



Revista da  
**anpoll 51**  
Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística

**Clarice Lispector**

ISSN 1982-7830

## **Editoras**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Mailce Borges Mota**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

## **Editores responsáveis por este número**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Frederico Augusto Garcia Fernandes**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

## **Editores Associados**

**Roberto Leiser Baronas**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil  
**Vera Lúcia Lopes Cristovão**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

## **Editores Assistentes**

**Julia Lourenço Costa**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil  
**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

## **Comissão Editorial**

**André Luiz Gomes**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Dermeval da Hora**, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Paraíba, Brasil  
**Elizabeth Brait**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Fabio Akcelrud Durão**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Frederico Augusto Garcia Fernandes**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil  
**Germana Salles**, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil  
**Heronides Moura**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Sandra Goulart de Almeida**, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
**Silvio Renato Jorge**, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

## **Conselho Consultivo**

**Carlos Reis**, Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal  
**Diana Luz Pessoa de Barros**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Eduardo Guimarães**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Eni Pulcinelli Orlandi**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Evandra Grigoletto**, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, Brasil  
**Fabio Alves**, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
**Freda Indursky**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil  
**Ida Maria Santos Ferreira Alves**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**John Gledson**, University of Liverpool. Liverpool, Inglaterra  
**José Sueli de Magalhães**, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil  
**Kenneth David Jackson**, Yale University. Yale, Estados Unidos  
**Laura Padilha**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Leci Barbisan**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil  
**Lucia Teixeira**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Luiz Amaral**, University of Massachusetts Amherst. Massachusetts, Estados Unidos  
**Mariangela Rios de Oliveira**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Maria Antonieta Jordão de Oliveira**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
**Maria Célia M. Leonel**, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, Brasil  
**Maria de Lurdes Nogueira Escalera**, Instituto Politécnico de Macau. Macau, China  
**Margarida T. Petter**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Mercedes Marcilese**, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil  
**Morgana Cambussi**, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, Santa Catarina, Brasil  
**Milton Azevedo**, University of California. Berkeley, Estados Unidos  
**Philippe Willemar**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Pierre Rivas**, Université de Paris X. Paris, França  
**Regina Dalcastagnè**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Roberto Vecchi**, Università degli Studi di Bologna. Bologna, Itália

**Rogério da Silva Lima**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Rosângela Hammes Rodrigues**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Sonia Netto Salomão**, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Roma, Itália  
**Stélio Furlan**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Tânia Regina Oliveira Ramos**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Teresa Cristina Cerdeira da Silva**, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil  
**Walcir Cardoso**, Concordia University. Montreal, Canadá

### **Revisão Geral**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Julia Lourenço Costa**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil  
**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

### **Diagramação**

**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

### **Revisão de metadados**

**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

### **Imagem de capa**

Adaptação de [Itália]. Acervo IMS.  
Autoria desconhecida / Instituto Moreira Salles

Revista da Anpoll, v. 51, n. esp., 128 p., Florianópolis, Jan./Dez. 2020

Revista da  
**anpoll 51**  
Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R349

Revista da ANPOLL / Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. - 1(1994) - Brasília, DF: ANPOLL, 1994-.  
128 p.

Quadrimestral ISSN 1982-7830

1. Literatura 2. Linguagem e Línguas I. Guerini, Andréia. II. Mota, Mailce. III. Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Brasil). IV. Título: Estudos Linguísticos.

12-3741.

CDD: 809

CDU: 82.09

036127



## Sumário/Contents

<b>Apresentação.....</b>	<b>09</b>
Introduction	
Andréia Guerini e Frederico Augusto Garcia Fernandes	

## Artigos/Articles

<b>Crônicas como memoriais: a Brasília de Clarice Lispector (e o temporário desaparecimento do invisível).....</b>	<b>11</b>
Chronicles as memorials: the Brasilia of Clarice Lispector (and the temporary disappearance of the invisible)	
Maria Caterina Pincherle	
<b>Clarice Lispector e a autoria feminina: tensões literárias.....</b>	<b>16</b>
Clarice Lispector and the female authorship: literary tensions	
Rosana Cássia dos Santos	
<b>Clarice: um estudo sobre o tempo.....</b>	<b>26</b>
Clarice: a study on time	
Luana Ferreira de Freitas e Antônio Gomes Souza Filho	
<b>Negação da metafísica em <i>A paixão segundo G.H.</i>, de Clarice Lispector.....</b>	<b>32</b>
Negation of the metaphysics in <i>A paixão Segundo G.H.</i> , by Clarice Lispector	
Jefferson Diório do Rozário	
<b>Sveglia e as paisagens suíças clariceanas.....</b>	<b>42</b>
Sveglia and the claricean Swiss landscapes	
Djulia Justen	
<b>O motivo do olhar: mistérios da animalidade segundo C.L. ....</b>	<b>58</b>
The motif of the looking: mysteries of the animality according to C. L.	
Priscilla de Souza Klein Gnutzmann e Rony Márcio Cardoso Ferreira	
<b>Sapatos e ritmos dos passos: notas sobre “Preciosidade”, de Clarice Lispector.....</b>	<b>75</b>
Shoes and the rhythm of the steps: notes on “Preciosidade”, by Clarice Lispector	
Iara Machado Pinheiro	

**O último sopro de Clarice: *Um sopro de vida como Ars Poetica*.....83**  
Clarice's last breath: *Um sopro de vida as Ars Poetica*

Odile Cisneros

**Notas sobre Clarice Lispector e a tradução da literatura gótica anglófona.....95**  
Notes on Clarice Lispector and the translation of anglophone gothic literature

Vanessa Lopes Lourenço Hanes

**Clarice Lispector no mundo árabe: apontamentos sobre a tradução árabe de *A Hora da Estrela*.....103**  
Clarice Lispector in the arab world: notes on the Arabic translation of *The Hour of the Star*

Maged Talaat M. A. Elgebaly

### **Resenha/Review**

**GUIMARÃES, Ana Maria Agra. *A Encenação do Real: A sublimação em A paixão segundo G. H. e Água Viva*, de Clarice Lispector. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. 172 p. ....114**

Andréia Guerini e Antônia de Jesus Sales

### **Entrevista/Interview**

**Entrevista com Min Xuefei: Clarice Lispector na China.....119**  
Interview with Min Xuefei: Clarice Lispector in China

Li Ye

**CLARICE LISPECTOR: CEM ANOS****CLARICE LISPECTOR: 100 YEARS**

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
[andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)

Frederico Augusto Garcia Fernandes

Universidade Estadual de Londrina/CNPq, Londrina, Paraná, Brasil  
[fredma@uel.br](mailto:fredma@uel.br)

Embora tenha nascido na Ucrânia, Clarice Lispector se dizia "brasileira e pernambucana", pois veio para o Brasil ainda criança, tendo usado a língua portuguesa para compor os seus mais diferentes textos. Clarice Lispector afirmava que "escrever é uma maldição [...], mas uma maldição que salva. [...] É uma salvação" ("Escrever II", em *Aprendendo a viver*, 2004, p. 179). Talvez por isso ela tenha sido uma escritora multifacetada, pois transitou por diferentes gêneros: conto, romance, crônica, textos para crianças e ainda destacou-se como tradutora e adaptadora. E a "maldição na salvação da escrita" fez de Clarice um fenômeno literário. Suas obras têm sido reeditadas e são objeto de inúmeras interpretações críticas, sem contar as inúmeras traduções de suas obras para as mais diferentes línguas, o que nos faz afirmar que é hoje uma das escritoras brasileiras mais divulgadas e lidas no exterior. Para celebrar essa autora que em 2020 completaria 100 anos, a Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) publica este volume contendo 10 artigos, 01 resenha e 01 entrevista. Este número especial inaugura uma série anual, idealizada e coordenada por Andréia Guerini (UFSC) e Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL), que visa homenagear escritores e escritoras de língua portuguesa.

Abre o volume o texto "Crônicas como memoriais: a Brasília de Clarice Lispector (e o temporário desaparecimento do invisível)", no qual Maria Caterina Pincherle aborda a relação arquitetura e literatura a partir da leitura de uma crônica de Clarice Lispector sobre Brasília, que sofreu mudanças ao ser republicada por questões ligadas à censura. Na sequência, em "Clarice Lispector e a autoria feminina: tensões literárias", Rosana Cássia dos Santos reflete sobre os desafios da autoria feminina a partir de manifestações de Clarice Lispector em cartas destinadas às suas irmãs, publicadas no livro *Minhas Queridas* (2007), nas quais ela expressa as dificuldades e limitações enfrentadas no início de sua trajetória literária. Em "Clarice: um estudo sobre o tempo", Luana Ferreira de Freitas e Antônio Gomes Souza Filho discutem sobre três principais características do tempo nos romances *Perto do coração selvagem* e *Água viva*. No artigo "Negação da metafísica em *A paixão segundo G.H.*", de Clarice Lispector" Jefferson Diório do Rozário analisa *A paixão segundo G.H.*, identificando no texto elementos que configuram uma narrativa de negação da metafísica. Em "Sveglia e as paisagens suíças clariceanas", Djulia Justen apresenta um percurso pelas narrativas de Clarice Lispector através do relógio Sveglia, protagonista de "O relatório da coisa". Em "O motivo do olhar: mistérios da animalidade segundo Clarice Lispector", Priscilla de Souza Klein Gnutzmann e Rony Márcio Cardoso Ferreira abordam o conto "O búfalo", republicado por Clarice Lispector em *Laços de*



*família*, propondo um estudo sobre a relação do animal humano e não humano a partir das premissas teóricas dos Estudos Animais em interface com os Estudos Literários. Em "Sapatos e ritmos dos passos: notas sobre 'Preciosidade' de Clarice Lispector", Iara Pinheiro Machado propõe uma leitura do conto "Preciosidade", de Clarice Lispector, que se detém na reincidência dos sapatos como imagens de transições e mediações entre o íntimo e o externo. No artigo "O último sopro de Clarice: *Um sopro de vida* como *Ars Poetica*", Odile Cisneros trata de *Um sopro de vida* apresentando a problemática de sua origem e estrutura; avaliando parte de sua fortuna crítica; e sugerindo uma leitura desse texto como uma peculiar "ars poética". Em "Notas sobre Clarice Lispector e a tradução da literatura gótica anglófona", Vanessa Hanes analisa três traduções brasileiras de obras literárias góticas anglófonas feitas por Clarice Lispector. No texto "Clarice Lispector no mundo árabe: apontamentos sobre a tradução árabe de *A Hora da Estrela*" Maged Elgebaly trata da própria experiência de traduzir para o árabe *A Hora da Estrela*, e da recepção da obra no Egito e nos países árabes. Na seção "Resenha", Andréia Guerini e Antônia de Jesus Sales comentam o livro *A Encenação do Real: A sublimação em A paixão segundo G. H. e Água Viva*, de Clarice Lispector, escrito por Ana Maria Agra Guimarães, e publicado pela Editora Universidade de Brasília, em 2015. Na seção "Entrevista", "Clarice Lispector na China", Li Ye entrevista Min Xuefei, a única tradutora chinesa que traduziu as obras de Clarice Lispector diretamente do português para o chinês. A sua tradução de *A Hora da Estrela* foi lançada em setembro de 2013 pela primeira vez e sua repercussão positiva possibilitou a republicação da tradução em 2019. Em junho de 2016 teve publicada a sua tradução de *Felicidade Clandestina*. Nesta entrevista, Min Xuefei fala do ato de traduzir, a aceitação e o impacto de Clarice Lispector e das obras dela no mercado chinês, com foco em aspectos da tradução literária e na divulgação de obras de Clarice Lispector na China.

Para finalizar, podemos dizer que a "maldição" da escrita não foi apenas a "salvação" de Clarice Lispector, mas também de seus leitores, críticos e tradutores. Por isso, com essas contribuições, esperamos que este número da *Revista da ANPOLL* venha se somar às muitas outras manifestações que estão ocorrendo ao longo deste ano no Brasil e no exterior, comprovando o vigor, a força e a potência literária das obras de Clarice, que imortalizou a língua portuguesa em seus textos.

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51iesp.1522>

## CRÔNICAS COMO MEMORIAIS: A BRASÍLIA DE CLARICE LISPECTOR (E O TEMPORÁRIO DESAPARECIMENTO DO INVISÍVEL)

### CHRONICLES AS MEMORIALS: THE BRASILIA OF CLARICE LISPECTOR (AND THE TEMPORARY DISAPPEARANCE OF THE INVISIBLE)

Maria Caterina Pincherle  
Sapienza Università di Roma, Roma, Italia  
[mariacaterina.pincherle@uniroma1.it](mailto:mariacaterina.pincherle@uniroma1.it)

Tradução de Andréia Guerini  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
[andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)

**Resumo:** Construída como uma alternância constante de investigações subjetivas e anotações subjetivas, a primeira crônica de Clarice Lispector sobre Brasília (publicada em *Senhor*, 1963) pode ser comparada a um memorial arquitetônico, que se encontra entre o estilo pessoal e a celebração pública, com um referente e uma intenção externa. Nas edições sucessivas (a partir do *Jornal do Brasil*, 1970) desaparece uma frase que menciona o estilo de "Estado totalitário" da cidade. A compreensível omissão da frase leva consigo também a sua apresentação como "manchete invisível nos jornais". Com a censura desaparece o 'invisível', como as estátuas inexistentes de Brasília celebradas por Clarice como conclusão de efeito.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Brasília; Memorial

**Abstract:** Built upon alternating subjective and objective sentences, Clarice Lispector's first chronicle about Brasília (published on *Senhor*, 1963) is like an architectural memorial, half way between personal style and public celebration, with external reference and aim. In the following editions (from 1970 *Jornal do Brasil* on) a sentence is missing about the "Estado totalitário"-like style of the city. Together with the omission of the sentence, its presentation as "invisible headline in the newspapers" is omitted. With censorship invisibility disappears, like the inexistent statues which Clarice celebrates as a catch-phrase.

**Keywords:** Clarice Lispector; Brasilia; Memorial



O conteúdo deste meu texto poderia limitar-se ao título, esse por sua vez poderia agir como uma legenda aos textos de Clarice se republicados com um truque, do qual falarei.

A aproximação ao mundo da arquitetura deriva da ocasião pela qual inaugurei esta investigação. Chamada para falar de literatura brasileira em uma jornada dedicada aos Memoriais de Oscar Niemeyer, na Casa de Arquitetura de Roma, onde no início de 2018 foi organizada uma mostra fotográfica sobre esse tema, busquei falar das crônicas de Clarice Lispector sobre Brasília. Projetei a foto da primeira crônica de Clarice, tal como apareceu no *Jornal do Brasil* (JB) de 1970, depois de ter tido a sua estreia em *Senhor* em 1963: a forma do texto se apresentava com quatro colunas, sem espaços na paragrafação, pilares maciços com uma perfeição arquitetônica por si só acabada. De perto, observa-se como os parágrafos e a paragrafação foram substituídos pelos traços longos que intercalam as frases, de forma a criar ao mesmo tempo continuidade de leitura e de olhar(es), enquanto se prepara para a variedade do assunto.

Figura 1 – Crônica de Clarice Lispector publicada no *Jornal do Brasil* em 1970



Fonte: Acervo Jornal do Brasil

A crônica, explicada para o público italiano, é um gênero ou subgênero, que funciona como um espaço literário intermediário entre o público e o privado, entre a história oficial e o comentário individual, no qual o escritor trata de um assunto de atualidade de maneira pessoal. É por esse motivo que no Brasil são escolhidos autores importantes para ocupar semanalmente as colunas dos principais jornais, desenvolvendo assim uma fidelização do público a um determinado jornal.

Acrescento que se o estudioso Philippe Lejeune (1975) individuava um pacto implícito de veracidade e inspeção entre o autobiógrafo que escreve e o leitor que lhe crê, é mesmo possível individualizar na crônica um pacto diferente, baseado na personalização do material, no qual o leitor é chamado a apreciar do texto o lado individual, o aspecto peculiar e singular impresso na matéria narrada, que geralmente trata do mundo externo: leitor e autor sabem que não conta tanto o fato quanto o comentário e o modo original de desenvolvê-lo.

Observo que a crônica em geral se presta perfeitamente a uma comparação com o memorial como forma de expressão: um objeto ligado a um referencial externo (ou a uma ocasião externa), que se coloca no meio do caminho entre o pessoal e o público, já que é destinado ao público, mas extremamente mais personalizado - no meio do caminho, isto é, entre engenharia (ou mesmo arquitetura) e escultura, entre ensaio e conto.

E isso é ainda mais claramente detectável nas crônicas sobre Brasília escritas por Clarice: especialmente na primeira é possível observar visivelmente destacando ou colorindo (e este é o truque técnico que antecipei) todas as frases de caráter subjetivo, que imediatamente ressaltarão em relação aos momentos subjetivos, fazendo emergir do *textus* a rede bem entrelaçada, na qual uma frase com uma referência pontual e com um recorte descritivo é embutida entre duas observações pessoais: e esse esquema que parece regular como um sistema, este trajeto entre um aspecto e outro é repetido em todo o desenvolvimento da crônica, em uma vertigem impressionante.

Em um *intermezzo* entre essa alternância se insere o surpreendente trecho, quase um apólogo, e quase ficção científica, sobre os "brasiliários", os habitantes originários e mitológicos da cidade, branquíssimos e com tendência crescente à cegueira e à esterilidade, suplantados por populações em fuga mais robustas e menos puras, forçadas pela luta pela sobrevivência e inclinadas à contemplação (judeus?). Sem solução de continuidade (além do tracinho usual), Clarice nos oferece, imediatamente depois, a sua experiência interior da noite na capital modernista.<sup>1</sup>

Se da crônica Clarice explora a característica personalização do objeto do discurso, de outra parte descarta a característica efêmera e marginal do jornal: o elemento cotidiano é eternizado, e o lema descritivo desse aspecto poderia ser aquele *Para não esquecer* que escolheu para uma coletânea póstuma em um volume de vários desses escritos. Eis, emersa, a função memorialística, análoga à do monumento: é dever recordar. Isso emerge das crônicas mais políticas que foram pesquisadas por outros, dentre os quais Yudith Rosenbaum (2010), Ettore Finazzi-Agrò (2013) e Luigia De Crescenzo (2016), em particular a partir daquele texto dedicado a "Mineirinho" que, com extraordinária potência expressiva, ecoava os golpes com os quais um menino fora inutilmente massacrado pela polícia; golpes fatais infligidos à moral e à empatia entre os humanos.

As crônicas sobre Brasília são o lugar onde a mais cristalina abstração se conecta com o momento mais íntimo, uma declaração quase confessional sobre a sensação de ter encontrado o próprio espaço no mundo: "Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. — Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo" (LISPECTOR, 1970).

Quanto ao seu aspecto político, memorial, encontramos pelo menos uma pista incisiva, latejante, nas várias republicações das crônicas, uma pista que, como um rio cárstico, desaparece a um certo ponto para reaparecer mais adiante; em particular, desaparece em um dado momento histórico para reaparecer mais tarde. Vejamos.

Publicadas várias vezes, as crônicas sobre Brasília são principalmente duas (uma terceira é uma entrevista com dois arquitetos que moravam na capital, Paulo e Gisela Magalhães)<sup>2</sup>: e são conhecidos como "Cinco dias" e "Esplendor". A primeira, publicada

---

<sup>1</sup> Ao contraponto entre as crônicas de Clarice e a construção de Brasília, nas intenções dos seus construtores e na sua efetiva realização, é dedicada a segunda parte do riquíssimo ensaio de Gilberto Figueiredo Martins, *Estátuas invisíveis: experiência do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, São Paulo, Nankin/Edusp, 2010, pp. 122-199.

<sup>2</sup> "Brasília de ontem e de hoje", *Jornal do Brasil*, 7/10/1971, agora em *A descoberta do mundo* (1984), Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 426-428.

originariamente como "Brasília" na seção "Children's Corner" na sofisticada revista *Senhor*, em fevereiro de 1963 (a sua visita à capital acontecera em 1962)<sup>3</sup>, é republicada no ano seguinte na segunda parte de *A legião estrangeira* (a seção "Fundo de gaveta") com o título "Cinco Dias" (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964) para voltar a comparecer em 20 de junho de 1970 no *Jornal do Brasil* (é a versão das quatro colunas), desta vez intitulada "Nos primeiros começos de Brasília", e será incluída, junto com a segunda crônica, que é 1974, em *Visão do esplendor* de 1975 (e sucessivamente em *Para não esquecer* de 1978). Nessa última edição o primeiro texto se conclui com uma nota de explicação sobre a segunda visita à capital, que aconteceu doze anos depois, que introduz sucintamente o texto da relativa, longuíssima, segunda crônica ("Aí vai tudo o que eu vomitei").

Elemento frequentemente nomeado, sentimento recorrente, pelo menos na primeira crônica, é o "medo": ligação íntima com o mundo externo, visceral mais do que qualquer paixão, porque inconsciente e objetivável. "Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo" (LISPECTOR, 1970)<sup>4</sup>

E, mais adiante:

"Quando a noite veio percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem?" (LISPECTOR, 1970).

Mas sobretudo, logo depois, sempre em uma alternância inextricável de frases do eu e frases dedicadas à espacialidade externa, encontramos uma declaração explosiva na sua icasticidade:

Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, esta parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. — Aqui eu tenho medo. — A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. — Este grande silêncio visual que eu amo. (LISPECTOR, 1970).

Ratos enigmáticos, em uma cidade que os nega mas que eles começam a infestar. Frases enigmáticas - como tantas outras - que se relacionam com a já difícil situação política do país, antes da dramática virada. Emblematicamente a frase "A construção de Brasília: a de um Estado totalitário" desaparece na edição do *JB* de 1970, tornando-se - para quem tivesse lido anteriormente a versão originária - um verdadeiro e próprio ato de "invisibilidade", uma *manchete* que desapareceu. A capital federal se tornou capital de um estado ditatorial. Mais ainda que um explícito chamado ao regime, o desaparecimento dessas frases marca uma ferida, uma verdade que não é mais possível dizer. O trecho no *JB* diz: "Essa é uma manchete nos jornais. — Aqui eu tenho medo. — Este grande silêncio visual que eu amo".

---

<sup>3</sup> Agradeço Matias Molina, autor dos volumes *A história dos jornais no Brasil*, Companhia das Letras, que me enviou a fotografia das páginas de Clarice em *Senhor*.

<sup>4</sup> E ainda, em um entrelaçamento de atração e medo: "Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim" (p. 42), "há alguma coisa aqui que me dá medo. Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que eu amo aqui. O medo sempre me guiou para o que eu quero. E porque eu quero, temo (...)" (p. 44)". Cito aqui a partir da edição *Para não esquecer*, São Paulo, Ática, 1979, pp. 40-44. E, significativamente, a segunda crônica sobre Brasília termina com um "Estou assustadíssima" (ibidem, pp. 44-63, p. 63).

Fez-se desaparecer, junto com a referência à ditadura, a própria invisibilidade. Todo o resto continua regularmente na crônica.<sup>5</sup> E nas edições sucessivas, como naquela em *Para não esquecer*, a frase na sua evidência reaparecerá. Mas em *A Descoberta do mundo*, outra coletânea póstuma de crônicas, que retira evidentemente o texto do *JB*, esta parte falta.<sup>6</sup>

Sempre balançando entre o medo íntimo e a limpidez objetiva da cidade, podemos concluir com uma última imagem deste memorial em pedra permanente que o tempo não conseguiu arranhar - um chamado à própria invisibilidade:

“O medo me leva ao perigo. E tudo o que eu amo é arriscado. — Em Brasília estão as crateras da Lua. — A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis” (LISPECTOR, 1970).

## Referências

DE CRESCENZO, L. "Diritto di punire" o "Potere di morte"? Crimine, violenza e giustizia in "Mineirinho" di Clarice Lispector, **Altre modernità**, n. 15, 2016, p.186-201.

FINAZZI-AGRÒ, E. A (im)possível resposta: Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho. In: PIMENTEL, I. F.; REZOLA, M. I (orgs.). **Democracia, ditadura. Memória e justiça política**. Lisboa: Tinta da China, 2013, p. 433-445.

LEJUENE, Ph. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LISPECTOR, C. Nos primeiros começos de Brasília. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970, p. 2. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700620&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 01 out. 2020.

ROSENBAUEM, Y. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector, **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, 2010, p. 169-182.

Recebido em: 16 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

---

<sup>5</sup> Curiosamente, porque sem necessidade aparente, na republicação do *JB* da crônica desaparece também aquele "Ai que medo" depois da frase do táxi sem motorista. Para o resto, o texto é praticamente idêntico salvo retoques formais.

<sup>6</sup> *A descoberta do mundo*, op. cit, p. 292-295.

## CLARICE LISPECTOR E A AUTORIA FEMININA: TENSÕES LITERÁRIAS

### CLARICE LISPECTOR AND THE FEMALE AUTHORSHIP: LITERARY TENSIONS

Rosana Cássia dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

[rosanack@yahoo.com.br](mailto:rosanack@yahoo.com.br)

**Resumo:** Neste texto, pretende-se refletir sobre os desafios da autoria feminina a partir de manifestações da escritora Clarice Lispector em cartas destinadas às suas irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, publicadas no livro *Minhas Queridas*, nas quais ela expressa as dificuldades e limitações enfrentadas no início de sua trajetória literária, entre os anos 1940-1950, período no qual ela acompanhou o marido diplomata, residindo em diferentes países da Europa e nos Estados Unidos. Para isso, serão consideradas as contribuições da crítica literária feminista, priorizando-se as abordagens teórico-críticas de escritoras como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Adrienne Rich, nas quais são tratados os desafios do fazer literário em um campo ainda restrito à participação de escritoras, os espaços limitados de publicação, o papel da crítica, a ansiedade de escrita, a expectativa social sobre o papel das mulheres e a tentativa de conciliação entre ser escritora, esposa e mãe.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Cartas; Autoria feminina; Crítica Literária Feminista

**Abstract:** In this text, we intend to reflect on the challenges of female authorship based on the manifestations of the writer Clarice Lispector in letters to her sisters, Tania Kaufmann and Elisa Lispector, published in the book *Minhas Queridas*. In the book, she expresses the difficulties and limitations faced at the beginning of her literary trajectory, between the years 1940-1950, a period in which she accompanied her diplomat husband, residing in different countries in Europe and in the United States. In order to do this, the contributions of feminist literary criticism will be considered, giving priority to the theoretical-critical approaches of writers such as Virginia Woolf, Simone de Beauvoir and Adrienne Rich. In such theoretical-critical approaches are taken into account the challenges of literary practice in a field still restricted to the participation of women writers, limited publishing spaces, the role of criticism, writing anxiety, social expectations about the role of women and the attempt to reconcile being a writer, wife and mother.

**Keywords:** Clarice Lispector; Letters; Female authorship; Feminist Literary Criticism



Clarice Lispector (1920-1977) é uma autora fundamental para a literatura brasileira. Ucraniana por nascimento, veio para o Brasil ainda bebê, e aqui consolidou sua atuação enquanto escritora, jornalista, tradutora. Seus livros foram recebidos com um misto de entusiasmo e desconfiança. Em algumas cartas que ela escrevia para as irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector enquanto acompanhava o marido Maury Gurgel, diplomata, em estadias em diferentes países, ela expressa algumas apreensões e inquietações sobre suas publicações, se as irmãs já tinham lido, se havia saído alguma crítica no jornal, se seus livros estavam sendo veiculados. Na emblemática entrevista concedida pela autora no ano de seu falecimento, ela expressa uma incompreensão (quase não-aceitação) por a considerarem “hermética”. Outra crítica presente é a de ser “ególatra”, talvez pela utilização do fluxo do pensamento em suas narrativas, por valorizar esse olhar interior, e afastar-se do viés considerado por parte da crítica como de engajamento social. Sua obra é densa e com nuances suficientes para não se deixar capturar por etiquetas ou leituras essencialistas, e atravessou pelo tempo alterando de forma significativa o campo literário. A escritora tornou-se um marco na literatura brasileira, instaurando uma fissura na história literária até então constituída. Uma literatura que buscou libertação formal e temática, elevando-se em relação aos paradigmas, ensejando outras formas de se considerar a literatura.

Neste texto, a ênfase recairá sobre a correspondência da escritora enviada a suas irmãs, Tania e Elisa, nas primeiras décadas de sua produção literária, momento marcado por incertezas, no qual ela buscava compreender seu espaço no campo das letras, a necessidade de escrever e os contornos desafiadores que se apresentavam nesse processo. As cartas reunidas em *Minhas Queridas* percorrem as décadas de 1940-1950 (a primeira carta data de 17 de maio de 1940 e a última de 13 de agosto de 1957), e foram remetidas a partir de diferentes países: Brasil, Portugal, Itália, Suíça, França, Inglaterra e Estados Unidos. Na maior parte das vezes, a mesma carta era destinada às duas irmãs, e em alguns trechos dessas cartas ela se dirigia somente a uma delas, dependendo do assunto que estivesse sendo tratado; mais raramente, ela endereçava a correspondência especificamente a Tania ou a Elisa. Nessas cartas, Clarice Lispector retoma as sensações despertadas pela publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), a finalização de *O lustre* (terminado quando ainda estava residindo no Brasil, e publicado em 1946), angustia-se pela expectativa do livro seguinte, *A cidade sitiada* (1949), questiona-se sobre o complexo processo criativo do romance *A maçã no escuro* (que viria a ser publicado em 1961), alegra-se com as oportunidades de publicação de alguns contos, como “Amor”, “O búfalo”, assim como decepciona-se com a longa espera pela resposta das editoras e a demora das edições depois do envio de originais. Todas essas questões aparecem permeadas pelas expressões de carinho e imensas saudades das irmãs, desejo de visitar o Brasil, de saber mais sobre a sobrinha. Em algumas passagens dessa correspondência familiar ela relata ainda sobre as dificuldades de residir em outros países, as exigências sociais por conta das funções diplomáticas do marido e sobre a maternidade e o cuidado com os filhos: “Filhos, hein! Paulinho me perguntou que é que eu faria se Deus tivesse me dado, em vez de *boys*, uma árvore... Achei que provavelmente seria mais fácil” (LISPECTOR, 2007, p. 277).

O registro epistolar permite, com limitações, obviamente, pois as cartas devem ter sido selecionadas antes de vir a público, a aproximação com essas inquietações da escritora, e auxilia para situá-la naquilo que a história da literatura pouco se interessou em registrar, ou seja, a contribuição literária das escritoras, percebidas em suas nuances e especificidades. A partir do momento em que essas diferenças são apagadas, a literatura aparece homogeneizada, circunscrita ao texto literário, o qual será lido e avaliado pela crítica literária pelo viés canônico

do que seria uma obra referencial. Essa voz íntima de Clarice Lispector possibilita uma aproximação que por vezes surpreende, por vezes pode afetar o/a leitor/a, destinatário “intruso” dessa narrativa pessoal. É uma perspectiva outra de acesso à literatura, em uma tentativa de apreensão dos textos literários compreendidos a partir de um contexto mais amplo, que inclui vozes diversas e plurais, que fissuram uma visão mais absoluta e essencialista da literatura, aquela que aparece introjetada e estruturada ao longo do tempo, ensinada nas escolas, valorizada nos prêmios, recebida com entusiasmo nesse espaço literário legitimado. Mas Clarice Lispector figura atualmente nesse espaço, seria possível argumentar. Porém, tornou-se uma das poucas exceções, o que justifica a “regra”. Ressalte-se, porém, que o reconhecimento foi resultado de um árduo trabalho da escritora e sua intensa relação com a escrita, à qual se tem acesso através de algumas passagens e fragmentos datilografados ou escritos a mão nessas cartas, nas quais ela expressa sua relação com a escrita, como a seguir, na carta destinada à sua irmã Tania, quando residia no Brasil, datada de 1942 (portanto, quando a autora tinha apenas vinte e dois anos): “Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor” (LISPECTOR, 2007, p. 23).

Ainda nesse sentido, o da relação da autora com a literatura, há uma correspondência datada de 1944, enviada de Belém para Tania, na qual ela relata que concedeu uma entrevista ao jornalista Edgar Proença, publicada em um jornal do Pará, e reproduz sua resposta: “É de ficar arrepiada... Imagine o que ele me fez dizer: ‘Escrevo porque encontro nisso um prazer que não sei traduzir. Não sou pretensiosa. Escrevo para mim, para que eu sinta a minha alma falando e cantando, às vezes chorando...’” (LISPECTOR, 2007, p. 27). Suas palavras, ainda repletas de juventude, revelam o espanto por sua manifestação, pela intensidade expressa na relação com a literatura e a dimensão que isso estava assumindo para ela, com as primeiras publicações e entrevistas. O deslumbramento do início, e também as inseguranças, podem ser compreendidas como um reconhecimento de não-pertencimento a esse contexto. Nesta mesma carta, a escritora destaca um assunto que a perturbaria em outros momentos, a crítica recebida de Álvaro Lins. O crítico escreveu sobre a obra de Clarice Lispector em duas ocasiões: primeiramente no artigo “Romance Lírico”, publicado no *Correio da Manhã*, em 1944 (e posteriormente, com o título “A experiência incompleta: Clarisse [sic] Lispector”, integrando o livro *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaios e estudos (1940-1960)*, de 1963), sobre o livro *Perto do coração selvagem*; e um artigo sobre *O lustre*, publicado no jornal *O Correio da Manhã*, em 1946. Clarice se refere ao primeiro texto em carta para Tania, enviada em 1944: “Eu não escrevi ao Álvaro Lins dizendo aquilo sobre o romance não ser o ‘meu romance’ porque não interpretei a crítica dele assim. Mas um amigo do Maury escreveu (a Maury) também protestando contra essa insinuação” (LISPECTOR, 2007, p. 27). No texto de 1944, Álvaro Lins tenta se equilibrar em uma pretensa isenção, mas recorre a estereótipos da crítica literária em relação à autoria feminina. As primeiras linhas de seu texto já opõem escritoras e escritores, considerando que estes representam o equilíbrio desejável e mesmo necessário da autoria na literatura enquanto a personalidade das autoras aparece demasiadamente em destaque em seus escritos. Em outra passagem de sua crítica, ele afirma: “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão, a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção” (LINS, 1963, p. 189). Clarice Lispector se manifesta também sobre a segunda crítica, em carta endereçada a Tania, no ano de 1946:

Tenho lido bastante, tenho ido à Biblioteca Pública, tenho trabalhado como posso. A crítica de Álvaro Lins me abateu bastante; tudo o que ele diz é verdade; causada ou não por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna. Ao lado disso que ele diz e é verdade, ele não me compreendeu. Mas isso não tem importância. Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do meu livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou o primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando-o. O terceiro é de que ele não preciso falar, se quiser. Gostaria muito de ler uma crítica de Antônio Cândido. Ele escreveu? Dê sua opinião, querida. (LISPECTOR, 2007, p. 123)

A manifestação da escritora sobre a crítica recebida de Álvaro Lins e seu abatimento em relação a ela, compartilha espaço com a incompreensão em torno do silêncio a respeito de seu segundo livro, assim como a expectativa em relação ao que teria a dizer Antonio Candido sobre sua obra. Na crítica “No raiar de Clarice Lispector” – sobre o romance *Perto do coração selvagem*, publicada em *Vários escritos*, a partir de dois artigos escritos em 1943, na *Folha da Manhã* – Antonio Candido destaca o “verdadeiro choque” que teve ao ler o livro daquela que então era para ele uma escritora “completamente desconhecida” e registra sua impressão primeira: “Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério [...]”. E conclui, a respeito da potencialidade desse pensamento: “[...] capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CANDIDO, 1977, p. 127). Ao final de seu texto, em geral bastante favorável à qualidade do romance e à capacidade da escritora, o crítico aponta: “Deste estofa são feitas as grandes obras. O livro de Clarice Lispector certamente não o é, mas poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza” (CANDIDO, 1977, p. 131). Percebe-se aí a fissura instaurada pela autora ao apresentar-se em um contexto literário ainda com uma participação pouco reconhecida da autoria feminina, e apresentando um viés literário complexo e desafiador, que fez com que um crítico lesse o livro duas vezes e que outro ficasse em choque com a leitura. Certamente houve outras críticas, sendo essas citadas representativas para a argumentação que se intenta aqui construir.

Virginia Woolf discorreu sobre essas questões em *Mulheres e ficção*, publicado em 1929, no qual ela reflete sobre ser escritora em um contexto literário no qual era ainda comum que se utilizasse a expressão “homens de letras”. É interessante e pertinente destacar essa expressão, pois ela representa o espaço cerceado da literatura, não apenas na Inglaterra de Virginia Woolf, mas também no Brasil de Clarice Lispector. Ou seja, consideradas as especificidades dos diferentes países, a história da literatura apresenta um silêncio bastante incômodo no que se refere à contribuição da autoria feminina. Por vezes a menção a esse cerceamento pode soar de forma subjetiva e difusa, então convém concretizar esse pensamento através de um exemplo significativo e emblemático, o da Academia Brasileira de Letras. Esse espaço literário possui contornos excludentes que não permitiram o reconhecimento de escritoras, tendo se tornado paradigmático o caso da escritora Júlia Lopes de Almeida, que colaborou diretamente com a fundação da Academia e cujo nome foi sendo simbolicamente apagado. Sua inclusão na ABL foi negada por ser mulher e recebeu como “homenagem” a eleição de seu marido como membro desse espaço literário. Somente em 1977, a primeira escritora foi eleita, Rachel de Queiroz. A naturalização com que muitas pessoas tratam desse exemplo é indicador de como as mulheres são consideradas na sociedade em geral e na literatura em particular. Virginia Woolf reflete sobre a necessidade que as escritoras têm de romper com

o já estabelecido, para que tenham alguma chance de serem lidas, uma vez que o “estabelecido” de então desacreditava na capacidade literária das mulheres, constatada pelo passado histórico de uma biblioteca quase vazia de livros de autoria feminina, ou seja, a história da literatura não havia registrado escritoras e obras suficientes para encorajar as autoras da época a se reconhecerem nesse espaço literário, ainda mais se fosse pensado no espaço legitimado da literatura, aquele que ensaja o pertencimento ao cânone. O que havia era o registro persistente do papel do gênero feminino, de maneira geral voltado ao espaço privado, cuidados com a família e filhos. Isso no caso daquelas que pertencessem a uma classe social economicamente superior, pois se observado a partir de prismas interseccionais, muitas não possuíam acesso à educação, levando-as a trabalhos subalternizados e mal remunerados, tornando-as ainda mais distantes da possibilidade de serem escritoras.

Aquelas que chegassem a publicar um livro certamente não se sentiriam muito confiantes em um contexto assim, como demonstra Clarice Lispector em carta enviada a Tania, de Berna, em 1947: “Parece mentira, mas preciso muito de estímulo, de certa espécie de estímulo que me tire de vez em quando a ideia de inferioridade e de impotência” (LISPECTOR, 2007, p. 164). Assim como em outra carta a Tania, também a partir de Berna, em 1949: “Aqui tudo igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconveniência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar este desejo, não ficará nada” (LISPECTOR, 2007, p. 187). A crítica literária, como houve oportunidade de se destacar anteriormente, mantém em geral uma expectativa centrada sob um ponto de vista moldado ao longo do tempo, por obras consideradas referenciais, em uma abordagem circunscrita aos interesses de um determinado perfil de escritores e leitores. No Brasil, conforme apontado por Regina Dalcastagnè: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximadamente ou já entrando na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio de Janeiro-São Paulo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 162).

Woolf pondera sobre esse território delimitado da escrita literária: “Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos [...]”. E conclui: “[...] o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele” (WOOLF, 2019, p. 15). Woolf dicotomiza a crítica entre homens e mulheres, contudo, é necessário destacar que a crítica está para além dos sexos, e reside mais em uma postura de compreensão da literatura avançando em relação aos parâmetros e paradigmas limitantes da formação recebida de forma estrutural na sociedade e nos domínios acadêmicos, significa assumir a disposição em afastar-se da visão tradicionalista e conservadora do “mérito” literário.

A par de períodos de desânimo pessoal e descrença literária, em alguns momentos Clarice Lispector se mostrava com um vigor maior, apoiando-se de forma corajosa em seu trabalho, reconhecendo-o enquanto necessidade e alicerce, como ela o demonstra em carta enviada às irmãs Tania e Elisa, a partir de Washington, em 1955:

Tania, achei muita graça na importância que você deu à minha ida à montanha-russa – achei graça porque você acertou. Eu estava mesmo desafiando o mundo naquela hora e provando a todos do que sou capaz! E que sou capaz de aguentar minhas emoções, e que sou capaz de tudo! Era isso o que eu estava querendo, por modos indiretos, provar, e queria ver qual seria a resposta do mundo! A resposta do mundo foi a seguinte: “nós não estamos aqui para julgar, há muita coisa entre o céu e a terra

que não compreendemos, e nós damos liberdade a quem tomar liberdade, nós respeitamos quem tomar liberdade”. Foi essa a resposta da montanha-russa, e durante dias e talvez para muito mais dias, eu entendi a lição. (LISPECTOR, 2007, p. 257-258).

Em cartas anteriores, são vários os trechos nos quais a escritora se mostra impaciente e expressa as incertezas e obstáculos por pretender ocupar o espaço literário, como em carta enviada às irmãs, em 1946: “[...] pouca coisa me entusiasma, eu bebi demais na literatura. Mas como deixar por exemplo de ler e escrever por um tempo?” (LISPECTOR, 2007, p. 106); ou ainda, nesse mesmo ano de 1946, em carta enviada a Tania: “Às vezes penso que devia deixar de escrever, mas vejo também que trabalhar é a minha moralidade, a minha única moralidade. Quer dizer, se eu não trabalhasse seria pior porque o que me põe num caminho é a esperança de trabalhar” (LISPECTOR, 2007, p. 120). Havia ainda as dificuldades em relação aos aceites e contratos das editoras, além dos longos períodos de revisão de provas, potencializadas pela distância em que a escritora se encontrava, residindo em diferentes países por conta da profissão do marido, como no contato com Tania, em 1948: “Não sei se você sabe que a Agir não quer ou não pode publicar meu livro – o fato é que a resposta foi negativa. De modo que estou sem editora” (LISPECTOR, 2007, p. 193).

A maneira mais firme e otimista de se posicionar constitui-se em uma árdua construção ao longo da vida pessoal e literária, em especial ao se considerar as ponderações da filósofa e também escritora Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, publicada em 1949, em dois volumes. Essa obra causou intensa agitação no campo das ideias, pela sua ousadia em abordar de forma tão clara uma constituição social baseada na iniquidade, em que haveria o “um” paradigmático, correspondente ao universo masculino, e o “outro”, secundário ou menor, correspondente ao feminino. Sua célebre frase – “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher” – ensejou/enseja os mais acalorados debates em busca de sua mais plena compreensão e foi, em grande medida, incentivadora dos atuais estudos de gênero. Um dos fatores de maior espanto e incômodo é que essa publicação ocorreu há menos de cem anos, evidenciando avanços ainda bastante lentos e limitados para as mulheres em assuntos como as restrições ao campo de trabalho, menor remuneração para o desempenho das mesmas funções, dupla jornada por conta dos serviços domésticos – “naturalmente” atribuídos às mulheres – , altos índices de violência sofrida, especialmente a forma anestesiada como os casos de feminicídio eram/são tratados. Por essas e outras questões, sua obra é de uma atualidade atordoante e demonstra que um nome de autoria impresso na capa do livro faz parte de um difícil contexto, no qual as mulheres permanecem ocupando um espaço menor em uma escala social, o que pode atingir níveis ainda mais preocupantes ao se considerar eixos raciais e sociais. A sensação de inadequação, o receio das críticas e “introjeção” dos estereótipos de inferioridade, colaboram para que as mulheres geralmente não possuam a tranquilidade da sensação de merecimento e de pertencimento, como ressalta Simone de Beauvoir no segundo volume: “[...] a mulher acomoda-se facilmente com um êxito medíocre; não ousa visar alto. Abordando seu ofício com uma formação superficial, coloca, desde logo, um limite a suas ambições” (BEAUVOIR, 1980, p. 469). E prossegue em sua reflexão, particularizando a autoria feminina:

[...] ela não tem coragem de desagradar, também como escritora. [...] a mulher ainda se acha espantada e lisonjeada por ser admitida no mundo do pensamento, da arte, que é um mundo masculino: nele mantém-se bem comportada; não ousa perturbar, explorar, explodir; parece-lhe que deve fazer com que perdoem suas pretensões literárias com sua modéstia, seu bom gosto; aposta nos valores seguros do

conformismo; introduz na literatura somente essa nota pessoal que se espera dela: lembra que é mulher com alguma graça, alguns requebros e preciosismos bem escolhidos; assim é que sobressairá redigindo *best-sellers*; mas não se deve contar com ela para se aventurar por caminhos inéditos (BEAUVOIR, 1980, p. 476).

Em meados do século XX, o espaço de criação mantinha-se como espaço interdito às mulheres, ou ao menos de não reconhecimento pleno. Em texto referencial publicado em 1979, “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria”, Sandra Gilbert e Susan Gubar salientam essa questão referente à ansiedade de autoria, ou seja, a insegurança das mulheres em se assumirem enquanto escritoras, por se sentirem desautorizadas, conforme anteriormente salientado, pelo frágil e lacunar registro de escritoras na história da literatura e pela não valorização de seus escritos, considerados muito particulares e representativos de sua restrita vivência ou ainda pela falta de condições mínimas para a literatura, como ter acesso à educação. Segundo elas, o avanço nesse sentido tem sido um processo histórico doloroso:

[...] se as mulheres contemporâneas tentam pegar a caneta com energia e autoridade, só podem fazê-lo porque suas predecessoras dos séculos dezoito e dezenove lutaram em um isolamento que parecia uma doença, alienação que parecia loucura, obscuridade que parecia paralisia, para superar uma endêmica ansiedade de autoria em sua subcultura literária (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 196).

Vários fatores, não exclusivamente relacionados a Clarice Lispector, poderiam ser aqui citados como representativos dessa quase necessidade de se desculpar para escrever. Um dos mais antigos é a utilização de pseudônimos, o que poderia receber diferentes explicações, porém, uma das respostas possíveis para esse recurso é o fato de as escritoras se protegerem de possíveis ataques que viessem a “macular” o nome da família; outra vertente é constituída pelas escritoras que optaram pela utilização de pseudônimos masculinos, e assim seus escritos não seriam previamente julgados por conta de seu sexo. Um fator interessante é o de várias escritoras recorrerem ao convite para que escritores apresentassem suas obras, em prólogos boa parte das vezes lamentáveis, em que eles recorriam a metáforas vazias e a estereótipos de feminilidade, identificando a escritora como uma “flor em botão” ou um “diamante bruto”. Outro expediente era o de algumas escritoras se respaldarem na religião e na família, em dedicatórias dos livros a Deus, aos seus pais, maridos e filhos, tentando assim expressar a garantia de possuírem uma espécie de “consciência” de seu lugar social, avançando aos poucos, com as devidas bênçãos de autorização.

Essa sensação de inadequação foi partilhada pela também escritora Adrienne Rich, em um ensaio de 1971, intitulado “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”, em que ela retoma questões apontadas por Virginia Woolf e Simone de Beauvoir e se coloca como exemplo desse deslocamento no espaço literário, de uma autoria feminina que chegava a causar algo como uma frustração, pois algumas mulheres sentiam o desejo de escrever, ou mesmo a necessidade de fazer literatura, como Clarice Lispector muitas vezes externou. Mas, mesmo após a publicação dos livros, depois de superar barreiras internas, a percepção do pouco valor atribuído aos seus textos, ensejava em si mesmas o questionamento quanto à própria qualidade de seu trabalho. Adrienne Rich destaca que essa exposição de sua própria experiência foi possível porque ela conquistou um espaço de fala privilegiado, e que através disso conseguiria chegar a outras mulheres, ampliando um caminho que se mantém desafiador mesmo nos dias atuais. O silêncio sobre a ansiedade de autoria e a necessidade de se compreender no âmbito literário levaram a autora a pensar sobre a relevância desse olhar pretérito, do significado do

termo re-visão como “o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica [...]”. E finaliza seu pensamento, considerando que esse ato “mais do que um capítulo da história cultural” seria mesmo “um ato de sobrevivência”. (RICH, 2017, p. 66).

As cobranças internas e externas relacionadas à autoria feminina tensionam o fazer literário, provocando por vezes uma reação, ou seja, o desejo deliberado de escrever o que se deseja escrever, sem a preocupação em agradar a crítica ou atender à expectativa de um pretense público leitor, significa assumir o risco da autoria que desvia e surpreende, capaz de provocar fissuras na tradição literária. Em 1956, literariamente um pouco mais madura, portanto, Clarice Lispector escreve às irmãs a partir de Washington, impressionada com um conto que havia escrito. Tratava-se de “O búfalo”, que viria a integrar seu livro *Laços de família*, de 1960:

Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado “O búfalo”, tão, tão forte, que, por experiência, fui ler para Mafalda, Armando Pires (um rapaz que mora aqui e trabalha na União Pan-Americana) e para Maury, e eles sentiram até um mal-estar. O rapaz disse que o conto todo parece feito de entranhas... Maury, é claro, não gostou: assustou-se com a violência. É a história de uma mulher que vai ao Jardim Zoológico para aprender com os bichos como odiar. Mas é primavera e os animais estão mansos, mesmo o leão lambe a testa da leoa. Essa mulher, que só aprendeu a perdoar e a se resignar a amar, precisa pelo menos uma vez tocar no ódio de que é feito o seu perdão. Entende-se que ninguém tem culpa: ela está tentando odiar um homem cujo “único crime impune” é não amá-la. Na verdade, por mais irracional que fosse, ela o odiava, só que não conseguia sentir em cheio o próprio ódio. Depois é que vem o búfalo. Mas estou vendo que estou matando a história, contando-a desse jeito. Um dia vocês verão. (LISPECTOR, 2007, p. 269-270).

Interessante destacar que neste conto a escritora se utilizou da metáfora da montanha-russa, anteriormente aqui referida, porém em uma carta, de 1955. Na narrativa, a mulher vai à montanha-russa de um pequeno parque de diversões do Jardim Zoológico. Solitária em seu banco, sentia-se como se estivesse sentada em uma igreja, e de repente o espanto, precipitando-se em um voo, “como uma boneca de saia levantada” (LISPECTOR, 2016, p. 251). Ao descer, a personagem estava pálida, como se houvesse sido jogada fora da igreja e “ajeitou as saias com recato” (LISPECTOR, 2016, p. 251). Essa mulher sem nome buscava a liberdade de odiar, porque só sabia perdoar, só aprendera “a amar, a amar, a amar” (LISPECTOR, 2016, p. 253) e necessitava experimentar “o ódio de que sempre fora feito o seu perdão” (LISPECTOR, 2016, p. 253). O búfalo foi o único animal no zoológico capaz de fazê-la perceber-se para além dos sentimentos social e historicamente atribuídos às mulheres. Foi o seu olhar tranquilo de ódio, direcionado a ela, que provocou o “primeiro fio de sangue negro” (LISPECTOR, 2016, p. 256) dentro de si. Ao estar frente a frente com o animal, que havia se aproximado devagar, na certeza da magnitude de sua própria presença, ela se deslocou da capacidade de apenas amar e perdoar. Ainda que retornasse desse atordoamento e novamente ajeitasse as saias, ela já tinha ultrapassado alguns limites e saberia de sua capacidade.

A forte impressão causada pelo conto, dentre outros motivos, pode estar também relacionada à inadequação social e, conseqüentemente, à inadequação da autoria. Em *Calibã e a bruxa*, a filósofa italiana Silvia Federici apresenta um período conflitante da história, no qual as mulheres que fossem consideradas “bruxas” eram perseguidas e poderiam ser condenadas à fogueira. A autora reflete sobre as implicações desse período e suas repercussões ao longo do tempo, em diferentes perspectivas. É importante pensar qual seria a dimensão do significado da

palavra “bruxa”, além daquele que comumente foi utilizado. As bruxas eram, de fato, as mulheres que não se deixavam conformar aos contornos religiosos e político-econômico-sociais tornando-se, assim, um perigoso modelo de resistência a ser debelado. Perversamente, no entanto, também serviam de exemplo do poder punitivo em relação a elas, e a outras que nelas se espelhassem. Silvia Federici aponta que: “A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atroz e humilhantes a que muitas foram submetidas deixaram marcas indelévels em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades” (FEDERICI, 2017, p. 203). A partir de então: “[...] surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (FEDERICI, 2017, p. 205). Contra o posicionamento rebelde das bruxas, havia um sistema de controle que se desdobra até hoje, com nuances mais ou menos explícitas, entendendo a violência contra as mulheres em suas diferentes perspectivas, como física, psicológica, moral, sexual, patrimonial e financeira. Tais questões auxiliam a compreender o sentimento expresso por Clarice Lispector em razão de seu conto, ao usar termos como “ódio”, “forte”, “mal-estar”, “entranhas”, ultrapassando as limitações em geral atribuídas ao universo feminino, trazendo para o seu fazer literário suas vivências no risco de serem rechaçadas por uma parte hegemônica da crítica e do público leitor.

Dentre outros motivos, ao fissurar alguns padrões de comportamento definidos estereotipadamente como femininos, Clarice Lispector tornou-se um nome referencial na literatura brasileira, no entanto, como se verá a seguir, esse reconhecimento foi estruturado de forma lenta e gradual, constante desafio na construção subjetiva e profissional como escritora. Em carta às irmãs, enviada de Washington, em 1957, ela deixa entrever esse deslocamento constante:

Como eu disse a vocês, um continho meu publicado na revista *Americas* há mais de um ano, chamou a atenção de uma revista da Universidade do Novo Mexico (EE.UU.), eles me pediram um conto, mandei a tradução do conto “Amor” e de “Mistério de São Cristóvão”, para eles escolherem, eles aceitaram “Amor”. Então, eu, que sempre evito me colocar em situação de ser rejeitada, fiquei mais corajosa e, sob a sugestão de minha professora de inglês (nós só conversamos, não estudo nada...), mandei um conto para outra revista. E a revista não gostou nem aceitou. Acho que estou ligeiramente mais forte. (LISPECTOR, 2007, p. 285)

A última da frase da citação revela a vertigem e a coragem de Clarice Lispector ao tentar inscrever seu nome como escritora, expondo-se ao enviar os originais e serem recusados. Ainda e apesar disso, arrisca em relação a si mesma: “Acho que estou ligeiramente mais forte”.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil); RCS é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

## Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo. 2. A experiência vivida.** Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

DALCASTAGNÈ, R. Um mapa de ausências. *In*: DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 147-196.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GILBERT, S.; GUBAR, S. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. *In*: BRANDÃO, I. *et al.* (orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

LINS, Á. **Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaio e estudos (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, C. O búfalo. *In*: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 248-257.

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. *In*: BRANDÃO, I. *et al.* (orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

Recebido em: 17 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## CLARICE: UM ESTUDO SOBRE O TEMPO

### CLARICE: A STUDY ON TIME

Luana Ferreira de Freitas  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil  
[luanafreitas.luana@gmail.com](mailto:luanafreitas.luana@gmail.com)

Antônio Gomes Souza Filho  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil  
[agsf@fisica.ufc.br](mailto:agsf@fisica.ufc.br)

**Resumo:** O artigo abaixo tem como objetivo discutir o tempo em dois romances clariceanos: *Perto do coração selvagem* (1944) e *Água viva* (1973). A discussão sobre o tempo em Clarice não será norteadada pela dicotomia tempo psicológico versus tempo cronológico e sim pelo tratamento dado ao tempo nos dois romances separados por 29 anos: o tempo como deus, personagem e tema. A discussão está centrada em três principais características do tempo nos dois romances: o tempo do tempo em si, a tentativa de apropriação do tempo e a relação entre criação e o instante-já.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Tempo; *Perto do coração selvagem*; *Água viva*

**Abstract:** This article aims to discuss time in two Claricean novels: *Perto do coração selvagem* (1944) and *Água viva* (1973). The discussion about time in Clarice will not be guided by the dichotomy between psychological time and chronological time, but by the treatment given to time in these two novels separated by an interval of twenty-nine years: time as god, as character, and as theme. The discussion is divided into three main characteristics of time in both novels: time of the time itself, the attempt to seize time, and the relationship between creation and the instant-now.

**Keywords:** Clarice Lispector; Time; *Perto do coração selvagem*; *Água viva*



*O que é o tempo, então? Se ninguém me perguntar,  
eu sei; mas, se quiser explicar  
a alguém que me pergunte, não sei.*<sup>1</sup>

*Eu acho que enquanto eu não escrevo, eu estou morta.*<sup>2</sup>

O objetivo desse artigo, que teve como origem um vídeo gravado para o evento *Cem vezes Clarice*, não é falar do tempo narrativo em si, mas sobretudo da tentativa de Clarice Lispector de fazer como que um estudo do tempo, como o tempo é apreendido e medido, certa suspensão do tempo, e da relação entre tempo e vida e tempo e criação. No nosso caso, não estamos interessados tanto em uma análise do tempo cronológico, objetivo, exterior, tampouco do tempo psicológico, subjetivo, interior. Quanto mais Clarice escreve, e aqui nos referimos aos romances que analisamos, mais o tempo se torna deus, personagem e tema. Com o tempo, a questão da objetividade ou subjetividade do tempo se perde: o tempo é.

Clarice parece valer-se do debate acerca do tempo que ocorre na física. Por um lado, segundo a teoria da relatividade<sup>3</sup>, o universo passa a ter uma concepção geométrica e o tempo é apenas uma das suas dimensões, que se define não mais separado do espaço, mas sim como uma geometria maior chamada de espaço-tempo. O tempo perde, dessa forma, seu caráter absoluto e passa a depender do observador, das condições de quem o está medindo. Nesse sentido, o que é passado para um observador pode ser futuro para outro. De acordo com essa perspectiva, o tempo passa a ser a própria origem do universo, nasce, pois, no instante zero em que aconteceu o *Big Bang*: a singularidade que gerou o universo.

Por outro lado, se partirmos do pressuposto de que o universo surgiu a partir de uma instabilidade (e não de uma singularidade) de algo maior (um pré-universo que teria alguns caminhos a seguir e um deles foi o que gerou nosso universo) que não conhecemos, toda a perspectiva de descrição e percepção do tempo muda por completo. Nesse sentido, alguns físicos apontam que uma alternativa possível e razoável é que o tempo precede a existência do nosso universo<sup>4</sup>, ou seja, o tempo não teria começo, talvez não tenha fim, ou, como dito acima: o tempo é.

Agostinho de Hipona, intuitivamente, ao perguntar o que fazia Deus antes de criar o céu e a terra, chega a uma conclusão, de certa forma, semelhante, que o faz distinguir eternidade de tempo<sup>5</sup>. A angústia de Agostinho em sua tentativa de desvendar o tempo sem pôr Deus à prova origina-se justamente do caráter temporal da vida humana. Impossibilitado do recuo ou distanciamento necessário para examinar o tempo, condição humana incontornável, resta a Agostinho a intuição do que é tempo distinguindo-o de eternidade, ou o tempo do não-tempo.

Para Agostinho, então, na eternidade, necessariamente fixa e divina, não há passagem de tempo, apenas o presente: “Teus anos são um único dia, e teu dia não é um dia após dia, mas um hoje, porque teu hoje não é suprimido por um amanhã, nem substituí um ontem. (...) Tu fizeste todo o tempo e és antes de todo o tempo, e não houve um tempo em que não havia tempo”. (SANTO AGOSTINHO, 2017, p. 249)

---

<sup>1</sup> Santo Gostinho. *Confissões*. Livro XI, Capítulo XIV, p. 249.

<sup>2</sup> Panorama com Clarice Lispector, 07/12/2012. Entrevista TV Cultura, min. 8.50. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Acesso em: 25 jul. 2020.

<sup>3</sup> Albert Einstein. *Relativity, The special and the General Theory*, Chapter XI.

<sup>4</sup> Ilya Prigogine. *O fim das certezas.*, Capítulo 8.

<sup>5</sup> Santo Agostinho. *Confissões*. Livro XI.

Dessa forma, temos, de acordo com a possibilidade de o universo ter surgido de uma instabilidade e segundo a perspectiva de eternidade em Agostinho, um tempo infinito, sem começo nem fim, imensurável, formado apenas de presente, pois que imutável. Vamos encontrar eco dessa perspectiva no tratamento do instante-já em *Água viva*, mais adiante.

No processo de escrita e releituras para esse artigo, revimos a famosa entrevista que Clarice concedeu, pouco antes de morrer, à TV Cultura. O entrevistador, Júlio Lerner, busca situar cronologicamente o público com algumas perguntas a Clarice, cujas respostas são como um reflexo do tratamento dado ao tempo nos seus textos. Destaco algumas que, acredito, convergem com o assunto que trato aqui.

“Como você começou? Quando?” “Eu comecei desde sempre. (...) por exemplo, inventei uma história que não acabava nunca”. “Clarice, a partir de qual momento você efetivamente decide assumir a carreira de escritora?” “Eu nunca assumi, eu nunca assumi. Eu não sou profissional, eu só escrevo quando eu quero.” Mais adiante, quando Clarice afirma que o adulto é triste e solitário, Lerner pergunta: “A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?” “Isso é segredo.”

Não há objetividade nas suas respostas imediatas e naturais, o tempo não é medido de acordo com o parâmetro do entrevistador: tem-se “desde sempre”, “nunca” e “segredo.” Não há datas, ou mesmo períodos: ela responde com fatos: eu escrevo, sou amadora e é segredo. O tempo objetivo parece ter sido suprimido, substituído.

As narradoras em Clarice parecem, por vezes, fazer um estudo sobre o tempo e querer capturá-lo como forma de organizar uma vida sem sentido. Cabe um breve comentário sobre o sentido da vida, ou melhor, a ausência de sentido, que já está presente em *Perto do coração selvagem*, quando o pai de Joana se refere a ela como “um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?”, o que já fora respondido pela narradora, quando Joana criança olha o quintal do vizinho e diz “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer.” (1998, p. 13). A relação estabelecida entre Joana criança, a preocupação do pai com o que aconteceria a ela e a percepção de Joana sobre a inevitabilidade da morte é mediada pelo tempo: não é a personagem que dispõe do tempo, é o tempo que dispõe da personagem.

Os temas morte, tempo e sentido da vida, combinados ou não, aparecem amiudadas vezes nos textos clariceanos. Ainda em *Perto do coração selvagem*, temos o pai de Joana, falando sobre a mãe: “Então... nada. Ela morreu assim que pôde” (p. 28), lembrando que “assim que pôde” é uma medida de tempo. Em *Água viva*, a narradora diz: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância. (...) Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (p. 13).

Abordaremos três faces do estudo do tempo em Clarice: o tempo do tempo em si, nesse caso quase um personagem; a consequente e constante tentativa de apropriação do tempo como que para ter algum controle sobre a vida ou para imprimir algum sentido à vida; e a relação entre criação e o instante-já. Serão meus objetos de análise os romances *Perto do coração selvagem*, romance de estreia da autora, lançado em 1944, e *Água viva*, seu sétimo romance, lançado em 1973.

Como exemplo do estudo do tempo do tempo em si, trazemos dois fragmentos dos dois romances em análise. Logo nas primeiras páginas dos dois romances, as narradoras tratam do tempo como senhor de si mesmo, inapreensível:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo

recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

E, em *Água viva*:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo. (LISPECTOR, 1973, p. 13).

Nos dois fragmentos, observamos o tempo como que em suspenso para, então, imprimir, a seu próprio tempo, movimento à vida. As escolhas lexicais das narradoras são prontamente discerníveis (Joana criança e personagem adulta, respectivamente), mas duas ideias convergem: o tempo parado, aliado à cor branca; e o tempo passando, aliado à claridade ou ao sol. Cabe observar que o tempo suspenso é ora espanto, ora posse de todas as coisas, ilusão do controle, ou, dito de outra forma, se para a criança é assombro, a adulta afasta ou esquece a ideia da morte. Já quando o tempo resolve passar, há certa ansiedade e, mesmo para a Joana criança, a percepção da vida passando com pressa, o tempo acelerando a si mesmo e a vida.

O tempo é exterior e interior e tem poder de iniciar o dia, não como uma característica sua, um dado universal, mas como um assombro e como a lembrança do fim: cada aurora é uma insinuação do tempo individual acabando. Dessa forma, o tempo passa por um processo de desautomatização na escrita de Clarice, ganhando contornos de um deus, sujeitando personagens.

Uma das consequências dessa consciência do tempo como senhor da vida é a contínua tentativa de controle do tempo para, assim, controlar a vida, como que para tentar sobrepujar o deus-tempo.

Em *Perto do coração selvagem*, Joana criança parece estar analisando, estudando o tempo: “‘Oi, oi, oi...’”, gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende?” (p. 14)

Mais adiante na narrativa, Joana adulta, após o encontro com Lídia, temos:

Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade. Apenas um segundo quieto talvez separando um trecho da vida ao seguinte. Nem um segundo, não pôde contá-lo em tempo, porém longo como uma linha reta. (...) Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. (LISPECTOR, 1998, p. 157).

Percebemos que a personagem quando criança tenta desvendar a relação entre tempo e expectativa e, mais adiante, percebemos que a Joana adulta não conseguiu: temos um hiato de tempo, a alusão à cor branca, a impossibilidade de medir o tempo cronologicamente e a suspensão do tempo como alheio à vida em si. O tempo, nesse último fragmento, é tão opressor que reduz trama a cenário: “O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto”.

O presente é inapreensível, compreendido como intervalo entre “o passado e as névoas do futuro”, ou “separando um trecho da vida ao seguinte”, e a narradora acrescenta: “um pouco de eternidade”. Cabe observar que eternidade em si implica não-tempo, ou seja, é como se a personagem saísse da sua condição humana e temporal e experimentasse, nesse intervalo de vida, a existência fora do tempo, a suspensão da vida para, então, “renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo”.

Em *Água viva*, segundo a narradora,

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do *é* da coisa. (...) Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR, 1973, pp. 7 - 8).

A personagem no segundo romance parece mais consciente em relação ao caráter elusivo do tempo, mas, ainda assim, ela tenta controlar o “instante-já” ou “o *é* da coisa”, ressaltando que o presente é ela “sempre no já”. Se compararmos a expectativa em “o que vai acontecer agora agora agora?” ao fragmento de *Água viva*, percebemos que o estudo do tempo nesses dois romances de Clarice, separados por quase três décadas, de um modo geral, partiu da tentativa de antecipação da personagem e o tempo como exterior à existência para a noção de que, ainda que fugidio, o presente é a própria personagem no instante-já.

Por fim, a relação entre tempo e criação literária. Nos dois romances, temos as personagens criando no instante-já. Em *Perto do coração selvagem*, Joana recita o poema que acabara de inventar:

— Papai, inventei uma poesia.  
— Como é o nome?  
— Eu e o sol. — Sem esperar muito recitou: — “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.  
— Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?  
Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...  
— O sol está em cima das minhocas, papai, eu fiz a poesia e não vi as minhocas... —  
Pausa. — Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo.” Outra maior:  
“Vi uma nuvem pequena  
Coitada da minhoca  
Acho que ela não viu”  
— Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?  
— Não é difícil, é só ir dizendo. (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Em *Água viva*, há a mesma experiência de criação, mas mais consciente:

Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já. (LISPECTOR, 1973, p. 11)

A Joana criança cria poesias instantâneas, ao passo que a narradora-personagem em *Água viva* cria “um desenho eletrônico”, com aliterações da sibilante /s/, que parece exigir, como na poesia, a declamação: substrato, faço, vibração, sem, significado, senão, sílaba, segue, séculos, segredo, ação, fascínio, sombra, passado e simplesmente.

O processo de criação literária no instante-já, nas duas narrativas, é semelhante, mas se em *Perto do coração selvagem* temos esse exemplo citado, *Água viva* é estruturada como uma sequência de criação consciente de texto nos instantes-já. Há exemplos em praticamente qualquer página, mas cito um da última página do romance:

Hoje é sábado e é feito do mais puro ar, apenas ar. (...) Vou parar porque é sábado.  
Continua sábado.  
Aquilo que ainda vai ser depois — é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço. (...) (LISPECTOR, 1973, p. 115).

E a narrativa é encerrada com: “O que te escrevo continua e estou enfeitada.” (LISPECTOR, 1973, p. 115).

Em *Perto do coração selvagem* já há muita experimentação, mas há enredo, tema, personagens com nomes, passagem de tempo. *Água viva*, por outro lado, é uma experimentação radicalizada, a arquitetura da narrativa foi pensada como uma sequência de fotografias em uma exposição: instantes presos em telas, sem uma ordem específica.

## Referências

EINSTEIN, Albert. *Relativity, The Special and the General Theory*, New York: Three rivers press, 1961.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PANORAMA com Clarice Lispector. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (28 min 31 s). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&app=desktop>. Acesso em: 25 jul. 2020.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Editora Schwarcs, 2017.

Recebido em: 18 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## **NEGAÇÃO DA METAFÍSICA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR**

### **NEGATION OF THE METAPHYSICS IN A PAIXÃO SEGUNDO G.H., BY CLARICE LISPECTOR**

Jefferson Diório do Rozário

Faculdade Venda Nova do Imigrante, Venda Nova do Imigrante, Espírito Santo, Brasil  
[jdioriodorozario@yahoo.com.br](mailto:jdioriodorozario@yahoo.com.br)

**Resumo:** Neste artigo analisamos a obra *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, identificando no texto elementos que configuram uma narrativa de negação da metafísica. Essa constatação é evidenciada a partir do diálogo com a filosofia de Nietzsche (2006, 2008), em seus conceitos de vontade de verdade e espírito de vingança, pelos quais o filósofo alemão questionou as determinações advindas do estabelecimento da metafísica, presente na filosofia e no pensamento da tradição ocidental, de Platão - platonismo-cristianismo - a Hegel. Nesse sentido, considera-se afinal que o texto clariceano ressalta a impossibilidade de se apreender elementos fundamentais à experiência da existência, quando esta é compreendida apenas pelos desígnios metafísicos.

**Palavras-chave:** A Paixão Segundo G. H.; Metafísica; Vontade de verdade; Espírito de Vingança

**Abstract:** This article analyzes the work *A Paixão Segundo G.H.*, by Clarice Lispector, identifying elements in the text that characterize a narrative of denial of the metaphysics. This observation is evidenced on the dialogue with Nietzsche's Philosophy (2006, 2008), in his concepts of desire for truth and spirit of revenge, elements which the German philosopher questioned the determinations based on the establishment of the metaphysics, presented on the philosophy and thought of the western tradition, from Plato - platonism - christianity - to Hegel. Seen in these terms, the text from Clarice Lispector can be considered as a reinforcement about the impossibility of assimilating fundamental elements to the existence experience, when it is realized only by the metaphysical designs.

**Keywords:** A Paixão Segundo G.H.; Metaphysics; Desire for truth; Spirit of revenge



## 1 Introdução

Reflexões em torno da subjetividade dão a tônica da produção literária de Clarice Lispector. Em *A Paixão Segundo G.H.* (1964), essa temática se presentifica sob diversos vieses – linguagem, conhecimento, psiquismo, metafísica – explorados numa narrativa demarcada pela presença constante de figuras de linguagem, como metáfora, antítese, paradoxo, oxímoro; entregue ao que a crítica reconheceu como fluxo da consciência; numa narração que rompe com o enredo factual (BOSI, 2001). Nesse sentido, debruçar-se sobre esse modo de narrar clariceano, no encaixe de algum desses vieses é uma possibilidade de leitura, no intuito de compreender um pouco das reflexões que a obra propõe sobre a subjetividade.

Dito isso, este trabalho visa compreender algumas das ponderações que são postas na obra, acerca da metafísica. A escolha desse aspecto justifica-se sobretudo pela abordagem que a autora faz a esse tema, o que possibilita identificar em *A Paixão Segundo G.H.* elementos que negam a metafísica enquanto proposta de compreensão da vida. Negar no sentido de demonstrar que as determinações comuns à metafísica são insuficientes na compreensão de certas experiências que marcam a existência humana.

Essa identificação é possível pelo diálogo entre o texto literário e a filosofia, o que será estabelecido a partir principalmente de dois conceitos de Nietzsche (2006, 2008): vontade de verdade e espírito de vingança. Para o filósofo alemão, a metafísica se fez presente e constante na filosofia e no pensamento Ocidental, iniciada por Platão e estendida até Hegel. A partir dessa constatação, principalmente por esses dois conceitos, Nietzsche denuncia a metafísica como um erro, considerando-a limitada para a compreensão da vivência humana. Esse mesmo movimento de denúncia e crítica à metafísica é identificado na obra de Clarice, na medida em que a experiência ficcional narrada no livro não encontra uma explicação plausível pelo que a metafísica comumente estabelece ao sujeito.

## 2 A experiência pelo viés da metafísica

*A Paixão Segundo G.H.* trata, em seu possível enredo, de uma personagem narradora, G.H., angustiada devido a uma experiência por ela vivida - devorar uma barata. A angústia é evidenciada pela dificuldade de narrar a experiência, o que, conseqüentemente impede a compreensão: “Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi [...] Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (LISPECTOR, 1964, p. 7). A partir daí se estabelece a busca que é ficcionalizada na obra: a da tentativa de compreender aquilo que se experimentou.

Essas dificuldades se constituem pela desorganização que se estabelece para a narradora, a qual tenta se encontrar em meio ao ocorrido. Nesse processo, as primeiras páginas da obra giram praticamente em torno da identificação desse estado: “A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi [...] nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver” (LISPECTOR, 1964, p. 08). Esses dois trechos ilustram um estado em que a narradora evidencia uma condição existencial diferente daquela a que estava acostumada e, nessa nova experimentação, deflagra-se para a mesma o quanto que sua organização anterior lhe era um fardo. Uma situação paradoxal, pois, da mesma forma em que o discurso de G.H. reconhece uma necessidade de se negar os resultados dessa nova experiência - “pois não quero me confirmar no que vivi” - a fim

de manter sua anterioridade, ela também reconhece o quanto essa condição anterior lhe é pesada - “nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver”.

A partir dessas reflexões iniciais propostas na obra, surge um questionamento possível: Por que a experiência vivida - “[...] estou tentando dar a alguém o que vivi [...]” (LISPECTOR, 1964, 7) - pela narradora é penosa para ela? Esse questionamento torna-se ainda mais obscuro no livro, uma vez que a narradora adia o ocorrido para o leitor. Mas, mesmo sabendo-se posteriormente do fato, é possível compreender que toda a angústia não está vinculada apenas ao acontecimento em si, até mesmo porque as experiências vivenciadas geram angústias tanto por elas mesmas, quanto pela forma como são compreendidas. Nesse sentido, pode-se empreender um movimento pelo qual se investigue a determinação discursiva que, atrelada ao fato em si, provoca tal estado em G.H.

As pistas disseminadas por G.H. em sua narrativa que mal apresenta fatos, possibilitam responder a esse questionamento central desta análise, numa proposta de compreender o itinerário narrativo da personagem que, perdida “[...] no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio” (BOSI, 2001, p. 424). A primeira delas está na página 10: “O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança: De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro” (LISPECTOR, 1964, p. 10).

O que se identifica nessa passagem é uma referência à visão metafísica da existência, pela qual se compreende a vida como um mal e identifica o bem da vida no além, na transcendência. Nessa perspectiva, o bem da vida transcende para além da vida mesma. Trata-se, portanto, da esperança platônica, segundo a qual a vida é um erro - “meu próprio mal” - a ser negado em prol de uma existência *a posteriori* - “eu havia criado um bem futuro”. Essa negação foi resultado da questão originária platônica – o que é isso? – segundo a qual é estabelecida a essência para além da aparência sensível (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 2). Assim, o exercício da metafísica “nega as condições efetivas da vida, à medida que busca na certeza do conhecimento conceitual a essência inteligível do real, isto é, a verdade sobre as coisas” (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 3). Essa atitude subestima a realidade em nome de um ideal, numa crença de que a vida real deveria ser corrigida, substituída, alterada em nome dessa idealização que se julga superior.

É a partir desse estabelecimento metafísico que se dá a angústia da narradora, afinal ela se entrega ao que seria um mal da vida - representado pelo ato de comer a barata - e percebe nesse ato a possibilidade de uma existência não apenas diferente da que tinha até então, mas uma existência em que ela realizasse seu desejo. É a angústia de desejar o mal:

A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar. Na verdade eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada - e havia lutado porque não tinha podido me permitir a morte daquilo a que eu chamava de minha bondade (LISPECTOR, 1964, p. 104).

A bondade é também uma categoria da proposição metafísica de Platão - assim como “bem”, “virtude”, “beleza” (NIETZSCHE, 2003, p. 50). Pelo imperativo da razão, o filósofo grego estabelece os que são considerados valores superiores, como o ser, o incondicionado, o bem, o verdadeiro, o perfeito, a *causa sui* (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 4). Daí cria-se essa dicotomia na qual G.H. se insere, dividida entre a manutenção de sua condição prévia e a possibilidade de romper com as determinações metafísicas - manter viva ou permitir a morte da bondade nela. Mas essa ruptura engendra um risco: “Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade” (LISPECTOR, 1964, p. 10). Ora, o destino é

exatamente a existência pelas determinações metafísicas, segundo as quais a delimitação da vida já está toda estabelecida pela narrativa platônica - e posteriormente pela cristã. O destino da virtude compreende a necessidade de se negar a vida em seus vícios para se alcançar o sublime. Interessante ainda como G.H. inverte a noção de sagrado. Na lógica cristã, por exemplo, o sagrado é exatamente o destino, ou seja, a determinação transcendental. Mas para a narradora o sagrado é o que conserva a vida em suas nuances mais diversas, sem um destino traçado, ou seja, sem uma determinação prévia.

Assim, compreende-se que a desestabilização narrada na obra vincula-se a um estado de coisas em que uma condição prévia é ameaçada. Nesse sentido, não apenas o ato de comer a barata angustia G.H., mas sim o que isso pode significar, em termos da condição sob a qual ela vive. Se a existência está demarcada sob valores como virtude, bondade, bem, beleza, pureza; qualquer fato ou ação que fuja dessas categorias significa uma ameaça, tanto à existência que se possuía antes - já que a narradora passa a questionar a organização em que vivia - quanto à própria personagem, uma vez que essa se vê amedrontada e ameaçada por sua condição prévia: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho, ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim” (LISPECTOR, 1964, p. 30). A sequência de termos identificados por G.H. - verdade, moral, lei, Deus - descreve a história da metafísica pela filosofia e pelo pensamento ocidental, conforme identificou Nietzsche.

### **3 A negação da metafísica pela crítica nietzschiana ao platonismo-cristianismo**

Os estabelecimentos na existência de G.H. ocorrem a partir de uma conceituação, pela qual ela deve zelar. São nesses estabelecimentos que a personagem se organiza, determinando como ela deve existir: o que pode e deve fazer, o que necessita manter, aquilo que deve negar, o que pode desejar, o que lhe é lícito ou ilícito. Essa organização mantém o equilíbrio da existência de G.H., ainda que seja um equilíbrio que a impeça do movimento, ou seja, os estabelecimentos a que ela deve respeitar exigem um enquadramento tal, de modo que não lhe era permitido oscilar entre outras possibilidades. Essa condição a narradora ilustra pela metáfora da terceira perna: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi” (LISPECTOR, 1964, p. 8).

A condição prévia à experiência desestabilizadora de G.H. mantém nessa imobilidade - “me impossibilitava de andar”. Mas, o que seria esse elemento constituinte da organização imobilizante de G.H.? A própria narradora nomeia mais adiante essa “perna”: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’” (LISPECTOR, 1964, p. 11). Ou seja, a estabilidade imobilizante de G.H. é o que a determina na verdade e, ao perdê-la, ele se sente impulsionada a estabelecer uma nova. Nesse sentido, compreende-se na personagem uma existência dependente da verdade, atrelada a ela, pois é na verdade que se estabelece a organização - ainda que paralizante.

É nesse dilema, entre a manutenção e a ruptura com a verdade, que G.H. narra sua paixão: “Como pois inaugurar agora em mim o pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão” (LISPECTOR, 1964, p. 12). O *pathos* de G.H. se insere no medo, na medida em que o pensamento sob o jugo da verdade lhe condena a paixão vivida.

Nesse sentido, pois, que a verdade é um estabelecimento, determinando o sujeito pela estagnação, por uma impossibilidade do fluir, por um impedimento do ser-sendo. Para a narradora, a verdade impede-lhe o fluir de sua paixão, impede que ela se encontre na paixão experimentada.

Mas ainda que esse estabelecimento seja paralisante, a narradora, a partir do processo paradoxal em que se insere pela experiência central da narrativa, questiona a verdade: “Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu temia e a temo”. (LISPECTOR, 1964, p. 17). Nessa reflexão, G.H. intensifica sua crítica à verdade metafísica: determinação prévia que não se compreende e pela incompreensão se teme e se subjuga; estabelecimento que limita a existência, na medida em que impede até mesmo a paixão da personagem, inclusive por não se enquadrar entre “As paixões em forma de oratório” (LISPECTOR, 1964, p. 97).

Essas reflexões literárias sobre a verdade metafísica encontram ecos no pensamento de Friedrich Nietzsche. Considerado um dos iniciadores da Filosofia contemporânea, o filósofo alemão do século XIX critica radicalmente a Filosofia tradicional, considerando-a um equívoco, iniciado em Platão e estendido até Hegel. Tal equívoco reside no estabelecimento da metafísica, pela qual o pensamento filosófico ocidental, na totalidade, compreendeu uma separação entre a aparência e a essência, entre o ser e o aparecer, considerando o mundo e os instintos humanos como erros a serem corrigidos pela razão e sua conseqüente busca da verdade, em que a razão passa a pesar sobre a existência, sufocando-a: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar - a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealdade e minha imaginação são pesadas” (LISPECTOR, 1964, p. 38).

Essa crítica inicia-se pela identificação de que o pensamento socrático, adotado por Platão, de virtude atrelada à razão é, na verdade, uma atitude contra os instintos e, por extensão, contrária à vida em sua plenitude: “Tento compreender de que idiossincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos” (NIETZSCHE, 2006, p.16). O questionamento é, portanto, da lógica platônica de que a virtude leva à felicidade.

Desse modo, a essência na metafísica é “algo que permanece sempre idêntico a si mesmo, em contraposição ao vir-a-ser e seu permanente estado de transformação das aparências” (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 2). O ser, no pensamento tradicional, é identificado por um *a priori*. Pela determinação da verdade, em defesa do mundo verdadeiro, nega-se o mundo aparente e, como aquele é impossível, acaba-se por abolir qualquer possibilidade de existência: “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!” (NIETZSCHE, 2006, p. 25).

Nietzsche identifica ainda o cristianismo dentre os pilares principais do pensamento filosófico no Ocidente, ao lado do platonismo. Embora o platonismo já tenha uma perspectiva moral, o cristianismo contribuiu para a intensificação e a disseminação dessa perspectiva. Enquanto que na lógica platônica os sentidos são fonte de engano e mentira, na lógica cristã configuram-se como origem do pecado, afinal, segundo Nietzsche, no prefácio de *Para além do bem e do mal*, “o Cristianismo é um Platonismo para o povo” (NIETZSCHE, 2005, p. 8). Desse modo, o pecado cristão se insere na mesma lógica da virtude platônica, a da negação de certos aspectos da vida. G.H. identifica essa condição, “Minha orgia na verdade vinha de meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior” (LISPECTOR, 1964, p. 188).

Por isso Nietzsche fala de um platonismo-cristianismo. Desse modo, a lógica metafísica iniciada por Platão estende-se não apenas pela filosofia, mas também por diversos outros domínios, inclusive o religioso, na medida em que o cristianismo apropria-se das concepções de verdade e virtude. Por essa razão, para negar a metafísica, *A Paixão Segundo G.H.* o faz tanto no campo das determinações filosóficas quanto no da cristã. O próprio título da obra faz referência à paixão de Cristo. Mas a paixão de G.H. não é a cristã, pois não é metafísica, uma vez que é a paixão do agora, do instante da existência. Enquanto a paixão cristã prende-se ao vir a ser, determinado pela transcendência, a paixão de G.H. celebra a existência em sua atualidade, não na realização futura cristã: “Pois o que de repente eu soube é que chega o momento não só de ter entendido que eu não devia mais transcender, mas chegara o instante de realmente não transcender mais. E de ter já o que anteriormente eu pensava que devia ser para amanhã” (LISPECTOR, 1964, p. 196).

Ainda na crítica nietzschiana, para o filósofo alemão, os assim denominados valores superiores, que determinam a existência humana, não passam de formulações enganosas:

O que a humanidade até agora considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções; expresso com mais rigor, *mentiras* oriundas dos instintos ruins de naturezas doentes, nocivas no sentido mais profundo – todos os conceitos: “Deus”, “alma”, “virtude”, “além”, “verdade”, “vida eterna”... Mas procurou-se neles a grandeza da natureza humana, sua “divindade”... Todas as questões da política, da ordenação social, da educação foram por eles falseadas até a medula, por haver-se tomado os homens mais nocivos por grandes – por ter-se ensinado a desprezar as coisas “pequenas”, ou seja, os assuntos fundamentais da vida mesma... (NIETZSCHE, 2003, p. 50).

Consequentemente, inverte-se ainda a ordem fundamental do real, estabelecendo-se a verdade na ideia, no conceito, no entendimento humano, retirando-a da vida. O processo que ocorre é o de uma tentativa de domesticação da vida, de seus aspectos mais instintivos, como declara G.H., “O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar” (LISPECTOR, 1964, p. 16). E G.H. vai minuciosamente detalhando como essas amarras são constituídas a partir de um ideal de humano para o ser que, por fatalidade, já é humano. Para ela, portanto, “[...] ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana” (LISPECTOR, 1964, p. 150). Perspectiva contrária à que é denunciada por Nietzsche, muito distante da realidade, nas palavras do filósofo, na medida em que ignora “o caminho do que é vivo” e estabelece a vivência em conceitos que negam elementos fundamentais da existência. Uma lógica de negação da vida, que G.H. questiona para afirmar a vida realmente: “Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto” (LISPECTOR, 1964, p. 209).

O imperativo que angustia G.H. é o da verdade, da razão, “Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo - quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação” (LISPECTOR, 1964, p. 9). Essa insistência numa vida demarcada pelo imperativo da verdade é nomeada por Nietzsche como vontade de verdade. A filosofia esteve sempre atrelada à verdade, comprometida com ela, concebendo-a como algo “*transmundano*, metafísico, supra-sensível” (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 1, grifo dos autores). A crítica é dirigida à busca do conhecimento da verdade do real, de sua substância e essência.

A partir da identificação dessa condição, Nietzsche propõe a superação da decadência vivida pelo homem ocidental, advinda de sua vontade de verdade (PESSOA; PESSOA, 2016,

p. 1). Decadência essa iniciada a partir da proposta platônica de cisão entre ser e aparecer, essência e aparência, desde quando a verdade passou a ser um conceito, uma categoria, a determinação adequada sob a qual toda a existência passa a ser medida. Esse conceito de verdade tende à exclusão do falso, da não-verdade. Logo, ao compreender “o real desde a separação entre essência e aparência, verdade e falsidade, a filosofia se constitui não apenas como esta busca de uma verdade, contraposta ao falso, como também de um bem, contrário ao mal, e ainda de um belo, que se contrapõe ao horrível” (PESSOA; PESSOA, 2016, p.1).

G.H., por sua vez, diante do horror da barata, percebe o quanto que a humanidade é estabelecida a partir de uma categorização excludente, “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 1964, P. 81). Trata-se de um humano massacrado pela verdade, que exclui e sufoca elementos inerentes à vida, em prol de um modelo para além do mundo. Diante disso, a narradora identifica a necessidade de se negar esse formato, compreendendo que “[...] o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 1964, p. 81).

Em sua determinação, a vontade de verdade volta-se contra as condições efetivas da vida, em favor de um mundo ideal e superior, ficcionalmente<sup>1</sup>constituído. Essa idealização passa a ser a referência para se avaliar o real, ou seja, é o mote de compreensão do real. A avaliação instaurada pela vontade da verdade busca exatamente adequar o real a esse ideal, além de intentar a correção dos erros da realidade pela idealização constituída – aliás, ficcionalmente estabelecida, pois não encontra efetivação do mundo em si.

Por conseguinte, observa-se na vontade de verdade o espírito de vingança, pois a verdade volta-se contra a vida, considerando-a um erro a ser corrigido, por isso a vontade de verdade opera uma vingança contra a vida. Nesse processo, o homem “assume para si a condição de senhor e dono da realidade, na pretensão de dominar seu fundamento e controlar seu destino” (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 4). O dever ser é utilizado como a medida de julgamento do real, o qual passa a ser avaliado, com o intuito de que seja corrigido naquilo que escape do ideal posto. O espírito de vingança impregna a vontade de verdade, tomando a vida como um erro a ser corrigido.

Mas em G.H. opera-se uma *contravingança*, ou seja, como a vontade de verdade é uma vingança contra a vida, porque a nega, a afirmação da vida é o movimento contrário a essa vingança, sendo, portanto, a vingança da vida contra o espírito de vingança: “A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais” (LISPECTOR, 1964, p. 82). Pela experiência central da obra, a vida volta à tona, sem os ditames da verdade, sem a vingança que a vontade de verdade opera contra a vida. E para permitir que a vida flua livremente, G.H. questiona as categorias comumente impostas pelo imperativo da verdade:

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada demais de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita (LISPECTOR, 1964, p. 189).

Nesse questionamento, o saber tradicionalmente estabelecido é subvertido e questionado, pelo reconhecimento de que “Toda compreensão súbita se parece muito com uma

---

<sup>1</sup> O aspecto ficcional estabelecido pela vontade de verdade reside na negação de elementos que são inerentes à existência, à vida. Ficcional justamente por negar a dinâmica e o movimento da vida, em prol de um estabelecimento eterno e imutável. Vale ressaltar que, como esse eterno nunca é de fato alcançável, deflagra-se o aspecto ficcional da proposta da vontade de verdade, uma vez que não se realiza no mundo.

incompreensão” (LISPECTOR, 1964, p. 13). G.H. nega o saber previamente estabelecido, na busca de uma compreensão mais profunda, que não se dá pelo saber da verdade, mas pela vivência, “[...] pois viver é somente a altura a que posso chegar - meu único nível é viver” (LISPECTOR, 1964, p. 13). Essa perspectiva é muito próxima à crítica de Nietzsche à vontade de verdade e seu consequente espírito de vingança:

“Vontade de verdade” chamai vós, os mais sábios dentre os sábios, aquilo que vos impele e inflama? Vontade de que todo existente possa ser pensado: assim chamo eu à vossa vontade! Quereis, primeiro, *tornar* todo o existente possível de ser pensado; pois, com justa desconfiança, duvidais de que já o seja. Mas ele deve submeter-se e dobrar-se a vós! Assim quer a vossa vontade. Liso, deve tornar-se, e súdito do espírito, como seu espelho e reflexo (NIETZSCHE, 2005, p. 126).

A busca da verdade ocorre pelo considerado mais sábio, ou seja, o filósofo, idealizador da verdade, dito como ídolo por Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos* (2006). Tal busca justifica-se pelo desejo de dominação do real, na tentativa de torná-lo passível de ser pensado, analisado, determinado, estabelecido. O que se busca nesse intento é o exercício pelo qual o real possa ser atestado pelo pensamento, na tentativa de submissão da realidade ao conceito. Entretanto, é essa lógica que Nietzsche nega: “De uma vez por todas, muitas coisas eu não quero saber. – A sabedoria traça limites também para o conhecimento” (NIETZSCHE, 2006, p. 8). Nesse exercício de tentativa de enquadramento do real completa-se a vingança contra a vida, por uma busca incessante de sua delimitação, pela qual a verdade busca “[...] impor ao real determinados esquemas, a fim de assegurá-lo, ordená-lo, fixá-lo, cristalizá-lo, aprisionando-o dentro de seus conceitos e teorias, para assim poder não apenas dominá-lo, mas também corrigi-lo” (PESSOA; PESSOA, 2016, p. 4). Deflagra-se assim o desejo de dominação do real, de submissão de toda a realidade ao conceito, logo, um desejo de subjugação e correção do real.

Essa correção ocorre sob o imperativo da razão, que delimita em si a verdade da existência, a realidade do real:

O desprezo, o ódio a tudo que passa, que muda, que se transforma. De onde provém esta avaliação do que permanece? Evidentemente, a vontade de verdade não é mais do que o desejo por um *mundo permanente*. Os sentidos enganam, a razão corrige os erros; consequentemente (assim se conclui), a razão é o caminho para o permanente; as ideias *mais distantes da sensação* hão de estar mais próximas do “mundo verdadeiro”. Dos sentidos é que provém a maior parte de nossas desgraças: são enganadores, subornadores, destruidores (NIETZSCHE, 2008, § 585).

A negação da vida em sua dinâmica foi o escopo da vontade de verdade, foi o funcionamento de seu espírito de vingança. Por isso Nietzsche compreende a tradição filosófica como um exercício segundo o qual a existência se torna impossível em sua plenitude. Logo, Nietzsche condena a Filosofia tradicional em sua operação plena e identifica a necessidade de uma nova mentalidade.

#### **4 A ruptura com a metafísica e a possibilidade de fluidez do ser**

G.H. identifica a necessidade de se ultrapassar os ditames da verdade, afinal, segundo a narradora, “A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe” (LISPECTOR, 1964, p. 17). Posta diante da vida em sua amplitude, a verdade revela sua impotência, uma verdade utilizada tradicionalmente como pretexto para se mentir acerca da existência. E a

esperança que, no início da narrativa, atormenta G.H., afinal é abandonada por ela, “A esperança - que outro nome dar? - que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal” (LISPECTOR, 1964, p. 67). A morte que se instaura a partir dessa curiosidade é a do modelo assumido pela personagem, antes da experiência com a barata. A curiosidade pela vida - encarnada no contato com a barata - é mortal porque é exatamente esse evento que permite a ruptura com a organização inicial. Morre, portanto, esse modelo prévio a que G.H. estava atrelada.

Esse movimento permite a vida, no sentido de que G.H., a partir desse processo, passa a se permitir outras vivências que antes lhes eram impensáveis. Essa nova experiência vivificadora é representada na obra pela barata, no contato direto com a “matéria da vida”, “De novo a parte branca da barata espremeu-se menos de um milímetro para fora” (LISPECTOR, 1964, p.91). Nessa contemplação de G.H. não há horror, medo, feiúra ou nojo.

A propósito, o próprio nojo, que é uma manifestação muito comum em relação às baratas, é questionado em diversos momentos na narrativa. Numa delas, ele é identificado pela diferenciação que se é estabelecida entre as variadas formas de vida: “E só tenho nojo do rastejar de crocodilos porque não sou um crocodilo” (LISPECTOR, 1964, p. 135).

Em outra referência, é compreendido como um fator que limita aspectos diversos da existência, “E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata” (LISPECTOR, 1964, p. 195). Em ambas as referências, identifica-se que o sentido de nojo está vinculado ao conceito de “bem” e “belo”, uma vez que eles identificam o que deve ser negado, o que é bom ou horrível e a barata está na parte negativa dessa classificação. Entretanto, o contato com a barata é, para G.H. a possibilidade de renunciar a essas categorias e, por essa renúncia, redimensionar sua vivência

Para a narradora, a existência possui uma amplitude que a desloca a nuances diversas, inclusive para o avesso do que a verdade e o bem estabelecem. Ou seja, se na paixão cristã a vida se efetiva no céu, além da terra - raciocínio estabelecido pela lógica metafísica platônico-cristã -, o que G.H. experimenta a faz vivenciar o avesso dessa determinação, o avesso da própria personagem, pelo que ela havia estabelecido para si até então. G.H. abre mão de resguardar sua bondade, que a levaria à prometida alegria celeste, e se entrega a uma outra alegria - anunciada, inclusive, aos “possíveis leitores”, no início do livro -, a alegria infernal: “Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas - esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi - o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno” (LISPECTOR, 1964, p. 121).

## **5 Considerações finais**

Neste trabalho, analisou-se a obra *A Paixão Segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, procurando evidenciá-la como uma negação à metafísica. Nesse sentido, foram identificados diversos elementos presentes na narrativa que, de alguma forma, se apresentam contrários aos pressupostos que encarnam o platonismo-cristianismo. O livro, narrado em primeira pessoa, pela personagem G.H., gira em torno da experiência por ela vivida: a de devorar uma barata. A partir dessa experiência, a narradora traz reflexões diversas - no que a crítica convencionou classificar de fluxo da consciência - sobre esse fato, demonstrando a complexidade dele, sobretudo quanto à sua compreensão pelos ditames da metafísica.

O que a obra preconiza, portanto, é a impossibilidade de o discurso metafísico explicar a existência humana, justamente por ser contrário a certos aspectos que, de alguma forma, fazem parte do humano e, por isso, não deveriam ser negados. Entretanto, não é com tranquilidade que G.H. chega a essa negativa. Isso porque a narradora identifica-se delimitada pelo que o filósofo Friedrich Nietzsche conceituou de vontade de verdade e espírito de vingança. Para ele, toda a cultura ocidental foi, desde Platão, até Hegel, baseada na concepção metafísica de verdade, elaborada por Sócrates e afirmada por Platão. A partir do conceito platônico, a existência sofreu uma cisão, em que, de um lado está a verdade, segundo a qual se pautam conceitos de virtude, bondade, beleza, pecado. Esses conceitos foram utilizados para condenar certos aspectos da vida, os quais passam a ser negados e, na concepção de Nietzsche, passam a operar uma vingança contra a vida, na medida em que essas determinações a impedem em sua completude.

G.H., entretanto, passa pela percepção de sua condição e instaura uma mudança, pela qual ela rompe com a metafísica e propõe assumir sua existência fora dos ditames desta. Ou seja, G.H. reconhece que a vida é pulsão, em si mesma, no agora. Para a personagem, a possibilidade de que a existência seja completa reside na aceitação do ser humano em sua completude, livre da exclusão operacionalizada pela metafísica platônico-cristã, afinal, segundo G.H., o caminho não é a vingança contra a vida, mas a aceitação: “E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão.” (LISPECTOR, 1964, p. 212).

## Referências

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como cheguei a ser o que sou**. Tradução: Pietro Nasseiti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PESSOA, J.; PESSOA, F. **Filosofia e arte no pensamento de Nietzsche**. Vitória: Sead-Ufes, 2016.

Recebido em: 15 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## SVEGLIA E AS PAISAGENS SUÍÇAS CLARICEANAS

### SVEGLIA AND THE CLARICEAN SWISS LANDSCAPES

Djulia Justen

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
[djuliajusten@gmail.com](mailto:djuliajusten@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo apresenta um percurso pelas narrativas de Clarice Lispector através do relógio Sveglia, protagonista de “O relatório da coisa”, de *Onde estivestes de noite* (1974). O texto teve duas outras versões: “Objecto-relatório-mistério” (1971) e “Um anticonto” (1972). Nestes contos o relógio performa uma alegoria temporal: como despertador do agora. Ela toma outras direções a partir de um pequeno detalhe entre as versões: a identificação do relógio de nome italiano com um relógio suíço. Este pormenor destacado por “Um anticonto” proporciona um passeio por outros textos de Clarice, aqueles compostos por cenas suíças e da primavera. Neles um olhar dialético percorre paisagens, retratos e assim são perfiladas as características helvéticas da neutralidade, organização, previsibilidade, frieza, insensibilidade. Estes traços maquinicos consistem na ânsia suíça de manter à distância os sentidos do corpo, os trânsitos daimonicos e coincidem com a “precisão suíça”, expressão idiomática atribuída aos relógios suíços. Essa dura disciplina kantiana e anestésica, porém, é quebrada com a primavera e as irrupções sensíveis, imprevisíveis trazidas pela estação. O encontro com as narrativas clariceanas sobre passagens suíças possibilita lançar questões temporais e estéticas acerca do relógio Sveglia como tempo de despertar.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Tempo; Despertar; Estética; Susan Buck-Morss

**Abstract:** This article presents a journey between the narratives of Clarice Lispector through the clock Sveglia, the protagonist of “A report on a thing”, of *Onde estivestes de noite* (1974). The text had two other versions: “Objecto-relatório-mistério” (1971) and “Um anticonto” (1972). In these tales, the clock performs a temporal allegory: as an alarm clock for the now. It takes other directions based on a small detail between the versions: the identification of the Italian name clock with a Swiss watch. This detail highlighted by “Um anticonto” provides a tour between other texts by Clarice, those composed by Swiss and spring scenes. In them, a dialectical look goes through landscapes, portraits and in this way the Swiss characteristics of neutrality, organization, predictability, coldness, insensitivity are profiled. These machinic features consist the Swiss desire to keep the senses of the body and the daimonic transits at a distance. They coincide with the “Swiss precision”, an idiomatic expression attributed to Swiss watches. This harsh Kantian and anesthetic discipline, however, is broken with spring and the sensitive, unpredictable outbreaks brought on by the season. The encounter with Clarician narratives about Swiss passages makes it possible to project temporal and aesthetic questions about the clock Sveglia as an awakening time.

**Keywords:** Clarice Lispector; Time; Awakening; Aesthetics; Susan Buck-Morss



## 1 Considerações iniciais

Um dos traços marcantes das versões de “O relatório da coisa”, de Clarice Lispector, consiste em uma voz narrativa que fala sobre e dialoga com um relógio chamado Sveglia. Outra dessas marcas concerne à natureza do texto, que tem um curioso percurso desencadeado pelo menos três vezes no conjunto de narrativas assinadas por Clarice. A começar por “Objecto-relatório-mistério” lançado na *Revista Senhor* (1971). De lá foi deslocado, desmontado e de novo rearmado sob título “Um anticonto” (1985 [1972]), disposto em três partes, no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*. O mesmo fragmento, outra vez desmontado e remontado, foi justaposto aos textos de *Onde estivestes de noite*, na qual a narrativa ressurgiu desta vez renomeada como “O relatório da coisa.” (1999a [1974]).

É impossível não notar o trânsito do fragmento de Sveglia que, em seus deslocamentos, desmonta-se e se recompõe. Consta-se, inclusive, que o movimento do texto remete à construção do mecanismo de um relógio a partir das operações de montagem. Ou seja, o texto é montado de maneira análoga ao objeto maquínico de que trata. Este movimento de composição e disposição textuais apresentado pela narrativa de Clarice assemelha-se a uma montagem literária, princípio conhecido nas artes e na literatura, sobretudo no cinema. Ela também é perceptível em outros textos clariceanos que reutilizam materiais anteriormente publicados, dotando-os de diferenças de ordem variada. É também comum, no âmbito dos escritos clariceanos, a presença de narrativas circulando entre diferentes livros, o que revela a existência de trânsito de envios e reenvios tanto de textos quanto de personagens. Tal procedimento de organizar, desorganizar e reorganizar em agrupamentos feitos de pedaços e restos textuais é análogo ao que Walter Benjamin propõe no *Livro das Passagens*: a montagem como um método operativo (BENJAMIN, 2018, p. 764).

Se as narrativas clariceanas fazem da montagem literária um procedimento composicional, não seria oportuno tomar como operação de leitura o mesmo caminho, isto é, ler desmembrando e remontando o corpo-textual do relógio Sveglia?

\*

Desde as primeiras linhas as narrativas de Clarice sobre Sveglia parecem ir direto ao ponto, ao centro da questão, ou seja, o tempo.

“Objecto-relatório-mistério”:

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Vou falar de uma coisa que aos outros parece óbvia. Mas que é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. Ou o TEMPO? (LISPECTOR, 1971, p. 107).

“Um anticonto”:

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Vou falar de uma coisa que aos outros parece óbvia. Mas que é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. (LISPECTOR, 1985 [1972], p. 162).

“O relatório da coisa”:

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. (LISPECTOR, 1999a [1974], p. 57).

Ao modo dos enunciados de uma charada, de uma adivinhação (o que é? o que é?), assim se enuncia a questão do tempo. O que é difícil de entender, mas ao mesmo tempo é óbvio. E para isso os alentos proferidos no modo imperativo, dirigidos ao leitor ou a este outro que inicia o caminho de *descobrimto*. “Insista” e “Não desanime.” É preciso insistir naquilo que continua difícil de saber. Depois, “parecerá óbvio.” Pois a charada é evidente e o enunciado traz em si a resposta: “envolve o tempo.”

Ao final do parágrafo de “Objecto-relatório-mistério” surge uma pergunta que é suprimida nos textos seguintes. “Ou o TEMPO?” A pergunta ambígua destila um jogo de obviedades através das letras da palavra “tempo” em caixa-alta. Em *Objecto textual*, Raúl Antelo assinala que o jogo é tão óbvio a ponto de a pergunta “Ou o TEMPO?” ter sido retirada das montagens seguintes do texto. (ANTELO, 1997, p. 7). Mas neste jogo de obviedades e palavras que gritam com seu destaque gráfico, fica a pergunta a ressoar. Qual a diferença entre tempo grafado em letras maiúsculas ou em letras minúsculas? De que instância temporal se fala? Seria possível conjecturar duas noções temporais, uma com letras minúsculas como a passagem das horas, o transcorrer do tempo, a passagem da modernidade, e outra, com letras maiúsculas, aludindo ao tempo como história aberta, segundo a concepção de Walter Benjamin a respeito de uma história que se faz e se refaz fissurando o tempo que se/lhe abre?

Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios. (LISPECTOR, 1971, p. 107). (LISPECTOR, 1985 [1972], p. 162). (LISPECTOR, 1999a [1974], p. 57).

O tempo não pode ser fracionado, não é divisível, “é sempre e imutável.” Tal fluxo contínuo foi figurado por alguns tipos de relógios nos quais o escorrer fundamenta, por analogia, uma intrigante imagem temporal: dos instantes que caem como os grãos de areia de uma ampulheta, como o deslizar do líquido denso no relógio a azeite, e da água guardada na clepsidra. “Mas nós precisamos dividi-lo.” Não seria a razão mercantil do capitalismo que divide o tempo entre as horas e os horários, fazendo do relógio uma coisa monstruosa?

“Mas nós precisamos dividi-lo.” Chama atenção esta necessidade declinada na primeira pessoa do plural, a nossa, de seccionar o tempo, mas de outra maneira que não aquela dos imperativos produtivistas. Vale lembrar o que profere o narrador do tema “O relógio de Julius Heckenthorn”, de *Avalovara*, de Osman Lins. A personagem Julius sonha em soar horas inesperadas com a construção de um relógio que pudesse causar uma sensação de espanto e perplexidade suscitada pelo estar diante do tempo. Ele pondera: “Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza”, pois “a própria consciência de que temos de existir não é contínua.” (LINS, 1995 [1973], p. 281). Em sua leitura deste trecho do fragmento de Sveglia, Antelo também argumenta em favor das descontinuidades da existência e de tempo. “Como subjetividades históricas, somos tempo; como objetividades sociais, somos distintos.” (ANTELO, 1997, p. 17).

A consciência que temos da existência e do tempo é abrupta. Interrompida. Divisível. E insiste em ser atravessada por esses movimentos pulsantes e intermitentes do tempo. Tal percepção conduz à imagem do tempo anacrônico compreendida por Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*: um turbilhão no qual se conjugam o “pré” e do “pós”, do “agora” e do “outrora”, do “devir” e do “declínio.” (BENJAMIN, 2011 [1928], p. 18).

Com esta perspectiva de um tempo e de uma existência anacrônicos seria possível ler o relógio, esta coisa monstruosa de uma outra maneira. Como um objeto feito de fragmentos e de montagem de tempos. Por isso, a voz narrativa alerta: “Não vou falar sobre relógios.” Mas sobre um relógio.

A marca é Sveglia, o que quer dizer “acorda.” Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. (LISPECTOR, 1971, p. 107; LISPECTOR, 1985 [1972], p. 162; LISPECTOR, 1999a [1974], p. 57).

O relógio tem um nome. Em primeiro lugar ele tem uma marca dos objetos serializados da indústria, isto é, a das mercadorias, essas formas coisificadas da nova natureza, condenadas ao tempo infernal do sempre-igual. Em segundo tem uma marca, esta com a qual as coisas são assinadas e assinaladas, índice que elas trazem em si e que manifestam suas qualidades sensíveis e inteligíveis, visíveis, invisíveis. Essas marcas sígnicas, nem semióticas nem semânticas, que Giorgio Agamben destaca em *Signatura Rerum* (2010), caracterizam a existência das coisas e solicitam habilidade para ler seus vestígios. Portanto triplamente este relógio tem um nome, uma marca, uma assinatura.

Sveglia é nomeado como um relógio singular, um despertador eletrônico do tempo, da hora, do instante. “A marca é Sveglia, o que quer dizer “acorda.”” Pelo nome o relógio chama — afinal é pelo nome que podemos chamar as coisas — para o despertar a tempo para o tempo. “Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante.” Sveglia não é um relógio como os outros em que minutos transcorrem um após o outro. Ele difere por ser inconforme ao tempo linear, espacializado. O instante irrompe nele, o agora que viabiliza a multiplicidade temporal. Isso faz de Sveglia uma alegoria e um chamado ao despertar para o tempo.

\*

Como decifrar essa charada temporal ao mesmo tempo óbvia e impenetrável que os fragmentos clariceanos enunciam desde o início? Como ler o tempo de despertar alegorizado por Sveglia? Para dialogar com estas questões recorto um pequeno trecho de “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, de Walter Benjamin.

Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 2012 [1929], p. 33).

Parafraseando o autor, é possível dizer que de nada servirá apenas afirmar que o tempo tem seus enigmas, seus mistérios. Só se penetra o mistério temporal, essa charada enigmática, quando ele é entrevisto no cotidiano desde um olhar dialético capaz de captar, de sentir a inquietante estranheza nos objetos, o infamiliar no familiar, o familiar no infamiliar e assim iluminar profanamente as coisas. Não teria sido esse caminho percorrido pela narrativa

clariceana na montagem de seus despertares temporais através de um olhar dialético para o relógio, este elemento próximo e banal, e com base nele compô-la a partir de iluminações profanas (BENJAMIN, 2012 [1929], p. 33), descrições e proveniências imaginativas, diálogos com Sveglia?

Na direção deste olhar dialético destaco uma passagem sobre as origens misteriosas de Sveglia a partir de ardilosos monólogos com o relógio.

Em “Objecto-relatório-mistério” e “O relatório da coisa”:

Mas você tem fraquezas, Sveglia. Eu soube pela tua dona que você precisa de uma capa de couro para protegê-lo contra a umidade. Soube também que você uma vez parou. A dona não se afobou. Deu a “ê-le-nêle” umas mexidinhas muito das simples e você nunca mais parou. Eu te entendo, eu te perdôo: você veio da Europa e precisa um mínimo de tempo para se aclimatar não é? (LISPECTOR, 1971, p. 108; LISPECTOR, 1999a [1974], p. 58-59).

Em “Um anticonto”:

Mas, Sveglia, você tem fraquezas. Soube pela dona que você precisa de uma capa de couro para protegê-lo contra a umidade. Soube também que você uma vez parou. A dona não se afobou: deu a ele-nele uma mexidinha muito da simples e você nunca mais parou para todo o sempre. Eu te compreendo, eu te perdôo: você veio da Suíça e precisou de um mínimo de tempo para se aclimatar, não é? (LISPECTOR, 1985 [1972], p. 163).

Nota-se que a voz narrativa interpela Sveglia na segunda pessoa do singular, “você”, ao relatar as fragilidades que lhe são próprias. O “Eu te compreendo”, da versão para o *JB*, destaca uma aproximação entre narradora e objeto, uma indulgência com relação às fraquezas por ela descritas. O “Eu te entendo” sugere uma intimidade, ao passo que insinua uma autoridade da instância narrativa sobre o objeto. Há uma tensão entre empatia e hierarquia.

Tomando Sveglia como mercadoria, há de se notar um tom de deboche quanto ao fato de o relógio ter sido importado. Daí o detalhamento sarcástico implícito na informação de que Sveglia precisa de uma “capa de couro” para protegê-lo da umidade tropical e de “um mínimo de tempo” para se aclimatar, tal como um viajante de terras frias que chega a esta. Na alusão à capa ecoa a maneira sentimental com a qual a burguesia costuma tratar as mercadorias de modo fetichista, como bem observou Walter Benjamin, abrigando-as em estojos, guardando-as cuidadosamente atrás dos vidros, isto é, humanizando-as como se fossem “da casa.” (BENJAMIN, 2015, p. 168).

Na sequência a narração continua a destacar as fragilidades decorrentes do caráter maquínico do relógio, cuja existência é deste modo aproximada da humana, uma vez que também sujeita a falhas e desacertos. “Soube também que você uma vez parou.” A descrição da providência banal tomada pela dona para ajeitar Sveglia após ter ele parado chama a atenção pela placidez. “Deu a ‘ê-le-nêle’ umas mexidinhas muito das simples.” Algumas questões decorrem da menção ao gesto de mexer, no diminutivo, com o sentido específico de ajustar ou reparar. Uma única mexidinha “muito da simples” seria o bastante? Ou, no plural daquelas duas versões: que mexidinhas tão singelas seriam essas, capazes de ajeitar essa mercadoria então supervalorizada, porque importada? Mexidinhas simples ao modo do “jeitinho brasileiro”, da gambiarra improvisada para tentar fazer as coisas funcionarem? Mexidinhas muito simples, desprovidas de sapiência técnica e científica, que fazem um objeto de tamanha complexidade,

curiosamente voltar a andar? Mexidinhas muito das simples, porém misteriosas, que vindo do nada solucionam, de maneira que lemos a confissão, “e você nunca mais parou.” Em “Um anticonto” há um adendo: “para todo o sempre.” Dá para ajeitar o tempo, dar uma ou umas mexidinhas muito simples, como desmontar e remontar, e ele seguir adiante?

\*

Destaco agora um detalhe acerca da proveniência de Sveglia. Em “Objecto-relatório-mistério” e “O relatório da coisa” surge informado um território amplo, multinacional: “Você veio da Europa.” Já em “Um anticonto” o local de fabricação é precisado: “Você veio da Suíça.” Poderia parecer insignificante a diferença da versão no *JB*. Entretanto uma minúcia como essa instiga algumas indagações. Que vinculação seria essa entre um relógio suíço e seu nome italiano? De que modo essa despreziosa associação de Sveglia com um relógio suíço poderia desentranhar relações para impulsionar o tempo disposto pelo relógio clariceano?

Dizer que Sveglia vem da Suíça é inseri-lo na tradição dos relógios suíços, duráveis, precisos e meticulosamente montados. Tem-se, inclusive, algumas expressões idiomáticas relativas à impecabilidade a eles atrelada. Em português, por exemplo, para fazer referência a essas características fala-se de uma “precisão suíça”, ou do comparativo “como um relógio suíço”, para qualificar um máximo de rigor e correção. Tal escrupulosidade, em contraposição, costuma se referir ao que é feito sem espontaneidade, sem risco nem ousadia, o que exclui o imprevisível.

A identificação de Sveglia como um relógio suíço traria a princípio a imagem alegórica do tempo cronometrado, quantificado, linear, igual a si mesmo, o que soaria incongruente com respeito ao despertador do agora presente no texto clariceano, no qual os instantes dele irrompem. Levando-a em consideração, entretanto, ter-se-ia uma mescla de nacionalidades distintas, isto é, um relógio de procedência suíça com nome italiano. Esse contraste pode apontar algumas direções do despertar temporal de Sveglia. Seria essa combinação referente a leituras gregas do tempo que se cruzam como Cronos, Aion e Kairós? (HAUBERT, 2019, p. 78). Um tempo ao modo do relógio suíço, o tempo de Cronos, da sucessão e da medida, do cronológico, regrado e previsível, porém atravessado pelo tempo de Aion, tempo divino, da eternidade, do fluxo vital que faz a vida nascer e pulsar (Aion também significa aquela parcela de vida recebida), e pelo o tempo de Kairós, o instante oportuno, espontâneo, imprevisível, que insurge e desperta para o agora?

A partir das indagações levantadas, passeio por algumas narrativas de Clarice cujos motes são cenas e paisagens suíças.

\*

Clarice viveu em Berna, na Suíça, entre 1946 e 1949. De lá enviava cartas a suas irmãs. Nelas relatava, entre outras coisas, impressões sobre a cidade. Nas primeiras semanas em solo suíço, em abril de 1946, ela menciona o incômodo com o silêncio e a sobriedade do lugar no qual a leveza dos risos tem aparentemente pouco espaço. “Berna é de um silêncio terrível: as pessoas também são silenciosas e riem pouco. Eu é que tenho tido acessos de riso.” (LISPECTOR, 2007, p. 110). O silêncio lhe aparenta ser uma das características mais marcantes da cidade, ainda mais se acompanhado do inverno e da neve, como relata em carta de dezembro de 1947. “E com a neve o silêncio da Suíça parece ficar ainda mais absoluto. Aqui no meu

quarto não ouço um som.” (LISPECTOR, 2007, p. 179). No terceiro mês vivendo lá, ela pormenoriza suas impressões e compara Berna com outros lugares da Europa. Em carta endereçada à irmã Elisa, de 17 de julho de 1946, perfila:

A Suíça é sólida e quando a gente abre os olhos de manhã sabe que ela está ali onde se deixou. Não tem o caráter de terra magnânima como a Itália, por exemplo, ou a França, onde as coisas são tão espontâneas e variadas que terminam dando certa confusão ao ambiente; aqui cada coisa tem seu lugar, há silêncio e dignidade. Dignidade excessiva, às vezes. Lausanne já é diferente de Berna; as pessoas têm o ar mais vivo, se olham, a cidade é mais larga e parece mais jogada. Enquanto Berna parece que foi recortada; recortaram um riozinho verde e brilhante, junto recortaram um pôr do sol de cor-de-rosa vivo, junto recortaram uma casa que termina aguda e outra que termina rasa; botaram uma ponte aqui, outra ali, recortaram as ruas principais em arcadas (isso deixa as calçadas sempre cobertas como uma casa) (LISPECTOR, 2007, p. 132-133).

É possível notar, através percepções da escritora, contrastes entre Berna e outras localidades da Suíça e da Europa, em especial no que tange aos comportamentos humanos. Se a Itália é descrita como terra magnânima, a França como espontânea, porém confusa, ao tratar do país helvético ela se detém em particularidades. Sua avaliação de Lausanne é positiva, já que seus habitantes trocam olhares e desfrutam de maior espaço e liberdade. Berna, por sua vez, parece incomodá-la seja pela quietude das pessoas, seja pelo peso da solidez e moralidade a seu ver excessivas. “Cada coisa tem seu lugar, há silêncio e dignidade. Dignidade excessiva, às vezes.”

Na sequência, Berna é descrita como a cidade recortada, na qual cada coisa tem o seu lugar. Isto é, ela foi montada com elementos escolhidos e meticulosamente compostos. Ora, tal descrição de Berna vai ao encontro da “qualidade suíça”, ou de “como um relógio suíço”, isso porque nela o acento é posto sobre a previsibilidade, a impecabilidade, a frieza nos contatos cotidianos.

A carta abre a possibilidade para a autora exprimir sua sensibilidade e disponibilidade para os outros e para as coisas ao seu redor, e fazer delas matérias propícias para a prática narrativa. Aquilo que afetou a superfície da pele passa a ter o potencial de ser colocado na superfície do papel, e assim poder ser, *a posteriori*, compartilhado. Além disso, a missiva permite reconhecer mais um movimento composicional. A experiência sensível da escritora de estar em Berna é recolhida e transformada, primeiramente, em narrativa epistolar. A partir daquelas sensações e observações monta-se outras narrativas, desta vez literárias.

\*

A paisagem suíça descrita na carta será, anos depois, trazida à baila em “Berna”, de “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira* (1964), e do póstumo *Para não esquecer* (s/d [1978]). O conto privilegia o impacto causado pela paisagem suíça aos olhos de um forasteiro — o estranho e estrangeiro àquela cidade.

O forasteiro, tendo diante dos olhos essa beleza perfeita, não saberá talvez elucidar o seu mistério: a cena suíça tem um excesso de evidência e de beleza. Após a primeira sensação de facilidade, segue-se a ideia do indevassável. Cartão-postal, sim. Mas aos poucos a imobilidade e o equilíbrio começam a inquietar. (LISPECTOR, s/d [1978], 181).

Há um olhar dialético diante da cena de evidência e beleza, que vê o impenetrável na pretensa facilidade da paisagem suíça e sente a inquietante estranheza da imobilidade e do equilíbrio, a ponto de suscitarem mistério. “Berna” é iniciada *in media res*, ou seja, no meio das coisas, entre o forasteiro e o mistério que este tem frente aos olhos.

Similar ao *Unheimliche* freudiano (FREUD, 2019 [1919]) a sensação inquietante traz consigo a impressão de que algo foi extirpado, lançado para fora do ser que admira.

Olha-se para as montanhas ao longe, e é tonto e tranquilo o espaço. Mas na pequena cidade alta, de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram, há uma concentração íntima e severa. Na cidade de torres, becos, ogivas e silêncio, o Demônio terá sido expulso para além dos Alpes. Sem o Demônio, restou uma paz perturbadora, marcas de uma vida que se formou com dureza, o punho da reforma, sinais de conquista lenta, aperfeiçoamento obstinado e penoso. (LISPECTOR, s/d [1978], p. 181).

A insistência suíça em manter à distância o Demônio, que a qualquer instante pode vir à luz, é sentida na tensão da concentração e da perturbadora paz que impregnam o cenário. Etimologicamente Demônio vem do grego *daimónion*, *daimon*. No politeísmo da religião grega, *daimon* refere-se a uma divindade ou espírito intermediário entre os seres humanos e os deuses, aquele que faz os trânsitos entre o divino e o mundano e influi diretamente nas ações humanas (PETERS, 1983). Trata-se do gênio inspirador que se liga a cada indivíduo desde o nascimento, colaborando para definir caracteres e destinos. Já na tradição judaico-cristã o Demônio deixa de ser ambíguo e passa a personificar o mal. Em *Princípios de espectrologia*, Fabián Ludueña Romandini (2016) atenta para os *daimons*, estes espectros que foram excluídos pelo pensamento da modernidade. Além dessas simbologias, o demônio também seria a expressão para forças ou estímulos interiores que excitam, conturbam os sentidos inteligíveis, exacerbando paixões e emoções. (HOLANDA FERREIRA, 1975, p. 431).

Voltando à narrativa em análise, na descrição da cena suíça da qual o Demônio foi lançado para além dos Alpes, o que teria sido expulso senão o *daimon*, esse ser de articulação, sempre entre o humano e o divino? A eliminação desse ente de natureza mista, formada pelos extremos só pode ser em razão da sistematicidade e praticidade suíças. A necessidade moral de manter a ordem, a separação dos mundos é feita em nome da higienização do ambiente em que o homem suíço mais do que vive, respira.

Obstinação de manter afastado o Demônio? Obstinação que se trabalha nessa ânsia tão suíça de limpeza, vontade de copiar em terra a clareza do ar, obediência à lei de nitidez que a montanha, na sua implacável fronteira, dita. Vontade de imolar a coisa humana, fatalmente impura e desordenada, à límpida abstração dessa natureza. A ordem não é mais um meio, é uma necessidade em si mesma moral. A ordem é o único ambiente onde um homem suíço pode, na Suíça, respirar. Fora da Suíça, ele se espanta, encantado com aquele Demônio que ele mesmo expulsou. (LISPECTOR, s/d [1978], p. 181-182).

Cabe observar que essa ânsia em manter afastado o Demônio e tudo aquilo que irrompe de sensível e ambíguo na natureza humana pode ser interpretada conforme a proposta de Susan Buck-Morss exposta em “Estética e anestésica.” Ali a autora critica o esforço de Immanuel Kant de categorizar o sensível em favor de uma potencialização objetiva, que implica em uma virilização. Esta, por sua vez, neutraliza a natureza, tornando-a refratária aos impulsos e

contatos corpóreos. “Se é que tem corpo, este deve ser impermeável aos sentidos e, por conseguinte, protegido do controle externo. Sua potência se encontra na sua falta de resposta corporal. Ao abandonar os sentidos, ele abre mão do sexo, é claro.” (BUCK-MORSS, 2012, p. 178). Essa “não sensorial e anestésica” (BUCK-MORSS, 2012, p. 178) kantiana, e também moderna, quer manter afastada a estética no sentido etimológico da palavra em grego, a *Aisthitikos*, aquilo que é sentido pelos seres.

A ânsia suíça pela ordem que busca manter separados o sagrado e do profano, o sensível e o inteligível reaparecem em “O medo de errar” (1999b [1969]), recolhido em *A descoberta do mundo*. Esse pendor pelo método faz parte do perfil do suíço, esta personagem exemplar, tal como delineado pela narradora na resposta que fornece à ardilosa pergunta a “um suíço inteligente.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 230). A ele é perguntado o porquê da inexistência de “pensamento filosófico na Suíça.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 230). A resposta do entrevistado enfatiza que o equilíbrio e a neutralidade são cruciais no modo de ser suíço, comprometido com um princípio de apaziguamento capaz de evitar transtornos resultantes de a população ser formada por três raças distintas, situação potencializada pelo fato de quatro línguas diferentes serem correntes no país.

Na sequência a narradora interrompe o diálogo e passa a refletir sobre o que escutou. “Assim, quem pensa espera de antemão uma vitória apenas média. As ideias de cada um se encontram e param no seu ponto de contato com as outras.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 230). É um modo suíço, e kantiano portanto, de nunca chegar aos extremos, nem com os outros nem consigo mesmo, haja vista a postura de neutralidade e equilíbrio que, curiosamente, é oposto daquilo que seria próprio dos pensamentos filosófico e sensível. “Ora, o pensamento filosófico é por excelência aquele que vai até o seu próprio extremo. Não pode admitir transigências, senão *a posteriori*. Nenhuma obra filosófica poderia ser construída tendo como um de seus princípios tácitos a necessidade de se chegar somente até certo ponto.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 230).

Neutralidade e equilíbrio se tornaram basilares para a organização social suíça, da qual decorre uma fórmula de vida ancorada nos caracteres nacionais e kantianos. O mais evidente deles, expressa o fragmento, é a atitude mental da precaução.

A impressão que se tem de um suíço é a de um homem que vive em segurança e, mais do que isso, que sofre da ânsia de segurança. [...] Essa atitude de previdência encontra, a cada momento, motivo de se concretizar. E se estende até onde já seria desejável que se interrompesse. (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 231).

A atitude previdente prossegue e tem sua consequência: medo de errar, de se arriscar. A expressão, além de dar título ao texto, imprime uma provocação à ‘qualidade suíça’, ao ‘país da precisão’, ao esmero, perfeição e previsibilidade em manter as coisas no lugar, separando sagrado e profano. Como se diz popularmente “errar é humano” e os suíços têm medo daquilo que lhes é mais próprio: o descontrole, o imprevisível, o errático, o imperfeito, o disruptivo. Temor do equívoco, de sair da média e chegar aos extremos dos pensamentos, dos sentidos sensíveis e inteligíveis. O apego à segurança, entretanto, teria proporcionado aos suíços conquistar um alto estágio civilizatório, com “nobre esforço” e “conquista paciente.” Buscam mantê-los com “austera previdência” e enorme “precaução contra o erro.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 231-232).

Esta dura disciplina metódica e rígida usada para manter o estado civilizado não impede que o insuportável emergja e subleve-se em formas inesperadas e desesperadas: suicídios

silenciosos na ponte de Kirchenfeld. Para evitar que o contágio de irrupções se espalhe os jornais não noticiam tais ocorrências. O texto finaliza com uma conclusão mordaz. “De algum modo há de se pagar a segurança, a paz, o medo de errar.” (LISPECTOR, 1999b [1969], p. 233).

\*

O olhar do forasteiro continua a guiar a descrição da cena de cartão-postal de “Berna”, passando agora aos retratos masculino e feminino feitos nos moldes do sacrifício e da ausência de expressividade.

Nas ruas, os rostos ascéticos, economia de expressão. E nessa expressão pacífica e pesada, uma força silenciosa que lembra a do fanatismo. Disse alguém que suíço não é soldado, é guerreiro. Pois se o suíço é guerreiro, a mulher suíça é mulher de guerreiro. É um ser severo e duro, votado para algum sacrifício. Ei-la no concerto da catedral, o rosto sem pintura, impassível, banhando-se, com prazer que mal se manifesta, nos sons do órgão e nas vozes altas do coro, música purificada que responde à alegria austera desse povo. A mulher não se encostará completamente à cadeira, manter-se-á um pouco solene e indecifrável, sem o encanto da moleza, mas com alguma graça puritana que reponta não sei onde, vencendo um modo de se vestir que tem pudor da vaidade. (LISPECTOR, s/d [1978], p. 182).

Se a expressividade está ligada aos sentidos sensíveis, nestes retratos estes são obliterados. As descrições corpóreas lembram a imagem do impassível guerreiro kantiano, “o exemplo do homem mais digno de respeito”, aquele que é “impermeável a todas as suas informações sensoriais do perigo” (BUCK-MORSS, 2012, p. 160), o que vai favorecer a frieza da maquinização: postura solene, severa, cheia de dignidade, que exclui a moleza sensível do corpo a ponto de evitar lhe dar conforto ao se sentar. Se ao sentido auditivo é permitido ter algum prazer, esse resulta apenas da audição de um tipo de música purificada, com predomínio de sons de órgão e coro de igreja, que pouco reverbera nos corpos para fazê-los dançar. Pode até ser que brote alguma alegria, mas esta pouco transparece. O rosto feminino deve ser contemplativo e sem os atrativos da maquiagem. As vestes devem se adequar a uma “graça puritana” de modo a manter as vergonhas ocultas e menosprezar a vaidade e o desejo de atrair a admiração dos demais.

Este estado austero e de pudor sobre os corpos é alterado com a chegada da primavera. “Berna” descreve este momento como um rompimento.

Esse pudor é vencido na primavera, e timidamente ousa. Aparecem blusas claras, pequenas golas brancas surgem nos vestidos escuros, delicada contribuição feminina à luz. Os velhos se sentam sérios nos jardins: essa é a terra dos velhos respeitáveis. Dos bancos eles contemplam os lagos brilhantes, os Alpes nevados, o ar de apressada alegria em cada ramo. Depois virá o estio, e no morno perfume as linhas se tornam mais ásperas, as flores mais urgentes e violentas, o vento felizmente traz alguma poeira. Esporte, esporte, esporte — que é um desabrochamento sem demônios. O outono vem e escurece águas, não se ouvem sons de caçadas, mas compra-se caça; montanhas, superfícies, pequenas formas, tudo tomará, sob o vento mais frio e uma luz sem sol, uma intimidade de lar. Então vem o inverno: esporte, esporte, esporte. (LISPECTOR, s/d [1978], p. 182-183).

Se de um lado, a primavera quebra a equilibrada paisagem suíça e permite que os corpos reflitam suas luzes, de outro lado, outono e inverno são similares, escuros, silenciosos. A expressão “esporte, esporte, esporte” se repete duas vezes para anunciar o começo das estações frias. Chega então o inverno com seu “desabrochamento sem demônios”: desprovido do irromper *daimoniaco* que esplandece na ousada, contudo tímida primavera.

Se se puder falar de uma concepção temporal a partir dos meticulosos traços helvéticos, seria próximo de um tempo regular, metrificado e quantificado, monótono. Neste caso, os viventes estariam diante de um dos regimes temporais de Cronos, o tempo da mensuração dos ciclos, da delimitação, da circularidade (PELBART, 1998, p. 71). Não à toa a paisagem em “Berna” é atravessada por uma temporalidade de aspecto cronológico: as estações do ano. São períodos marcados pela sucessão, pelos ciclos. Eles imprimem ritmos entediados, cansativos, insuportáveis. Indiferentes, nada ousados. Nesse ínterim algo irrompe na narrativa de Clarice. A primavera chega. Ela anima os habitantes para que ousem, com acanhamento, entregar-se aos prazeres, dos corpos, das cores, das flores, dos cheiros, dos cantos naturais. É importante ressaltar que as insurgências revolucionárias são chamadas de Primaveras: a interrupção dos marasmos e do subjugo.

A primavera clariceana não aportaria a confluência de temporalidades que rompem os estribos de Cronos e seus comandos? Não introduziria uma convergência de temporalidades na quais explodem dois presentes, o da subversão pelo fundo e o da efetuação das formas, o ser atualizado na superfície e o devir-louco proveniente das profundezas? E entre eles não poderia surgir um tempo-outro, o de Aion? Segundo Deleuze em *Lógica do sentido* (2015), o instante aiónico insistentemente secciona passado e futuro, insere-se entre o “já foi” e o “ainda não”, ensejando os devires temporais e sensíveis. Emerge aí a temporalidade estoica relativa aos incorporais, as paixões, os afetos na superfície dos corpos. Não estariam essas confluências presentes no relógio Sveglia e em seu chamado para o despertar do tempo, a tempo, há tempo?

\*

A primavera suíça ganha destaque em pelo menos três relatos de *A descoberta do mundo*: “Suíte da primavera suíça” (1999b [1967]), “Lembrança de uma fonte, de uma cidade” (1999b [1970a]) e “Lembrança de uma primavera suíça” (1999b [1970b]). A repetição da palavra “lebrança” nos títulos é significativa. Apontaria ela para traços desses instantes primaveris? Lembrança consiste naquilo que vem à memória, que surge inesperadamente, em um momento de distração, distensão ou mesmo em um instante de perigo. Como uma luz, como uma imagem. Seriam eles lampejos?

Em “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, a narradora relata a espera pela insurgência da primavera, o que lhe permite sobreviver à monotonia do inverno bernense.

Na Suíça, em Berna, eu morava na Gerechtigkeitsgasse, isto é, Rua da Justiça. Diante de minha casa, na rua, estava a estátua em cores, segurando a balança. Em torno, reis esmagados pedindo talvez uma exceção. No inverno, o pequeno lago no centro do qual estava a estátua, no inverno a água gelada, às vezes quebradiça de fino gelo. Na primavera gerânios vermelhos. As carolas debruçavam-se na água e, balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam. Qual das duas imagens era em verdade o gerânio? igual distância, perspectiva certa, silêncio da perfeição. E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água. (LISPECTOR, 1999b [1970a], p. 270).

“Suíte da primavera suíça” (1999b [1967]) apresenta o esperado encontro com a estação revigoradora, provida de luz e musicalidade. Ao modo da peça musical referida no título, o fragmento intercala elementos primaveris com refrões formados por frases curtas e palavras repetidas. A brisa, as folhas, os espirros, os perfumes das flores portam sonoridades que chegam aos sentidos sensíveis.

Inverno de Berna em tûmulo a se abrir — e eis o campo, eis mil ervas. Folhas novas, folhas, como vos separar do vento. Um espirro e depois outro, espirros da primavera, resfriada e atenta atrás da vidraça. Fios de aranha nos dedos, o poço revelado no jardim — mas que perfume de aço novo vem das miúdas flores amarelas e amarelinhas. Folhas, folhas, como vos separar da brisa. Onde me esconder nesta aberta claridade? (LISPECTOR, 1999b [1967], p. 39).

A insone primavera desperta o contato com o outro, as aberturas ao espaço externo onde as pessoas circulam e se encontram. A vida contida desabrocha às margens dos rios, nas calçadas, nos cinemas, junto com as flores e os zumbidos de mosquitos. Portas e janelas abertas transmitem a “leveza desperta.” (LISPECTOR, 1999b [1967], p. 40).

O aflorar da sensibilidade acordada pelas aberturas ao espaço conduz ao sono no qual surgem imagens oníricas. Estas promovem a “tendência primaveril ao roubo.” Essa disposição pode ser lida como “arrombo”, “ímpeto”, isto é, a manifestação intensa de prazer, de êxtase.

Nesta dormente primavera, no campo o sonho das cabras. No terraço do hotel o peixe no aquário. E nas colinas o fauno solitário. Dias, dias, dias e depois — no campo o vento, o sonho impudente das cabras, o peixe oco no aquário — tua súbita tendência primaveril ao roubo, e o fauno já corado em saltos solitários. Sim, mas até que venha o verão e amadureça para o outono cem mil maçãs (LISPECTOR, 1999b [1967], p. 40).

Repara-se que a inclinação sensual da primavera é colocada através de animais (peixes e cabras) e de um fauno — uma divindade romana com corpo humano, mas pernas e chifres de cabra. Eles sugerem mesclas de sensualidade e animalidade encontradas nos sentidos sensíveis. No campo das artes, as referências ao fauno corado são variadas. A começar pelo poema de Stéphane Mallarmé, “A tarde de um fauno” [*L'après-midi d'un faune*], escrito em 1865 e publicado em 1876, acompanhado de ilustrações de Édouard Manet. A criatura ainda serviu como tema para outras duas expressões artísticas de forte repercussão na Europa do final do século XIX e princípio do século XX: o poema sinfônico *Prelúdio à tarde de um fauno* (1892-1894), de Claude Debussy, e o balé que o coreografa, criado por Vaslav Nijinski, em 1912. (SINICO; GERLING, 2016, p. 69-70).

Os impulsos e aberturas primaveris, contudo, duram pouco (no relato, por instantes): até que o verão surja. Depois destes arrebatamentos sensíveis, fica a pergunta: como retornar à ordenação cronológica e a ânsia suíça de higienização e previsibilidade?

\*

Ao modo de uma variação sobre o mesmo tema, a cena da primavera dormente de “Suíte da primavera suíça” é estendida em “Lembrança de uma primavera suíça.” (1999b [1970b]). Nela se expõe o eriçamento do instante primaveril.

Essa primavera era bem seca, e o rádio estalava captando sua estática, a roupa se eriçava ao largar a eletricidade do corpo, o pente levantava os cabelos imantados, era uma dura primavera. E muito vazia. De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe: nunca se viu tanto caminho. Falava-se pouco; o corpo pesava como seu sono; os olhos estavam grandes e inexpressivos. No terraço estava o peixe no aquário, tomamos refresco olhando para o campo. Com o vento, vem do campo o sonho das cabras. Na outra mesa do terraço, um fauno solitário. Olhamos o copo de refresco e sonhamos estáticos dentro do copo. “O que é que você disse?” “Eu não disse nada”. Passavam-se dias e mais dias. Mas bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera: o sonho imprudente das cabras, o peixe todo vazio, uma súbita tendência ao roubo de frutas, o fauno coroado em saltos solitários. “O quê?” “Nada, eu não disse nada”. Mas eu percebia um primeiro rumor, como um coração batendo debaixo da terra. Quieta, colava meu ouvido na terra e ouvia o verão abrir caminho por dentro, e meu coração embaixo da terra, oh nada! eu não disse nada! — e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadureceria 100 mil laranjas, e sabia que as laranjas eram minhas — só porque eu assim queria (LISPECTOR, 1999b [1970b], 315-316).

Um bloco denso de texto sem parágrafos nem cortes apresenta uma imagem primaveril seca, dura, vazia. A ambiguidade presente na palavra “estática” conduz à conjunção dos extremos da benjaminiana dialética da imobilidade, e seu correlato tempo em suspensão (BENJAMIN, 2012 [1940], p. 250): o torpor do corpo pesado, sonolento, em contraste com os movimentos do vento, dos ruídos das ondas radiofônicas, da eletricidade capaz de eriçar cabelos e roupas.

Os dias passam ambigualmente estáticos até que em instantes se conecta com a “estática farpada da primavera.” Esta é descrita de maneira similar à tendência aos arroubos primaveris. “O sonho imprudente das cabras, o peixe todo vazio, uma súbita tendência ao roubo de frutas, o fauno coroado em saltos solitários.” A sensibilidade se inflama, se eriça a ponto de captar no ar o invisível e o inaudível dos toques elétricos, dos diálogos quase telepáticos. “O que é que você disse?” “Eu não disse nada”. “O quê?” “Nada, eu não disse nada”. A resposta que a princípio parece ser negativa, traz algo em si, pois ao enunciar “Nada, eu não disse nada” diz alguma coisa.

Sintonizar-se com a estática farpada da primavera é contactar-se com os sentidos sensoriais. Sentir o rumor, colar os ouvidos na terra e ouvir o tempo que está por vir. O que brota das profundezas também está na superfície de si e murmura alguma coisa dotada de sensações que escapam ao inteligível. “E meu coração embaixo da terra, oh nada! Eu não disse nada!”

## **2 Considerações finais**

Os instantes primaveris nas narrativas de Clarice insurgem, porém apenas por um átimo. Logo retorna a frieza, a mecanicidade, o tédio, a monotonia, o peso, a insensibilidade. Como se as confluências temporais e sensíveis alegorizadas pelas exalações da primavera fossem efêmeras. Uma pequena fresta. Um lampejo fugaz. Uma lembrança evanescente. Como uma janela que se abre e se fecha como em um piscar de olhos. Um Kairós cuja chance se esvai, o que impede que seja possível agarrá-lo com as mãos.

Depois da extensa colheita de cenas suíças e irrupções primaveris nas narrativas clariceanas, a questão da suposta proveniência suíça do relógio Sveglia continua a intrigar. Se

Sveglia é este relógio no qual os irromperes temporais surgem, e se estes pouco duram, tal os lampejos da primavera suíça, de que modo fazer para que estes instantes estejam mais vezes presentes? De que forma fruir das afluências sensíveis e temporais de Aion e Kairós e liberar-se dos estribos de Cronos? A diferença reside no nome do relógio: Sveglia. A palavra italiana remete ao verbo “acordar” e abre caminho para as sensibilidades necessárias para apreender as confluências temporais. O desdobramento da palavra Sveglia e a relação com o despertar temporal pode ser conferido na tese SVEGLIAMAQUIA, *instantes de despertar em Clarice Lispector*. (JUSTEN, 2020).

## Referências

AGAMBEN, G. Teoría das signaturas. *In*: AGAMBEN, G. **Signatura rerum**. Sobre el método. 1. ed. Traducción: Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010, p. 43-107.

ANTELO, R. **Objecto textual**. 1. ed. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

BENJAMIN, W. O surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. 8. ed. vol 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36. [1929].

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. 8. ed. vol 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252. [1940].

BENJAMIN, W. Prólogo epistemológico-crítico. *In*: BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 7-27. [1928].

BENJAMIN, W. **Passagens**. 2. ed. vol. 1, 2 e 3. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Tradução: alemão de Irene Aron; tradução: francês de Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, W. Parque central. *In*: BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 151-189.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. 1. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. 5. ed. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREUD, S. **O infamiliar** [Das Unheimliche]. 1. ed. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. [1919].

HAUBERT, L. E. Apontamentos sobre a questão do tempo na Grécia: Καίρός, Χρόνος e Αίωv. **PROMETHEUS**, v. 11, n. 31, p. 53-71, Set.-Dez. 2019. ISSN: 2176-5960. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/10676>. Acesso em: 12 fev. 20.

HOLANDA FERREIRA, A. B. **Novo Dicionário Aurélio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

JUSTEN, D. **SVEGLIAMAQUIA, instantes de despertar em Clarice Lispector**. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) — Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2020.

LINS, O. **Avalovara**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. [1973].

LISPECTOR, C. Objecto-relatório-mistério. **Senhor**. São Paulo: Inter. Editores S.A., v.9, p. 107-112, Set. 1971.

LISPECTOR, C. O relatório da coisa. *In*: LISPECTOR, C. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a, p. 57-64. [1974]

LISPECTOR, C. Lembrança de uma fonte, de uma cidade. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b, p. 270. [1970a].

LISPECTOR, C. Lembrança de uma primavera suíça. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 315. [1970b].

LISPECTOR, C. O medo de errar. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b, p. 230-232. [1969].

LISPECTOR, C. Suíte da primavera suíça. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b, p. 39-40. [1967].

LISPECTOR, C. **Minhas queridas**. 1. ed. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. 1. ed. São Paulo: Circulo do Livro, n/d. [1978].

LISPECTOR, C. Um anticonto. *In*: RANZOLIN, C. R. **Clarice Lispector cronista no Jornal do Brasil (1967-1973)**. 1985. Dissertação (Mestrado em literatura) — Departamento de Línguas e Literaturas Vernáculas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985, p. 161-167.

PELBART, P. P. **O tempo não-reconciliado**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

PETERS, F. E. Daimon. *In*: PETERS, F. **Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico**. Tradução: Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 1983. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/daimon>. Acesso em: 8 fev. 2020.

ROMANDINI, F. L. **Principios de espectrologia** (La comunidad de los espectros II). 1. ed. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016.

SINICO, A.; GERLING, C. Análise temporal e comparação de gravações do excerto orquestral para flauta do Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy. **Música em perspectiva**, v. 9, n.1, p. 69-102, 2016. ISSN: 2236-2126. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v9i1.48409>.

Recebido em: 21 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## O MOTIVO DO OLHAR: MISTÉRIOS DA ANIMALIDADE SEGUNDO C. L. THE MOTIF OF THE LOOKING: MYSTERIES OF THE ANIMALITY ACCORDING TO C. L.

Priscilla de Souza Klein Gnutzmann  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil  
[priscillakleingnu@gmail.com](mailto:priscillakleingnu@gmail.com)

Rony Márcio Cardoso Ferreira  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil  
[cardoso\\_rony@hotmail.com](mailto:cardoso_rony@hotmail.com)

**Resumo:** Por meio de uma leitura do conto “O búfalo”, republicado por Clarice Lispector em *Laços de família* (1960), este artigo propõe um estudo sobre a relação do animal humano e não humano a partir das proposições de Jacques Derrida (2002) e Giorgio Agamben (2017). Postulamos existir uma correspondência entre a mulher do conto e alguns animais do zoológico, os quais figuram como pontos de reflexos frente aos medos e anseios da personagem humana. Essa correspondência torna-se aceitável na medida em que a narrativa problematiza o tema da alteridade animal, bem como ilustra ficcionalmente a imbricada relação de animalidade entre o homem e o inumano. Valeremo-nos, assim, das premissas teóricas dos Estudos Animais em interface com os estudos literários, tal como proposto por Maria Esther Maciel (2016) e outros críticos que já trataram da presença dos animais na literatura de Clarice, a exemplo de Silviano Santiago (2006) e Evando Nascimento (2012).

**Palavras-chave:** Animalidade; Humanidade; Alteridade animal; Crítica literária; Clarice Lispector

**Abstract:** Through the reading of the short story “O búfalo”, republished by Clarice Lispector in *Laços de Família* (1960), this article proposes a study on the relation between the human and the non-human animals from the propositions of Jacques Derrida (2002) and Giorgio Agamben (2017). We postulate that may exist a correspondence between the woman of the story and some animals of the zoo, which figurate as reflection points in front of the human character’s fears and yearnings. This correspondence becomes acceptable as the narrative problematizes the theme of the animal alterity, as well as fictionally illustrates the intricate relation of animality between the human and the non-human. For these reasons, we used the theoretical premises of the Animal Studies in interface with the literary studies, as proposed by Maria Esther Maciel (2016) and some other critics who have already studied about the presence of the animals in Clarice’s literature, such as Silviano Santiago (2006) and Evando Nascimento (2012).

**Keywords:** Animality; Humanity; Animal alterity; Literary criticism; Clarice Lispector



## 1 Considerações iniciais: Clarice, a literatura e os animais

Esta noite um gato chorou tanto que tive uma das mais profundas compaixões pelo que é vivo. Parecia dor, e, em nossos termos humanos e animais, era. Mas seria dor, ou era “ir”, “ir para”? Pois o que é vivo vai para (LISPECTOR, 1999a, p. 33).

O conto “O búfalo” foi primeiramente publicado por Clarice Lispector na revista *Senhor* em 1960, logo depois do regresso da escritora ao Brasil. A revista dirigida por Paulo Francis teve o papel de divulgar as narrativas curtas de Clarice para um público maior, que a conhecia, sobretudo, devido à publicação dos primeiros romances: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949). A partir de 1959, Lispector voltou a exercer a função de jornalista em alguns periódicos da época: escreveu para a revista *Senhor*, manteve uma coluna no jornal carioca *Correio da manhã*, passando também a publicar no *Diário da noite*, no ano seguinte. Mais tarde, durante a década de 1960, intensificou seu trabalho como jornalista, fazendo entrevistas com escritores e personalidades, que foram reunidas em *Diálogos possíveis* da revista *Manchete*. Manteve também por sete anos (1967-1973) uma coluna de crônicas semanais no *Jornal do Brasil* e, nos últimos dois anos de vida, fez entrevistas para a revista *Fatos & Fotos*. Junto a escrita de obras ficcionais e de textos para a imprensa, Lispector também traduziu cerca de quarenta títulos entre 1960 e 1977, ano de sua morte.

Nesse período de trabalho intenso, Clarice escreve e publica o conto “O búfalo”, que mais tarde integraria o volume intitulado *Laços de família* (1960), coletânea em que reuniu contos já escritos no período em que esteve fora do Brasil, bem como narrativas inéditas. A escritora problematizou em vários desses contos a complexa relação entre seres, coisas e bichos, viventes e não viventes, apelando a uma convivência entre eles por meio de aproximações e distanciamentos, hospitalidade e estranhamento, similitude e diferença. Grosso modo, a crítica notou, neste caso, em vez de tolerância paternalista, segurança autoprotetora e egoísta, desprezo ignorante, além de uma espécie de mutação de valores entre tais seres, como se a escritora quisesse fazer de sua ficção o local da possibilidade infinita de compartilhamento e negociação das diferenças.

No conto “O búfalo”, por exemplo, há uma troca de olhares entre o animal e a personagem humana, ato tão intenso que acaba por provocar nela um estado de vertigem. A narrativa resume-se na história de uma mulher que vai ao zoológico em busca de um possível “ponto de ódio”, na intenção de lidar com uma recente decepção amorosa. No entanto, a personagem acaba por encontrar no olhar de um búfalo algo que a vira do avesso. É como se Clarice tentasse evidenciar o reconhecimento dos humanos em animais, associado à própria busca demasiadamente existencial do homem. Essa correspondência torna-se aceitável na medida em que o conto problematiza o tema da alteridade animal, ilustrando ficcionalmente a imbricada relação de animalidade entre o humano e o não humano.

Para tanto, o presente artigo se estrutura em três momentos, seguidos, por sua vez, das considerações finais. A segunda seção busca, por meio dos postulados de Aristóteles (2006), Jacques Derrida (2002) e Maria Esther Maciel (2016), apresentar uma reflexão sobre as possíveis interfaces entre os *Animal Studies* e os estudos literários, tendo como pano de fundo as problematizações propostas pela própria literatura acerca da animalidade e dos limites do humano. A terceira objetiva elucidar, a partir das propostas de Giorgio Agamben (2017), em que medida, ao longo dos tempos, a relação entre o humano e o inumano se efetivou sob a égide de instâncias reguladoras típicas do discurso ocidental. Por fim, a quarta visa a uma leitura mais

pontual do conto de Clarice Lispector, sobretudo das passagens nas quais o olhar humano e o inumano se cruzam em intrigante estado de comunicabilidade.

## **2 Estudos da animalidade e estudos literários: interfaces**

O pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia (DERRIDA, 2002, p. 22).

Com o passar do tempo e a propagação do discurso ocidental, houve um assujeitamento cada vez mais maior do animal não humano frente ao homem. Reiteradamente, o animal passou a ser utilizado como objeto de estudo em experimentações genéticas e inseminações artificiais. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, a literatura, a filosofia e as ciências humanas de modo geral trouxeram para suas páginas uma reflexão a respeito de tais problemas, tanto em cenário nacional quanto internacional. No âmbito teórico, Aristóteles (2006) foi um dos primeiros pensadores a problematizar questões inerentes aos animais não humanos. No relato presente em *História dos Animais*, Aristóteles

Pôs então sob sua orientação [...] milhares de homens que viviam da caça, da criação de aves, da pesca, ou que mantinham viveiros, rebanhos, colmeias, tanques, aviários, de modo a que nenhuma espécie escapasse ao conhecimento. Depois de interrogar estes indivíduos, Aristóteles escreveu cerca de cinquenta volumes célebres sobre os animais (SILVA, 2006, p.14).

As informações colhidas e catalogadas por Aristóteles tiveram grande credibilidade. Porém, com os discursos filosóficos e críticos do século XX, suas proposições tornaram-se obsoletas, apesar de serem constantemente revistas até os dias de hoje. Além da observação, Aristóteles realizou uma experimentação direta e pessoal, inclusive no que diz respeito às emoções registradas em algumas espécies animais. O pensador inaugurou, com isso, uma lógica ocidental que procurou observar e estudar o animal a partir de seu comportamento. Os estudos aristotélicos concederam margem para o surgimento de mitos e ditos populares, que foram radicalmente questionados pela filosofia de nosso tempo.

Proposições generalizadas a respeito dos animais também foram reproduzidas em distintas tradições poéticas, utilizadas como estratégias pedagógicas e culturais, corroborando algumas considerações cientificistas. Homero, por exemplo, refere-se com frequência aos animais de forma semelhante ao pensamento exposto por Aristóteles. Vale ressaltar que o autor de *Arte poética* se centrou na “pretensão de um aprofundamento do saber, orientado por uma multiplicidade de questões de princípio que permitem um espectro ampliado de interrogações” (SILVA, 2006, p. 28). Por isso, não se voltou às emoções e sensações experienciadas pelos animais, apenas procurou, em poucos casos, mapear sensações repetidas, pois sua investigação tratou exclusivamente da fisiologia animal, que serviu de base para posteriores estudos a respeito das mudanças significativas das espécies frente ao meio em que vivem, bem como em suas relações com o homem.

Jacques Derrida, em *O animal que logo sou (A seguir)* (2002), alega que o pensamento ocidental converteu o animal em um teorema, objeto visto mas que não vê. Derrida reivindica, ao longo de sua reflexão, a urgência de considerarmos a experiência do animal que, de certa forma, foi negligenciada por Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas. Nas palavras de Derrida, os discursos desses filósofos

[...] são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles. Tudo se passa ao menos como se a experiência perturbadora, supondo que ela lhes tenha ocorrido, não tivesse sido teoricamente registrada, precisamente lá onde eles faziam do animal um *teorema*, uma coisa vista mas que não vê (DERRIDA, 2002, p. 33, grifo do autor).

Em outras palavras, está nas entrelinhas do postulado derridiano a proposta de uma revisão das várias proposições que anularam a experiência do olhar do próprio animal. Foi nesse sentido que Maria Esther Maciel (2016) interpretou esse “teorema” logocêntrico como ferramenta que justificou a pretensa superioridade da razão e da linguagem humanas enquanto “propriedades diferenciais (e superiores) dos homens em relação aos outros viventes” (MACIEL, 2016, p. 38). Se, por um lado, essa superioridade se viu reforçada no âmbito do discurso teórico, por outro, a literatura enquanto potencializadora de saberes trouxe à tona a importância da “experiência do animal que vê” (DERRIDA, 2002, p. 33), mesmo quando se propõe a perscrutar o que há de mais íntimo no homem. Textos de Guimarães Rosa, Carlos Drummond e Clarice Lispector são exemplares, neste caso, para ficarmos apenas no âmbito da literatura brasileira.

Esse pensamento da teoria ocidental ganhou maior ênfase com Descartes, no século XVII, quando divulgou a ideia de que os animais são como máquinas. Assim, além de negar a racionalidade dos animais, Descartes também rejeitou suas emoções, afirmando que o comportamento corporal dos não humanos poderia ser visto como algo mecânico, não sendo necessário recorrer ao conceito de alma. Nesse sentido, permitiu-se a interpretação de que os animais não sentem dor, pois o que ocorre com eles são apenas movimentos da matéria. A partir de tal pensamento, a humanidade se colocou como dominadora da natureza sem ao menos se questionar a respeito do sofrimento ao qual o outro poderia estar submetido.

Para desconstruir essa visada, Derrida realizou uma crítica implacável às falsas oposições que separaram a espécie humana das demais espécies, questionando, passo a passo, os chamados “próprios do homem” (DERRIDA, 2002, p. 17) – linguagem, pensamento, riso, nudez, consciência da morte, uso de utensílios, capacidade de responder, mentir e apagar os próprios rastros, entre outros –, que serviram não apenas para o estabelecimento de uma radical cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade, como também para a legitimação das práticas humanas de violência contra os demais viventes. Para o filósofo franco-argelino, as tradições ocidentais e os estudos sobre a animalidade foram por muito tempo logocêntricos, constatação que guiou o pensamento derridiano para uma desconstrução do humanismo ocidental.

Por isso, Derrida procurou refletir sobre a condição do animal a partir do descentramento do discurso que sustentou a agressão a que foram acometidos os animais não humanos na história do homem. O pensador apontou, em sua releitura da tradição ocidental, aquilo que fora valorizado e em nome de quê, ao mesmo tempo que trouxe à tona os aspectos dissimulados por tal discurso. Questionou também os pressupostos filosóficos e denunciou seus fundamentos fono e etnocêntricos. Conforme Maciel (2016), Derrida revisou o emprego do singular genérico “animal” para englobar uma multiplicidade de espécies diferentes:

Daí a proposta do filósofo de se substituir a palavra “animal” pelo neologismo (uma palavra-valise) “*animot*”, como forma de fazer ouvir, no singular da palavra animal, o plural “animais” (animaux) e mostrar como a linguagem afeta o nosso acesso à complexidade do mundo não humano. Isso, mesmo sabendo que o termo não passa de um artifício, um nome forjado pela razão, ou uma quimera, já que todo conceito de animal ou de animais é sempre uma construção humana (MACIEL, 2016, p. 41).

Essas questões foram desdobradas e verticalizadas no seminário *La Bête et le souverain* [A besta e o soberano], ministrado por Derrida entre 2001 e 2003, em Paris. Na primeira parte, Derrida destaca o tema da associação e dissociação de classes, frequente ao longo da história da filosofia, comum às figuras do soberano e da besta, indagando os meios ou mecanismos que, de alguma forma, propuseram a separação hierárquica entre eles. O pensador designou essa artimanha ocidental como o fundamento político-teológico da soberania. Na segunda parte, abordou as questões da vida animal e sua relação com o homem. As teses do seminário explicaram o que, para Heidegger, era a eminência inegável do homem em relação ao animal, diante da falta de palavra, fala, afeto e verdade, que, em seu conjunto, corroborou a impossibilidade animal de definir o mundo. A partir de uma espécie de enfrentamento dos postulados de heideggerianos, Derrida formula as seguintes perguntas: “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro?” (DERRIDA, 2002, p. 18).

Nessa perspectiva, o outro é aquele ante do qual alguém está desarmado e indefeso, aquele que pode sobreviver ao outro, sobreviver a sua morte e fazer com seus restos, soberanamente, qualquer coisa. Em contrapartida, o outro é também o único que pode devorá-lo vivo, dispor de seus restos mortais, sem esperar por sua morte. Derrida tratou, em momentos centrais de seu seminário, de uma das privações do animal, apontada insistentemente por Heidegger: a falta de *logos*, a incapacidade de falar, de ter a linguagem do homem e de se relacionar com o mundo seguindo a lógica humana (cf. MACIEL, 2016, p. 38).

Derrida também discutiu e repensou os aspectos que levaram o humano ao aproveitamento do não humano para supressão das suas necessidades sem a devida análise do sofrimento causado ao inumano. No âmbito geral, suas reflexões partem de algumas questões: quem é o animal? Quem é o outro? Quem sou eu diante de um gato me olhando nu diante de um espelho? Tais questões se justificam, sobretudo, quando o pensador afirma: “frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo” (DERRIDA, 2002, p. 15, grifo do autor).

Esse incômodo que perpassa as reflexões de Derrida torna-se importante, pois ele é fruto de um desconcerto da voz que se enuncia no próprio discurso filosófico, a qual se vê impossibilitada de descrever a forma como o outro (o animal) o olha: “Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro?” (DERRIDA, 2002, p. 15). Por isso, o pensador franco-argelino questiona a relação entre o homem e os demais viventes, indagando as teorias ocidentais sobre animalidade e humanidade que são dominantes na tradição filosófica. Para tanto, o livro de Derrida torna-se, grosso modo, uma espécie de mal-estar humano decorrente da dificuldade sentida pelo homem a partir do momento em que o olhar de um animal (um gato) é lançado sobre si. Em outros termos, o próprio discurso de *O animal que logo sou* parece ser o resultado de “[...] um mal-estar de um tal animal diante de outro animal” (DERRIDA, 2002, p. 16).

Toda essa questão está perpassada, nas reflexões de Derrida, pelo caráter da nudez que caracteriza o humano, cuja história é marcada pela vergonha de estar nu frente a um outro animal não humano, uma vez que apenas o homem inventou uma vestimenta para si e, por isso, tornou-se capaz de nudez. Já o animal, portanto, nunca está nu, porque ele é nu. A partir dessa contraposição, Derrida conclui que para o inumano não existe nudez, visto que ele não se vê, nem se sente nu, estando alheio tanto ao pudor quanto ao impudor da humanidade. Assim, a experiência da nudez passa a ser considerada um “próprio do homem, quer dizer, estranha aos animais, nus como são” (DERRIDA, 2002, p. 16). A nudez seria, então, um dos muitos aspectos

singularizadores da forma como o homem se relaciona com o mundo, forma essa que sempre privou os animais (o outro, o estranho) do direito à resposta, devido ao não compartilhamento de uma mesma linguagem, fala e palavra.

Derrida declara que se apenas os homens são seres racionais, isso é o que aparentemente os difere dos demais viventes. Essa concepção advinda da filosofia ocidental, além de considerar o humano não só diferente do não humano, dá àquele o direito de usar os outros seres vivos para satisfação de seus propósitos, pois a razão seria o elemento estabelecedor de uma relação hierárquica, promovendo a elevação do humano e o rebaixamento do não humano, do diferente, do outro. O grande problema, para Derrida, está no fato de que grande parte dos pensadores viu, observou, analisou e refletiu sobre o animal, mas não se viu observada pelo inumano, ou seja, muitos textos do pensamento ocidental foram assinados por pessoas que

não puderam ou não quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra (DERRIDA, 2002, p. 32, grifos do autor).

Foi por meio dessa relação de supremacia humana quanto à forma de ver o mundo, que os animais foram julgados e vistos ao longo da história. Daí igualmente advém o primado da racionalidade do homem, que buscou entre os seus semelhantes um fim de identificação e, por conseguinte, a instituição de uma linguagem da palavra, que concede margem à humanidade para falar em “uma só voz do animal” (DERRIDA, 2002, p. 62), designando a ele, o papel de ser que ficou sem resposta. Logo, ao termo “animal” subjaz, conforme Derrida, um mal, já que a palavra em si resumiria todo um intento humano em busca de um processo de identificação, ou seja, um processo de reconhecimento “com vistas a ser o que eles se dizem ser, homens, capazes de responder e respondendo em nome de homens” (DERRIDA, 2002, p. 62).

Da mesma forma que o problema da animalidade suscitou discussões no plano filosófico, ele se prefigurou importante na escrita de várias literaturas. Segundo Maciel (2006), podemos falar de um novo espaço poético-ficcional que passou a acolher a temática dos animais, tornando-se também a literatura “um ponto de confluência de todas as zoologias possíveis e impossíveis” (MACIEL, 2006, p. 20). Tal confluência se concretiza por meio de registros literários de diferentes tempos e espaços, incluindo culturas do Oriente e do Ocidente, bem como criando vários seres fantásticos não circunscritos à esfera animal, como elfos, gnomos, fadas e anjos. Assim, frente aos bestiários fantásticos e às inúmeras coleções de textos sobre animais, a “zooliteratura”, ao longo dos dois últimos séculos, apresentou-se sob inúmeras configurações.

Muitos escritores destacam-se como “animalistas”, inserindo em suas obras diferentes categorias do mundo animal, como a das feras enjauladas nos zoológicos, dos bichos domésticos e rurais, das cobaias e das espécies em extinção. Entre esses escritores, Maciel (2016) destaca Franz Kafka, J. M. Coetzee, Paul Auster, Lydia Davis, Luiza Neto Jorge, entre outros, sem contar nos vários escritores brasileiros que produziram uma espécie de “zoopoética” cujo papel foi o de não somente escrever sobre os animais, mas abordá-los como sujeitos dotados de sensibilidade, inteligência e conhecimentos.

Para conceituar o que entende por “zoopoética” e “zooliteratura”, Maciel recorre ao estudo de Derrida aqui já tratado. Segundo a estudiosa, *O animal que logo sou* tornou-se seminal para a relação entre os estudos literários e os estudos da animalidade, pois o filósofo

utiliza os termos “zoopoética” e “zooliteratura” para problematizar a presença de animais nas obras de Kafka, Baudelaire, Rilke, Carrol e Hoffman. Podemos dizer, então, que ensaio de Derrida abriu caminho para que crítica do século XX sistematizasse tais termos enquanto noções capazes de reunir sob a mesma rubrica obras e escritores voltados à ficcionalização das diferentes abordagens sobre o animal não humano. Nas palavras de Maciel,

O termo zoopoética poderia ser empregado para designar tanto o estudo teórico de obras literárias e estéticas sobre animais quanto a produção poética específica de um autor, voltada para esse universo “zoológico” [...]. As diferenças entre zooliteratura e zoopoética seriam, portanto, as mesmas entre literatura e poética, mas acrescidas do valor semântico do prefixo “zo(o)” (MACIEL, 2016, p. 15).

Essa recente atenção dada aos animais no pensamento contemporâneo tanto modificou a forma como eles foram vistos e abordados na tradição ocidental, quanto levou o homem a repensar a sua “animalidade perdida ou recalçada” (MACIEL, 2016, p. 16). Jorge Luis Borges, por exemplo, no prólogo ao volume *Manual de zoología fantástica* (1957), ajudou de certa forma a sistematizar as relações existentes entre a literatura enquanto campo de investigação e os estudos da animalidade. O escritor argentino concebeu a existência, na literatura, de um jardim zoológico da realidade composto por animais existentes e de um jardim zoológico das mitologias habitado por seres fantásticos (BORGES; GUERRERO, 1957, p. 7-9). Partindo, então, das proposições do filósofo franco-argelino e das inferências do escritor argentino, podemos afirmar, de antemão, que o conto de Clarice se prefigura enquanto uma espécie de zooliteratura da realidade, como veremos mais adiante.

Maciel alega que as obras de Borges sobre os animais contribuíram para uma revisão da zooliteratura anterior e, simultaneamente, serviram de textos precursores a uma literatura da animalidade na hispano-américa do século XX. Em virtude disso, a estudiosa brasileira pontua que não há como negar a existência de uma configuração zooliterária e zoopoética a partir dos séculos XIX e XX nas diversas literaturas, razão que levou Maciel a elencar, em uma vasta lista, escritores que podem ser, considerando seus traços particulares “de fazer do animal um animal escrito” (MACIEL, 2016, p. 25), nomeados como “animalistas”, a exemplo de Clarice Lispector.

### **3 O aberto, o homem e o animal no pensamento contemporâneo**

Em nossa cultura, o homem [...] tem sido sempre o resultado de uma divisão, e ao mesmo tempo de uma articulação do animal com o humano, na qual um dos dois termos da operação era também o que estava em questão. Tornar inoperante a máquina que governa a nossa concepção do homem não significará, portanto, buscar novas – mais eficazes ou mais autênticas – articulações, quanto exibir o vazio central, o hiato que separa – no homem – o homem e o animal [...] (AGAMBEN, 2017, p. 143).

Avançando, assim como Jacques Derrida (2002), os postulados da tradição filosófica a respeito da relação homem/animal, Giorgio Agamben (2017) problematiza o que particulariza o “humano”, procurando desfazer a falácia de que o homem é um animal superior aos outros animais. Com base em textos dos antigos gregos, cristãos e judeus do século XX, bem como das propostas de Heidegger, Benjamin e Kojève, o filósofo italiano analisa de que modo a distinção entre o homem e o animal acabou por ser forjada no Ocidente. Para tanto, investiga

as implicações dessa distinção frente aos discursos epistemológicos de várias áreas do conhecimento (a filosofia, o direito, a antropologia, a medicina, a política, entre outras).

Agamben, a partir dos pressupostos heideggerianos – a “pobreza de mundo” do animal e o homem como “formador de mundo” –, interroga a origem e o sentido da abertura produzida pelo homem no ser vivo. Segundo Agamben, Heidegger refutava a definição metafísica tradicional do homem como animal racional, o ser vivo que possui a linguagem (ou a razão), quase como se o ser do homem fosse determinável por meio da adição de qualquer coisa ao “simplesmente vivo” (HEIDEGGER, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 80). A exposição de Heidegger é constituída por uma tese tripla: “a pedra é sem mundo [...], o animal é pobre de mundo [...], o homem é formador de mundo [...]” (HEIDEGGER, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 82). Nas palavras de Heidegger, “somente porque o animal é em essência atordoado ele pode comportar-se [...]. O atordoamento é a condição de possibilidade graças a qual o animal, segundo a sua essência, se comporta em um ambiente, mas nunca em um mundo” (HEIDEGGER, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 84).

Para revisar a tese de Heidegger, Agamben formula uma noção: o “aberto”, que, segundo ele, é característico da faculdade humana, uma espécie de abertura ao mundo que permite o desvelamento do ente. Por isso, o aberto, assim como proposto pelo filósofo, revela-se melhor quando comparamos a percepção humana do mundo e a percepção do ambiente pelo animal. Na visão de Agamben, as tentativas científicas de definição do homem tornaram-se vazias e elásticas, pois se alteraram conforme o contexto histórico e político de cada época, acarretando em uma conseqüente antropomorfização do animal e animalização do homem.

Sob essa égide, o homem passa a ser visto como o ser aberto, por isso não suscetível à definição redutora. Agamben evidencia, assim, que o aberto não pode ser compreendido a partir de uma ciência dos entes, tal como propôs o biologismo do século XIX e a própria psicanálise. Segundo ele, o pensador alemão quis, com sua tese, negar radicalmente qualquer visão mecânica, dualista ou entificada do homem. Por isso, a noção formulada pelo pensador italiano não corresponde a uma definição filosófica, visto que a ideia foi por ele reassumida na história da filosofia com base em uma abordagem política do tema, passando a ser a ciência, neste aspecto, uma ação legisladora das decisões públicas sobre o que é o homem.

Para tanto, Agamben vale-se da biofilosofia e da antropologia filosófica, deixando nítido, logo no início de seu livro, que a filosofia da natureza é fundamental para a filosofia do homem, pois, por meio da figura de um animal, o homem é capaz de se projetar, como em uma espécie de autoimagem, assim como acreditamos ocorrer na urdidura ficcional do conto clariciano. Essas proposições são notadas desde as epígrafes com as quais Agamben abre seu livro *O aberto: o homem e o animal*:

Se os animais não existissem, a natureza do homem seria mais incompreensível (BUFFON, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 7).

Tinham [os homens] necessidade deles [os animais], no entanto, a fim de tomar conhecimento experimental de sua natureza (AQUINO, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 7).

Segundo Ranieri Ribas (2013), na primeira epígrafe, a proposição do que vem a ser o animal, é, também, uma proposição do que é o homem. A partir dessa premissa, Agamben opta por conceber o homem enquanto conceito, uma categoria aberta, cheia de inconstâncias e mudanças, sendo sua própria descrição um ato político. Ainda conforme Ribas, a segunda epígrafe propõe que a figura do animal levaria o homem a se conhecer, mesmo que esse

conhecimento se efetive a partir da sua própria autoimagem, situação essa emblemática como veremos adiante nos fragmentos do conto de Lispector.

No primeiro capítulo do livro, Agamben trata de uma alegoria extraída da Bíblia hebraica do século XIII disponível na Biblioteca Ambrosiana de Milão. Segundo a perspectiva do profeta Ezequiel, o desenho – reproduzido, por sua vez, no verso da folha de guarda da edição da tradução brasileira do livro de Agamben – representaria o banquete dos justos no Último Dia, os quais representariam toda humanidade, ainda que composta por figuras de homens com cabeça de animais, bico de águia, cara de boi e leão, além de traços de asno e aparência de pantera. Nesse banquete, estão também reproduzidos dois instrumentistas que tocam e animam o lugar, um deles com a cabeça de macaco. O alimento posto à mesa, como manda a tradição rabínica, é composto por animais: o pássaro Ziz, o boi Behemot e o grande peixe Leviatã.

De acordo com a leitura de Agamben, a imagem pode representar a história da humanidade, apesar de o filósofo se declarar intrigado com a representação dos homens com traços animais. Embora admita a incoerência de uma única leitura da imagem, Agamben passa a descrever possíveis explicações. Em uma delas, a justificativa da representação do homem com traços de animais se dá porque a humanidade, após a morte, seria transformada em estrelas e se identificaria com os governantes do céu, simbolizados por animais. A outra explicação, de tradição rabínica, propõe ver os justos não como mortos, mas vivos à espera do Messias. Já conforme os textos dos maniqueus, esses justos corresponderiam ao reino animal (bípedes, quadrúpedes, aves, peixes e répteis), e todos, às cinco naturezas do corpo humano (ossos, nervos, veia, carne e pele).

Agamben acredita que essas figuras desenhadas há mais de nove séculos problematizam as possíveis relações entre humano/animal e seus subsequentes questionamentos a respeito da máquina antropológica do animal humano e não humano. Essa questão foi analisada por muitos estudiosos ao longo dos séculos, visto que o pós-histórico humanístico continua um mistério a ser estudado. Nas palavras de Agamben,

[...] não é impossível que, ao atribuir uma cabeça animal ao resto de Israel, o artista do manuscrito da Ambrosiana tenha tentado demonstrar que, no último dia, as relações entre os animais e os homens serão compostas de uma nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal (AGAMBEN, 2017, p. 12).

Se proposições como essa já se fizeram presentes ao longo dos tempos, podemos dizer que não somente as artes plásticas e/ou os discursos filosóficos e biológicos se ocuparam delas, pois a própria literatura também tratou, em diferentes contextos, de tais questões. Torna-se importante salientar que Agamben inicia sua reflexão a partir da imagem devido à histórica discussão entre Georges Bataille e Alexandre Kojève. Sob a perspectiva de Agamben, Kojève teria notado que o devir pós-histórico do homem já teria ocorrido, pois a humanidade sempre trouxe consigo uma visão animal da humanidade, dividindo o mundo entre os animais não humanos e os humanos propriamente ditos. Agamben pontua que Kojève vê o homem como um “campo de tensões dialéticas” (AGAMBEN, 2017, p. 24), que está cindido entre “a animalidade antropófora e a humanidade que nela se encarna” (AGAMBEN, 2017, p. 24).

Na esfera desse campo de tensões, Agamben concebe a ironia como a máquina antropológica do humanismo. Para o filósofo, há um suspenso, um aberto entre o animal e o humano, em cuja relação se interpõe sempre uma contextualização política que o caracterize. Essa ironia se manifesta, nesse sentido, por meio das tentativas de autodefinição e

autoclassificação do próprio homem, as quais procuram apresentar um reconhecimento do eu em relação ao outro como semelhante, permanecendo, então, indefinido, em aberto.

Na tentativa de reconstruir a história da evolução do homem, a paleoantropologia e a anatomia comparada fizeram referência a um elo perdido entre o homem e o macaco. Segundo Ribas (2013), foi com Ernst Haeckel que a busca de um “animal intermediário” na escala evolutiva dos hominídeos se tornou uma obsessão científica. Haeckel refere-se à passagem dos macacos antropomorfos ao homem tomando por intermediário uma espécie de homem-macaco privado de linguagem, denominado cientificamente como *Pithecanthropus alalus*. Mas, para Agamben, essa comparação entre o homem e o animal não é plausivelmente explicitada por esse viés, pois

Exatamente simétrico é o funcionamento da máquina dos antigos. Se, na máquina dos modernos, o fora é produzido por meio da exclusão de um dentro e o inumano animalizando o humano, aqui o dentro é obtido por meio da inclusão de um fora, o não-homem por meio da humanização de um animal: o macaco-homem, mas também e acima de tudo o escravo, o bárbaro e o estrangeiro enquanto figuras de um animal em forma humana (AGAMBEN, 2017, p. 62).

Conforme Agamben, Jakob von Uexküll, considerado um dos maiores zoólogos do século XX, concebeu a existência de uma infinita variedade de mundos perceptíveis, todos igualmente perfeitos e ligados entre si. Discordando do prisma clássico, que tomava o mundo como único, geral e abarcador de todas as espécies viventes, as quais seriam hierarquicamente ordenadas, Uexküll propõe a não existência de um mundo unitário, da mesma forma que não existe um tempo e um espaço idêntico a todos os viventes.

A teoria de Uexküll, na visão de Agamben, não é resultado de uma filosofia ou de um pensamento autêntico, ela resulta, na verdade, da observação empírica da natureza. Porém, o filósofo italiano reconhece que Heidegger se apropriou dos conceitos de Uexküll relendo sua noção de *Umwelt*. Heidegger afirma, segundo Agamben, que o animal é pobre de mundo porque a sua relação com os portadores de significados dá-se somente pelo instinto, pois o animal está aberto somente ao que é alcançável a ele, visto que se comporta apenas dentro das possibilidades já postas. Nesse sentido, o entendimento do animal não alcança o mundo dos entes, enquanto possibilidade infinita para a construção do humano.

Assim, para Agamben, o pensamento heideggeriano concebe a existência de um parentesco entre a criatura e o criador. Esse parentesco possibilitaria um caminho de plenitude ao significado mais profundo, que o filósofo alemão denomina de “ser-aí”, e, ao mesmo tempo, suscita uma aproximação entre o instinto animal e o tédio humano. Dito de outro modo, o atordoamento animal é semelhante ao tédio do homem, visto que

O homem que se entedia vem a se encontrar numa “proximidade extrema” – ainda que aparentemente – do atordoamento animal. Ambos estão, em seu gesto mais próprio, *abertos a um fechamento*, integralmente entregues a algo que se recusa obstinadamente (AGAMBEN, 2017, p. 105, grifo do autor).

A noção heideggeriana do “ser-aí” corresponde ao “ser mantido em suspenso no nada, quase a mesma palavra que define a segunda dimensão essencial do tédio” (HEIDEGGER, *apud* AGAMBEN, 2017, p.110). Em virtude disso, a categoria do humano se ocupa em despertar no vivente o seu instinto, a um abrir-se angustiante e decidido, a um não-aberto. Assim, Heidegger, na leitura de Agamben, acaba por negar a máquina do pensamento moderno e abrir um novo caminho reflexivo na história da filosofia em que o homem será considerado

enquanto Ser em si. Torna-se operante ressaltar que Heidegger foi o último filósofo a crer que a *pólis*, onde reinava o conflito entre *animalitas* e *humanitas*, fosse ainda possível aos homens em busca de um destino histórico. Isto é, “ele foi [...] o último a crer [...] que a máquina antropológica, decidindo e recompondo, a cada vez, o conflito entre o homem e o animal, entre o aberto e o não-aberto, pudesse ainda produzir para um povo história e destino (AGAMBEN, 2017, p. 119).

É contra essa oposição que Agamben discorre em seu estudo. Para ele, a linguagem não é um elemento natural que, inscrito psicofisicamente, caracteriza o homem. Pelo contrário, a linguagem, em sua concepção, é um “produto histórico” (AGAMBEN, 2017, p. 60), sem o qual a diferença entre o humano e o inumano torna-se inoperante. Apesar dessa diferenciação inscrita historicamente, a relação entre o homem e o animal nunca deixou de existir, sendo prefigurada por vínculos que marcam os viventes: o afeto, a morte e o olhar, por exemplo. Entretanto, cabe ressaltar que essas marcas não se aproximam necessariamente por similitudes, já que, como afirmou Derrida (2002, p. 32), o ser designado como animal pode também dirigir-se ao homem por meio do olhar, como veremos no conto “O búfalo”, de Clarice Lispector.

#### **4 A animalidade segundo C. L.**

Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem, e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto (LISPECTOR, 1999a, p. 92).

Como podemos notar no fragmento epigráfico acima transcrito a partir de “Estado de graça – trecho”, crônica publicada, em 06 de abril de 1968, no *Jornal do Brasil* e hoje reproduzida em *A descoberta do mundo* (1999a), Clarice Lispector problematizou em sua prosa a intrínseca relação entre o homem e o animal, seja por aproximações ou afastamentos. A literatura da escritora, além de inscrever o animal como sujeito, converteu o inumano em ser literário na medida em que o homem, geralmente, se vê refletido no animal. Por consequência, vários textos da autora podem ser tomados como espaços de ficção em que o homem exercita a sua animalidade interior (MACIEL, 2016, p. 85).

Lispector escreveu, grosso modo, sobre o animal real, aquele relacionável ao homem por meio de um laço de afinidade. Esse animal caracteriza-se como *persona* que se identifica com o humano, em uma espécie de espelhamento, como se a escritora quisesse ilustrar poeticamente índices da animalidade humana. A partir disso, Maciel indaga: “Até que ponto, ao se valer da linguagem verbal para trazer à tona uma subjetividade estranha, que não se constitui ela mesma pela palavra, o escritor cumpre efetivamente seu intento de desvendar a outridade animal?” (MACIEL, 2016, p. 85). Esse intento da escritora (o ato de escrever o animal) acaba por desbaratar a diferença que se instituiu ao longo dos tempos entre o humano e o inumano, conforme bem ressaltamos a partir dos postulados de Derrida e Agamben.

Podemos dizer, assim, que Clarice conseguiu, por meio da escrita, chegar a este ponto de comunicação tão próximo em cujo mecanismo encontramos uma mistura entre o eu (personagem humana) e o outro (animal), deixando nítido o atravessamento da alteridade animal nas fronteiras do humano. Tal premissa torna-se aceitável, quando observamos que, em “O búfalo”, é narrada a história de uma mulher que vai a um zoológico “para adoecer” (LISPECTOR, 2009, p.126). Ela busca, segundo o narrador, um “ponto de ódio” (LISPECTOR,

2009, p. 126) a partir do contato direto com o olhar das feras, as quais, de alguma forma, poderiam ajudar a personagem a enfrentar os momentos em que experienciava o ódio advindo de uma decepção: “‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la. ‘Eu te odeio’, disse muito apressada” (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Entretanto, a mulher “acaba por encontrar no olhar de um búfalo a violência do amor. Pela animalidade do búfalo ela se humaniza” (MACIEL, 2016, p. 86) e, simbioticamente, entra em contato com pensamento animal, pois ele, de certa forma, traduz em seu olhar todo o ódio sentido pela personagem humana. É como se a mulher decepcionada se colocasse no lugar do búfalo e estabelecesse uma plena conexão. O primeiro contato da personagem com o animal, no âmbito narrativo, é atravessado por uma suspeição, pois ela se mostrava inclinada a não acreditar que o animal a olhava, como notamos na passagem a seguir:

E no silêncio do cercado, os passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos. De longe, no seu calmo passeio, *o búfalo negro olhou-a um instante*. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos. *Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido* (LISPECTOR, 2009, p. 133, grifos nossos).

No decorrer do conto, a mulher olha o animal e o animal a olha. Isso desconcerta o seu mundo, deixando-a confusa frente aquilo que ela realmente procura: a aprendizagem do ódio através do animal, ódio tão verdadeiro e absoluto que ela imagina encontrar somente no outro. Todavia, cabe ressaltar que, antes mesmo do encontro com o búfalo, a personagem já tinha se deparado com o olhar penetrante e desconcertante do macaco e do quati, ficando em vários momentos pensativa, paralisada e perplexa diante das sensações que até então não imaginara sentir:

Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar (LISPECTOR, 2009, p. 127).

De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal (LISPECTOR, 2009, p. 130).

Essas duas passagens tornam-se emblemáticas na medida em que funcionam como espécie de prenúncio ao momento experiencial a que a personagem se direciona. No primeiro excerto, apesar de o narrador mencionar a posição dos braços e descrever rapidamente o peito do macaco, fica evidente a obsessão da mulher pelo olhar alheio. Mais intrigante ainda é a busca humana por esse olhar, como se ele fosse o ponto nevrálgico em que a personagem humana conseguiria despejar todo o seu ódio (a ação de matar). Já no segundo fragmento, embora tenhamos a troca recíproca de olhares entre o humano e o inumano, a personagem se sente acuada diante da posição indagadora e curiosa do quati, fato que impulsiona a continuidade de sua via crucis pelo zoológico.

Tais estranhamentos sentidos pela mulher são frequentes em toda a narrativa. Todavia, é a troca de olhar entre o búfalo e a personagem que a desconcerta completamente, pois o olhar do animal penetra em seu íntimo como se conseguisse sentir tudo o que a mulher sentia naquele momento. Portanto, a troca de olhar com o animal funciona enquanto descoberta íntima do

próprio mundo da personagem, que se vê refletida e exposta ao mesmo tempo. Situação essa que a conforta, mas não deixa também de colocá-la como sujeito paradoxalmente intrigado frente a uma alteridade:

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. *E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos.* E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava (LISPECTOR, 2009, p. 135, grifo nosso).

Após a contínua procura, a mulher se vê diante do búfalo e percebe que encontrara nos pequenos e penetrantes olhos vermelhos do animal o que tanto necessitava sentir na carne: o ódio. Essa percepção torna-se importante, pois ela passa a reconhecer a necessidade do outro, tanto é que espera a aproximação do animal, deixando, sem se mover, ser olhada por ele. O ódio do qual tanto precisava estava no olhar daquele animal negro, que se deixava olhar e a olhava com calma, como se entendesse tudo o que estava acontecendo no íntimo da personagem humana. Por isso, a mulher acaba se surpreendendo com a força do olhar animal, olhar demasiadamente natural e sincero, que justifica a sua ida ao zoológico. Por conseguinte, homem e animal são acometidos por uma reciprocidade que faz da mulher um sujeito mais humano, tendo por base a compreensão de sua própria animalidade.

O ato de olhar o animal e ser olhado por ele é uma constante na literatura de Lispector, basta apenas nos lembrarmos da conhecida passagem em que a protagonista de *A paixão segundo G.H.*, diante do olhar da barata quase morta, afirma: “Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (LISPECTOR, 1996, p. 38). Em Clarice, o ato de olhar é ao mesmo tempo acompanhado por medo e liberdade, náusea e regozijo, ódio e encantamento, como no conto de *Laços de família*.

Não forçosamente, podemos dizer que Clarice prioriza, em várias de suas narrativas, a troca de olhares no ato de apreensão da alteridade animal. Sua literatura não apenas defende uma aproximação corporal e sensível entre os humanos e os demais viventes, mas também confere ao animal não humano o estatuto de sujeito e reconhece-o como um ser que, em sua singularidade, olha, sente, sofre e externaliza saberes próprios sobre o mundo. Lispector forja esse efeito em “O búfalo”, visto que representa o animal como sujeito e principalmente consegue conferir a ele a visão de mundo e do homem (no caso do conto, a mulher do zoológico), distante de artifícios metafóricos.

Evando Nascimento (2012) explica que, na literatura de Clarice, o valor do não humano habita o coração do humano. Para o crítico, aquilo que se designa como negativo, o não humano, acaba sendo nos textos claricianos a fonte do próprio homem e da sua humanidade. O que os animais teriam em comum com o homem, segundo a ficção de Lispector, seria o partilhar de uma mesma origem múltipla e irreduzível. Por isso, Nascimento percebe uma revisão senão da história planetária (tarefa desmensurada e impossível), ou mesmo latino-americana, mas de um fragmento dessa história por meio da literatura da escritora brasileira,

visto que, em Clarice, homens e animais se cruzam nesta epopeia intimista que não examina o homem isoladamente, mas em relação a tudo que o cerca.

“O búfalo”, nesse sentido, problematiza os limites do humano ao tratar de animais em íntima relação com o homem. Em uma esfera mais ampla, a obra da escritora como um todo trata da relação do humano com objetos, paisagens, coisas, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios, na intenção de questionar os limites da interioridade humana. Em outras palavras, a escritora colocou em cena aquilo que não ameaça o homem, mas sim problematiza sua individualidade identitária frente aos outros. Não se trata, porém, de psicanalisar as relações entre humanos e bichos, mas de compreender um certo estranho familiar que os bichos trazem em si ao se relacionar com o homem. Para a literatura moderna, o bicho tornou-se não somente um adorno para a obra, ele atinge um caráter enigmático, aquilo que é ininteligível e até mesmo impalpável. Ele é “um ser enigmático que nos coloca de pronto em face de um duplo mistério, o da animalidade, naquilo que esta se comunica com o mistério da diferença humana” (NASCIMENTO, 2012, p. 30).

A crítica ocupada com a obra de Lispector já tratou, pontualmente, da importância dos animais na ficção da escritora. Desde a infância, Clarice se viu rodeada por eles: gatos, galinhas, cachorros e todo tipo de animal doméstico. Ela os observava como se quisesse entender o íntimo do outro, a exemplo da galinha, protagonista dos contos “Uma Galinha” e “O ovo e a Galinha”, publicados respectivamente em *Laços de família* (1960) e *Felicidade clandestina* (1971), a partir dos quais Clarice comenta, dirigindo-se em resposta a um jornalista: “Eu entendo uma galinha, perfeitamente. Quero dizer, a vida íntima de uma galinha, eu sei como é” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 66). Segundo Nádya Gotlib, Clarice quando menina já observava os animais. Em *A vida íntima de Laura* (1974), a narradora, por exemplo, conta histórias de galinhas e dirige-se à criança-leitora do livro da seguinte maneira: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar” (LISPECTOR, 1999b, s.p.).

Podemos averiguar, em vários textos de Clarice, uma espécie de dupla metamorfose em que a condição animal do ser humano e a condição humana do animal se põem como dois dos pilares de sustentação da vida mestra do pensamento ficcional da escritora. Isso ocorre, segundo Silviano Santiago (2006), pois “os processos de automodelagem do humano como animal doméstico e de modelagem dele como animal selvagem (pelo olhar alheio ou pelo próprio olhar) torna-se frequente na prosa da escritora” (SANTIAGO, 2006, p. 160). Essa automodelagem apontada por Santiago é notável em “O búfalo”, visto que a personagem parece encontrar a plenitude de seus sentimentos dentro do zoológico, sobretudo a partir de seu contato com o animal.

De acordo com Santiago, a automodelagem do ser humano como animal aponta para uma espécie de paz interior, um sossego do ser no mundo. Em “O Búfalo”, o sentimento de reciprocidade da mulher é direcionado ao inumano que, salvo engano, pode simbolizar o homem que tanto precisava odiar. Em outras palavras, ela acaba por encontrar no animal uma plenitude de vida, reconhecida, por sua vez, no prazer sentido (externalização da raiva), quando, ao mesmo tempo, sente-se satisfeita com a espécie de vingança traduzida pelo olhar do animal que, de início, também a desprezava.

Em determinada passagem do conto, a mulher provoca o animal fitando-o, até que ele volta sua atenção totalmente a ela. Nesse momento, ocorre uma dupla metamorfose, pois o búfalo transmite, em seu olhar, o ódio que seria em tese humano e a mulher, por conseguinte, passa a sentir ódio, mesclando-o ao amor pelo búfalo, instintivamente, humanizado. Esse

processo demonstra a automodelagem do humano no animal através de uma reciprocidade única e inigualável, como vemos a seguir:

O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como numa grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela.

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a.

*Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo* (LISPECTOR, 2009, p. 134, grifo nosso).

A automodelagem do ser humano como animal selvagem advém do anúncio de um conflito interpessoal, uma vez que há um estranhamento/reconhecimento entre a mulher e o búfalo. Vale ressaltar que a mulher do conto se sente, em vários momentos, incomodada frente ao olhar dos animais. Esse olhar lançado sobre a personagem funciona como um questionamento investigativo que procura, bem ao contrário do que se espera, estabelecer uma comunicação recíproca entre os seres. É nesse sentido que a mulher se sente modelada pelos animais e torna-se, metaforicamente, o coração selvagem fora da jaula em livre passeio pelo zoológico.

Como ressaltado, tal modelagem acionada pelo olhar do outro traz à mulher o questionamento de sua própria humanidade. Essa indagação sugere a ela, como se fosse possível, um escape da racionalidade, o qual concederia ao ser a vivência em seu puro contentamento animal, bem distante da lucidez racional, marcada pelas hesitações típicas da vida humana: o medo, a morte, a saudade, entre outras.

Os processos de automodelagem do humano como animal doméstico e como animal selvagem (olhar do estranho) se fazem presentes ao longo dos textos da escritora. No conto em questão, Lispector aproxima a mulher do que há de mais selvagem entre os animais do mundo (os animais do zoológico, o búfalo, por exemplo). É como se quisesse questionar essa relação indo além do meramente biológico, pois, segundo a narrativa, parece ser perfeitamente possível que o homem se comunique com o animal e vice-versa, por meio de aproximações mediadas por toque ou outras formas de sentidos, a exemplo do próprio olhar. Essas proposições tornam-se coerentes à medida em que a personagem se depara com situações tipicamente humanas ocorridas dentro das jaulas do zoológico:

Até o leão lambeu a testa glaba da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico [...]. *Mas isso é amor*, é amor de novo, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado (LISPECTOR, 2009, p. 126, grifo nosso).

Como podemos perceber no fragmento, a modelagem do animal em humano e do humano em animal se misturam e se confundem na cena em que a mulher (fêmea) percebe o carinho do leão para com a leoa. Tal cena constrange a personagem que vê reproduzido entre os animais aquilo que ela esperava de sua própria vida: o carinho do homem que não a amava. Desse modo, a imagem representativa do amor dentro da jaula provoca, na mulher, o sentimento oposto: o ódio. Assim, para a personagem, a visita às jaulas tenciona modelar tanto os animais,

quanto a si mesma, em uma via crucis da busca pelo amor e pelo ódio, “no mundo de primavera” (LISPECTOR, 2009, p. 134) e desilusões.

## 5 Considerações finais: Clarice Lispector e “O motivo do olhar”

Inocente, curiosa, *entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam*, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 2009, p. 135, grifo nosso).

Com base na leitura aqui proposta, podemos dizer que Clarice Lispector ficcionalizou, por intermédio de uma poética do olhar, a existência do animal (não) humano em seu conto. Este procedimento toma como ponto de partida o encontro cotidiano do homem e do animal inumano, fazendo com que aquele entenda o seu próprio modo de agir e demonstrar emoções em frente ao outro, ao mundo, ao estranho. Entre desejo e medo, amor e ódio, a personagem clariciana é levada ao limite máximo de sua humanidade, principalmente quando se vê refletida no olhar do búfalo, olhar que concede “voz” ao inumano, embora ele não fale a palavra dos homens.

O sujeito que se assiste viver coloca-se no cenário exterior em que os outros o colocaram, adotando uma forma de pensar e agir de acordo com o ser coletivo que o vigia e por quem se automodela, em uma espécie de identidade em terceira pessoa que lhe foi conferida. Sua experiência reflexiva converte-se no reflexo oblíquo de alguém que o humano (neste caso, a mulher do conto), inicialmente, não vê. Todavia, conforme já ressaltou Benedito Nunes, ao ver os outros, os outros nos veem, pois “mais firme e forte nos parece a correlação aventada, à luz do outro motivo recorrente da ficção de Clarice Lispector: *o motivo do olhar* (NUNES, 1995, p. 107, grifo do autor).

Atravessada por esse motivo, a literatura animal de Clarice Lispector desfigura os preceitos ocidentais sobre o homem e o animal, visto que os humanos tendem a rebaixar tudo o que os difere, tudo que acreditam não servir aos olhos da racionalidade. Em suma, a figura do animal não humano, em “O búfalo”, procura intensamente desfigurar a logocêntrica e ocidental visada que legislou sobre os preceitos da relação homem/animal ao longo dos tempos. Logo, a prosa da escritora assume o papel de uma literatura pensante, já que perde “sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência que a proximidade com os bichos, por exemplo, possibilita” (NASCIMENTO, 2012, p. 36).

A relação humano/animal e o motivo do olhar são os dois aspectos sustentadores, no conto de 1960, dessa escrita poética que reinscreve o animal enquanto matéria histórica, social e estética, fazendo da literatura clariciana o local propício para uma “política da vida” (GIORGI, 2016, p. 116). Política que desconstrói as falsas oposições entre o humano e o inumano (Jacques Derrida), bem como reconhece o homem em sua condição de sujeito aberto ao mundo (Giorgio Agamben). Assim, em Clarice, a ordem do visível torna-se máxima operante para que a personagem humana do conto se mostre não em essência, mas em estado de relação junto a outros viventes.

## Referências

- AGAMBEN, G. **O aberto**. Tradução: Paulo Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARISTÓTELES. **História dos animais**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2006.
- BORGES, J. L.; GUERRERO, M. **Manual de zoología fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- DERRIDA, J. **O animal que logo sou (a seguir)**. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.
- GIORGI, G. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOTLIB, N. B. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Roco, 1999a.
- LISPECTOR, C. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos)
- MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- NASCIMENTO, E. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NUNES, B. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- RIBAS, R. O aberto: o homem e o animal de Giorgio Agamben – uma tentativa hipertextual. **Pensando**, v. 04, n. 08, 2013. p. 1-30. Disponível em <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/1418/1411>. Acesso em 15 out. 2020.
- SANTIAGO, S. O bestiário. In: SANTIAGO, S. **Ora (dizeis) puxar conversa!** Ensaios Literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 157-191.
- SILVA, M. F. S. Introdução. In: ARISTÓTELES. **História dos animais**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2006. p. 11-44.

Recebido em: 23 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## **SAPATOS E RITMOS DOS PASSOS: NOTAS SOBRE “PRECIOSIDADE”, DE CLARICE LISPECTOR**

### **SHOES AND THE RHYTHM OF THE STEPS: NOTES ON “PRECIOSIDADE”, BY CLARICE LISPECTOR**

Iara Machado Pinheiro  
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil  
[pinheiro.m.iara@gmail.com](mailto:pinheiro.m.iara@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo propõe uma leitura do conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector e parte da coletânea *Laços de Família* (1960), se detendo na reincidência dos sapatos como imagens de transições e mediações entre o íntimo e o externo, e com o amparo do ensaio *Os sapatos rotos*, de Natalia Ginzburg, e de um dos capítulos que formam *A amiga genial*, de Elena Ferrante. A interpretação seria que os sapatos no conto de Clarice possam ser entendidos como o necessário e doloroso deslocamento da casa como referência única de autoridade e o peso de responsabilidade imbuída na liberdade.

**Palavras-chave:** Psicanálise; Crítica literária; Clarice Lispector

**Abstract:** This article proposes an analysis of the short story “Preciosidade”, by Clarice Lispector, which is part of the short story collection *Laços de Família* (1960). Supported by the essay *Le scarpe rotte*, by Natalia Ginzburg, and one of the chapters in *L'amica geniale*, by Elena Ferrante, such interpretation focuses on the recurrence of shoes as images of transition and mediation between the private and the external. In Lispector's story, they may be perceived as the necessary and painful displacement of one's home as the only reference of authority, just as the burden of responsibility that comes along with freedom.

**Keywords:** Psychoanalysis; Literary criticism; Clarice Lispector



No ensaio *O vertiginoso relance*, Gilda de Mello e Souza tece alguns comentários a respeito de *A maçã no escuro*. Antes de chegar propriamente ao romance de Clarice Lispector, a crítica propõe um certo escopo de olhar comum à escrita feminina: a visão de míope. Privadas por tanto tempo dos espaços públicos, as mulheres teriam desenvolvido a habilidade de notar os detalhes dos espaços internos, de modo que a aparência de insignificância fosse desvelada por um “olhar baixo” responsável por fazer as coisas próximas adquirirem “uma luminosa nitidez de contornos” (SOUZA, 1963, p. 79).

Com as palavras da crítica tento me aproximar do conto “Preciosidade” (1960), também de Clarice, sobretudo porque nessa narrativa o olhar baixo delimita o campo de visão da história: desde o início a condução do narrador leva o olhar do leitor ao chão e o convida a reparar nos movimentos humanos pelos pés e nas coisas pela perspectiva de baixo. O enredo da menina, redimensionada por um encontro fortuito com estranhos na rua, será lido pela imagem dos sapatos, pelo recorte de visão que eles delimitam e pela maneira que eles figuram na narrativa. Após ser atropelada por uma experiência sem nome, a personagem pede aos pais novos sapatos, uns que não façam barulho. Alguma coisa da vivência inédita faz com que os antigos calçados sejam inadequados para os passos que os pés da menina deveriam seguir dali para frente. Aqui tento pensar sobre a particularidade da compressão do inefável nos sapatos, qual a natureza da metonímia em questão?

## **1 Outros sapatos**

O reencontro com o conto de Clarice me levou com olhos diferentes para outros textos sobre sapatos. O primeiro deles é o ensaio *Os sapatos rotos* (2015), de Natalia Ginzburg, que se detém num momento de indefinição da vida da escritora italiana. Jovem viúva e com três filhos pequenos, ela tenta, aos tropeços, calibrar o ritmo dos passos que seguirá a perda do marido e a destruição de pilares que ordenavam a vida até então. Aqui também o campo de visão é o chão: o texto é todo sobre sapatos, os dela e os da amiga que repousam junto à porta enquanto conversam no quarto de pensão que dividem:

Tenho os sapatos rotos, e a amiga com que vivo neste momento também tem os sapatos rotos. Quando estamos juntas, falamos sempre de sapatos. Se lhe falo do tempo em que serei uma escritora velha e famosa, ela logo me pergunta: “Com que sapatos?”. Então lhe digo que terei sapatos de camurça verde, com uma grande fivela de ouro ao lado. (GINZBURG, 2015, p. 20).

No texto, sapatos estão atrelados a jeitos de estar no mundo, falar sobre sapatos, portanto, não é falar de moda. É mesmo outra coisa que está em questão, e as expectativas em relação ao futuro ganham a forma de sapatos radicalmente diferente dos que ela tem nos pés naquele momento. Como a personagem de Clarice, também no texto de Ginzburg, no ambiente interno, é possível andar descalço; os calçados são apresentados como anteparos para mediar o contato com o chão de fora.

A construção do texto contrasta a referência da casa dos pais, onde os pés são resguardados e aquecidos, enquanto os dela, sozinha em Roma, são envolvidos por sapatos rotos – “pertença a uma família em que todos têm sapatos sólidos e saudáveis. Aliás, minha mãe teve até de fazer um armário só para guardar os sapatos, de tantos pares que tinha (...) Mas sei que também se pode viver com sapatos rotos” (GINZBURG, 2015, p. 20). Ginzburg pensa sobre períodos indefinidos da vida com a imagem de alguém que só tem um par de

sapatos, furados ainda por cima. E não é possível levá-los ao sapateiro porque nesse caso não teria como fazer mais nada.

No período alemão eu estava sozinha aqui, em Roma, e tinha apenas um par de sapatos. Se fosse levá-los ao sapateiro, teria de passar dois ou três dias na cama, e isso não era possível. Assim continuei a usá-los, e para piorar chovia, sentia que eles se desfaziam lentamente, moles e informes, e sentia o frio do piso sob a planta dos pés. É por isso que ainda hoje uso sempre sapatos rotos, porque me lembro daqueles, e então estes não são tão ruins em comparação. (GINZBURG, 2015, p. 20).

As memórias são relatadas de forma que contenham mais do que a narração de determinado período da vida. Elas vão sendo articuladas com a relação entre os sapatos que se tem nos pés e a configuração dos passos. A construção do ensaio chega à educação dos filhos e coloca como pergunta quais os possíveis efeitos de se andar com pés desprotegidos logo na infância:

Eu e minha amiga conversamos longamente sobre isso e sobre como vai ser o mundo quando eu for uma velha escritora famosa e ela estiver girando o mundo com uma mochila nas costas, como um velho general chinês, e meus filhos seguirem seu caminho com sapatos saudáveis e sólidos nos pés e o passo firme de quem não renuncia, ou com sapatos rotos e o passo frouxo de quem sabe o que não é necessário. (GINZBURG, 2015, p. 22).

O texto é concluído com a suposição de que para “aprender mais tarde a caminhar com sapatos rotos talvez seja bom ter os pés enxutos e aquecidos quando se é criança” (GINZBURG, 2015, p. 23), ou seja, a forma que os pés encontram a rua pela primeira vez terá efeitos na determinação dos passos futuros. A hipótese de que pés aquecidos, ao longo da formação como sujeito, ajudam também a caminhar com calçados furados posteriormente poderia ser entendida como o prolongamento das primeiras experiências na vida futura. Isto é, as reverberações de pertencimento a um lar e das maneiras que o cuidado é investido perduram de tal modo que também serão variáveis para a determinação dos modos que um corpo encontra o mundo.

De Natalia Ginzburg meu percurso pelos sapatos me levou até Elena Ferrante. Em *A amiga genial* (2015), o capítulo destinado à adolescência se chama *História dos sapatos*. O título é amparado pelo enunciado, já que o pai de Lila, uma das protagonistas, é sapateiro e a personagem, altiva e indomável, tenta fazer do ofício do pai uma forma de garantir uma vida diferente para si, isso ambientado em um pós-guerra de reconstrução da Itália, com o reaquecimento do comércio e a maior circulação de mercadorias no bairro periférico de Nápoles, onde a história se passa. A ligação entre os sapatos e a adolescência, junto, portanto, ao delineamento de novos contornos para o corpo, parece digna de cuidado, ainda mais se pensar que o corpo da narradora de Ferrante também passará, nessa história, pela invasão de um homem, encontro com algo sem nome que mistura prazer e repulsa.

No regime diegético de *A amiga genial*, a *História dos sapatos* será o momento em que os caminhos das duas amigas protagonistas se bifurcam. No ensaio de Natalia, os sapatos furados aparecem como ilustração de um momento de adversidade e futuro indefinido que relega os pés a continuarem em movimento, ainda que errático, porque não haveria outra opção que não a entrega. O desvio por essas duas outras representações de olhar baixo que focam o chão permitiria supor algumas hipóteses claudicantes para ler o conto de Clarice: sapatos mediam o contato entre os pés e a rua, entre corpo e mundo, entre privado e público, entre a casa e o fora. Como figuras de mediação, eles poderiam ser lidos como metonímia do que é

intermediário, como uma transição de algo que começa a se perder sem que o sucessor tenha contornos claros.

Sobre a transição entre casa e rua, *O romance familiar do neurótico* (2014), de Freud, traz à tona o delicado e necessário deslocamento de autoridade do âmbito familiar para o público: o processo constituinte de subjetivação passaria pela descentralização da família como referência para que outras possam emergir. Não há apagamento, as marcas impressas pelos pais no trato com si mesmo e o ao redor permanecem como, para usar outra imagem de Freud (1976), traços riscados num bloco mágico. Esse brinquedo é formado por uma tela resguardada por uma superfície e contém uma ferramenta para apagar as inscrições. Só que não há apagamento bem acabado e o estilete responsável pelas marcações irá deixar vestígios de incisões na superfície, mesmo que a folha esteja em branco. É com essas marcas que devemos sair de casa e nos deparar com situações cuja cartilha de conduta nenhuma será capaz de amparar completamente.

## 2 Os limiares: acordar e sair de dentro

O conto “Preciosidade” é aberto junto com os olhos da personagem principal. Quando acorda, ainda há um instante de vastidão, possivelmente um resto da indomesticável inconsciência. Em seguida, há o trajeto para o colégio. O caminho entre a casa e a escola é o espaço predominante da narrativa, é um enredo sobre movimentos. Como os sapatos, o deslocamento também é mediação: é a transição da casa como referência de autoridade para a escola. É o momento, portanto, em que não há olhos de vigilância, é um trecho sem lei clara entre as regras de casa e as da escola.

Ser olhada é outro aspecto prevalente do conto. Em alguns momentos, aliás, o narrador nos convida a encarar o mundo pelos olhos da personagem para relatar o temor de ser vista, notada. A ênfase em não querer ser olhada é reiterada tão intensamente ao ponto de levantar suspeitas. Suspeitas que não precisam passar pelo caminho simplista da negação – querer ser olhada – mas, novamente com Freud, em *Repetir, recordar, elaborar* (2010), pensar que a reincidência sinaliza a presença de certo teor com forte investimento psíquico, que exerce importância crucial na organização subjetiva da realidade material. A repetição seria correlativa à força das resistências vinculadas a determinado conteúdo (FREUD, 2010), de modo que é importante olhá-la segundo suas articulações, já que, quanto maior a intensidade, mais difícil se aproximar do que provoca a reincidência. No conto, a ênfase nas conjugações do verbo olhar entra em choque com o campo de visão do chão, que privilegia os sapatos. É com esse aparente desencontro que a narrativa se desenrola: o narrador conduz o olhar do leitor ao chão, e a personagem fala frequentemente sobre ser olhada.

A riqueza das ruas que separam a personagem da escola parece ter mais apelo aos olhos da menina pela manhã, impressão que deriva da própria economia da narrativa. A descrição do caminho até escola é minuciosa, tanto o percorrido a pé quanto o que se desenrola no ônibus e no bonde. Ao passo que a volta para a casa é relatada em apenas um parágrafo, iniciado com a pressa que acompanha a fome. Como se houvesse alguma possibilidade de saciar outro tipo de apetite quando anda pelas ruas vazias entre as luzes que separam a madrugada da manhã, enquanto na volta, quando “o cuidado tinha que ser maior, ela era protegida pela espécie de feiura que a fome acentuava, seus traços escurecidos pela adrenalina que escurecia a carne dos animais de caça” (LISPECTOR, 2009, p. 85).

O proveito do caminho dependia de não ser olhada. Ainda que o temor pareça o de ser vista em abstrato, o narrador constrói uma certa gradação dos olhares que seriam mais nocivos:

“Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos” (...) Eles olhavam e não a viam; ela fazia mais sombra do que existia” (LISPECTOR, 2009, p. 83). Medo ela tinha de homens, rapazes e meninos, mas, por o medo ser de ser vista, é possível que eles olhem e a não vejam: é um olhar de determinada natureza que desperta o temor.

No *Seminário Livro Um – os escritos técnicos de Freud* (2009), Lacan propõe um estatuto para o olhar que extrapola o que “se situa simplesmente ao nível dos olhos”: “Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face de nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto” (LACAN, 2009, p. 286). O fragmento ajuda a entender os olhos que olham e não veem no conto, por dar uma acepção específica ao verbo: trata-se de uma dinâmica que passa pela forma que nós mesmos nos supomos espiados, de um sentido forjado pelo sujeito mas que o relega ao lugar de objeto. De outro modo, quem se sente olhado atribui um escopo para o outro que é ativo na ação, enquanto quem supõe fica passivo à revelia de quem ele imagina como observador. É uma dinâmica correlativa: é o lugar onde nos formamos, mas é construído por nós mesmos e atribuído a uma instância alheia. Na narrativa, o medo que passa dos homens para os rapazes e em seguida para os meninos – como a reincidência do verbo olhar – vai dando notícias ao leitor sobre a forma que a personagem organiza o mundo.

Ainda teria que enfrentar na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando, e onde os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter como se ela quisesse inutilmente fazer parar de bater um coração, sapatos com dança própria (...) Era feio o ruído se seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis. Como se fossem os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera (LISPECTOR, 2009, p. 84).

Nessa passagem, a antítese em termos de campo de visão – ser olhada e a prevalência dos sapatos – parece encontrar uma síntese pelo som: os calçados fazem barulho que se mistura à conversa dos colegas no corredor, dinâmica de sociabilidade da qual ela está alheia. Os sapatos denunciam a presença da personagem num ambiente de convívio coletivo, talvez o rompimento do próprio segredo seja o impossível de habitar apenas dentro de si. É uma coação para que ela ceda às demandas alheias e não esteja sozinha com a vastidão vagarosa do próprio desejo.

Também parece haver a marcação de certa insuficiência: ela só tem sapatos duráveis. A oração posterior traça com o recurso da comparação uma continuidade desses calçados com a primeira infância. A durabilidade que caracteriza os sapatos da menina parece oposta aos adornos que revestem os sapatos das mulheres. A contiguidade com o que lhe foi inoculado no nascimento poderia permitir supor que se trata de características infantis em termos de aparência, como se ela não quisesse se apresentar ao mundo com sapatos que apenas têm a serventia de calçar, bem como da persistência de marcas do jeito de existir ensinado em casa, marcas que começam a esboçar um choque com modos de existir que possam ser forjados fora de um olhar de tutela.

Na casa vazia, sozinha com a empregada, já não andava como um soldado, já não precisava tomar cuidado. Mas sentia falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda tão longe. Dera-se ao horizonte. Mas a nostalgia do

presente. O aprendizado da paciência, o juramento da espera. Do qual não soubesse jamais se livrar. A tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor: sentava-se com a cabeça entre as mãos, desesperada. (LISPECTOR, 2009, p. 86).

Em casa, quando não é preciso da rigidez dos passos de soldado, a “batalha das ruas” faz falta. A insatisfação crônica de quem quer sem saber o que quer faz a liberdade coexistir com a melancolia: ela sente falta de algo que não foi experimentado apenas com leite. E, dentro dos limites conhecidos, há certo prazer no estado de alerta que não exclui o alívio por poder ser filha quando os pais chegam em casa. Enquanto que a rua, como lugar exclusivo de passagem onde a presença só é permitida caso tenha a finalidade de chegar a algum local, relega a menina a uma espera que alonga o decorrer do tempo. As marcas no bloco mágico junto à ambígua curiosidade de não ser apenas filha parecem gerar um paradoxal esboço de autonomia: toma-se cuidado porque recebe-se essa orientação, em geral dos pais, mas quando se é soldado, não se é filha, é ela quem deve zelar por si. Diferente da casa e da escola, na rua ninguém, que não seja a própria personagem, é responsável por ela mesma.

### **3 O tropeço e o meio do caminho**

A cena do encontro com os rapazes também oscila entre olhos e pés, entre notar a presença de quem ela não contaria que estivesse lá e o sons da proximidade e do distanciamento posterior: “com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e os homens tivessem tempo de sumir” (LISPECTOR, 2009, p. 87). A situação se esboça para a personagem de tal modo que não há retorno: refazer os passos não afastaria os olhos deles. Ela não sabe o que fazer e, fora de casa e da escola, não há mais ninguém para dizer como proceder, ou, nas palavras do narrador, “arriscara-se a ser um ela-mesmo que a tradição não amparava” (LISPECTOR, 2009, p.89).

De pernas heroicas, continuou a andar. Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam – então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta. Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim de ouvir. Era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. A pedra do chão avisava. Tudo era eco e ela ouvia, sem poder impedir, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, sem poder impedir, que as portas mais fechadas haviam ficado. Mesmo a estrela retirara-se. Na nova palidez da escuridão, a rua entregue aos três. Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer. Se conseguisse pensar em outra coisa não ouviria os sapatos. Nem o que eles pudessem dizer. Nem o silêncio com que cruzariam. (LISPECTOR, 2009, p. 88).

Todo o acontecimento é relatado com imagens de míope, com olhar baixo: “Não correu porque seria como errar todos os passos”; “ficou de pé, ouvindo com tranquila loucura os sapatos deles em fuga”; “a calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois”; “sem saber com que enchera o tempo, senão com passos e passos, chegou à escola com mais de duas horas de atraso” (LISPECTOR,

2009, p. 87-89). Não há nome para a situação, não há como chamá-la de abuso porque não tem esse sentido para a personagem. Foi uma confusão de passos, algo sucedido entre os ambientes conhecidos, entre as palavras que ela tinha à disposição.

Quando chega ao colégio, esse meio do caminho a leva a desrespeitar a autoridade escolar para se permitir ficar só e gritar, gritar que ela estava sozinha no mundo. Em casa, novamente sob as leis dos pais, um novo estouro: "Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção! Ninguém me dá nada! Ninguém me dá nada!" (LISPECTOR, 2009, p. 93). Os sapatos novos são encadeados com ser mulher e um nexos pouco claro liga os sapatos que tem com o "ninguém me dá nada". Os pais, confrontados com a emergência do balbucio, se referem a ela como mulher na negação. Antes da narrativa ser encerrada com a sintética frase "então ela ganhou sapatos novos", encontramos a enigmática afirmação: "Uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto" (LISPECTOR, 2009, p. 93). Para o pinto nascer, a casca do ovo se rompe. A proteção, portanto, culmina com a quebra do que era fruto de zelo e cuidado.

Quando a menina reivindica novos sapatos para seus pais, ela fala que "uma mulher não pode andar com saltos de madeira". Parece ser a compressão da experiência em uma solicitação endereçada aos pais, talvez como forma possível de relatar o que lhe aconteceu. Ainda que do outro ouça que ela não é mulher, a palavra parece sobretudo comunicar que depois daquela manhã, menina ela não é mais. A sensação de solidão por não ter palavra para contar o que lhe tomou e por sentir o peso de ser responsável por si mesma parecem reforçar a urgência para ser alguma coisa que não o meio do caminho.

Não há um complemento na oração de desfecho que permita ao leitor saber se foram os pais que lhe deram os sapatos novos. E ter a demanda atendida, nesse caso, parece quase uma questão menor. Assim como a psicanálise percebe o sintoma como o deslocamento de um afeto que não pôde encontrar representação, a reivindicação por sapatos novos também não parece agir no cerne da sensação de solidão que tomou a garota depois da experiência na rua. É nesse sentido que proponho a leitura dos sapatos como metonímia, a compressão de algo que, diferente da imagem dos sapatos, não teria como vir à luz.

E o que os sapatos comprimem? Tangenciaria a resposta com outra narradora de Clarice. G.H. (LISPECTOR, 1998) escreve que "somos livres e o inferno é este", isto é, ser unicamente responsável pela própria existência, a despeito de ser um direito civil, é também um fardo, e cabe a cada um constituir um sentido para essa responsabilidade. Volto com *O romance familiar do neurótico* para tentar concluir que, junto com a ampliação de limites da descentralização da autoridade familiar, advém também um certo desamparo por se ver sem ter a quem recorrer. E a reincidência dos sapatos como imagens para caracterizar passos por conta própria e a adolescência talvez possa ser entendida como parte de ser terrivelmente responsável por si mesmo, como Ginzburg define a vida adulta no ensaio *As relações humanas* (2015). Sapatos, então, como a frágil proteção que podemos forjar para nós mesmos a fim de encarmos o que as ruas têm de esburacado e desconhecido.

"Transpõe as coisas de seu mundo para uma ordem que lhe agrada" (FREUD, 2014, p. 80): a separação da realidade parte do brincar que Freud comenta em *O poeta e o fantasiar* (2014) ajuda no desenlace final desse comentário sobre calçados. O conto parece narrar também um sair de si, de dentro da ordem afável e digna de controle por parte do eu, como é o fantasiar, para atender à necessidade de renúncia exigida pela concretude das demandas do outro; é o que os dois rapazes obrigaram a menina a fazer. E para sair de dentro de si é melhor estar calçado,

nem que os sapatos estejam furados, como os de Ginzburg, para que resquícios dessa ordem agradável persistam mesmo na aridez da realidade material.

## **Agradecimentos**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP/Brasil); IMP é bolsista de doutorado da FAPESP.

## **Referências**

- FERRANTE, E. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FREUD, S. (1908). O poeta e o fantasiar. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.
- FREUD, S. (1909) O romance familiar do neurótico. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.
- FREUD, S. (1914) Recordar, repetir e elaborar. Tradução de Paulo César de Souza. *In*: FREUD, S. **Obras Completas, v. 10**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FREUD, S. (1925) O Bloco mágico. *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud V. XIX**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GINZBURG, N. **As pequenas virtudes**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LACAN, J. (1953/54) **O Seminário, Livro 1 – Os escritos técnicos de Freud**. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- LISPECTOR, C. Preciosidade. *In*: LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, C. **A paixão segunda G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SOUZA, G. M. (1963) O vertiginoso relance. *In*: SOUZA, G. M. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1980.

Recebido em: 15 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## O ÚLTIMO SOPRO DE CLARICE: UM SOPRO DE VIDA COMO ARS POETICA

### CLARICE'S LAST BREATH: UM SOPRO DE VIDA AS ARS POETICA

Odile Cisneros

University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada

[cisneros@ualberta.ca](mailto:cisneros@ualberta.ca)

**Resumo:** *Um sopro de vida* é um texto difícil, de origem incerta, de estrutura irregular e de classificação problemática, que ocupou, até agora, um lugar marginal na produção de Clarice Lispector. Frente à imensa popularidade de *Água viva* e de *A hora da estrela* (obras do mesmo período com temáticas e estruturas similares), este texto foi pouco reconhecido. No entanto, este projeto literário, embora inacabado, contém as últimas reflexões metalinguísticas de Clarice sobre o ato da escrita: um texto literário poético que comenta a produção de outro texto igualmente poético. Neste artigo apresento a problemática de sua origem e estrutura; avalio parte de sua fortuna crítica; desvendo questões de estrutura e gênero literário; e sugiro uma leitura dele como uma peculiar “ars poetica”.

**Palavras-chave:** *Um sopro de vida*; Poética; Gêneros literários; Metalinguística

**Abstract:** *Um sopro de vida* is a difficult text, with an uncertain origin, irregular structure and problematic classification, which has occupied, until now, a marginal place in the Clarice Lispector's production. Contrasting with the immense popularity of *Água viva* and *A hora da estrela* (works from the same period with thematic and structural similarities), this text was less recognized. However, this literary project, although unfinished, contains Clarice's last metalinguistic reflections on the act of writing: a poetic literary text that comments on the production of another equally poetic text. In this work I present the problem of its origin and structure; I evaluate critical appraisals; unravel questions of literary structure and genre; and I suggest reading it as a peculiar “ars poetica”.

**Keywords:** *Um sopro de vida*; Poetics; Literary genre; Metalinguistics



*A poem should be palpable and mute  
As a globed fruit  
- Archibald MacLeish, "Ars Poetica"*

## 1 Introdução: breve cronologia e o problema da autoridade

*Um sopro de vida: pulsações*, escrito entre 1974 e 1977 (MARTING, 1993, p. 12), é a única “narrativa” longa que se publicou depois da morte de Clarice. As datas indicam que o texto foi escrito na mesma época que o romance curto *A hora da estrela* (1977), mas saiu em 1978. As circunstâncias póstumas de sua publicação colocam em questão a “autoria” ou “autoridade” de *Um sopro de vida* (abreviado nesse artigo como *USV*), já que foi Olga Borelli (amiga dos últimos anos de Clarice), quem, a partir de fragmentos manuscritos, organizou a obra, como indica uma nota no começo: “Durante oito anos convivi com Clarice [...] Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e [...] partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. Por isso, me foi confiada, por ela e por seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*” (LISPECTOR, 1978, p. 7).

Tal suposta carência de “autoridade” parece ter gerado um certo receio frente a este texto póstumo. Susan Canty Quinlan observa: “The completeness of *SV* will undoubtedly be always subject to speculation. Was it merely edited or was it truly sculpted by someone else, and to what extent?” (MARTING, 1993, p. 12). Na bibliografia crítica, são poucos os artigos que tratam diretamente de *USV*<sup>1</sup>, sendo alguns publicados em suplementos culturais de jornais e dirigidos a um público não especializado. A reticência geral frente a *USV* parece, então, justificar uma nova interpretação. Como tentarei mostrar, as dúvidas sobre a “autoridade” do texto, podem ser motivo de debate, mas sendo aspectos meramente marginais, não deveriam influir em sua fortuna crítica. Em outras palavras, a estrutura mesma da obra revela que o “problema” da autoria nesta obra não é o fundamental.

## 2 A estrutura formal de *USV* e fortuna crítica

*USV* se “compõe” de vários para-textos que precedem o texto dividido em três partes. Os para-textos são: um sumário; uma série de epígrafes nos quais figuram citações do livro do Gênesis (de onde é tirado o título do texto), de Nietzsche em torno a alegria absurda de criação; de Andréa Azulay<sup>2</sup> sobre o sonho e o pensamento, da própria Clarice sobre o não-tempo sagrado da morte transfigurada; a *Apresentação*, já mencionada, por Olga Borelli; e a página onde aparece o título, *Um sopro de vida* com outra epígrafe (de Clarice?), “Quero escrever movimento puro”. As três partes em que se divide o texto se titulam: “O sonho acordado que é a realidade”; “Como tornar tudo um sonho acordado?”; e “Livro de Ângela”. Tais divisões e profusão de para-textos não figuram em obras semelhantes do mesmo período, organizados apenas por espaços entre os parágrafos, e não sabemos até que ponto tal esquema programático foi introduzido editorialmente para criar uma certa “estrutura”... Prestar atenção indevida a

---

<sup>1</sup> Como referência, por exemplo, no índice da Modern Language Association (MLA) em 2020, de 728 entradas que mencionam Clarice Lispector, apenas 17 tratam de *USV*, enquanto 122 são sobre *A hora da estrela*. Às referências mais antigas não comentadas aqui (JOZEF, 1980, 1984, 1987; NUNES, 1982; VARIN, 1989), se somam 7 nos últimos 20 anos, as mais recentes com aproximações psicanalíticas (BORNHAUSER; BRAVO, 2010), representações da alteridade (BUSSOLETTI, 2013) e assuntos sensoriais da escrita na linha de Jean-Luc Nancy (GOH, 2016).

<sup>2</sup> Filha de nove anos do psicanalista de Clarice (JOSIOWICZ, 2013).

essas estruturas aparentes pode criar expectativas de “narração” que problematizam a recepção do *USV*.

Em *USV*, uma personagem denominada “Autor” fala sozinho num tipo de prelúdio ou monólogo preparatório para as seguintes partes. Estas partes, “O sonho acordado que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado?” e “Livro de Ângela” possuem a estrutura *formal* de um diálogo entre o Autor e a sua personagem, uma mulher jovem chamada Ângela Pralini. Nesta última parte do texto, o discurso de Ângela apresenta os textos de um livro que ela escreve chamado “História das Coisas”. A voz do Autor e de Ângela alternam seus enunciados criando a ilusão de um colóquio, mas, olhando mais por perto, percebemos que se trata da alternância de dois monólogos separados. A desconexão entre os enunciados de Ângela e o Autor aponta nessa direção interpretativa:

AUTOR.- Eu te procurei em dicionários e não encontrei teu significado. Onde está teu sinônimo no mundo? onde está o meu sinônimo na vida? Sou ímpar.

ÂNGELA.- Falta uma nota precisa de classicismo heroico em certa música moderna.

AUTOR.- Falta a você uma prodigalidade, falta-lhe dar aos outros um tratamento mais liberal. Você é ao pé da letra.

ÂNGELA.- Pensei uma coisa tão bonita que até nem compreendi. E terminei esquecendo o que era (LISPECTOR, 1978, p. 65).

É óbvio que as frases de ambos não seguem a lógica de um diálogo. Também é curioso notar que o Autor comenta este aspecto “dialógico” metalinguisticamente em pelo menos duas ocasiões diversas no texto: “Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?” (LISPECTOR, 1978, p. 32) e “notei que meu diálogo com Ângela é um diálogo de surdos: um diz uma coisa e o outro sim mas a coisa diversa, e venho eu dizendo não, e vejo Ângela nem sequer me contradizer” (LISPECTOR, 1978, p. 83). As duas vozes, enunciando trechos independentes, começam a sugerir algumas das características mais importantes da poética deste texto que comentarei mais para frente: a fragmentação do texto e a dinâmica entre o Autor e Ângela, e a relação entre Clarice e estas duas vozes. Antes disso, porém, vale a pena ver, como tal estrutura aparente descaminhou os juízos de alguns críticos.

Num dos artigos mais interessantes, Earl E. Fitz aproxima *USV* à poética da confissão ao estilo das *Confissões* de Santo Agostinho. Considerando a estrutura da obra (o diálogo entre um autor e a sua personagem, o Autor representado a parte racional e Ângela, a emotiva), os pormenores autobiográficos nela<sup>3</sup> e as circunstâncias biográficas de sua criação (Clarice sofreu de câncer no final da vida), Fitz propõe que *USV* seria “Clarice’s final statement about the nature of human existence and the role of artistic creativity within it” (FITZ, 1985, p. 261). Aludindo às dificuldades da obra, o crítico escreve:

*Um Sopro de Vida* is really the sincere, if agonizing, confession of a terminally ill artist and thinker, [and] the work becomes as moving as it is frustrating. Frustrating in that it is structurally uneven and irregular, and moving in that Clarice, surely aware that there would be no time for revision, editing or polishing and struggling against the stupefying influence of her treatments as well as against the pain of the disease

---

<sup>3</sup> A personagem Ângela fala de seu livro *A cidade sitiada*, de seu cão Ulisses, escreve crônicas e diz-se que seus contos foram rejeitados pelas editoras por serem muito longe da realidade. Estes pormenores parecem coincidir com a vida de Clarice.

that was killing her, composed *Um Sopro de Vida* in a torrent of passion (FITZ, 1985, p. 262).

Aspectos da interpretação são notáveis (comentarei depois o conceito de “prosa polifônica”), mas se dramatizam as circunstâncias da criação (a doença de Clarice) para dar um caráter confessional ao texto. No entanto, sabemos que Clarice começou o texto em 1974, muito antes da sua doença. Não é, então, evidente que o texto fosse projetado como confissão. Se bem a preocupação temática com a morte se intensifica no final, privilegiar estas passagens e o tom exaltado tende a fixar a interpretação de *USV* como texto principalmente (auto)biográfico. Fitz percebe como defeito a estrutura “irregular” do texto, sendo que a mesma estrutura irregular aparece na *Paixão segundo G.H.* e *Água viva*, textos considerados “acabados”. Talvez tal irregularidade seja intencional ou já característica de uma Clarice madura.

Um outro juízo relevante é o estudo comparativo d’*A Hora da estrela* e *Um sopro de vida* por Maria José Somerlate Barbosa. Esta estudiosa lê o diálogo entre o Autor e sua personagem, Ângela, como uma paródia do poder narrativo que desmascara a busca logocêntrica da lógica e unidade no discurso dos narradores nestes textos. Para Barbosa, com tal ironia, Clarice “undermines the system that has always privileged male writers and their visions of the world in the literary tradition.” (BARBOSA, 1991, p. 119). A perspectiva é interessante, mas assume que há no texto uma progressão da autoconsciência e poder da personagem: “Ângela gradually acquires and independent life from the Author, who becomes increasingly powerless to control the object of his creation in the text.” (BARBOSA, 1991, 119). Não há suficiente evidência textual de tal gradual aquisição de poder. Também, a simples postulação de um tal valor parece contradizer o caráter subversivo do texto: a irreverência e rebeldia ante a pretenciosa obsessão ordenadora que caracteriza o pensamento ocidental e exige uma coerência textual interna (*i.e.*, uma caracterização clara e “progressiva” dos personagens). Concordo que há ironia no texto, mas a ênfase na paródia parece ignorar o seu marcado acento lírico.

Na linha do discurso de gênero, Rita Terezinha Schmidt faz uma leitura pós-moderna e feminista, focando as oposições binárias que caracterizam a tradição filosófico-humanista ocidental, segundo Cixous. Para Schmidt, Clarice

desestabiliza a representação da diferença a partir de um espaço retórico novo onde se desenrola um desliz entre o eu (masculino) e o outro (feminino), entre o imitante e o imitado, entre o significante pleno e o vazio... esse desliz assinala o colapso da economia simbólica da razão e da cultura e a emergência do feminino como pivot da diferença sem oposição, como a origem do jogo de significações, como fonte de ‘jouissance’. (SCHMIDT, 1989, p. 60-61).

Schmidt, como Barbosa, afirma que “na medida em que a personagem Ângela vai crescendo como uma ‘ela’, uma voz e uma presença distinta do ‘eu’ autor, este vai perdendo gradativamente o controle sobre sua escritura, na forma do afrouxamento do rigor de uma lógica pautada na consciência do ego cartesiano.” (SCHMIDT, 1989, p. 63). A afirmação do “crescimento” de Ângela parece privilegiar demasiadamente uma ou duas intervenções do Autor no final do texto<sup>4</sup>. O argumento assume também que há caracterizações nítidas do Autor

---

<sup>4</sup> Schmidt propõe que “Ângela representa a falência do seu sistema e ele nada mais resta senão reconhecer a contradição que o arruína, ‘sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar’” (SCHMIDT, 1989, p. 63), no entanto tal falência está já presente no início: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados.” (LISPECTOR, 1978, p. 12).

e de Ângela que permitam esta diferenciação, porém, às vezes, o tom diferenciado dos personagens se apaga e se aproxima mais da dicção da própria Clarice. Semelha o jogo de um ventriloquista que às vezes falhasse. Tal dissolução dos limites torna difíceis teorizações coerentes sobre a caracterização das personagens. Muitas passagens contradizem a tentativa de fixar a identidade das vozes narrativas do texto. Tentarei mostrar mais tarde como as “personagens” funcionam como desdobramentos da própria Clarice para fundamentar um discurso poético.

### **3 O gênero e a estrutura de *USV***

Esse breve percurso pela fortuna crítica de *USV*, embora parcial, revela como as tentativas de interpretação não conseguem situá-lo definitivamente nem como romance, nem como relato autobiográfico-confissão ou mesmo como paródia do poder narrativo. As dimensões do texto, que certamente correspondem aos de um romance curto ou uma novela (162 páginas, na edição aqui citada), assim como sua aparente forma de diálogo, funcionaram como o cavalo de Tróia que fez com que críticos procurassem nele uma “narrativa”.

Ao considerar as categorias discurso narrativo desenvolvidas por Gérard Genette, podemos observar características em *USV* que satisfazem a definição de narrativa e outras que não. Genette faz a distinção entre *récit*, a ordem em que os eventos são referidos no texto, *histoire*, a sequência na qual os eventos realmente aconteceram, e *narration*, o ato mesmo de narrar. (GENETTE, *apud* EAGLETON, 1983, p. 105). Em *USV*, como em outras obras de Clarice, quase não ocorre nada, não há “eventos” a referir, por tanto, sem *histoire* nem *récit*, no máximo podemos pensar apenas em “narração” (o ato de narrar).

Mesmo como “romance” psicológico, isento de enredo mas que tentasse caracterizar personagens, a classificação é problemática, já que a caracterização dos personagens é também incerta. Por exemplo, às vezes Ângela menciona fatos e obras da vida da autora:

Eu e meu cachorro Ulisses somos vira-latas.  
No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa.  
Tenho sobranceiras que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas... meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografias desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais. (LISPECTOR, 1978, pp. 58, 102, 107).

Não é difícil reconhecer por estes detalhes uma intromissão de Clarice na “personagem” Ângela: o cachorro de Clarice tinha o mesmo nome; *A cidade sitiada* é um dos seus primeiros romances; a descrição física corresponde a das fotografias de Clarice. O Autor também expressa opiniões que se assemelham às de Clarice:

Devo me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os “fatos”? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? (LISPECTOR, 1978, p. 13).

No trecho parece a mesma Clarice refletindo sobre o processo de sua escrita. Os “fatos” em muitos contos ou romances de Clarice são sempre mínimos e cedem lugar a especulações e divagações poéticas. Tal afirmação confirma uma das características de *USV*: sua aparente “inspiração caótica” à qual aludimos ao mencionar a incongruência e dissonância nos diálogos entre Ângela e o Autor. O Autor também faz uma curiosa alusão a *Água viva*: “Não é um grito

triste nem e um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de “it” (LISPECTOR, 1978, p. 53). Em *Água viva* Clarice faz muitas referências ao “it”. Por exemplo: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it.” (LISPECTOR, 1980, p. 47). Também vale a pena notar uma das frases do início de *Água viva* onde aparece também a ideia de um grito

Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. (LISPECTOR, 1980, p. 9)

A semelhança nas formulações e no uso das palavras “aleluia” e “grito” nas duas passagens mistura a voz do Autor com a de Clarice. A ausência de enredo, a problemática caracterização dos personagens e outras peculiaridades do texto comentadas na seguinte seção, levam, por tanto, a um questionamento da classificação de *USV* como “romance” ou “narrativa”.

#### 4 Prosa polifônica, poética, “caótica”, fragmentação e modos de leitura

Na tentativa de encontrar uma classificação mais produtiva para *Um sopro de vida*, prestei atenção àquilo que considero o aspecto mais interessante da obra: a sua natureza poética. Fitz usa o termo “prosa polifônica” citando o seguinte exemplo:

Ângela.- Andei semeando por aí. Entre a palavra e o pensamento existe o meu ser. Meu pensamento é puro ar impalpável, insaisável. Minha palavra é de terra. Meu coração é de vida. Minha energia eletrônica é mágica de origem divina. Meu símbolo é o amor. Meu ódio é energia atômica.  
Tudo o que eu disse agora não vale nada, não passa de espumas.  
Padecente.  
Faminta e friorenta e humilhada.  
Eu te recebo de pés descalços: é esta a minha humildade e esta nudez de pés é minha ousadia.  
Não quero ser somente eu mesma.  
Quero também ser o que não sou. (LISPECTOR, 1978, p. 48).

Esta prosa polifônica é, como assinala Fitz:

not really prose at all, but verse. True prose, on the other hand, is primarily prose but a prose enriched by an orchestrated use of figurative language, imagery and rhythm patterns. And because most of *Um Sopro de Vida* is structured as poetically as the above cited passage, it becomes manifestly evident that in this final work Clarice’s primary mode of expression is that of polyphonic prose. (FITZ, 1985, p. 264).

Fitz observa também que essa modalidade representa “the culmination of the kind of work Clarice had been doing since *A Maçã no Escuro* (1961)” (FITZ, 1985, p. 263). *USV* tem numerosos exemplos como o citado por Fitz, portanto, é possível vê-lo não como uma “narrativa”, mas como uma vasta prosa polifônica articulada através da fala dos personagens. Nesta *mise-en-abîme* em que Clarice cria um Autor que, por sua vez, cria uma personagem que escreve um livro de prosa polifônica (a ‘História das Coisas’), *Um sopro de vida* poderia ser lido como uma “*ars poetica*”, um tratado sobre a escrita, comentado metalinguisticamente pelos próprios personagens.

Esta libertação da necessidade de ser lógico e discursivo pode ser vista como uma poética “caótica” que é comentada metalinguisticamente pelas personagens:

Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som arpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. (USV, 12)

Ângela –se realmente pudesse escrever– noticiaria ideias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro (LISPECTOR, 1978, p. 116)

ÂNGELA.-...Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes. (LISPECTOR, 1978, p. 92).

O Autor gostaria de usar as palavras pelo seu impacto como sugerem as palavras “agreste” e “sucata”, e não pelo seu significado. A referência à música (“som arpejado”) reforça a ideia do Autor querer, como Ângela, usar as palavras não para transmitir uma mensagem discursiva e lógica. E embora há alguns aspectos não lógicos (até caóticos) do uso da linguagem, as frases individuais em si respeitam e conservam um sentido e uma unidade. Quais, então, as unidades básicas desta poética?

Questionei acima a aparente estrutura narrativa do texto. Sugerir que as divisões do texto, que levaram os críticos a procurar uma “progressão” narrativa na personagem Ângela, talvez não sejam tão importantes como parecem. No entanto, a fala alternada dos personagens apresenta uma estrutura fragmentada, mas na qual os fragmentos propõem pensamentos completos, cápsulas ou unidades de sentido poético. Portanto, poderíamos considerar que estrutura fundamental do texto é o fragmento, que quase sempre coincide com um parágrafo ou com o começo da intervenção verbal dos personagens. Estes fragmentos são independentes e poderiam ser lidos em qualquer ordem. Proponho, por exemplo, que a melhor leitura deste texto seria uma que não atendesse à sucessão sequencial dos fragmentos no texto. Poderíamos, então, ler do final até o início ou pulando as páginas, respeitando só a unidade dos fragmentos. Isto é possível porque, como já observamos, a “narração” não se compõe de “eventos” que precisem de uma leitura estritamente cronológica. Assim também se evitaria a frustração causada pela estrutura desigual e irregular que menciona Fitz. Abrindo mão da expectativa de unidade ou regularidade, a frustração diminui. Acho que este modo de leitura poderia ser usado também no caso de *Água viva* e numa segunda leitura de *A paixão segundo G.H.*, onde ainda há “eventos”, mas cujo encadeamento não tem tanta relevância.

Esta fragmentação é comentada metalinguisticamente pelos personagens:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade tratasse de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. O instante já está feito de fragmentos. (LISPECTOR, 1978, pp. 18-19).

É significativo que o Autor aqui pareça apoiar a poética da fragmentação aqui sugerida, *i.e.*, os fragmentos do texto como unidades ou cápsulas de sentido poético parecem corresponder aos “vislumbres rápidos” deste trecho. A intencionalidade da fragmentação por parte de Clarice e que mencionei na discussão do artigo de Fitz, parece achar um eco aqui também: “poderia... dissertar durante páginas... Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa”.

Os fragmentos, porém, têm uma certa coerência interna que os faz funcionar como unidades. As frases de muitos fragmentos estão tenuamente ligadas, as ligações ocorrem por associação. Esta coesão frágil produz a impressão de um tipo de escritura “automática”. Há, no entanto, um trabalho intenso na construção destas frases. Como salientou Giovanni Pontiero, tradutor e crítico da obra de Clarice:

Lispector believed sentences were born rather than made and worked on the written word until she unlocked its mysteries. Her experiments with language are in constant pursuit of that perfect equilibrium between epiphany and verbal expression. (PONTIERO, 1995, p. 273).

Sugeri acima que a questão da “autoridade” ou a noção de “texto definitivo” não deveria ser uma consideração importante aqui. A estrutura de acréscimos e aglutinação que Clarice usa em *USV*, assim como em *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, reduz o valor mistificante e não questionado que se confere ao texto “acabado”. Se o texto se pode continuamente acrescentar (pelo menos teoricamente), poderíamos concluir que nenhuma parte é a fundamental. A estrutura do texto é móvel e variável, e a noção de “texto definitivo” perderia, em grande parte, seu sentido. Esta ideia é reforçada metalinguisticamente pelo Autor:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quero dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo cobra que engole o próprio rabo. (LISPECTOR, 1978, p. 21).

O Autor alude aqui à possibilidade de acrescentar partes ao texto, a que o texto não tem uma estrutura regular, refratária à aceitação de novos fragmentos. A circularidade do texto, a que também alude, parece curiosamente contradizer a sua admoestação aos leitores de não lerem o fim antes do princípio. A afirmação pode ser lida como irônica. Se o texto é circular, qual o sentido de afirmar princípio e fim? *USV* também não acaba de maneira conclusiva e sim numa deliberada interrupção: “Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que...” (LISPECTOR, 1978, p. 162). As reticências sugerem não apenas hesitação, mas que o texto poderia continuar e que, na realidade, o texto carece de princípio, meio e fim tradicionais.

## 5 Associações, lógica onírica, vozes poéticas

Tentando descrever a coerência interna dos fragmentos de *USV* disse que as frases estão ligadas por “associações” sem definir nem explicar este termo. Gostaria aqui de citar a contribuição de Roman Jakobson a respeito da poética. Para Jakobson, o uso poético da linguagem promove a “palpabilidade dos signos”, suas qualidades materiais por cima de suas qualidades simbólicas (LEITCH, 2010, p. 1150). Em lugar de usar a linguagem como simples representação da realidade material, na função poética da linguagem o signo se desloca do seu objeto, o que permite uma certa independência. Na função poética, a sequencias linguísticas são produzidas a través de seleções baseadas em equivalência (metáfora) e combinações baseadas em contiguidade (LEITCH, 2010, p. 1152). Tal estrutura é evidente no seguinte trecho:

...  
Vi uma borboleta negra. Ela me amaldiçoou.

AUTOR.- Ela faz de uma borboleta uma epopeia. E é inortodoxa.

ÂNGELA.-É quase intolerável viver.  
Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como a marca fatal do rosto de Cristo no pano de Verônica.  
Se a gente ficasse em silêncio - de repente nasce um ovo. Ovo alquímico. E eu nasço e estou partindo com meu belo bico a casca seca do ovo. Nasci! Nasci! Nasci!  
A minha alma está quebrantada pelo desejo.  
Ai jiló, você o que é? é coisa? amarga que nem a vida. Vou experimentar tudo o que possa, não quero me ausentar do mundo. (LISPECTOR, 1978, p. 116).

Entre as primeiras duas frases “negra” pode sugerir negatividade, proibição, o mal (a missa negra), daí a relação com maldição, “amaldiçoou”. A “borboleta” se repete no discurso de Ângela. “Maldição” é o oposto à “bênção”, o que está aprovado e celebrado pelas autoridades eclesiásticas, a ortodoxia, o que se relaciona com a borboleta “inortodoxa”. A “inortodoxia” foi muitas vezes castigada, não “tolerada”. Na seguinte frase aparece a palavra “intolerável”. Ambas as palavras começam também com o mesmo fonema “in”. Se é “intolerável viver”, isto sugere o seu oposto, a “morte”, que, em contraste com intolerável ou desagradável, aparece “sorrindo” no rosto “lindo”. A “morte” sugere uma cessação, um “silêncio” em que aparece um “ovo”. O ovo nasce “de repente”, quase por magia, portanto é “alquímico”. Entre a palavra “desejo” e “jiló” existe a repetição do fonema “j”. O jiló talvez por ser um legume amargo é contrário a “desejo”.

É interessante notar como aqui, seguindo sempre as colocações de Jakobson, se dá importância às equivalências no processo de combinar palavras tanto como na sua seleção: Clarice coloca em contiguidade palavras que de alguma maneira são semântica, rítmica ou foneticamente equivalentes. As palavras não se combinam como na linguagem comum pela necessidade de transmitir um pensamento coerente, mas em função de seus padrões de similaridade, oposição, e paralelismo criados pelos sons, significados, ritmos e conotações. Como também Jakobson defendeu, essa dinâmica entre metáfora e metonímia também toca a lógica onírica investigada por Freud<sup>5</sup>, e não é por acaso que os títulos das “divisões” da obra fazem alusão aos sonhos. O Autor comenta esta lógica no seu modo de escrever:

AUTOR.- Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando as frases desconexas como no sonho. E difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. (LISPECTOR, 1978, p. 77).

Mencionei que a caracterização dos personagens neste texto é problemática porque a separação entre Clarice e eles não são precisas. Também as vozes do Autor e de Ângela às vezes confundem-se. O tom do Autor, embora quase sempre mais discursivo, também se aproxima do tom rapsódico de Ângela:

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.  
Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. (LISPECTOR, 1978, p. 11).

---

<sup>5</sup> Jakobson escreve: “A competition between both devices, metonymic and metaphoric, is manifest in any symbolic process [...] Thus in an inquiry into the structure of dreams, the decisive question is whether the symbols and the temporal sequences used are based on contiguity (Freud’s metonymic “displacement” and synecdochic “condensation”) or on similarity (Freud’s “identification and symbolism”)” (LEITCH, 2010, p. 1155).

O jogo de oposições (morte-vida, lamento-grito, beijo no rosto morto-ave intranquila) lembra o jogo de associações poéticas já mencionado. A fala do personagem parece um texto poético recitado. Isto me leva a especular que neste texto os personagens funcionam mais como alicerces do discurso poético, como heterônimos de Clarice. Uma prosa polifônica não poder-se-ia sustentar longamente sem o alicerce de um personagem. O personagem é um “pre-texto”, a voz que permite a construção de um texto poético.

É curioso notar que no texto se comenta metalinguisticamente o desinteresse em construir a personalidade física ou psicológica da personagem Ângela:

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 37 anos um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (LISPECTOR, 1978, p. 39).

Quase por obrigação, o Autor fornece pormenores biográficos, que aliás não tem nada a ver com a voz que enuncia esta prosa polifônica. O uso coloquial de “chatear” e o final “etc.” servem também para indicar que o Autor (e talvez Clarice) acha a construção da personagem um assunto pouco interessante. O Autor cria uma personagem, não para descrever a sua vida, mas para poder falar através dela. Neste sentido o termo “prosa polifônica” é exato: prosa poética enunciada por mais de uma voz: Clarice, Ângela, o Autor e as suas combinações.

## 6 Conclusões

Ao comparar *Água viva* e *A via crucis do corpo*, Marta Peixoto observa que nessas obras de maturidade, Clarice questiona as formas literárias que desenvolveu durante sua carreira literária:

Some writers, in their maturity bring to new levels of refinement and effectiveness the repertory of forms they developed in their earlier years. Lispector belongs to the different breed of those who end their careers by questioning the very forms they have shaped. (PEIXOTO, 1994, p. 60).

*USV* pareceria se situar talvez um passo além dos textos que Peixoto apresenta como questionamentos dessas formas literárias. A classificação de um texto como *USV* que, como tentei mostrar, é uma prosa polifônica mais do que uma narrativa, indica a disponibilidade de Clarice de agir com mais liberdade e experimentar com gêneros literários híbridos: combinações de autobiografia, prosa e poesia. A “poética” que se pode inferir da análise do texto e que é comentada metalinguisticamente pelos personagens representa também um posicionamento muito mais radical do caráter por si subversivo dos primeiros textos de Clarice: a natureza às vezes caótica do discurso desdenha a lógica e as regras gramaticais; a fragmentação do texto opõe-se à coesão e à economia compacta e bem estruturada do relato breve que Clarice tanto cultivou; um uso altamente poético da linguagem e a liberdade das associações linguísticas denotam um marcado interesse em satisfazer necessidades de expressão poética além da narrativa; a dissolução das barreiras não apenas entre personagem e autor, mas também entre os personagens mesmos, indica a procura de vozes narrativas de tons múltiplos para a enunciação de uma mensagem poética complexa. É significativo que este texto póstumo exemplifique, talvez de maneira mais profunda que qualquer outro, esse

questionamento do ato da escrita e enuncie uma poética que indaga os seus limites. *Um sopro de vida* foi o último sopro de Clarice. Pergunto-me às vezes, que e o que teria escrito depois?

## Referências

- BARBOSA, M. J. S. A Hora de Estrela and Um Sopro de Vida: Parodies of Narrative Power. **Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana**, v. 20, n. 2, p. 116–121, 1991.
- BORNHAUSER N., N.; BRAVO P., V. Aproximaciones transdisciplinarias a Un sopro de vida, pulsaciones de Clarice Lispector. **Acta Literaria**, v. 40, p. 71–90, 2010.
- BUSSOLETTI, D. A Outra: Representações da Alteridade na Escrita de Clarice Lispector. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, v. 51, p. 78–88, 2013.
- EAGLETON, T. **Literary theory: An Introduction**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.
- FITZ, E. E. Clarice Lispector's Um Sopro de Vida: The Novel as Confession. **Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese**, v. 68, n. 2, p. 260–266, 1985.
- GOH, I. Writing, Touching, and Eating in Clarice Lispector: Água Viva and A Breath of Life. **MLN**, v. 131, n. 5, p. 1347–1369, 2016
- JOSIOWICZ, A. La escritora que mató a los peces. Escritura, género y mercado en Brasil (1967-1978): Un estudio de la literatura infantil de Clarice Lispector. **Revista iberoamericana**, v. 79, n. 244–245, p. 899–916, 2013.
- JOZEF, B. **Clarice Lispector: um sopro de plenitude**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- JOZEF, B. Um sopro de vida. **Revista Iberoamericana**, v. 50, n. 126, p. 314–317, 1984.
- JOZEF, B. Dez anos sem Clarice Lispector. **Colóquio/Letras**, v. 100, p. 144–146, 1987.
- LEITCH, V. (Org.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida: pulsações**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARTING, D. E. (Org.). **Clarice Lispector: A Bio-Bibliography**. Westport: Greenwood Press, 1993.
- NUNES, B. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção. **Colóquio/Letras**, v. 70, p. 13–22, 1982.

PEIXOTO, M. **Passionate Fictions**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994.

PONTIERO, G. Clarice Lispector: Dreams of Language. *In*: AGOSÍN, M., (Org.) **Dream of Light and Shadow**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

SCHMIDT, R. T. A Modernidade e o Feminino na Pulsação do Discurso. **Revista de Literatura Brasileira**, v. 2, p. 59–67, 1989.

VARIN, C. Clarice, Olho-de-Gato. **Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária**, v. 9, p. 55–61, 1989.

Recebido em: 19 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## NOTAS SOBRE CLARICE LISPECTOR E A TRADUÇÃO DA LITERATURA GÓTICA ANGLÓFONA

### NOTES ON CLARICE LISPECTOR AND THE TRANSLATION OF ANGLOPHONE GOTHIC LITERATURE

Vanessa Lopes Lourenço Hanes  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
[vanessahanes@gmail.com](mailto:vanessahanes@gmail.com)

**Resumo:** Este texto analisa três traduções brasileiras de obras literárias góticas anglófonas feitas pela aclamada autora Clarice Lispector. Traduções de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Edgar Allan Poe, *The picture of Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde, e *Interview with the vampire*, de autoria de Anne Rice, foram comparadas e contrastadas em busca de regularidades na abordagem de Lispector para a literatura gótica. Os achados demonstram que Lispector utilizou um registro alto em suas três traduções, uma abordagem que, surpreendentemente, pode refletir o cuidadoso uso de língua daquela autora na tradução de diferentes tipos de texto.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Literatura gótica; Literatura traduzida

**Abstract:** This text analyzes three Brazilian translations of anglophone Gothic literature carried out by acclaimed author Clarice Lispector. Translations of *Tales of the Grotesque and Arabesque*, by Edgar Allan Poe, *The picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, and *Interview with the vampire* by Anne Rice were compared and contrasted in search of regularities in Lispector's approach to Gothic literature. The findings demonstrate that Lispector used high register in the three translations, an approach that, surprisingly, may reflect that author's careful use of language in the translation of different texts.

**Keywords:** Clarice Lispector; Gothic literature; Translated literature



Não parece exagerado afirmar que a ilustre autora Clarice Lispector dispensa apresentações, particularmente em se tratando aqui de uma publicação nacional e voltada a acadêmicos da área de literatura. Seu merecido prestígio nos círculos literários brasileiros e mundiais e a admiração despertada pelas suas obras ainda nos bancos da escola nos são velhos conhecidos. E sua presença na academia brasileira enquanto a autora de riquíssimos objetos de pesquisa e reflexão já se estabeleceu há anos. Mas há uma outra Clarice que, para muitos, ainda carece de uma apresentação formal: a tradutora Clarice Lispector, cuja produção intelectual também foi considerável, mas que é compreensivelmente ofuscada pela faceta da Clarice autora.

A Clarice Lispector tradutora vem aos poucos sendo descoberta pela academia brasileira, particularmente nos últimos anos. Trabalhos como os de Gomes (2004), Ferreira (2013) e Queiroga (2014) demonstram que há um crescente interesse em trazer à tona esta importante faceta clariceana. Embora Ferreira (2013) chame a atenção para o fato de que no caso de Lispector havia um atrelamento entre o traduzir e o suprimento de suas necessidades financeiras, Gomes (2004) menciona o auto-declarado cuidado daquela autora com o fazer tradutório, o que nos parece atestar a relevância das análises destas traduções para uma melhor compreensão global do pensamento e do legado clariceanos.

A produção tradutória de Clarice Lispector provoca questionamentos já à primeira vista graças à sua diversidade: trata-se de uma combinação de obras originadas de diferentes línguas (majoritariamente inglês e francês), pertencentes a diferentes gêneros, e que vão desde escritos de autores de literatura canonizada até grandes *best sellers* da literatura de massa (a maioria das publicações encontradas, numericamente falando). Mas, mesmo diante desta ampla e aparentemente desconexa gama de textos, é possível detectar que muitas das obras traduzidas podem ser enquadradas em uma certa lógica temática. As obras detetivescas e os textos góticos, por exemplo, parecem ocupar lugar de destaque neste conjunto de escritos traduzidos.

A existência de uma associação entre o nome de Lispector e a tradução de gêneros textuais tradicionalmente atrelados ao mistério e ao terror não causa grande surpresa. Afinal, como relata o seu biógrafo Moser (2017), Clarice era frequentemente vista pela sociedade como uma bruxa, e tinha certa simpatia pelo ocultismo, como demonstram seu conhecido hábito de consultar cartomantes e o fato de ter sido uma convidada de honra no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em 1975 na Colômbia (o que teve grande repercussão na mídia nacional e internacional). E estas afinidades se estendiam aos seus escritos: Clarice afirmou, por exemplo, que em seu conto *O ovo e a galinha* há um toque de ocultismo. Aparentemente, portanto, a tradução de obras literárias góticas, objeto do presente artigo, acrescentariam e/ou iriam ao encontro desta persona construída (não se sabe se voluntária ou involuntariamente) por Clarice Lispector.

O que causou surpresa nesta pesquisa foi a descoberta de que, de acordo com buscas empreendidas em bases de dados online via Google Acadêmico, as associações entre Lispector e os escritos góticos são ainda um tema pouco explorado. Há alguns estudos como aquele de Prospero (2008), que analisa o medo nos contos da autora sob as perspectivas psicanalítica e filosófica, e o de Oliveira (2012), que aborda representações monstruosas em *A paixão segundo G.H.*, mas aparentemente tratam-se ainda de explorações iniciais de uma temática com muitas potencialidades. E, no âmbito dos estudos tradutórios, ainda menos pode ser encontrado associando Clarice Lispector e o gênero gótico de modo específico.

É oportuno abrir aqui um parêntese para refletir brevemente sobre o que seria a literatura gótica. O fato é que, embora a literatura gótica seja tradicionalmente associada a

elementos como representações do mal, o horror, a morte, o medo e a melancolia, conforme indica Mulvey-Roberts (1998) não há uma resposta fácil para especificar exatamente o que a determina. Aquela autora questiona se a literatura gótica seria definida por um tipo de enredo, de cenário, de discurso, de modo de representação, de convenções de caracterização, ou ainda por uma combinação de todos estes aspectos. Smith (2007) também problematiza o conceito da literatura gótica ao dizer que sua própria forma é gerada diferentemente em diferentes contextos sociais e nacionais. Ele traz, no entanto, uma didática explicação para a origem do termo em si, a qual ajuda a compreender a sua posterior aplicação na esfera literária:

A palavra "gótico" significa coisas diferentes em diferentes contextos. Os godos foram uma tribo germânica que se estabeleceu em grande parte da Europa entre o terceiro e o quinto século dC. Na arquitetura, o termo se refere a um renascimento (ou mais precisamente uma reconstrução cultural) de uma estética medieval que esteve em voga na Grã-Bretanha entre o início do século XVIII e o final do século XIX. Tais reconstruções de uma versão um tanto fantasiada do passado (combinadas com uma ideia de tribos germânicas "bárbaras") servem de contexto para o surgimento do gótico como modo literário. (SMITH, 2007, p. 2, tradução nossa)<sup>1</sup>

Talvez em parte devido ao forte apelo junto ao leitorado da combinação de elementos presentes neste universo de reconstruções relativamente fantasiadas da realidade, algumas obras góticas anglófonas alcançaram imensa popularidade para além de suas localidades e contextos históricos de origem, tornando-se *best sellers* no Brasil e em outras nações por várias gerações. Ademais, o gênero gótico vem sendo revisitado ao decorrer dos anos, ampliando consequentemente o seu público leitor na atualidade mesmo para obras escritas ainda no século XIX.

Provavelmente esta constante popularidade das obras góticas tenha sido o motivador para que Clarice Lispector fosse contratada para traduzir, na década de 1970, três grandes representantes do gênero, os quais compõem o corpus de pesquisa deste artigo: *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Edgar Allan Poe (lançado como volume em 1840 embora as histórias tenham sido publicadas individualmente em ocasiões anteriores, e comercializado no Brasil com os títulos *Histórias extraordinárias* e *Histórias extraordinárias de Allan Poe*); *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (publicado em 1890 e traduzido por Lispector como *O retrato de Dorian Gray*); e *Interview with the vampire*, de Anne Rice (lançado originalmente em 1976 e intitulado *Entrevista com o vampiro* no Brasil). As traduções clariceanas destes volumes serão analisadas aqui sob uma perspectiva descritiva, considerando concomitantemente elementos preliminares à publicação do texto e dimensões macroestruturais e microestruturais dos mesmos, conforme sugerido por Lambert e van Gorp (1985).

Conforme já indicado, as três obras foram traduzidas e/ou adaptadas por Lispector em uma curta janela temporal (as obras de Poe e Wilde afirmam em suas capas terem sido traduzidas e adaptadas pela autora, aspecto que por si só renderia um estudo à parte e não será abordado aqui). A tradução dos escritos de Wilde se deu inicialmente em 1974; a obra de Rice foi trazida ao Brasil no mesmo ano em que foi lançada no exterior, 1976; e, embora não seja

---

<sup>1</sup> "The word 'Gothic' means different things in different contexts. The Goths were a Germanic tribe who settled in much of Europe from the third to the fifth centuries AD. In architecture the term refers to a revival (more accurately a cultural reconstruction) of a medieval aesthetic that was in vogue in Britain from the early eighteenth to the late nineteenth century. Such reconstructions of a somewhat fantasised version of the past (combined with a sense of 'barbaric' Germanic tribes) provide a context for the emergence of Gothic as a literary mode" (SMITH, 2007, p. 2).

possível determinar com clareza o ano da primeira publicação da tradução clariceana para os escritos de Poe, informações paratextuais e extratextuais dão a entender que esta ocorreu entre 1973 e 1977 (é mencionada na edição consultada uma lei de direitos sobre a publicação datando de dezembro de 1973, e Lispector faleceu em 1977). A tradução destes textos no Brasil, portanto, se deu numa janela de no máximo quatro anos, embora sua publicação originalmente tenha se espaçado por quase um século e meio.

É necessário considerar a possibilidade de que a proximidade das datas de lançamento destes livros no Brasil e o fato destes três textos terem passado pelas mãos de Clarice Lispector e não de outros tradutores menos prestigiados possam ser mais do que meras coincidências, particularmente quando se leva em conta a enorme significância destas três obras ao pensar retrospectivamente o gênero gótico como um todo. Um fato que serve para exemplificar a relevância dos três títulos é que *The handbook to Gothic literature*, uma importante obra de referência sobre a temática, contém entradas individuais substantivas para cada uma das obras sendo aqui consideradas, num universo bastante limitado com relação a obras em si, mostrando o quanto estes livros são icônicos para a literatura gótica - ver Mulvey-Roberts (1998).

A hipótese inicial adotada para a análise das três traduções consideradas foi de que, por conta da proximidade temporal de suas publicações e também devido ao fato de Clarice Lispector se auto-afirmar minuciosa ao traduzir, haveriam elementos comuns que poderiam delinear um único projeto tradutório clariceano para a tradução de obras góticas. Para confirmação ou refutação desta hipótese, elementos microestruturais de trechos de cada tradução foram analisados. Na tradução da obra de Poe considerou-se a totalidade do primeiro conto apresentado, *O gato preto* (que vai das páginas 09 a 17). No livro de Wilde, foi considerado todo o primeiro capítulo (páginas 11 a 19). E, por fim, um número equivalente de páginas da primeira parte do texto de Rice foi considerado, indo da página 11 à 19.

Em uma primeira leitura dos trechos eleitos para análise chama a atenção a percepção de que os textos trazem um registro consideravelmente alto. Esta impressão inicial, antes de uma análise detalhada do *corpus*, surpreende por não estar em clara consonância com o estilo de escrita de Lispector, o qual, segundo a própria autora, é permeado pela fluência, que em tese se oporia a um texto mais formal: “Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Esta necessidade de fluir, ah, jamais parar de fluir” (LISPECTOR, 1978, p.74). Embora Gonçalves (2006), em um estudo que engloba a tradução de um dos contos de Poe realizada por Lispector, afirme que a autora reconta aquela história em um tom mais coloquial que o original, no conto *O gato preto* do mesmo autor e no mesmo volume a coloquialidade não salta aos olhos do leitor. A investigação do registro e da semelhança ou diferença dele entre as obras consideradas, portanto, assumiu lugar de destaque na análise proposta.

Falar, porém, em registro elevado sem uma proposta mais sistematizada de análise acaba por tornar todo o debate proposto demasiadamente abstrato. Assim sendo, optou-se por adotar aqui alguns elementos que são claros indicativos de registro alto na língua portuguesa brasileira na opinião de linguistas renomados, conforme já delineado em Hanes (2015): a utilização de ênclises, mesóclises, futuro sintético, pretérito-mais-que perfeito, e o uso do verbo haver com seus diferentes sentidos. Serão ainda acrescentados a esta lista itens lexicais de uso pouco disseminado para a análise em tela. As três amostras das obras consideradas são, portanto, aqui vistas com estes elementos balizadores para possível detecção de uma real elevação do registro.

Considerando estes critérios, a tradução de *O gato preto* traz, já em sua epígrafe um elemento pouco usual em boa parte do Brasil, que é a utilização de conjugações verbais na segunda pessoa do singular (tu). Este elemento dá ao texto um tom poético e/ou datado. O uso de outras construções como “fugia apavorado à minha aproximação” (p. 12) e “voltei à casa” (p. 12) (em lugar de para casa) reforçam o tom formal do texto. Com relação aos cinco elementos específicos eleitos como indicadores de registro alto, quatro deles estão presentes no trecho analisado: o futuro sintético (somente um caso), o pretérito-mais-que-perfeito (usado em 18 ocasiões), 36 ocorrências de ênclise, e nove casos do verbo haver.

*O retrato de Dorian Gray* também traz os mesmos quatro indicativos de registro alto observados na tradução da obra de Poe: nove usos de futuro sintético, quatro do pretérito mais-que-perfeito, 27 ênclises e oito ocorrências do verbo haver. Ademais, construções como “Pedi a lady Brrandon que mo apresentasse” (p. 13), com a construção pronominal arcaica e a referência a uma lady no sentido nobiliárquico do termo servem, como no caso de Poe, para dar um ar arcaico ao texto.

Em *Entrevista com o vampiro*, somente três dos elementos específicos elencados foram observados, mas dois deles em grande número: foram contados três casos de futuro sintético somente, porém 21 usos do verbo haver e 44 ocorrências de ênclises na curta amostra considerada. Mais uma vez o texto traz, ainda, combinações de itens lexicais que remetem ao passado e a um tom mais formal, tais como o uso pronominal em “Não há nada de errado consigo” (p. 19, sendo usado por um padre), e “virando-se de modo a que o menino pudesse ver seu perfil” (p. 11), uma construção rebuscada que, assume-se, seria facilmente simplificável para Lispector se esta fosse sua intenção.

Os números apresentados atestam o porquê de todos os três textos à primeira vista terem sido considerados exemplos de registro alto, diante da ocorrência de estruturas que, quando se repetem demasiadamente, servem como artifício para um escritor ou tradutor capacitado (como no caso de Lispector) na criação de seu texto, visando o cumprimento de determinado objetivo. A relativa uniformidade nos pontos observados nas três obras, como a constante abundância de ênclises, também atesta que muito provavelmente não se trata de um uso de língua improvisado, mas de algo bem pensado e considerado.

Mas por que Clarice Lispector, que tanto prezava pela fluência na sua escrita, teria intencionalmente elevado o registro de suas traduções de obras góticas? Uma possibilidade seria evidenciada pelos poucos exemplos mencionados acima: o desejo de transmitir ao leitor o fato de que estes textos pertencem a um outro momento histórico, ou seja, que foram escritos há muitíssimos anos. Mesmo o texto de Rice, uma obra mais recente, representa o discurso de um personagem vampiro que, por conta de sua imortalidade, já era adulto no ano de 1791.

E a complexidade do uso de língua vai para além desta questão temporal: o registro é claramente mais elevado para diferentes personagens, marcando assim suas diferentes personalidades, idades, funções sociais. Em *O retrato de Dorian Gray*, o artista e idealista Basil Hallward se utiliza de um registro mais formal do que o boêmio e inconsequente lorde Henry Wotton. Em *Entrevista com o vampiro*, Louis adota um registro marcadamente mais formal do que aquele do jovem que o entrevista, nascido muitos e muitos anos após ele; e, na mesma obra, o padre do passado de Louis, que provavelmente viveu no final do século XVIII, também utiliza a construção pronominal “consigo” já mencionada acima, um elemento presente até hoje no português europeu, mas já há muito tempo abolido do português brasileiro.

A importância dada à voz dos personagens e, conseqüentemente, à voz do próprio narrador (que, em última instância e em consonância com Genette (1983) é obviamente aquele

que de fato conta a história) está na verdade de acordo com o que se percebe na escrita autoral de Lispector. Considerando-se brevemente por exemplo os dois primeiros contos de *Laços de família* (2007), é possível perceber que no primeiro deles, “Devaneio e embriaguez numa rapariga”, que se passa ao redor de uma personagem lusitana, o discurso da personagem principal e mesmo a voz do narrador acompanham o uso da língua portuguesa europeia. Por outro lado, em “Amor”, que aparentemente trata de situações cotidianas da vida da dona de casa Ana (apesar de o texto se desenrolar em complexidade para muito além disto), o uso da língua é bastante pautado no português brasileiro coloquial, embora elementos de registro alto também se façam presentes.

A cuidadosa adoção do uso de língua nas traduções analisadas aqui está também em consonância com as próprias declarações de Clarice sobre o tema, particularmente no que toca a tradução de diálogos. Gomes (2004) compartilha com seus leitores as palavras daquela autora sobre a tradução de diálogos em peças teatrais, conforme publicado em edição da *Revista Jóia* em maio de 1968: “E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados.” (GOMES, 2004, p. 42). Exatamente o que se observa, portanto, nas traduções das obras góticas analisadas. Neste sentido, Clarice Lispector demonstra compreender o que afirma Schiavi: “uma tradução é diferente de um original pois também contém a voz do tradutor, que em parte substitui a voz do autor e em parte é autônoma. Esta voz cria um relacionamento privilegiado com os leitores da tradução” (SCHIAVI, 1996, p. 3, tradução nossa).<sup>2</sup>

A hipótese levantada de que seria possível perceber uma uniformidade e um projeto tradutório na abordagem de Lispector ao traduzir textos góticos se confirma: nas três obras notou-se a prevalência de um registro elevado, o qual dá pistas de ser parte de um planejamento da tradutora Clarice Lispector, resultando em um texto que pudesse transportar o leitor para uma época remota e para a conseqüente atmosfera dos textos traduzidos.

É possível notar que as convicções de Lispector acerca de sua escrita autoral tinham sim influência no seu modo de traduzir, mas não no sentido que se esperaria, ou seja, não simplesmente interferindo e transformando qualquer texto em um texto clariceano. O que se nota é que sua prática de abordar diferentemente os diferentes em sua escrita se estende para sua tradução, indo na prática, já naquele momento, contra aquela concepção histórica, questionada décadas depois da morte de Lispector por Hermans, acerca do que seria um bom tradutor: “Tradutores são bons tradutores se e quando se fazem desaparecer”. (HERMANS, 1996, p. 44).<sup>3</sup> Lispector se mostra vanguardista, muito presente em suas traduções de obras literárias góticas, demonstrando que, mesmo ao utilizar aquela que era uma abordagem predominante na tradução naquele momento histórico, ou seja, a elevação do registro em obras traduzidas, ainda era possível deixar suas marcas autorais denotando um projeto tradutório comprometido e até mesmo subversivo.

---

<sup>2</sup> “A translation is different from an original in that it also contains the translator's voice, which is in part standing in for the author's and in part autonomous. This voice creates a privileged relationship with the readers of translation” (SCHIAVI, 1996, p. 3).

<sup>3</sup> “Translators are good translators if and when they have spirited themselves away” (HERMANS, 1996, p. 44).

## Referências

- FERREIRA, R. M. C. Traduzir pode correr o risco de não parar nunca: Clarice Lispector tradutora (um arquivo). **Revista Belas Infieis**, v. 2, n. 2, p. 175-204, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/10630/769>. Acesso em: 13 nov. 2014.
- GENETTE, G. **Narrative discourse: an essay in method**. Tradução: Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1983.
- GOMES, A. L. Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector. **Via Atlântica**, n. 7, p. 39-52, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49784>. Acesso em: 12 out. 2014.
- GONÇALVES, F. **Tradução, interpretação e recepção literária: manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil**. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7123>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- HANES, V. L. L. **The language of translation in Brazil: written representations of oral discourse in Agatha Christie**. 2015. 308 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158404?show=full>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- HERMANS, T. The translator's voice in translated narrative. **Target International Journal of Translation Studies**, v. 8, n. 1, p. 23-48, 1996.
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translations. In: HERMANS, T. (org.). **The manipulation of literature: studies in literary translation**. London: Croom Helm, 1985. p. 42-53.
- LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- MOSER, B. **Clarice: uma biografia**. Companhia das Letras, 2017.
- MULVEY-ROBERTS, M. (org.). **The handbook to Gothic literature**. Nova York: NYU Press, 1998.
- OLIVEIRA, A. **Representações monstruosas em A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector**. 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2012.
- POE, E. A. **Histórias extraordinárias de Allan Poe**. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PROSPERO, C. L. A literatura do medo nos contos de Clarice Lispector. *In*: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais**. São Paulo: USP, 2008.

QUEIROGA, M. G. **A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura**. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/128950/332222.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 jul. 2020.

RICE, A. **Entrevista com o vampiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SCHIAVI, G. There is always a teller in a tale. **Target International Journal of Translation Studies**, v. 8, n. 1, p. 1-22, 1996.

SMITH, A. **Gothic literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Recebido em: 24 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

## CLARICE LISPECTOR NO MUNDO ÁRABE: APONTAMENTOS SOBRE A TRADUÇÃO ÁRABE DE A HORA DA ESTRELA

### CLARICE LISPECTOR IN THE ARAB WORLD: NOTES ABOUT THE ARABIC TRANSLATION OF THE HOUR OF THE STAR

Maged Talaat Mohamed Ahmed Elgebaly  
Aswan University, Aswan, Tingar, Egypt  
[elgebalymaged@gmail.com](mailto:elgebalymaged@gmail.com)

**Resumo:** Esse artigo busca analisar nossa experiência da tradução do português ao árabe de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, que foi lançada no Egito no dia 24 junho 2018. Até o presente momento, ela é a primeira e única tradução árabe de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Seguindo as etapas do processo tradutório, propostos por Williams e Chesterman (2002), vamos apresentar reflexões sobre cada momento dessa tradução, desde o início da leitura e interpretação do romance, passando pela busca de resolução dos problemas da tradução e chegando até a revisão editorial, a editoração e a recepção da obra no Egito e nos países árabes.

**Palavras-chave:** Tradução árabe; A Hora da Estrela; Clarice Lispector

**Abstract:** This article seeks to analyze our experience in the translation from Portuguese into Arabic of *The hour of star*, by Clarice Lispector, which was launched in Egypt on June 24, 2018. Until the present moment, it is the first and only Arabic translation of *The Hour of the Star*. Following the moments of translation processo suggested by Williams and Chesterman (2002), we will present the process of this translation, from reading and interpretation of the novel, passing by the search for solutions for the problems of translation and reaching until publishing, and the reception of the work in Egypt and Arab countries.

**Keywords:** Arabic translation, *The Hour of the Star*, Clarice Lispector



## 1 Introdução

A obra de Clarice Lispector representa uma literatura clarividente e complexa porque envolve a confluência típica da identidade brasileira em múltiplas identidades culturais. Ela consegue, especialmente, em *A Hora da Estrela*, narrar a partir de Rodrigo – a voz do patriarcalismo – a saga da nordestina Macabéa. Essa narrativa é produzida na fase madura da escrita da autora, já que é a sua última obra publicada. A linguagem contrasta e parodia a linguagem oficial e burocrática durante a ditadura. Clarice Lispector, por meio de uma expressão literária intimista e filosófica, busca uma modernidade literária ao avesso da modernização progressista-positivista que marcou o movimento naturalista.

A seguir, vamos indicar apontamentos sobre a tradução árabe de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, mas antes definiremos o conceito de tradução que fundamentará nossas reflexões. Boaventura Souza De Santos (2005) defende o caráter experiencial interativo da tradução e a define como:

um trabalho argumentativo de imaginação epistemológica e de imaginação democrática presente nas reflexões e preocupações de todas aquelas perspectivas, movimentos e práticas que propõe o objetivo de construir novas e plurais formas de emancipação social (SOUSA SANTOS, 2005, p. 168).

Além do caráter experiencial, Williams e Chesterman (2002) demonstram o aspecto “processual” da tradução que é, para eles, formada por três instâncias: a primeira consiste na leitura, compreensão, interpretação e produção dos sentidos do texto; a segunda é a da tradução e a reescrita na língua alvo; e finalmente a terceira termina na revisão, editoração, publicação e recepção da obra traduzida. Também Anthony Pym (1998), entre outros, afirma o caráter intercultural da tradução, como fruto de interações e negociação de sentidos entre culturais. Assim, podemos entender a tradução como um processo complexo de transferência de experiência de uma cultura para outra. Sendo a tradução um processo, o vemos realizando-se progressivamente nesses três momentos antes descritos.

## 2 Contexto da tradução árabe de *A Hora da Estrela*

O tradutor de *A Hora da Estrela* do português ao árabe foi Maged Elgebaly, professor de língua portuguesa e suas literaturas no curso de mesmo nome na Aswan University, no Egito. O contexto da tradução dessa obra parte da perspectiva de que ainda o ensino da língua portuguesa e suas literaturas no mundo e no Egito passa por vários desafios (ELGEBALY, 2018). O maior deles é a necessidade de consolidação de políticas públicas para o ensino de língua portuguesa fora dos países da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Outro ponto relevante para compreender o contexto da tradução é a permanência de uma relação assimétrica entre a língua portuguesa e outras línguas.<sup>1</sup> Isso conduz a uma precariedade da situação dos tradutores de língua portuguesa e suas traduções. Podemos ressaltar que faltam cursos profissionalizantes de tradutores de língua portuguesa, já que a formação desses profissionais é uma indústria educativa de alto custo e valor.

A trajetória do tradutor da obra começa com a tradução do espanhol para o árabe da obra *Desumanização da arte*, de Ortega e Gasset. Mais tarde, como parte de seu doutoramento

---

<sup>1</sup> Armando Teixeira Carneiro discute a geopolítica do espaço ocupado pela língua portuguesa no mundo e suas dificuldades (CARNEIRO, 2006).

na Universidade de São Paulo, traduziu *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum, para o árabe. E, mais recentemente, se dedicou à tradução de *A Hora da Estrela*, sendo esta, até a presente data, a primeira e única tradução dessa obra para a língua árabe.

A autora teve alguns contos traduzidos por Khalil Kalfat<sup>2</sup>, como “A menor mulher do mundo”, “Miss Algarve” e “Macacos”, que foram transpostos do inglês para o árabe e não diretamente do português ao árabe. Elgebaly estudou a obra desde seu contato mais profundo com a literatura brasileira, entre 2008 e 2012, durante seus estudos em São Paulo. Em 2016, já no Egito, uma editora local o convidou a traduzir o romance.

*A Hora da Estrela*, publicado pela Editora Rocco em 1977, conta a história de Macabéa, uma nordestina que vai morar no Rio de Janeiro para tentar uma vida melhor. É um tema recorrente nas artes brasileiras do século XX e podemos citar a música “Como nossos pais”, de Antônio Carlos Belchior e interpretada por Elis Regina em 1976, em seu álbum “Falso Brillante”. Em um trecho da música, a protagonista questiona sua condição

Eu vou ficar nesta cidade  
Não vou voltar pro sertão  
Pois vejo vir vindo no vento  
Cheiro de nova estação  
Eu sei de tudo na ferida viva  
Do meu coração  
(BELCHIOR; REGINA, 1976)

As jovens nordestinas, caso de Macabéa, formaram uma cultura dupla entre aquela de origem e a das grandes cidades do sudeste brasileiro na qual estabelecem as suas amizades, trabalham e se envolvem nas suas vidas profissionais. Essa vida dupla entre os valores das tradições culturais patriarcais nordestinas e os valores ocidentais liberais das grandes metrópoles resultou em uma tensão na formação cultural dessas migrantes. Já nos anos 2000, antropólogas como Roberta Ceva e Cláudia Barcello Rezende, entre outros, começaram a se dedicar a compreender esse fenômeno de tensão entre os dois grupos culturais (REZENDE, 2001; CEVA, 2001)

### 3 Ler para traduzir: desambiguação da polifonia da narração

A primeira aproximação da obra se deu com a leitura do texto narrativo para entender a narração e suas técnicas. *A Hora da Estrela* é narrada por um jornalista carioca chamado Rodrigo em primeira pessoa.

Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos a guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva (LISPECTOR, 2006, p. 11).

Rodrigo é um homem narrando a vida de uma mulher pobre e nordestina. Nessa fala, Clarice Lispector explicita de forma sutil as adversidades enfrentadas pelas mulheres que tem sua voz reverberada pelas palavras dos homens, ou seja, pelo patriarcalismo. Essa narração masculina é interrompida pela “epifania”, a introspecção da consciência das personagens como os monólogos de Macabéa e os diálogos dela com os outros: Olímpico de Jesus, Glória, o

---

<sup>2</sup> Khalil Kalfat traduziu os contos que foram publicados em *Contos latinoamericanos traduzidos ao árabe* (2013).

açougueiro pai de Glória, Senhor Raimundo Silveira, a cartomante Carlota, e cada um deles tem uma função específica nessa narração.

Os tradutores devem estar atentos à polifonia na tessitura da narração, como afirma Paulo Bezerra (2005). André Luis Gomes (2007) propõe ler o texto literário de Lispector como um ato de “encenação”. No texto clariceano ocorre a teatralização dos multiuniversos subjetivos envolvidos nos acontecimentos. (GOMES, 2007, p. 78-182). Assim, podemos descrever o romance de Lispector organizado em cenas, a primeira é composta pelo título *A Hora da Estrela* e os possíveis títulos na página 5. A segunda é uma dedicatória do autor ou Clarice Lispector na página 7. A terceira é a história da protagonista, Macabéa, que vai da página 9 até a 27 quando se começa a introduzir a quarta cena que trata da Macabéa em seu trabalho e as relações em torno desse ambiente. A quinta cena começa na página 51 e é a relação de Macabéa com Olímpico de Jesus. A partir da página 61 começa a sexta cena, quando Olímpico deixa de se interessar por Macabéa e passa a querer Glória, Macabéa perde o trabalho e sua saúde enfraquece. Na sétima, a partir da página 67, ela procura Carlota, a cartomante que a enche de sonhos e esperanças. A oitava cena, na página 98, é o acidente que conduz à morte de Macabéa.

A escritora constrói a narrativa a partir de dois planos. O primeiro é o do narrador Rodrigo e o segundo, a história da Macabéa. A construção das vozes se dá também através da dualidade: cada voz se dirige a outra, o que torna o texto mais complexo, pois é preciso buscar o narrador e o seu interlocutor. É Rodrigo narrando a história e a escrita da história, uma metanarrativa vinda entre parêntesis, e os monólogos e diálogos de Macabéa consigo mesma e com seus interlocutores nas diversas cenas. Nesse sentido, a narração ressalta o aspecto da alteridade da autora que deseja que a história seja contada pela personagem Rodrigo. Essa leitura analítica permite aos tradutores identificar as vozes narrativas ao longo do texto e suas manifestações na ortografia por meio dos parêntesis, vírgulas, reticências e travessões.

A autora expõe essa melancolia do ser duplo na convivência entre duas culturas, a nordestina e a do Sudeste do Brasil. Esse aspecto pode ser observado na escolha de Olímpico que vê Macabéa como um corpo murcho:

Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa — é o que eu descubro agora. Olímpico talvez visse que Macabéa não tinha força de raça, era subproduto. Mas quando ele viu a colega da Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe. Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país (LISPECTOR, 2006, p. 72).

Para o tradutor é um desafio entender essas nuances culturais e identificar as vozes narrativas que ecoam no texto, distingui-las umas das outras, compreendê-las e interpretá-las nas suas respectivas situações narrativas. Para isso, recorre-se à visualização que é a representação mental de imagens das experiências narradas para poder traduzir as referências que não constam em dicionários bilíngues (ELGEBALY, 2012). Há visualização das práticas culturais presentes em cada cena como as músicas infantis, a marca cultural material presente

na expressão “goiabada com queijo” e a busca do equivalente do termo que dista de palavras do mesmo campo semântico usado no texto de Lispector.

Essa visualização possibilita redimensionar os sentidos das palavras, mas só acontece quando se sustenta na experiência vivenciada pelo próprio tradutor e no conhecimento da tradição literária em que aquela obra está inserida. A experiência de vivências na cultura fonte, como o conhecimento da paisagem e do ambiente cultural do sertão nordestino ou da vida na cidade do Rio de Janeiro ampliam a capacidade de aproximação do tradutor com o texto. E, conhecer a história da literatura brasileira, nesse caso, proporciona ao tradutor fazer associações entre a cartomante Carlota, de Lispector e o conto “A cartomante”, de Machado de Assis (2005) e essa intertextualidade auxilia na interpretação do texto e na elaboração de uma tradução mais fiel.

#### 4 Codificação e recriação de registros sociolinguísticos

Na codificação, o tradutor desenvolve um olhar intercultural e interlingual entre a escrita em árabe e em português e vivencia um processo de recriação e reescrita na língua alvo (BEZERRA, 2012).

Essa recriação passa pela reescrita dos registros sociolinguísticos, ou seja, a linguagem usada nas diferentes situações, nos termos de Michael Halliday (1978) (campo, tenor, modo) na língua alvo. O campo aparece, por exemplo, nas temáticas culturais nordestinas abordadas em certas cenas do texto. O tenor está, mas não só, no nível de informalidade e formalidade do uso da língua nas conversas entre os personagens. E o modo é o meio de transmissão da língua que determina seu uso, como por exemplo os programas da Rádio Relógio que exigem certo nível de formalidade.

Estruturalmente, a língua árabe tende a adiantar o verbo e adiar o sujeito, ao contrário do português que adianta o sujeito e adia o verbo. Há também a tendência discursiva do português em usar muitas vírgulas, em comparação com o árabe, que tem às vezes frases longas entrelaçadas com conectores.

Culturalmente, há múltiplas semelhanças entre brasileiros e egípcios que geram simetrias nas expressões de registros de diferentes situações. Vivenciamos movimentos migratórios parecidos em alguns aspectos do campo para a cidade e tivemos aparelhos estatais burocráticos semelhantes nas suas expressões. Darcy Ribeiro (1999) ressalta em seu ensaio uma das diferenças culturais brasileiras, a dicotomia entre o sertão e a cidade, que deve ser muitas vezes explicitada na tradução árabe.

Segundo Wolfgang Iser (1999), a leitura da obra literária gera certos “efeitos” que dialogam com os sentidos que adquirem no contexto da sua recepção. Na leitura de *A Hora da Estrela* no contexto da tradução, a obra gera “o efeito” de evocação de “nexos”, ou a partir do conceito de Benjamin Abdala Junior (1996), “inclinações solidárias” entre o romance brasileiro e os textos paralelos na cultura alvo. É assim que a leitura do romance brasileiro evoca a literatura árabe que trata da migração do campo para o Cairo nos anos de 1950, como a obra de Yusuf Idris (1954). Os problemas vividos por alguns personagens dessas obras eram semelhantes aos de Macabéa, o que proporcionava para a tradução uma referência da linguagem e isso dava ao leitor mais naturalidade na recepção da leitura como um registro literário egípcio. Porém, a complexidade da obra de Lispector, por ser modernista, tem uma maturidade maior no uso das técnicas narrativas psicológicas, enquanto Idris, como autor realista, mantém a

descrição dos personagens com uma dimensão psicológica profunda, mas com construção narrativa menos complexa que a de Lispector.

## 5 Tradução das referências culturais

Francis Aubert (2006) reflete sobre o problema da delimitação da referência cultural porque não é perceptível na expressão linguística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo original. Segundo o autor, o “marcador cultural aparece e se atualiza quando esse discurso original incorporar em si uma diferenciação ou for colocado em uma situação que faça sobressair à diferenciação das alteridades” (AUBERT, 2006, p. 33). Na proposta, Aubert (2006) classifica os marcadores culturais em quatro domínios. O ecológico, que designa seres, objetos e eventos da natureza, por exemplo, as características do sertão frente às da natureza do Rio de Janeiro. O da cultura material, que designa objetos criados pelo homem como os produtos típicos do Brasil, como a farofa. O da cultura social, que designa o próprio homem, bem como as atividades e eventos que estabelecem, como a linguagem típica da atividade de datilógrafa dos anos setenta. E, por fim, o da cultura ideológica, que designa crenças como todas as conotações da Rádio Relógio.

O domínio ecológico, apesar de apresentar diferenças, também tem semelhanças que facilitaram a tradução. A exemplo disso, há a paisagem da cultura de cana de açúcar que acontece tanto no nordeste brasileiro como no Egito, fazendo com que a referência seja mútua. Entrando no domínio da cultura material, há os produtos culturais da prática agrícola do canavial e do engenho como a rapadura e o melado, mencionados no diálogo entre Macabéa e Olímpico, e que também são popularmente conhecidos no Egito, especialmente, nas zonas rurais.

Procuramos no processo de tradução preservar a cultura nordestina em seu registro bem marcante na boca de Olímpico e Macabéa, por outro lado, um problema desse processo é a linguagem própria da sua cultura que é peculiar, como a palavra cordel ou as festas de maio. Outro ponto a ser ressaltado é a historicidade da linguagem, pois Clarice resgata de certa maneira registros típicos da linguagem burocrática e a cultura popular dos anos setenta.

## 6 Explicitação discursiva

A explicitação discursiva é a adição de palavras ou orações para explicitar sentidos mais ou menos claros na cultura fonte, mas que ficariam pouco evidentes na cultura alvo, como afirma Heloísa Gonçalves Barbosa (1990). Assim, isso foi feito para reparar esse desajuste semântico, no sentido, e pragmático, no uso, entre a expressão em português e sua tradução em árabe. Como exemplo disso, ao invés de falar da rapadura, em árabe foi importante acrescentar à palavra a expressão explicativa cana de açúcar porque há culturas árabes que desconhecem o universo da produção de cana de açúcar, o engenho e seus hábitos associados, facilitando a compreensão dos diálogos entre os nordestinos Macabéa e Olímpico. Outro exemplo é a carne de sol, que foi traduzida como carne curada no sol, para explicitar o processo que dá a unicidade do elemento cultural alimentar.

Diante dos exemplos, a explicitação discursiva vira, então, uma solução obrigatória na traduzibilidade do texto em língua árabe, considerando o grau de implicação que envolve a discursividade brasileira, especialmente, em *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector.

## 7 Editoração

A tradução de *A Hora da Estrela* foi publicada pela editora Kotob Khan e lançada em 24 de junho de 2018, com uma capa de autoria de Hatem Seleiman, que apresenta uma mulher insinuante e sensual. A Editora Kotob Khan foi criada em 2006, com sede no Cairo, e desde a sua criação publicou sete obras traduzidas, sendo *A Hora da Estrela* a única do português. Em geral, contratam revisores para as traduções. No caso da obra de Lispector, o revisor desconhecia a língua portuguesa e, provavelmente, se baseou nas traduções inglesas e na espanhola para revisar a versão árabe. O revisor, Yasser Abdel Latif, é um renomado escritor que pertence à geração dos noventa na literatura egípcia. Em sua revisão, fez escolhas que primaram por compreender o livro como objeto de consumo e descuidaram de algumas questões teóricas da tradução. Foram feitas modificações em diversos pontos que minimizavam as diferenças culturais e simplificavam a obra de Lispector. Aqui há uma tensão entre a estrangeirização, proposta pelo tradutor, e a domesticação, pela revisão e editoração. Essas escolhas no processo de tradução são detectadas no século XIX por Friedrich Schleiermacher (2001). Segundo ele, há duas tendências na tradução ou na intermediação intercultural: uma busca trazer o texto para o leitor, submetendo o texto à cultura de chegada, denominada de “domesticação”, e a outra, o leitor para o texto, a “estrangeirização”, respeitando as diferenças culturais na obra. (AUBERT, 1998). Observamos que há uma inclinação egípcia e árabe à domesticação da tradução e à interferência de outras línguas nos processos da tradução do português, como o inglês e o espanhol, por serem línguas com mais políticas públicas de divulgação e, conseqüentemente, ocupam um maior espaço nesse mercado. Em vista disso, há uma predisposição de domesticação das traduções que transpõe o sistema editorial árabe e tende a reproduzir um mecanismo de domesticação “arabização”.

O primeiro problema teórico identificado está na escolha por uma transliteração inglesa fonética do nome da autora que aparece na obra em árabe como [‘kla.ris], acentuando a primeira sílaba e eliminando a última vogal, enquanto que a pronúncia do nome dela em português acentua a penúltima sílaba e mantém o som do “i” no final, [kla.‘ri.si]. Outro ponto a ser ressaltado está na domesticação das referências culturais. Isso, de certa forma, apagou as características nordestinas de Macabéa e da própria autora, como o caso da palavra “cordel” que foi trocada por “folclore”, o que retirou do texto o sentido cultural e histórico. Em outro caso, o uso do termo “potência”, escolhido na revisão em detrimento da expressão “força maior”, do contexto burocrático, que o tradutor optou por traduzir dentro dos termos jurídicos egípcios equivalentes, mas que o revisor não manteve. Nesse momento, ele eliminou parte da ironia da obra com o estado burocrático brasileiro. Enfim, esses são alguns exemplos das escolhas do revisor que subtraem do leitor a possibilidade de conhecer as nuances culturais e peculiares da obra e da cultura brasileira.

## 8 Recepção da obra

A recepção, segundo a aproximação sócio-histórica de Pierre Bourdieu (1995), refere-se às leituras interativas da obra traduzida, cuja circulação se manifesta em dados editoriais, notícias, resenhas críticas, crônicas e artigos publicados no campo literário da língua-alvo, que tomam como tema o discurso literário da obra traduzida. Uma obra literária como *A Hora da Estrela* parte do canone literário no seu contexto originário, para sua tradução forjar seus próprios circuitos de leitura e interpretação de acordo com contexto receptor da tradução. A

obra foi muito bem recebida e apropriada pelos leitores árabes, especialmente, o público feminino. Observamos que há três perfis de leitores de Clarice Lispector no mundo árabe.

O primeiro é o público interessado nas manifestações culturais em língua portuguesa e que vem acompanhando o ensino desta língua no Egito. Isso foi identificado e divulgado nas notícias da Anba – Agência de Notícias Brasil Árabe, pela jornalista Isaura Daniel (2018) e pela própria embaixada brasileira no Cairo.

O segundo perfil é composto por jovens mulheres árabes letradas que se interessam pelo caráter feminino da escritora e pela trajetória da protagonista Macabéa que passa do nordeste para o Rio de Janeiro. Esse público emerge devido ao contexto de expansão da universidade pública no mundo árabe que proporciona o letramento dessas meninas de periferia e o contato delas com o conhecimento e a literatura internacional. Essa predileção pela obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, ressalta o caráter humano da abordagem de gênero da autora e como as questões existenciais, emocionais e da vida prática que Macabéa vive podem acender uma identidade feminina. (ELSALEM, 2019).

O terceiro grupo de leitores é aquele interessado na literatura modernista, a República da Literatura, e na posição da autora no mapa literário mundial. Há um interesse também pelas traduções literárias e suas questões. A reportagem feita por Ahmed Zanaty (2018), na Akhbar Al-Adab, principal semanário literário árabe atualmente, qualifica e identifica esse grupo leitor intelectualizado.

A obra foi apresentada em várias feiras de livro como no Cairo, Egito (2019), em Abu Dhabi (2018), no Emirados Árabes Unidos, em Beirute (2018), no Líbano, em Acra (2018), Gana, em Jacarta (2019), na Indonésia, e em Frankfurt (2018), na Alemanha e sua divulgação ocorreu em diversos jornais da imprensa árabe. Algumas escritoras egípcias louvaram o caráter feminino da obra e elogiaram a linguagem da tradução. A obra foi a mais vendida da editora nos últimos anos e já está esgotada.

## 9 Considerações finais

A tradução árabe de *A Hora da Estrela* é um texto vivo, produto de um processo de tradução que passou por uma edição domesticadora e uma recepção ativa pelo público árabe. Essa tensão entre tradução e edição evoca as palavras de Clarice Lispector:

traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre (LISPECTOR, 1968).

Na parte da interpretação, o tradutor caminhou entre a polifonia narrativa e a mistura de vozes, tentando passos como desambiguação, identificação, codificação e a especificação semântica das palavras no seu contexto narrativo. Para dialogar com as alteridades ressaltadas por diferentes marcas culturais, foram usadas técnicas como a visualização, a explicitação discursiva, a transliteração e o empréstimo. O tradutor produziu uma tradução intercultural que dialogasse com o leitor e mantivesse traços específicos do texto fonte. Trata-se de uma leitura e uma visualização que se alimentou das vivências na cultura fonte e das leituras intertextuais da tradição literária brasileira e mundial. Isso leva a uma tradução estrangeirizante do texto fonte que almejava trazer para o leitor os efeitos literários e culturais característicos de Clarice

Lispector. Porém, na fase da edição, a tradução, a partir da intenção da editora, buscou domesticar o texto literário para o mercado editorial árabe. Para o editor, são as palavras existentes em árabe, em suas limitações, que dirão o que precisa ser dito.

Arrojo (1993) considera essa relação complexa entre literatura e tradução, pois a tradução vai de encontro à preservação do texto literário. Clarice Lispector, em *Água viva*, escreve: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Aqui, percebe-se a tensão entre o texto literário e o resultado da sua tradução, ou seja, sua projeção em outra língua com outras formas de expressão e outras cargas semânticas arraigadas no contexto da sua recepção.

Seguindo Jacques Derrida (2000), por um lado, no nosso ponto de vista, algumas “desobediências” do editor eram “parasitárias” porque causaram perdas desnecessárias na identidade do texto fonte. Por outro lado, dessa tensão entre tradutor literal e revisor domesticador surge a tradução como presença intermediária de sobrevida, fruto da apropriação e recriação do discurso literário do romance para o público-alvo, cuja recepção positiva passa questionar o conceito sacralizado de texto original.

Essa dialética entre leitura, tradução e editoração produziu umas dinâmicas geradoras dos leitores da obra em seus três perfis: o público interessando nas relações internacionais entre Egito e Brasil, o público feminino interessado na escrita da mulher e, por fim, o público interessado nas obras modernistas.

Finalmente, tendo em vista que o campo da tradução literária do português ao árabe ainda é incipiente, continuam-se as tentativas de desenvolver uma tradução intercultural que dialogue com os outros dentro do texto e os outros fora do texto no campo literário árabe pós-colonial, que está tendo um crescente interesse editorial na publicação das literaturas de língua portuguesa. Podemos entender essas inclinações literárias como manifestação de esperanças ativas por um diálogo solidário entre os falantes das duas línguas: a língua portuguesa e a língua árabe.

## Referências

- ARROJO, R. **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 210 p.
- ASSIS, M. A cartomante. In: ASSIS, M. **Várias histórias**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- AUBERT, F. H. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. **Revista de Estudos Orientais**, nº. 5, São Paulo, 2006.
- AUBERT, F. H. Modalidades de Tradução: teoria e resultados. **TradTerm**, v. 5. n. 1, p. 99-128, 1998.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução, uma nova proposta**. Campinas: Pontes Editores, 1990. v. 1.
- BELCHIOR, A. C.; REGINA, E. **Como nossos pais**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976.

ABDALA JUNIOR, B. Necessidade e Solidariedade Nos Estudos de Literatura Comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, p. 122-133, 1996.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, v.1, p. 191-201.

BEZERRA, P. A Tradução como Criação. **Estudos Avançados**, p. 47-57, 2012.

BOURDIEU, P. **Las reglas del arte**. Barcelona: Anagrama, 1995.

CARNEIRO, A. T. Uma Visão Geopolítica do Espaço da Língua Portuguesa. **Revista Nação e Defesa**, n. 114, p. 99-139, 2006.

CEVA, R. Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

DANIEL, I. Livro de Clarice Lispector é lançado em árabe no Egito. **Agência de Notícias Árabe Brasil**, São Paulo, 06 ago. 2018.

DERRIDA, J. **O que é uma tradução "relevante"?**. Tradução: Olivia Augusta Niemeyer Santos. *Revista Alfa*, n. 44, p. 13-44, 2000.

ELGEBALY, M. T. M. A. Travessias e desafios da introdução dos estudos da língua portuguesa no Egito. In: ARANHA, S. D. G.; SOUZA, F. M. **Práticas de ensino e tecnologias digitais**. Campina Grande: EDUEPB, 2018, p. 499-517.

ELGEBALY, M. T. M. A. **Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo oriente e sua pré-tradução árabe**. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ELSALEM, F. S. Saeat Alnajma (A Hora da Estrela). **Aljarida**, Kuawit (I) 04 mar. 2019 e (II) 11 mar 2019.

GOMES, A. L. **Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

HALLIDAY, M. A. K. **Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning**. Maryland: University Park Press, 1978.

IDRIS, Y. **As noites mais baratas**. Cairo: Instituto Egípcio do Livro do Ministério de Cultura do Egito, 1954.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

KALFAT, K. asghar aimra'atan fi alealam; masa 'aljarif; qurud almamuziat. In: KALFAT, K. **Contos latinoamericanos traduzidos ao árabe**. Cairo: Instituto Egípcio do Livro do Ministério de Cultura do Egito, 2013. Títulos originais: a menor mulher do mundo; Miss Algarve; Macacos sagui,

- LISPECTOR, C. Traduzir procurando não trair. **Revista Joia**, n. 177, Rio de Janeiro, maio de 1968.
- LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, C. **Saeat Alnajma**. Tradução: Maged Elgebaly. Cairo: Kotob Khan, 2018.  
Título original: A Hora da Estrela.
- PYM, A. **Method in Translation History**. London/Manchester: St Jerome Eds, 1998.
- REZENDE, C. B. Os limites da sociabilidade: "cariocas" e "nordestinos" na Feira de São Cristóvão. **Estudos Históricos**, n 28, p. 167-181, 2001.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos da tradução. *In*: HEIDERMANN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Volume 1 Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- SOUSA SANTOS, B. **El milenio huérfano**. Madrid: Akal, 2005.
- SOUZA, L. M. T. M. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. *In*: ABDALA JUNIOR, B. (org.). **Margens da Cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 113-133.
- ZANATY, A. Saeat alnajmt: Alhuriyat Ealaa Alnnasiat Al'ukhraa (Hora da estrela: Liberdade do outro lado). **Akhbar Al-Adab**, El Cairo, 2018.
- WILLIAMS, J.; ANDREW, C. **The Map**. A beginner's guide to doing research in translation studies. Manchester: St Jerome Publishing, 2002.

Recebido em: 22 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

GUIMARÃES, ANA MARIA AGRA. **A ENCENAÇÃO REAL: A SUBLIMAÇÃO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR.** BRASÍLIA: EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2015. 172 p.

Andréia Guerini  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
[andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)

Antônia de Jesus Sales  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil  
[antonia\\_saless@hotmail.com](mailto:antonia_saless@hotmail.com)

Em *A Encenação do Real*, Guimarães trata do conceito de sublimação nas obras *Água Viva* (1973) e *A paixão segundo G. H.* (1979), de Clarice Lispector. O conceito “sublimação” foi, inicialmente, discutido por Freud e, posteriormente, revisto por Lacan, em “sua relação com a pulsão de morte e com o vazio instalado pela ausência do objeto absoluto do desejo” (GUIMARÃES, 2015, p. 7). Guimarães discute G. H. e sua experiência transgressora no campo linguístico e a poética da morte em *Água Viva*.

Na introdução, temos a discussão da relação entre literatura e psicanálise, porque para a autora, investigar essa interface é, de certa forma, avançar no campo dos estudos da linguagem. E os teóricos utilizados são Freud e Lacan, porque discutem a psicanálise de forma interdisciplinar: enquanto Lacan relaciona estética e psicanálise, Freud aborda a arte e a psicanálise. Assim, ao longo dos quatro capítulos deste livro, a autora dialoga com Freud e Lacan a partir da análise de *A paixão segundo G. H.* e *Água Viva*.

No primeiro capítulo, “A experiência originária: a paixão pela transgressão”, a autora analisa a transgressão da personagem de *A Paixão Segundo G. H.*, na qual a personagem principal precisa encontrar uma linguagem adequada e própria para expressar sua experiência imprópria:

O relato de G. H. trata de uma experiência do Real. A arte moderna visa a atingi-lo, ao aparecimento de algo que não encontra espaço na realidade socialmente compartilhada. Visa, enfim, à falta, ao furo, ao vazio. Ao romper com a função mimética, a arte moderna põe em relevo o descentramento do sujeito, visceralmente, inadequado aos papéis e máscaras sociais, irreduzível a uma interpretação plena. Esse sujeito procura modos de apresentação de sua singularidade. A arte moderna, portanto, irá voltar-se para uma pesquisa de linguagem que possa anunciar a desordem desse sujeito. (GUIMARÃES, 2015, p. 20)

Para embasar sua análise, Guimarães se utiliza do ensaio *Sobre o Sinistro*, de Freud (1919), *O grau zero da escritura*, de Roland Barthes (1984), o seminário *20 Mais ainda*, de Lacan (1982). A autora defende que por não haver coincidência entre a linguagem e a realidade, tal fato tem como consequência o inconformismo do sujeito. Dessa forma, “a linguagem não substitui o mundo, nem ao menos o representa fielmente; pode apenas evocá-lo por meio de um pacto (...)” (GUIMARÃES, 2015, p. 20), e, assim, “a literatura moderna se apresenta



historicamente como um movimento radical de negação e afirmação da arte.” (GUIMARÃES, 2015, p. 27)

No contexto da literatura, a autora recorre ao conceito de *forclusão* para embasar seu estudo. *Forclusão* foi um termo desenvolvido por Lacan para conceituar o sistema de defesa da mente. Assim, a tensão constante da personagem em G. H. é um mecanismo de defesa que a afasta da loucura, transformando o que foi vivido em algo que a personagem consegue narrar, transmitir, através da escritura. Nesse sentido, “a literatura como lugar do acolhimento recebe a experiência de G. H. para devolvê-la a outros, que, como ela, jogam-se quase nus na existência, na violenta experiência de viverem separados da própria vida, clivados pela linguagem. (...)” (GUIMARÃES, 2015, p. 29).

Já o conceito de sublimação é um ponto crucial na análise de Guimarães. A sublimação é oriunda da falta. Pela falta, se constrói algo. Pelo vazio de algo, se promove uma reelaboração. Para Lispector (1979, p. 180 *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 36) “a realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não a acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o esforço humano.”

Dessa forma, a linguagem, para Lispector é um recurso que existe como materialização ou ausência de algo ao mesmo tempo, corroborando com o conceito de sublimação em Lacan.

No contexto de *A paixão segundo G. H.*, o conceito de linguagem é algo constante e ausente ao mesmo tempo, articulando-se com o conceito de sublimação de Lacan (1986). Assim:

A literatura moderna aponta para o indizível, mas sabe-la indizível faz dela um lugar-causa do desejo. É isso o que nos diz G.H. A linguagem é a fundadora da carência, tendo, portanto, sua mesma estrutura. É plenitude vazia e, por isso, presta-se para anunciar o destino humano: destino fundado pela carência. G.H. aceita e acolhe o impossível da linguagem como forma maior de maturidade. A carência é passagem para o sublime, carência do ser, carência da literatura, incapaz de nomear a totalidade do Real da linguagem. Dessa forma, G.H., ao apresentar sua experiência, também a rasura (GUIMARÃES, 2015, p. 37).

Para Lacan, a obra de arte se constrói e se organiza ao redor do vazio e a sublimação acaba evidenciando a existência desse vazio, uma vez que se tenta evitá-lo. O fato de G.H. ser arquiteta supõe também a existência de um vazio, ela cria um espaço novo e fica claro esse vazio quando essa descreve sua casa ao afirmar que o apartamento a reflete, pelo oco criado no espaço, da reverberação de telhas e o reflexo que os prédios vizinhos causavam em seu apartamento. Assim, o apartamento, por suas características, personifica a ausência existente também na vida da personagem. A questão da passagem do espaço, do apartamento ao quarto da empregada nos mostra, segundo Guimarães, uma travessia, uma transgressão que nos leva a perceber o quarto como um espaço de liberdade, no qual ocorre a passagem do luxo para a pobreza da empregada.

Já o encontro de G.H. com a barata representa um momento de encontro com sua subjetividade, pois “(...) Nesse encontro com a raiz das coisas, G.H. passa a experimentar tudo que ao humano não é permitido. O ato de matar lhe parece pleno de alegria. (...)” (GUIMARÃES, 2015, p. 42), e aqui a violência e a ferocidade alcançam uma beleza monstruosa. Ao comer a barata, o eu lírico come a própria vida, numa relação próxima de contato com o extinto, consumindo a própria vida. Nesse sentido:

“O processo de inclusão do outro, da barata, por incorporação oral, é contra a natureza humana. Experiência transgressora de gozo e de acesso ao desconhecido de si. Trata-se de um processo de uma violência inconcebível, feita a tudo que no ser aparece no domínio rígido, do já constituído e solidificado (...)” (GUIMARÃES, 2015, p. 43).

Ao escrever seu drama existencial, G.H. denuncia sua incompletude como sujeito. Dessa forma: “sua relação com a ordem simbólica é mantida, embora os significantes constituintes dessa ordem passem por um processo de negação e uma consequente reestruturação para suportar o sentido mudo de sua própria vivência.” (GUIMARÃES, 2015, p. 45).

A dor do existir funciona, assim, como mola propulsora para movimentar o desejo. Para Lacan, a sublimação acarreta uma experiência única. Ao ser possuída por um desejo de destruição, ao se voltar contra “a vida humanizada demais” (LISPECTOR, 1979, *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 46). “O mundo humanizado demais é o mundo domesticado pela palavra, por seu uso social e ideológico, que corrompe o sentido, automatizando-o.” (GUIMARÃES, 2015, p. 46).

Guimarães esboça, assim, uma contradição existente na obra *A Paixão Segundo G.H.*: um desejo de ter uma experiência absoluta de completude e impossibilidade dessa. Segundo Guimarães, Clarice joga com esta ambiguidade, o que provoca uma dificuldade de interpretação da obra. “Na narrativa clariciana, segundo Guimarães (2015, p. 49), “a ambiguidade é um poder ativo, produtor simultaneamente de sentido e de não sentido, elaborador de suas próprias normas, mas paradoxalmente incapaz de dar conta das normas que elabora.” Guimarães considera que “A própria literatura é o discurso do Outro, que interpela a consciência e é por ela interpelado.” (p. 57)

No capítulo 2, “A sublimação: uma via para a escritura”, Guimarães afirma que: “O relato de G.H. é uma escritura de abertura, que mina e desestabiliza o cânone literário e o próprio poder do Outro.” (p. 65) Tal experiência ocorre pela mediação da linguagem para a experimentação do real. Nesse sentido, (...) A escrita sublimatória é aquela que desnuda as ilusões, sabendo que a própria linguagem é também uma ilusão (GUIMARÃES, 2015, p. 66).

Guimarães, em seguida, elabora perguntas para balizar a construção de sua análise: “Que nome dar ao que G.H. viveu? Como relacionar o episódio da barata às questões que Clarice Lispector suscita em *A paixão segundo G.H.*? E por que quis transmutar em significativa a experiência para o qual não há significante?” (p. 70), questionando, assim, se a identidade da personagem se dissolve pela vivência do acontecimento principal, no momento da escritura. Pois:

Nesse ato de dissolução de sua composição imaginária, os deslocamentos metonímicos de G.H. deslizam todos em busca de uma escritura condizente com sua experiência – uma escritura tensa, manifestação plena de negatividade. Nesse ato de narrar, o desejo de viver em estado bruto cede lugar ao gosto da pulsão. Sua transgressão da lei se transforma em transgressão da escrita. (GUIMARÃES, 2015, p. 70)

Lacan formaliza três registros de linguagem: o real, o imaginário e o simbólico. A personagem de Clarice experiência uma linguagem no limite do real e do simbólico. A autora pontua também a dificuldade da literatura em nomear experiências inomináveis e insólitas da vida, já que a vida não é plenamente capturável. Sobre a escrita sublimatória, Guimarães afirma: “O que nos chega é pela palavra, mas não toda palavra, senão por uma palavra “não-toda”,

aberta, fraturada, silenciosa, misteriosa.” (p. 74) Assim, a escrita sublimatória não pretende dizer tudo, pois se considera imperfeita, fragmentada e carente.

Ao comer a barata, G.H. retira a distância entre quem observa e o ser observado. Pela sua descrição de vivência, Clarice mostra a literatura como uma auto-negação. Guimarães chega, assim, a uma definição de escrita sublimatória:

A escrita sublimatória é um significante denunciador da existência da castração simbólica e do vazio que advém da perda da Coisa, vazio radical que essa escritura vem presentificar. A sublimação não tem outra função senão permitir ao ser se referir à Coisa, ou seja, colocá-lo entre o Real e o significante. O que há no centro do intervalo é o vazio. Dessa escritura que contorna o vazio, advém um gozo para além do gozo fático, que se produz no limiar de um furo. Porque o acesso ao objeto absoluto é impossível, a sublimação renova a carência e eterniza a falta com a qual goza. (...) (GUIMARÃES, 2015, p. 75)

No capítulo 3, "O esgarçamento da representação", Guimarães se debruça sobre as características da escrita sublimadora. “Sua Escrita se sustenta nesse jogo do não dizer tudo. É uma escritura tensa porque cava, no espaço da obra, espaço para a ausência de sentido, para a instabilidade. (...)” (p. 109). Nessa escrita, G.H. almeja repassar para o seu leitor um pouco da loucura e da transgressão vivida em sua experiência.

Guimarães pontua que:

(...) O texto clariciano não é reafirmador da potência do ser e da linguagem; antes, busca mostrar sua fratura, a fratura do ser, a fratura da linguagem, apontando para um sentido de negatividade, de incompletude. Essa literatura não se oferece como um produto capaz de tamponar a falta constitutiva do sujeito e da linguagem, mas, sim, trabalha no sentido de fazer surgir a negação da expressão, para que o inexpresso se torne, em si mesmo, força de expressão (GUIMARÃES, 2015, p. 121).

O texto clariciano constitui-se de um texto de autorreflexão, que se mostra sempre insuficiente e precário, comprometida com o lado trágico da linguagem, da vida e da literatura. Essas três partes trazem, em si, o vazio e não apontam para uma centralidade.

Nesse capítulo ainda, Guimarães faz uma relação entre as obras *A paixão segundo G.H.* e *Água Viva*. Em ambas as obras, as narradoras abordam a impossibilidade de expressão e a escritura se apresenta como um fator que as acolhe: “A escritura porque é vazia, pode suportar o vazio do desejo” (GUIMARÃES, 2015, p. 112).

Em ambas as obras, há “a própria condição inconsciente da palavra em seu fluxo e refluxo. A força de sua enunciação provém de seu próprio desfalecimento” (GUIMARÃES, 2015, p. 112). Assim, “suspensa por dois pontos, a narrativa anuncia, ao mesmo tempo, sua pretensão de captar o instante vivido e a impossibilidade de aprendê-lo.” (GUIMARÃES, 2015, p.113). Dessa forma, coexiste uma tentativa de teatralizar o fazer da escrita e um desejo de desmistificar o ato literário.

No capítulo 4, "O gozo pulsional: a paixão pelo informe", Guimarães compara *A paixão segundo G.H.* e *Água Viva*. Em ambas a palavra persiste e em ambas, temos a pulsão. Dessa forma, “O que advém dessa relação do desejo com a pulsão é o descentramento do sujeito, que, conseqüentemente, manterá com a linguagem uma relação também descentrada.” De acordo com Guimarães:

A escritura sublimatória mantém um amor intenso pelo que é fragmento pelo que é descontínuo, pelo vazio e o indizível da linguagem, o que implica um profundo

esforço para não cair no abismo absoluto do silêncio ou da loucura. A arte sublimatória é audaciosa no seu desejo de tocar o Real. Entretanto, só se constrói como arte quando mantém uma relação com o Simbólico. (...) (GUIMARÃES, 2015, p. 147)

Guimarães afirma que a arte personifica nossa incompletude como sujeitos e na conclusão destaca a experiência desagregadora, vivida por G.H., como um relato que a personagem deseja compartilhar, por não conseguir encadear sua narrativa em um processo de produção de sentido, G. H. passa a considerar a impossibilidade da representação.

Para concluir, podemos dizer que o fato de investigar o real em duas obras complexas de Clarice Lispector, pelo viés psicanalítico, enriquece a crítica clariciana. Novas análises de cunho interdisciplinar, como a proposta por Guimarães, são úteis necessárias para ampliar do leque de compreensão de uma obra literária, em geral, e das obras analisadas, em particular.

## **Referência**

GUIMARÃES, A. M. A. **A Encenação do Real: A sublimação em *A paixão segundo G. H.* e *Água Viva***, de Clarice Lispector. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. 172 p.

Recebido em: 23 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020

**ENTREVISTA COM MIN XUEFEI: CLARICE LISPECTOR NA CHINA****INTERVIEW WITH MIN XUEFEI: CLARICE LISPECTOR IN CHINA**

Li Ye

Pesquisadora autônoma  
[lidia20060524@hotmail.com](mailto:lidia20060524@hotmail.com)

MIN XUEFEI é fundadora e professora do curso de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade de Pequim, na China. No seu tempo livre, além de fazer pesquisas acadêmicas com foco em literatura, ela faz traduções de obras literárias de língua portuguesa, incluindo obras de Paulo Coelho, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Mia Couto e Machado de Assis. É a primeira e única tradutora das obras de Clarice Lispector diretamente de português para chinês na China até o momento da realização desta entrevista. Além das práticas da tradução, ela dedica-se ao ensino de língua portuguesa e à formação de novos tradutores literários.

Clarice Lispector é conhecida como uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX. Escreveu diversos romances, contos, crônicas e literatura infantil, com a primeira obra, *Perto do Coração Selvagem*, publicada em 1943. Cenas cotidianas e tramas psicológicas são características marcantes das suas obras, porém a linguagem altamente poética dificulta sobremaneira o trabalho dos tradutores.

\*

**Revista da Anpoll (RA):** *Como foi seu primeiro contato com a literatura de língua portuguesa?*

**Min Xuefei (MXF):** Para poder responder sobre isso, tenho que falar um pouco sobre minha aprendizagem de português. Depois de concluir o mestrado em Literatura de Língua Espanhola, fui ao Instituto Politécnico de Macau, onde eu lecionava disciplinas de artes liberais não relacionadas com português, enquanto estudava português. Pode-se considerar que a minha aprendizagem de português foi bem-sucedida, pois já contando com as experiências adquiridas no processo de aprendizagem do espanhol, pude dedicar meus esforços principalmente nas diferenças entre o português e o espanhol. Como eu sabia que ia voltar a trabalhar na Universidade de Pequim, e a minha carreira profissional deveria ser dedicada à pesquisa acadêmica, comecei logo a planejar a minha leitura de literatura de língua portuguesa. Porém, durante a leitura, descobri que a minha escolha de mudar a carreira para a área de português foi feita sem uma reflexão profunda, ou seja, foi um impulso baseado em um mal-entendido. Caso me pedissem para fazer essa escolha hoje em dia, provavelmente a faria com mais cuidado. No sentido de línguas, português e espanhol realmente são semelhantes. Mas as literaturas dessas duas línguas formam duas famílias diferentes, o que significa que os meus conhecimentos de literatura de língua espanhola, mesmo que não tenham sido totalmente inúteis, foram



parcialmente imprestáveis para o meu estudo de literaturas de língua portuguesa. Tive que estudar sistematicamente a história de Portugal, a do Brasil, a história da literatura portuguesa e a do Brasil e conhecer a sua periodização e as obras clássicas para poder formular problemas de pesquisa.

Em Macau, a minha leitura de literatura não foi muito sistemática. Apesar da minha aprendizagem rápida do português, não foi possível dominar a história da literatura de língua portuguesa em menos de um ano. Além disso, havia pouquíssimo material em chinês sobre a literatura portuguesa. Havia somente uma tradução do livro sobre a história da literatura portuguesa escrito por Maria Buescu, com 113 páginas, que são, sem dúvida, insuficientes para um estudo acadêmico sobre a literatura. Depois de concluir o curso em Macau, ganhei uma bolsa da Fundação Oriente para frequentar o Curso Anual de Língua e Cultura Portuguesas para Estrangeiros da Universidade de Coimbra, em Portugal. Naquela época, esse curso era muito intenso. E além da disciplina de literatura, fui também ouvinte de duas disciplinas de literatura do Curso de Licenciatura da Faculdade de Literatura da universidade. Apesar de esse ainda não ter sido um estudo muito sistemático de literatura, pelo menos abriu as portas da literatura de língua portuguesa para mim.

**(RA):** *As obras de Clarice Lispector foram as suas primeiras traduções de literatura brasileira?*

**(MXF):** As minhas primeiras traduções foram das obras de Paulo Coelho. Apesar da polêmica sobre o valor literário das obras do autor, acho que seus textos são ideais para tradutores iniciantes por serem populares e claros. Se um tradutor iniciante começa a carreira com alguma obra complexa, há mais possibilidade de fracassar. Traduzi três livros de Paulo Coelho (*Veronika decide morrer*, *O vencedor está só* e *A bruxa de Portobello*) e ganhei muita experiência com elas.

Mais tarde, Peng Lun, o então editor da Companhia Shanghai 99 Readers' Cultures Co., Ltd. me pediu para fazer a tradução do livro *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector. Ele disse que já havia procurado muitos tradutores de português, mas todos falaram que não conseguiram entender essa obra. Eu disse que entendia, mas que não poderia traduzir muito rápido porque naquela época eu iria para Portugal fazer meu doutorado e tinha outras tarefas de estudo. Ele disse que não havia problema e então eu aceitei o trabalho. Em relação ao meu doutorado na Universidade de Coimbra, eu iria escrever uma tese sobre a literatura portuguesa, porque prestava mais atenção nela. Naquela época, eu estava terminando a tradução de Alberto Caeiro e o tema inicial da minha tese foi relacionado a Fernando Pessoa. Entretanto, durante o processo de tradução das obras de Clarice Lispector, achei que ela era muito parecida comigo. A gente combina muito bem uma com outra. Ela virou a minha favorita (mas claro, ainda adoro Fernando Pessoa). Depois, por coincidência, participei de um seminário sobre a literatura brasileira, organizado pela Profa. Maria Aparecida Ribeiro, na Universidade de Coimbra. Como havia somente ela e eu no seminário, ela mudou o foco do seminário para debates sobre Clarice Lispector. Com o passar do tempo, senti cada vez mais que eu deveria escrever a tese sobre Clarice Lispector e no final realmente acabei mudando o tema para um relacionado a ela e trabalhei sob a orientação da Profa. Maria Aparecida Ribeiro. Então, o meu estudo sobre a literatura brasileira foi desenvolvido com foco em Clarice Lispector: conhecer ela e suas obras primeiro, depois as pessoas e os assuntos com os quais ela tinha contato e as tendências daquela época.

**(RA):** *Pode nos contar quando e como a primeira oportunidade de tradução chegou a você?*

**(MXF):** A minha carreira como tradutora começou durante o meu mestrado de Língua Espanhola. Naquela época, traduzi, junto com meus colegas, *Os anos com Laura Diaz*, do escritor mexicano Carlos Fuentes, e sozinha um romance de Antonio Skármeta, publicado na revista Yi Lin. Depois de frequentar os cursos de português em Macau e na Universidade de Coimbra, voltei para a Universidade de Pequim. No meu retorno, fui recomendada às editoras por meus colegas e realizei a tradução de algumas obras de Paulo Coelho. Porém, essas foram traduções de obras indicadas pelos meus professores. O meu pensamento independente sobre a tradução literária e sobre a importância de escolher as obras a serem traduzidas iniciou durante o meu doutorado em Literatura de Língua Portuguesa na Universidade de Coimbra em Portugal. Acho que nós, tradutores, não podemos só aceitar a atribuição de editoras de forma passiva. Pelo contrário, devemos dedicar-nos em estabelecer uma ponte entre os escritores que pesquisamos e sua divulgação na China. Isso tornou-se minha estratégia de tradução e a diretriz dos meus atos.

**(RA):** *E quais obras literárias foram mais marcantes ou exerceram mais influência na sua formação?*

**(MXF):** Quando comecei a estudar português, a minha visão sobre o mundo já tinha sido praticamente toda formada. Quer dizer eu não era mais uma moça muito fácil de ser emocionada com qualquer coisa que lesse. Se for dizer algo mais chocante para mim, acho que foi Clarice Lispector, porque as suas perspectivas sobre o corpo, os animais e o amor são bem interessantes e puderam incentivar o meu pensamento. O outro foi Antonio Candido. Fernando Pessoa também é um autor marcante, porque suas obras envolvem áreas amplas. Para seguir os passos dele, tenho que sair da minha zona de conforto, superar as dificuldades do desconhecido e abraçar a luz da curiosidade.

**(RA):** *Além de A Hora da Estrela e Felicidade Clandestina, você traduziu ou pretende traduzir alguma outra obra de Clarice Lispector?*

**(MXF):** Além dessas duas obras, terminei de traduzir a coletânea de contos *Laços de Família* faz pouco tempo e pretendo traduzir *A Paixão segundo G.H.* dentro de um ou dois anos.

**(RA):** *Quais são as obras de literatura de língua portuguesa que já traduziu até hoje?*

**(MXF):** Além das obras de Clarice Lispector, traduzi *Veronika Decide Morrer*, *O Vencedor Está Só* e *A Bruxa de Portobello* de Paulo Coelho, a *Coletânea dos Poemas de Alberto Caeiro* de Fernando Pessoa, *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, e, em cooperação com meus alunos, traduzi *Granta: os Melhores Jovens Escritores Brasileiros* e *Coletânea de Contos de Machado de Assis*.

**(RA):** *Antes das suas traduções, Clarice Lispector não era conhecida na China. Você sabe por que motivo essa editora chinesa resolveu traduzir as obras dela? E por que escolheram essas duas obras, A Hora da Estrela e Felicidade Clandestina?*

**(MXF):** Em 2009, a Companhia Shanghai 99 Readers' Cultures Co., Ltd decidiu introduzir o livro *Felicidade Clandestina* no mercado chinês. Peng Lun, o editor responsável pelo livro, me procurou e me pediu para traduzi-lo. Durante a tradução, comecei a ter uma dúvida: a publicação da tradução de Clarice Lispector na China deve adotar que tipo de estratégia? As obras de Clarice Lispector, especialmente os seus contos, exploram mais escritas internas e não tanto os enredos. Por outro lado, leitores chineses estão mais acostumados com romances elaborados e têm certo nível de rejeição com contos curtos. Por isso, se fossem lançados primeiro os contos dela, isso ia ser um desafio grande para os leitores. E caso os contos não obtivessem o reconhecimento dos leitores, isso poderia causar mais dificuldade para a divulgação da autora. Além disso, como falado antes, leitores chineses não têm quase nada de conhecimento sobre a literatura brasileira. Neste contexto, devemos pensar cautelosamente sobre como definir estratégias de tradução e publicação favoráveis à divulgação da autora. Antes de terminar a tradução de *Felicidade Clandestina*, por “acidente”, *A Hora da Estrela* teve uma grande exposição aos leitores chineses. O então editor e comentarista literário da revista literária *Chutzpah*, BTR, “descobriu” Clarice Lispector e *A Hora da Estrela* durante uma de suas visitas a livrarias em Paris. Ele ficou muito entusiasmado depois de ler a tradução em inglês e queria divulgar esta escritora na sua revista literária quando voltasse para a China. Por isso, perguntava em todo lugar quem podia escrever uma resenha para *A Hora da Estrela*, mas não achava. Apesar de haver algumas pessoas que tinham lido obras de Clarice Lispector em outras línguas, ninguém havia lido *A Hora da Estrela*, tanto em português quanto em outras línguas. Por intermédio de Peng Lun, ele me achou. Aceitei o convite com muita felicidade. Escrevi a resenha em chinês em três dias, a qual foi publicada na revista *Chutzpah*. Apesar de atualmente estar com publicações suspensas, a *Chutzpah* era uma revista literária com muita ambição naquela época e tinha muitos leitores, principalmente entre o público que já atuava no setor literário ou que tinha como ambição a literatura. A minha resenha recebeu muitos elogios. Por meio dela, muitas pessoas conheceram Clarice Lispector e *A Hora da Estrela*. Visto o reconhecimento que a resenha ganhou, sugeri a Peng Lun introduzir Clarice Lispector no mercado chinês com a tradução de *A Hora da Estrela*, ao invés de *Felicidade Clandestina*. De acordo com análise dos costumes de leitores chineses, aponte para ele que acreditava que o lançamento do romance como estreia da autora na China seria benéfico para a divulgação de Clarice Lispector. Porque, em primeiro lugar, este livro é uma obra de comprimento médio, o que é mais adequado ao costume dos leitores chineses de lerem peças mais longas. Segundo, esta obra pelo menos tem “introdução, desenvolvimento e conclusão”, aparentemente. O fato de haver um enredo linear facilita a aceitação por parte dos leitores chineses. Terceiro, como a publicação da resenha já tinha provocado interesses de muitos leitores pela obra, seria melhor aproveitar esta oportunidade para lançar logo a tradução. Peng Lun aceitou a minha sugestão e alterou a ordem das publicações, lançando primeiro *A Hora da Estrela* em setembro de 2013, com boa aceitação dos leitores, e depois *Felicidade Clandestina*, em março de 2016.

**(RA):** *Como foi a aceitação na China das obras traduzidas de Clarice Lispector?*

**(MXF):** Antes da publicação da tradução de *A Hora da Estrela*, havia somente textos breves sobre Clarice Lispector em algumas, mas poucas, revistas na China. Não havia traduções das obras, nem pesquisas profundas. Hoje em dia, Clarice Lispector é vista na China como uma das representantes indiscutíveis da literatura brasileira. Surgiram pesquisas e artigos acadêmicos sobre ela. O nome de Clarice Lispector de vez em quando aparece em textos de alguns críticos chineses de literatura. Com a tradução de mais obras dela e a publicação de mais artigos sobre ela, acredito que a aceitação de suas obras ficará cada vez maior.

**(RA):** *Antes de fazer a primeira tradução de cada autor, você faz algum trabalho ou leitura preparatórios, como leitura de outras obras do autor, artigos críticos sobre o autor ou outras formas?*

**(MXF):** Acredito que o trabalho de preparação seja necessário. Como falei antes, minhas pesquisas e traduções são intimamente ligadas. Só traduzo obras dos autores sobre os quais faço pesquisa. Por isso, as traduções fazem parte das minhas pesquisas e certamente já tenho realizado trabalho de preparação antes de começar a tradução. Quanto aos meus alunos que aceitaram traduzir para editoras, geralmente recomendo que, após a leitura das obras que vão traduzir, eles leiam pelo menos as biografias e os principais textos de pesquisa sobre os autores para obterem uma compreensão suficiente sobre as características desses autores antes de começarem a realizar a tradução.

**(RA):** *A Hora da Estrela é um romance revestido de estudos psicológicos das personagens. É complexo até para leitores brasileiros. Como conseguiu fazer essa tradução? Quanto tempo levou? Pode nos contar a sua experiência na tradução desse romance?*

**(MXF):** *A Hora da Estrela* é um livro relativamente difícil, mas com certeza não é a obra mais difícil de Clarice Lispector. Textos como “O ovo e a galinha”, que comentei antes, são definitivamente mais difíceis. A tradução de *A Hora da Estrela* foi realizada sem muitos obstáculos. Acabei de traduzir *Laços de Família* e acho que a sua tradução é mais fácil do que a de *Felicidade Clandestina*. Talvez isso seja porque alguns textos de *Felicidade Clandestina* são crônicas e não contos e com isso a autora pôde escrever o que queria com mais vontade. Para realizar a tradução de *A Hora da Estrela*, primeiro é necessário ter técnica. E eu já era uma tradutora experiente naquela época e tinha essa habilidade técnica. Segundo, o conhecimento da autora e da obra também é necessário. Naquela época eu já tinha terminado a tradução de uma grande parte de *Felicidade Clandestina* e estava frequentando o seminário da Professora Aparecida Ribeiro, com leitura de pesquisas básicas da área concluída, que foi a oportunidade adequada. Quando li *A Hora da Estrela* pela primeira vez, não pensei em traduzir este livro. Mas recebi o convite por acaso e resolvi fazer a tradução. O processo de tradução foi bem mais bem-sucedido do que eu imaginava e entreguei a tradução em um mês. Enfim, a tradução de *A Hora da Estrela* foi lançada antes da de *Felicidade Clandestina*. Acho que além das técnicas, a compaixão foi o mais importante para a tradução. Quando traduzi a parte na qual Macabéa morreu no meio de sangue, como um bebê recém-nascido, fiquei muito emocionada. E essa emoção me fez concluir o resto da tradução em uma vez só. Acredito que este tipo de situação acontece também durante a escrita de uma obra. Quando a inspiração vem, a gente não consegue parar.

**(RA):** *A seu ver, o que levou à republicação da sua tradução de A Hora da Estrela, a demanda do mercado ou a política do governo chinês relacionada à introdução de obras estrangeiras?*

**(MXF):** Clarice Lispector não é uma autora de *best-sellers*. Por isso, no lançamento da tradução de *A Hora da Estrela*, nem eu nem o editor imaginávamos que ia vender bem. Nem fizemos muita divulgação dela. Neste sentido, a sua reimpressão foi uma grande surpresa. A tradução de *A Hora da Estrela* é uma publicação comercial e a sua venda dependia da divulgação boca a boca. Se for pesquisar a causa da sua reimpressão, talvez os comentários no site *Douban* (equivalente ao que representa a *Goodreads* da *Amazon*) sejam um dos motivos importantes. Os comentários positivos dos primeiros leitores e a boa nota de avaliação atraíram outros leitores.

**(RA):** *Durante a realização da tradução de obras literárias, você segue, conscientemente, algum método de tradução ou usa algum tipo de teoria para traduzir? Ou é mais levada por suas emoções?*

**(MXF):** Certamente alguma teoria da tradução foi seguida durante a realização das minhas traduções. Mas esta teoria foi induzida e desenvolvida com base no acúmulo de prática de tradução e não em teorias existentes antes da prática. Em geral, tento seguir o princípio da “equivalência”. O que pode ser traduzido por tradução direta, deve ser traduzido dessa forma, então não faço tradução liberal. Acredito que as minhas traduções tenham um bom alinhamento com os ensinamentos de diversas teorias da tradução intercultural. Mas o primeiro passo para mim não foi aceitar essas teorias, ou seja, as minhas traduções não foram feitas de acordo com as exigências das teorias. Acho que a teoria que me serve mais como orientação na realização da tradução é a perspectiva de língua pura de Walter Benjamin. Porém, essa perspectiva talvez envolva mais a participação de emoção na tradução...

**(RA):** *Ao fazer a tradução, considera o leitor a que se dirige?*

**(MXF):** Em primeiro lugar, eu mesma sou uma leitora. Então, durante a realização da tradução, levo meus sentimentos em consideração. Quando eu mesma acho que a tradução está estranha, essa tradução não é válida. Em segundo lugar, não considero sentimentos dos leitores em geral. Primeiro, o que um leitor gosta é um processo subjetivo que não pode ser julgado com precisão e tem uma grande aleatoriedade. Acho que os tradutores devem sobretudo levar em consideração os seus próprios julgamentos. Isso também é uma prova de que a tradutora é também autora ou coautora do livro. Segundo, acho que um livro tem que tomar a iniciativa de procurar seus leitores potenciais, ao invés de se acomodar com leitores estabelecidos.

**(RA):** *Entre os autores que traduziu, quem foi o mais complexo? Quais são as dificuldades principais encontradas durante a tradução? E como fez para superá-las?*

**(MXF):** Os autores que traduzi, com exceção de Paulo Coelho, são todos difíceis. Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Mia Couto apresentam três tipos de dificuldades. Amigos portugueses e brasileiros já me perguntaram várias vezes como consegui fazer a tradução das obras deles, já que são um pouco difíceis de entender até para os leitores que têm português

como língua materna. Mas realmente consegui traduzi-las e as publiquei, com bons resultados. Isso é confirmação de que a tradução é uma ação misteriosa, o que constrói a essência da teoria da tradução de Walter Benjamin. Como comentei antes, acho que a teoria da tradução dele provavelmente é a única teoria que orienta a minha prática da tradução. Talvez seja porque a tradução em si e a teoria de “língua pura” da tradução de Walter Benjamin têm algo em comum quando se refere ao misticismo. Por isso, a tradução em si é muito difícil. E os escritores que traduzo também são difíceis. Mas esta dificuldade para mim é abstrata e não consigo decompor em dificuldades concretas e dizer como superá-las uma a uma. Como falei algumas vezes anteriormente, o que um tradutor deve fazer é se tornar um autor e escrever livremente na sua língua materna. Para realizar isso, tem que ter as técnicas necessárias, como grandes competências de leitura e de compreensão em língua portuguesa, habilidades de escrita na sua língua materna e o conhecimento e compaixão do mundo do autor original. Felizmente, possuo todas essas qualificações.

**(RA):** *O fato de as línguas portuguesa e chinesa serem tão diferentes dificulta a tradução ou lhe parece indiferente? Que efeito dessa distância há na prática tradutória e em sala de aula?*

**(MXF):** É por causa da grande diferença entre as duas línguas que precisamos da tradução. Acho que os tradutores devem enfrentar o “diferente” com uma atitude “indiferente”. Em outras palavras, a obra mais difícil vale mais a pena traduzir. Esta dificuldade é o valor real da tradução e se revela na ansiedade criada por não conseguir alcançar a “equivalência”. Mas a “equivalência” deveria ser o objetivo verdadeiro do tradutor? Em minha opinião, escritores são como Sísifo estão sempre empurrando uma pedra para o alto da montanha. Se o que um escritor realmente quer expressar é sempre infinitamente aproximado, mas nunca igual ao que consegue expressar com palavras, por que tentamos buscar a equivalência exata na tradução? Talvez a criatividade da tradução exista na busca da aproximação infinita da equivalência, que não se realiza. E a tarefa do tradutor é realizar todas as possibilidades da busca de equivalência. Esse também é o princípio para minhas próprias práticas da tradução literária e do ensino da tradução literária: esgotar todas as possibilidades e tentar todas as possibilidades. Só assim que podemos nos tornar verdadeiros parceiros do autor, deixando-o ressuscitar e reviver em nossa língua materna.

**(RA):** *Você se considera autora ou/ e coautora dos livros que traduz?*

**(MXF):** Considero-me, sim. Ou em palavras mais exatas, deixo que Clarice Lispector ou Fernando de Pessoa encarnem em mim, de modo que possam escrever livremente em chinês. Caso eles fossem chineses, como escreveriam em chinês? É dessa forma que traduzo suas obras...

**(RA):** *Como está o mercado de tradução literária na China agora? As traduções vendem bem? As editoras pagam razoavelmente para os tradutores?*

**(MXF):** Na China, atualmente as traduções de literaturas de línguas inglesa e japonesa têm o nível de aceitação do mercado relativamente mais alto. A tradução de literaturas de língua portuguesa tem uma aceitação do mercado chinês muito mais baixa do que a de literaturas de

língua inglesa. Se o número de reimpressões for usado como um parâmetro, até agora as obras de Fernando Pessoa e de Clarice Lispector que traduzi foram aceitas pelo mercado, mas a situação das traduções de outros escritores de língua portuguesa é preocupante. Sem financiamento de países de língua portuguesa, acredito que as editoras chinesas não têm confiança suficiente para publicar traduções de escritores de língua portuguesa que ainda são desconhecidos para elas. Quanto à remuneração de tradução, o que as editoras oferecem é tão baixo que até é ultrajante. Como uma tradutora famosa na China, eu posso conseguir um preço mais alto que a média para meus alunos e para mim, mas ainda é bastante baixo.

**(RA):** *Imagino que as obras de língua portuguesa ainda são pouco conhecidas na China, correto? Sabe qual obra escrita originalmente em língua portuguesa foi mais vendida na China? Na sua opinião, por que foi essa obra que atraiu mais leitores chineses?*

**(MXF):** Isso é verdade. Poucas obras literárias da língua portuguesa foram traduzidas para o chinês. Até agora, muitas obras clássicas ainda não têm traduções ou traduções qualificadas para a nossa época. Alguns pesquisadores das literaturas de língua portuguesa formados na Universidade de Pequim e eu temos dedicado os nossos esforços na tradução de literatura de língua portuguesa nos últimos anos e esta situação tem melhorado um pouco. Porém, a realidade das obras de língua portuguesa ainda não tem nem comparação com a tradução e a publicação de obras literárias de línguas inglesa, japonesa, francesa e espanhola na China. Falando da obra mais vendida de língua portuguesa na China, é de Paulo Coelho, sem dúvida. Quanto à sua razão, cito uma frase do escritor brasileiro Cristóvão Tezza, que falou durante uma entrevista na China: Paulo Coelho é um fenômeno e não tem como explicar o porquê.

**(RA):** *Em sua opinião, por que poucas obras literárias em língua portuguesa foram traduzidas para o chinês até agora?*

**(MXF):** Realmente há poucas obras de escritores de literaturas de língua portuguesa que foram traduzidas para o chinês. A razão principal é a falta de tradutores e pesquisadores. Antes da criação do curso de português na Universidade de Pequim, as universidades da China geralmente focavam no ensino pragmático de línguas estrangeiras e havia poucas disciplinas de literatura com ensino sistematizado. Havia pouca preocupação sobre a introdução sistemática da literatura de língua portuguesa e os critérios relacionados. Por isso, a tradução dessa área era mantida somente pelo interesse pessoal de poucas pessoas. Entretanto, nos últimos anos, a situação da tradução e introdução da literatura de língua portuguesa tem melhorado muito. A equipe do curso de português da Universidade de Pequim traduziu obras de diversos escritores, incluindo Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, José Saramago, Clarice Lispector, Jorge Amado, Rubem Fonseca, Mia Couto, Agualusa, Cristóvão Tezza e Milton Hatoum. Com o crescimento do número de tradutores jovens, o número de escritores com obras traduzidas para o chinês terá um aumento nos próximos anos.

**(RA):** *Qual o impacto das suas atividades tradutórias nos outros papéis que desempenha como professora universitária e crítica literária?*

**(MXF):** Eu leciono a língua portuguesa e as literaturas de língua portuguesa. Tanto a língua quanto suas literaturas afirmam uma identidade. Nosso trabalho com a literatura brasileira ou a literatura portuguesa na China tem perspectivas e pontos de partida diferentes dos trabalhos de pesquisadores de português como língua materna. O que fazemos é uma interpretação intercultural. Tradução é uma interpretação intercultural. Por isso, sou a favor da promoção de tradução literária na sala de aula universitária, que se dá de acordo com os seguintes aspectos: 1. Criei a disciplina “Tradução Literária: práticas e críticas”, ensinando como fazer a tradução e a crítica de tradução. 2. Nas aulas de literatura portuguesa ou de literatura brasileira, sugiro que meus alunos leiam as traduções de obras clássicas enquanto pensam sobre as seguintes questões: a. Se a tradução está bem feita. b. Quais são os motivos para que não tenha chegado? c. O tradutor pode ser invisível? Os próprios conceitos do tradutor podem influenciar a tradução? Nas aulas de literatura, não há discussão sobre as traduções. Os alunos devem pensar sobre essas questões depois das aulas. Além disso, sugiro que eles frequentem as aulas de literatura comparada do Departamento de Língua e Literatura Chinesa para obterem um pensamento mais sistemático. 3. Delego aos alunos a tradução de obras de escritores clássicos, que ainda não têm tradução em chinês. Sinto que o meu papel de tradutora faz com que meus alunos tenham um reconhecimento de mim como tradutora e que achem a tradução uma coisa significativa. Talvez alguns deles não sigam a carreira acadêmica no futuro, mas podem fazer tradução no tempo livre como uma resistência à sensação de vazio. Quanto ao meu papel de pesquisadora, já expliquei detalhadamente antes. Para mim, tradução faz parte da pesquisa. Não aceito convite para realizar outras traduções além de Fernando Pessoa e de Clarice Lispector, o que já é suficiente para eu trabalhar por muitos anos. Em relação ao papel de crítica literária, na verdade o meu papel não é de crítica literária, mas de pesquisadora de literatura estrangeira. A razão pela qual deixei essa impressão para os outros talvez seja a falta de críticos de literatura de língua portuguesa na China. Quando uma editora publica uma tradução de um escritor de língua portuguesa, sempre quer que eu escreva um texto para divulgação ou participe de diálogos com os escritores durante suas visitas à China. Com o passar do tempo, formou-se essa impressão.

**(RA):** *Entre as traduções literárias que já realizou, existe uma tradução que é a sua preferida?*

**(MXF):** O meu amor por Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Mia Couto é igual e estou satisfeita com todas as minhas traduções. Gosto muito de todas elas. Mas se for para escolher uma delas mesmo, acho que é *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, com a qual eu estou satisfeita 100%.

**(RA):** *Há autores e obras que você gostaria muito de traduzir, mas por enquanto não há oportunidade para realizar a tradução?*

**(MXF):** Há muitos escritores de língua portuguesa que gosto muito e acho que vale a pena traduzir suas obras para o conhecimento dos leitores chineses. Mas o esforço de uma pessoa é limitado. Os dois escritores, Fernando Pessoa e Clarice Lispector, já têm obras suficientes para eu traduzir por muito tempo. Por isso, a minha tarefa atual é formar tradutores literários. Um tipo de vida é traduzir as obras de escritores que gosto e outro tipo de vida é deixar meus alunos traduzirem as obras de escritores que gosto. Escolhi viver o segundo tipo.

**(RA):** *Nos últimos anos, parece que você está traduzindo cada vez menos e começou a se dedicar a escrever livros sobre as literaturas de língua portuguesa. Está pensando em se dedicar mais a pesquisas científicas e crítica literária ao invés da tradução literária? Por quê?*

**(MXF):** Talvez porque eu esteja numa fase nova. Realmente estou numa fase em que devo escrever algo. Assim, sobra menos tempo para a tradução. Porém, ainda estou fazendo tradução. Neste ano, pretendo terminar a tradução de *Laços de Família*. Na academia, tradução não é valorizada. Mas isso não deveria ser uma razão para não fazer tradução. Somos pesquisadores bilíngues e realizar interpretação intercultural de obras estrangeiras é uma das nossas tarefas. Entretanto, esses critérios de avaliação acadêmica fazem com que escolhamos com mais cuidado as obras e os escritores que vamos traduzir. Acho que é necessário estabelecer uma ligação entre a tradução e a pesquisa científica, para que a tradução se torne uma parte integral da pesquisa, ao invés de ser totalmente separada.

## Referência

BUESCO, M. L. C. **História da literatura:** Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Recebido em: 17 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020