

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

latindex

v. 7, n. 2

Jul.-Dez. 2015

ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Eduardo Kokubun

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Vice-Diretor do IBILCE

Geraldo Nunes Silva

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coodenador do PPGLetras

Alvaro Luiz Hattnher

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 7	n. 2	p. 1-278	jul./dez. 2015
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-chefe
Arnaldo Franco Junior Wanderlan da Silva Alves Leandro Henrique Aparecido Valentin

Editoria
Arnaldo Franco Junior Lucilene Machado Garcia Arf

Comissão Editorial
Arnaldo Franco Junior Márcio Scheel Orlando Nunes de Amorim Wanderlan da Silva Alves

Conselho Consultivo

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)	Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)
André Luís Gomes (UnB)	Márcio Scheel (UNESP)
Angélica Soares (UFRJ)	Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB)
Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE)	Orlando Nunes de Amorim (UNESP)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Rejane Rocha (UFSCar)
Giséle M. Fernandes (UNESP)	Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Jaime Ginzburg (USP)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
João Azenha (USP)	Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)
João Luiz Pereira Ourique (UFPel)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
José Luiz Fiorin (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
Lúcia Granja (UNESP)	Susana Souto Silva (UFAL)
Lúcia Osana Zolin (UEM)	Susanna Busato (UNESP)
Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)	Telma Maciel (UEL)
Luciene Marie Pavanelo (UNESP)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)	Thomas Bonnici (UEM)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	Ulisses Infante (UNESP)

Correspondência deve ser encaminhada a:

Correspondence should be addressed to:

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração

Arnaldo Franco Junior Leandro Henrique Aparecido Valentin

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Wanderlan da Silva Alves Arnaldo Franco Junior André Luís Gomes de Jesus

Revisão das Traduções e Normalização

Arnaldo Franco Junior André Luís Gomes de Jesus

Tradução/Revisão de Abstracts

Fernando Aparecido Poiana Hugo Giuzzi Senhorini Juliana Silva Dias
Leandro Henrique Aparecido Valentin Manoela Caroline Navas Milena Mulatti Magri

Editoração e Diagramação Profissional

UP4 Tecnologia da Informação

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2015

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 *Com desenvoltura de toureiro na arena: Leituras de Clarice Lispector na Espanha*
LUCILENE MACHADO GARCIA ARF
ARNALDO FRANCO JUNIOR

PRESENTACIÓN

- 12 *Con desenvoltura de un torero en la arena: lecturas de Clarice Lispector en España*
LUCILENE MACHADO GARCIA ARF
ARNALDO FRANCO JUNIOR

DOSSIÊ: LEITURAS DE CLARICE LISPECTOR NA ESPANHA

- 17 Clarice Lispector e a difusão de sua literatura na Espanha
30 Clarice Lispector y la difusión de su literatura en España
LUCILENE MACHADO GARCIA ARF
- 42 A palavra como isca. Traduzir Clarice Lispector
50 La palabra como cebo. Traducir a Clarice Lispector
ELENA LOSADA SOLER
- 59 Clarice Lispector e o romance
MANUEL ARRANZ
- 68 Clarice Lispector: El Aprendizaje de un Nombre
84 Clarice Lispector: o aprendizado de um nome
NURIA GIRONA FIBLA
- 100 Las moradas de la pasión (paralelismos entre *La Pasión según G. H.*, de Clarice Lispector y *Las Moradas*, de Teresa de Jesús)
- 114 Castelo da paixão (paralelismos entre *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, e o *Las moradas*, de Teresa de Jesús)
ANTÓNIO MAURA
- 129 Clarice Lispector, en los Márgenes de lo Real
141 Clarice Lispector nas margens do real
ISABEL MERCADÉ

- 154 Análisis de la relación existente entre Clarice Lispector (1920-1977) y algunas escritoras portuguesas
- 168 Análise da relação existente entre Clarice Lispector (1920-1977) e algumas escritoras portuguesas
MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ
- 182 Poéticas del hastío en Clarice Lispector
- 209 Poéticas da náusea em Clarice Lispector
CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS
- 236 Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabea
- 245 Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lóri, Glória e Macabéa
ELENA LOSADA SOLER

TEXTOS BREVES SOBRE CLARICE LISPECTOR

- 255 La mujer según Clarice Lispector
- 257 A mulher segundo Clarice Lispector
LAURA FREIXAS
- 259 O feminino e o transcendental
LAURA FREIXAS
- 263 A coragem de escrever e viver
MANUEL ARRANZ
- 266 Índice de assuntos
- 267 Índice de materia
- 268 Subject index
- 269 Índice de autores / Authors Index
- 270 Normas de publicação
- 273 Policy for submitting papers
- 276 Normas para los autores

APRESENTAÇÃO

Com desenvoltura de toureiro na arena: leituras de Clarice Lispector na Espanha

O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.

Clarice Lispector – *Água viva*

Este número da revista **Olho d'água** é dedicado a leituras de Clarice Lispector na Espanha, um dos países que conta com uma rica contribuição à fortuna crítica da escritora brasileira. Para a elaboração do número, foram convidados importantes autores de estudos sobre a obra clariciana. O propósito inicial da revista foi o de produzir um número bilíngüe, com os textos originais seguidos de suas respectivas traduções para o português. Este propósito, como o leitor poderá verificar, se manteve, embora com uma pequena alteração: no caso de textos recentemente publicados em revistas e/ou disponíveis para o acesso, optamos pela publicação apenas da tradução, indicando, logo no início, as fontes primárias para o devido acesso.

Lucilene Machado Garcia Arf (UFMS), que defendeu, em 2013, a tese de doutorado *Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha*¹, abre este número, apresentando, em português e em espanhol, um mapeamento da recepção crítica espanhola da escritora com o artigo “Clarice Lispector e a difusão de sua literatura na Espanha”. Percorre, em sua abordagem, a fortuna crítica clariciana desde o ano de 1965 até o ano de 2012, identificando modos de leitura e, também, o processo de legitimação da literatura de Clarice na pátria de García Lorca.

Em “A palavra como isca. Traduzir Clarice Lispector”, Elena Losada Soler demonstra as dificuldades da tradução da literatura clariciana com base em dois trechos traduzidos de *A maçã no escuro*. Segundo a autora, Lispector constrói um texto marcado pela experimentação lingüística, por arranjos sintáticos e figurativos insólitos que expandem os limites da língua portuguesa e da própria linguagem literária. Tais características impõem dificuldades à tradução, que deve enfrentar o desafio de recriar a estranheza característica dos textos e, simultaneamente, respeitar a criação literária da escritora. Lucilene M. G. Arf foi a responsável pela tradução de seu texto, originalmente encaminhado à **Olho d'água** em português, para o espanhol, cujo título é: “La palabra como cebo. Traducir a Clarice Lispector”. Elena Losada

1 Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/106333?locale-attribute=en>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

Soler é a principal tradutora da obra de Lispector na Espanha. Dentre as suas traduções, encontram-se: *Felicidad clandestina* (1995); *La manzana em la oscuridad* (2003). *Agua viva* (2004), *La ciudad sitiada* (2006), *La lámpara* (2006), *Para no olvidar: crónicas y otros textos* (2007), *Aprendiendo a vivir: y otras crónicas* (2007), *Correo Femenino* (2008), *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos* (2009), *Queridas mías* (2010) pelo qual recebeu, em 2012, o XII Prêmio de Tradução Giovanni Pontiero, e *Sólo para mujeres* (2011). Professora titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Filologia românica da Universidade de Barcelona, orienta há anos trabalhos de pesquisa sobre a obra da escritora e é, também, uma das principais críticas literárias da obra de Clarice Lispector na Espanha, com estudos como: “Clarice Lispector: la palabra rigurosa” (1994); “¿Bonita? no, mujer. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea” (1998), “Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector» (2012), “Mes chéries: ellipse et éclipse Dans les lettres familiares” (2013).

De Manuel Arranz, apresentamos a tradução do artigo “Clarice Lispector e o romance”, em que o estudioso aborda as relações entre alguns dos grandes temas da poética clariciana e a pesquisa formal que caracteriza a sua experimentação linguística, analisando, privilegiadamente, os romances *A paixão segundo G. H.*; *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; *A hora da estrela*; *Um sopro de vida (pulsações)*. A tradução do texto de Arranz ficou a cargo da Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, da Unesp/São José do Rio Preto. Manuel Arranz é licenciado em Filologia pela Universidade de Valência, tradutor e crítico literário. Traduziu, dentre outras, obras de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Rousseau. Colabora habitualmente com revistas culturais como *Archipiélago*, *Claves de Razón Práctica*, *Letras Libres*, *Revista de Occidente*, *Turia*.

Nuria Girona Fibla, professora de Literatura no Departamento de Filologia e no Programa de Doutorado em Estudos Hispânicos Avançados da Universidade de Valencia, contribui para este número com o artigo “Clarice Lispector: el Aprendizaje de un Nombre”. Em sua leitura, a autora aborda o exercício amoroso e o ser movido pelo desejo como elementos temático-formais presentes nos textos da escritora. Analisando textos presentes na coletânea *Felicidad clandestina* e os romances *A hora da estrela* e *A paixão segundo G. H.*, a estudiosa vê no aprendizado amoroso uma busca pelo Eu que, na obra de Lispector, tende ao fracasso. “Clarice Lispector: o aprendizado de um nome” é a tradução do artigo, realizada por Joana Durand Zwarg, doutoranda em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie, e revisada por André Luís Gomes de Jesus, doutor em Letras pela Unesp/São José do Rio Preto.

O Prof. António Maura nos encaminhou “Las moradas de la pasión (paralelismos entre *La Pasión según G. H.*, de Clarice Lispector y *Las Moradas*, de Teresa de Jesús)”, artigo em que realiza uma leitura comparativa de *O castelo interior ou o Livro das Moradas*, de Teresa de Jesus, e *A paixão segundo G. H.*. O autor destaca os paralelismos existentes no tratamento de determinados temas e motivos, bem como de certas figuras presentes em ambos os livros. Nos dois casos, afirma, manifesta-se algo que se poderia caracterizar como um processo de transposição da experiência mística para a linguagem. O Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) foi o responsável pela tradução do artigo, cujo

título é: “Castelo da Paixão (paralelismos entre *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, e *As Moradas*, de Teresa de Jesus)”. Antônio Maura é doutor em Filologia Românica, tradutor, crítico literário e um dos principais responsáveis pela divulgação da Literatura Brasileira na Espanha, o que lhe valeu o título de membro associado da ABL (Academia Brasileira de Letras). Verteu *Casa grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, para o espanhol, e tem como projeto traduzir poemas de Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto. Publicou, recentemente, o livro de ensaios *Cartografía Literaria de Brasil*.

Isabel Mercadé, professora, poeta e dramaturga, é a autora do artigo “Clarice Lispector, en los Márgenes de lo Real”, texto em que estuda o modo como a linguagem se constitui em objeto de reflexão crítica na obra da escritora, que dela desconfia, colocando-a sob escrutínio e suspeita. A tradução do artigo para o português, cujo título é “Clarice Lispector nas margens do real” ficou a cargo do Prof. Dr. Celso Fernando Rocha, da Unesp/São José do Rio Preto. Isabel Mercadé é licenciada em Filologia Hispânica (Universidade de Barcelona – UB), mestre (DEA) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Universidad Pompeu Y Fabra) com a tese “Clarice Lispector: una búsqueda”, e doutoranda na Universidade de Barcelona (UB).

“Análisis de la relación Existente entre Clarice Lispector (1920-1977) y algunas escritoras portuguesas” é o artigo de María Victoria Navas Sánchez-Élez, Professora do Departamento de Filologia Românica, Filologia Eslava e Linguística Geral da Universidade Complutense de Madri (UCM). A autora investiga as relações entre as literaturas de Augustina Bessa-Luís, Teolinda Gersão, Lídia Jorge e Adília Lopes com a literatura da escritora brasileira. A tradução do artigo, intitulado “Análise da relação existente entre Clarice Lispector (1920-1970) e algumas escritoras portuguesas”, é de responsabilidade de Flávio Adriano Nantes Nunes, doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto e professor assistente na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Carolina Hernández Terrazas contribui para este número com “Poéticas del hastío en Clarice Lispector”, artigo em que explora as relações entre a literatura clariciana e o pensamento de alguns filósofos existencialistas como Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, destacando os modos como, nos escritos de todos os autores, a náusea é concebida. Segundo a autora, a literatura de Lispector contribuiria para uma reinvenção contemporânea da náusea existencialista, constituindo-se em náusea literária porque sua solução é artística e passa necessariamente pela escrita. Carolina H. Terrazas é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de Barcelona, com tese defendida sob a orientação de Elena Losada Soler. A tradução de “Poéticas da náusea em Clarice Lispector” foi realizada por José Veranildo Lopes da Costa Junior, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Finalizando o conjunto de artigos, temos “Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabea”, também de Elena Losada Soler. Neste artigo, a autora analisa as relações das principais personagens femininas dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *A hora da estrela* com a beleza e a feiúra, considerando-as como chaves de leitura para a o que é ser mulher nas perspectivas feminina e masculina/

patriarcal, demonstrando que a visão masculina devolve à mulher uma imagem baseada nos atributos físicos, não conseguindo, em razão disso, atingir o núcleo da identidade feminina. A tradução – “Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa” – foi realizada pela Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez.

Além dos artigos anteriormente citados, este número conta com três textos breves, importantes para a recepção de Clarice Lispector na Espanha, a saber:

“La mujer según Clarice Lispector”, texto de Laura Freixas, aborda a representação da mulher na literatura clariciana, destacando seus principais traços. Laura Freixas é escritora e crítica literária, colunista do periódico *La Vanguardia* e tem textos publicados em outros importantes periódicos literários como *Quimera*, *Especulo*, etc. A tradução de “A mulher segundo Clarice Lispector”, foi feita pela Profa. Dra. Ana Marisa Benedetti, da Unesp/São José do Rio Preto. Também de Laura Freixas, com tradução de Ana Marisa Benedetti, publicamos “O feminino e o transcendental”, em que a ensaísta aborda as relações da literatura de Lispector com a noção de transcendência.

Por fim, apresentamos ao leitor “A coragem de escrever e viver”, um segundo texto de Manuel Arranz, traduzido por Lucilene Machado Garcia Arf, em que o autor explora as relações que singularizam vida e escrita no trabalho de Clarice Lispector.

Esperamos que o conjunto de textos aqui reunidos contribua para uma melhor compreensão da recepção crítica da literatura de Clarice Lispector na Espanha e, também, para um maior intercâmbio entre estudiosos do Brasil e da Espanha, bem como dos demais países lusófonos e hispanohablantes.

Com um grande agradecimento a todos os que nos auxiliaram na realização deste número, desejamos a todos uma boa leitura!

Lucilene Machado Garcia Arf
Arnaldo Franco Junior

PRESENTACIÓN

Con desenvoltura de torero en la arena: lecturas de Clarice Lispector en España

El próximo instante es hecho por mí? Lo hacemos juntos con la respiración. Y con una desenvoltura de torero en la arena.

Clarice Lispector – *Água Viva*

Este número de la revista *Olho d'água* está dedicado a las lecturas de Clarice Lispector en España, uno de los países que cuenta con una expresiva contribución a la fortuna crítica de la escritora brasileña. Para la elaboración del número, fueron invitados importantes autores de investigaciones sobre la obra clariciana. El propósito inicial de la revista fue lo de producir un número bilingüe, con los textos originales seguidos de sus respectivas traducciones para el portugués. Este propósito, como el lector podrá verificar, se mantuvo, aunque con una pequeña alteración: en el caso de textos recientemente publicados en revistas y/o disponibles para el acceso, optamos por la publicación sólo de la traducción, indicando, luego en el inicio, las fuentes primarias para el debido acceso.

Lucilene Machado Garcia Arf (UFMS), que defendió, en 2013, la tesis de doctorado *Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha*¹, abre este número, presentando, en portugués y en español, un trazado de la recepción crítica española de la escritora con el artículo “Clarice Lispector y la difusión de su literatura en España”. Recorre, en su abordaje, a la fortuna crítica clariciana desde el año de 1965 hasta el año de 2012, identificando modos de lectura y, también, el proceso de legitimación de la literatura de Clarice en la patria de García Lorca.

En “A palavra como isca. Traduzir Clarice Lispector”, Elena Losada Soler demuestra las dificultades de la traducción de la literatura clariciana con base en dos tramos traducidos de *La Manzana en la escuridad*. Según la autora, Lispector construye un texto marcado por la experimentación lingüística, por arreglos sintácticos y figurativos insólitos que expanden los límites de la lengua portuguesa y del propio lenguaje literario. Tales características imponen dificultades a la traducción, que debe enfrentar el desafío de volver a crear la extrañeza característica de los textos y, simultáneamente, respetar la creación literaria de la escritora. Lucilene M. G. Arf fue la responsable por la traducción de su texto, originalmente encaminado a la **Olho d'água** en idioma portugués, para o español, cuyo título es: “La palabra como cebo.

1 Disponible en: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/106333?locale-attribute=en>>. Acceso en: 17 nov. 2015.

Traducir a Clarice Lispector”. Elena Losada Soler es la principal traductora de la obra de Lispector en España. De entre sus traducciones, se encuentran: *Felicidad clandestina* (1995); *La manzana en la oscuridad* (2003). *Agua viva* (2004), *Para no olvidar: crónicas y otros textos* (2007), *Aprendiendo a vivir: y otras crónicas* (2007), *Correo Femenino* (2008), *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos* (2009), *Queridas mías* (2010) por el cual recibió, en 2012, el XII Premio de Traducción Giovanni Pontiero, y *Sólo para mujeres* (2011). Profesora titular de Literatura Portuguesa del Departamento de Filología Románica de la Universidad de Barcelona, dirige hace años trabajos de investigación sobre la obra de la escritora y es, también, una de las principales críticas literarias de la obra de Clarice Lispector en España, con estudios como: “Clarice Lispector: la palabra rigurosa” (1994); “¿Bonita? no, mujer.” “Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea” (1998), “Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector» (2012), “Mes chéries: ellipse et éclipse Dans les lettres familiares” (2013).

De Manuel Arranz, presentamos la traducción del artículo “Clarice Lispector y el romance”, en que el estudioso aborda las relaciones entre algunos de los grandes temas de la poética clariciana y la investigación formal que caracteriza su experimentación lingüística, analizando, privilegiadamente, los romances *La pasión según G. H.*; *Un aprendizaje o El libro de los placeres*; *La hora de la estrella*; *Un soplo de vida (pulsaciones)*. La traducción del texto de Arranz se quedó a cargo de la Profesora Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, de la Unesp/São José do Rio Preto. Manuel Arranz es licenciado en Filología por la Universidad de Valencia, traductor y crítico literario. Tradujo, de entre otras, obras de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Rousseau. Colabora corrientemente con revistas culturales como *Archipiélago*, *Claves de Razón Práctica*, *Letras Libres*, *Revista de Occidente*, *Turia*.

Nuria Girona Fibla, profesora de Literatura en el Departamento de Filología y en el Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados de la Universidad de Valencia, contribuye para este número con el artículo “Clarice Lispector: el Aprendizaje de un Nombre”. En su lectura, la autora explora el ejercicio amoroso y lo ser movido por el deseo como elementos temático-formales presentes en los textos de la escritora. Analizando textos presentes en el conjunto de la obra *Felicidad clandestina* y los romances *La hora de la estrella* y *La pasión según G. H.*, la estudiosa ve en el aprendizaje amoroso una búsqueda pelo Yo que, en la obra de Lispector, tiende al fracaso. “Clarice Lispector: el aprendizaje de un nombre” es la traducción del artículo, realizada por Joana Durand Zwarg, doutoranda en Letras en la Universidad Presbiteriana Mackenzie, y revisada por André Luís Gomes de Jesus, doctor en Letras pela Unesp/São José do Rio Preto.

El Profesor António Maura nos encaminó «Las moradas de la pasión (paralelismos entre *La Pasión según G. H.*, de Clarice Lispector y *Las Moradas*, de Teresa de Jesús)”, artículo en que realiza una lectura comparativa de *Las Moradas o Castillo Interior*, de Teresa de Jesús, y *La pasión según G. H.* El autor destaca los paralelismos existentes en el tratamiento de determinados temas y motivos, así como de ciertas figuras presentes en ambos libros. En los dos casos, afirma, se manifiesta algo que se podría caracterizar como un proceso de

transposición de la experiencia mística para el lenguaje. El Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, de la Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) fue el responsable por la traducción del artículo, cuyo título es: “Castelo da Paixão (paralelismos entre *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, e *As Moradas*, de Teresa de Jesús)”. Antonio Maura es doctor en Filología Románica, traductor, crítico literario y uno de los principales responsables por la divulgación de la Literatura Brasileña en España, lo que le valió el título de miembro asociado de la ABL (Academia Brasileira de Letras). Tradujo *Casa grande y Senzala*, de Gilberto Freyre, para el español, y tiene como proyecto traducir poemas de Lêdo Ivo y João Cabral de Melo Neto. Publicó, recientemente, el libro de ensayos *Cartografia Literaria de Brasil*.

Isabel Mercadé, profesora, poeta y dramaturga es la autora del artículo “Clarice Lispector, en los Márgenes de lo Real”, texto en que estudia el modo como el lenguaje se constituye en objeto de reflexión crítica en la obra de la escritora, que de él desconfió, colocándolo bajo escrutinio y sospecha. La traducción del artículo para el portugués, cuyo título es “Clarice Lispector nas margens do real” fue facultada al Profesor Dr. Celso Fernando Rocha, de Unesp/São José do Rio Preto. Isabel Mercadé es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (UB), DEA en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad Pompeu y Fabra), con la tesis “Clarice Lispector: una búsqueda”. Estudiante de doctorado en la Universidad de Barcelona (UB).

“Análisis de la relación Existente entre Clarice Lispector (1920-1977) y algunas escritoras portuguesas” es el artículo de María Victoria Navas Sánchez-Élez, Profesora del Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). La autora investiga las relaciones entre las literaturas de Augustina Bessa-Luís, Teolinda Gersão, Lidia Jorge y Adilia Lopes con la literatura de la escritora brasileña. La traducción del artículo, intitulado “Análisis de la relación existente entre Clarice Lispector (1920-1970) y algunas escritoras portuguesas”, es de responsabilidad de Flávio Adriano Nantes Nunes, estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Letras de la Unesp/São José do Rio Preto y profesor asistente en la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Carolina Hernández Terrazas contribuye para este número con “Poéticas del hastío en Clarice Lispector”, artículo en que investiga las relaciones entre la literatura clariciana y el pensamiento de algunos filósofos existencialistas como Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, destacando los modos como, en los escritos de todos los autores, la náusea es concebida. Según la autora, la literatura de Lispector contribuiría para una reinención contemporánea de la náusea existencialista, constituyéndose en náusea literaria porque su solución es artística y pasa necesariamente por la escritura. Carolina H. Terrazas es doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona, con tesis defendida bajo la dirección de Elena Losada Soler. La traducción de “Poéticas de la náusea en Clarice Lispector” fue realizada por José Veranildo Lopes da Costa Junior, que desarrolla investigación (máster) en el Programa de Posgrado en Lenguaje y Enseñanza en la Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Para finalizar el conjunto de artículos, tenemos “Tres imágenes (con espejos) en la

obra de Clarice Lispector: *Lori, Gloria y Macabea*”, también de Elena Losada Soler. En este artículo, la autora analiza las relaciones de los principales personajes femeninos de los romances *Un aprendizaje o El libro de los placeres* y *La hora de la estrella* con la belleza y la fealdad, considerándolas como llaves de lectura para a lo que es ser mujer en las perspectivas femenina y masculina/patriarcal, demostrando que la visión masculina devuelve a la mujer una imagen basada en los atributos físicos, no consiguiendo, por esta razón, alcanzar el núcleo de la identidad femenina. La traducción – “Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: *Lori, Gloria y Macabéa*” – fue ejecutada por la Profesora Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez.

Además de los artículos anteriormente citados, este número cuenta con tres textos breves, importantes para la recepción de Clarice Lispector en España, a saber:

“La mujer según Clarice Lispector”, texto de Laura Freixas, aborda la representación de la mujer en la literatura clariciana, destacando sus principales trazos. Laura Freixas es escritora y crítica literaria, columnista del periódico *La Vanguardia* y tiene textos publicados en otros importantes periódicos literarios como *Quimera*, *Especulo*, etc.. La traducción de “La mujer según Clarice Lispector” fue realizada por la Profa. Dra. Ana Marisa Benedetti, de la Unesp/São José do Rio Preto. Igualmente de Laura Freixas, publicamos la traducción de “El femenino y el trascendente”, también hecha por Ana Marisa Benedetti, en que la ensayista averigua las relaciones de la literatura de Lispector con la noción de transcendencia.

Por fin, presentamos al lector “El coraje de escribir y vivir”, un segundo texto de Manuel Arranz, traducido por Lucilene Machado Garcia Arf, en que el autor examina las relaciones que singularizan vida y escritura en el trabajo de Clarice Lispector.

Deseamos que el conjunto de textos aquí reunidos contribuya para una mejor comprensión de la recepción crítica de la literatura de Clarice Lispector en España y, también, para un mayor intercambio entre estudiosos de Brasil y de España, así como de los demás países lusófonos e hispanohablantes.

Con un gran agradecimiento a los que nos auxiliaron en la realización de este número, deseamos a todos una buena lectura!

Lucilene Machado Garcia Arf
Arnaldo Franco Junior

dossiê

LEITURAS DE CLARICE LISPECTOR NA ESPANHA

Clarice Lispector e a difusão de sua literatura na Espanha

LUCILENE MACHADO GARCIA ARF *

RESUMO: Clarice Lispector teve seu primeiro texto publicado na Espanha em 1965, mas apenas nos anos 90 sua obra é reconhecida pelo público espanhol e passa a fazer parte do repertório de leituras do país europeu, contando com um grupo fiel de leitores. Este trabalho mapeia a recepção das obras de Lispector na Espanha a partir de 1965 até 2012 e os caminhos percorridos para que essa literatura fosse re-situada no país estrangeiro. Considera, ainda, a especificidade da situação histórica e os diálogos estabelecidos entre espaços e temporalidades. Os tempos entre produção e tradução se mesclam, e aos leitores isso implica transitar, de modo proficiente e colaborativo, entre as distintas línguas e diferenciadas épocas. O que, segundo Wolfgang Iser, inclui as condições de realização do texto como um objeto sob um aspecto espacial, com uma determinada forma; e sob um aspecto temporal, cuja produção de significado literário é um processo que o texto põe em movimento. Legitimar uma obra, em outro contexto cultural, parte da consciência intelectual ou estética capaz de enxergar as pertinências e impertinências dos sonhos e ilusões que acalentamos ou refutamos. Abordamos, também, a perspectiva crítica sobre a produção clariciana e os contornos que essa crítica ganhou nos últimos anos, bem como os mediadores que possibilitam a complexa conexão entre as camadas instauradoras da recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Crítica Literária; Leitura; Mediação; Recepção; Tradução.

ABSTRACT: Clarice Lispector had her first text published in Spain in 1965, but it was only recognized by the Spanish readers in the 90's, and then it became part of the European literary range. The present study frames the reception of Clarice's works in Spain from 1965 to 2012, and how this literature was replaced there. It also considers the historical situation, and the relations between time and space. The time between construction and translation blend, which means to the readers to stroll, in a proficient and collaborative way, among the distinct languages and periods. This, according to Wolfgang Iser, includes the conditions of the text writing as an object under a space aspect with a determined form; and under a time aspect in which the literary understanding is a process the text sets in motion. Legitimize a literary work in another cultural context emerges from the intellectual or aesthetical awareness capable of identify relevance or not of our dreams and illusions inside us. It is also discussed the critical perspective over Clarice's production, and the outlines this critique has established the past few years, as well the complex connections among the reception levels.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Literary criticism; Mediation; Reading; Reception; Translation.

* Departamento de Letras Modernas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Fronteiriços – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus do Pantanal – UFMS/CPAN – 79304-902 – Corumbá – Brasil. E-mail: lucilenemachado@terra.com.br

A primeira versão literária de Clarice Lispector para o idioma espanhol se deu com o conto *Dibujando um niño*, cujo original se intitula “Menino a bico de pena”, da obra *Felicidade clandestina*. O texto foi publicado na Espanha na *Revista de Cultura Brasileña*, em junho de 1965, com tradução de Pilar Gómez Bédate. No decorrer da década de sessenta e setenta apareceram vários comentários de sua obra nas páginas da mencionada revista, mas nenhum outro texto de sua autoria voltaria a ser publicado.

Presume-se que a primeira grande difusão da obra de Clarice fora do Brasil, aconteceu em 1978 (embora a primeira edição francesa de *Perto do coração selvagem*, pela editora Plon, com capa de Henri Matisse, date o ano de 1954, época em que Clarice, ainda viva, mostrou-se um tanto indignada com tal tradução) especialmente pela editora francesa “Editions Des Femmes” – que levantava a bandeira do “feminismo da diferença” e que empreendeu a tarefa de traduzir para o francês todos os livros de Lispector. Uma iniciativa muito proveitosa, considerando a projeção internacional que estavam dando à sua obra. Porém, como afirma a biógrafa espanhola de Clarice, Laura Freixas “nesse caso, foi uma faca de dois gumes, pois fez com que a obra de Lispector fosse etiquetada como ‘de mulheres’, cuja mentalidade patriarcal, significa automaticamente ‘para mulheres’” (FREIXAS, 2001 p. 15).

Pierre Rivas (2004) declara que a transmissão da literatura clariciana na França:

se fez através da literatura feminista que ela jamais tencionou representar; Clarice encontrou na França um *passer* importante em Hélène Cixous e é uma referência incontestável para uma parte da literatura feminina, e não só. Certamente trata-se do único escritor brasileiro que teve uma fecundidade e uma posteridade literária, mesmo se no início a obra teve sua interpretação um tanto orientada. É um dos raros casos — ou o único — de inclusão de um texto brasileiro em um certo sistema francês — mas à margem, num subconjunto literário que se reivindica à margem, e que apesar de tudo ela consegue transcender (RIVA, 2004, s/p).

A crítica literária espanhola Áurea Fernández Rodríguez menciona também o fato de Clarice haver sido condicionada à literatura feminista e afirma que, a princípio, as traduções para o francês foram feitas pela editorial francesa Des Femmes, de forma que a produção de Lispector se converte em um dos poucos casos em que uma literatura marginalizada consegue penetrar um sistema literário. Ela assinala:

Apesar de situar suas histórias no absoluto e proclamar que expressam realidades universais, Clarice Lispector se converteu em uma referência incontestável para uma boa parte da corrente feminista francesa dos anos 1970 e 1980. Em seu ensaio lírico intitulado *Vivre l'orange* Hélène Cixous – que desempenhou um papel muito importante na introdução da obra de Clarice no sistema literário francês – a apresenta como o modelo de uma escrita autenticamente feminina. (RODRÍGUES, 2010, p.101)¹.

1 A pesar de situar sus relatos en el absoluto y proclamar que expresa realidades universales Clarice Lispector se ha convertido en una referencia incontestable para una buena parte de la corriente feminista francesa de los años 1970 y 1980. En su ensayo lírico titulado *Vivre l'orange* Hélène Cixous – que desempeñó un papel muy importante en la introducción de la obra de Clarice en el sistema literario francés— la presenta como el modelo

No âmbito da língua espanhola, como também ocorreu com outros escritores brasileiros, a obra clariciana foi traduzida antes na América Latina. Houve edições na Argentina, Venezuela e Chile. Por conta dessas publicações na América do Sul, principalmente na Argentina, em 1976 chegaram à Espanha notícias de uma escritora brasileira chamada Clarice Lispector.

A revista espanhola *Triunfo* (1976) publica o texto “Tristes trópicos: com Clarice Lispector en el Rio”, uma entrevista realizada pela jornalista argentina María Esther Gilio, cujas páginas, que sofreram o desgaste do tempo, estão digitalizadas na biblioteca da Universidade de Salamanca (USAL) em Salamanca, Espanha. *Triunfo* foi uma revista que circulou durante os anos de 1962 a 1982 e foi referência editorial da resistência intelectual ao franquismo. A entrevista revela a complexa personalidade de Clarice, sobretudo nos últimos anos de vida quando se manteve bastante reclusa e resistente ao contato com jornalistas. A entrevista foi realizada em seu apartamento no Rio de Janeiro, em período de carnaval. A própria Clarice recebeu Maria Esther à porta de sua casa, fazendo-a entrar e se acomodar. A jornalista preparou suas ferramentas de trabalho e esperou que, por sua vez, Clarice se sentasse. Porém esta dava voltas pela casa atrás de um cachorro velho com quem falava num tom monótono e um pouco ausente.

Segundo a jornalista, Clarice tinha um olhar cansado e fixo. Eram os mesmos olhos dos retratos pendurados entre quadros de paisagens e natureza morta. As técnicas e a idade da modelo variavam, mas os olhos eram sempre os mesmos. Desde o início sabia a periodista que seria muito difícil arrancar algumas palavras de Clarice. Durante uma comprida meia hora, falaram sobre o Rio, o calor, carnaval, o cachorro, os cachorros, o frio e outra vez o cachorro, um *fox terrier* muito astuto que se comprazia em manejá-la, o que fez a jornalista recordar experiências de outra colega que após duas horas com a escritora voltou com uma gravação onde se ouvia apenas os sons de suas próprias palavras. Pensou então em elaborar a primeira pergunta de uma forma que, se Clarice não respondesse adequadamente ficaria em suas mãos. Assim, vociferou: “Sua fama em Buenos Aires parece não coincidir com a senhora mesma. Dizem que a senhora é indescritível, difícil, que não fala. Para mim, parece diferente”.² Ao que Clarice respondeu não ser assim como diziam, mas que os colegas da moça tinham razão, “tudo o que eu tenho a dizer, digo nos meus livros” (GILIO, 1976, p. 52 — tradução nossa)³.

Na ocasião falou algumas poucas palavras sobre amor, timidez, leitores, sua responsabilidade com o mundo, inclusive Deus, falou de comunicação e por três vezes referiu-se ao livro de Renato Carneiro Gomez, e que a jornalista poderia consultá-lo, pois nele, ela própria respondia muitas interrogações, por escrito, que talvez esclarecessem dúvidas sem a necessidade das perguntas.

de uma escritura autenticamente femenina. (RODRÍGUES, 2010, p. 101).

2 Su fama en Buenos Aires parece no coincidir con usted misma. Se dice que usted es elusiva, difícil, que no habla. A mí no me parece así.

3 “todo lo que tengo a decir lo digo en mis libros” (GILIO, 1976, p. 52).

Para compensar a falta de palavras, a jornalista complementou o texto com informações sobre a vida da brasileira, suas publicações e impressões sobre a casa da autora, assim como a cidade do Rio de Janeiro.

No ano seguinte, 1977, portanto antes da publicação de Clarice por Cixous na França, é publicado na Espanha *Cerca del corazón salvaje*, com tradução de Basílio Losada, tradutor, crítico literário e então catedrático de *Literatura Gallega y Portuguesa* da Universidade de Barcelona. Losada é autor de numerosos estudos críticos sobre literatura galega, portuguesa e brasileira. Recebeu na Espanha o Prêmio Nacional de Tradução por *Memorial do convento* de José Saramago, a “Comenda da Ordem do Infante D. Henrique”, outorgado pelo governo português, “A Ordem do Cruzeiro do Sul”, do Brasil, entre tantos outros. Aposentou-se em 2000, mas seguiu compartilhando suas experiências com outras universidades.

Basílio Losada descobriu a literatura brasileira, sozinho, nunca ouvira falar nada sobre esta, na universidade. Um dia viu em uma livraria de livros usados *Os velhos marinheiros* – de Jorge Amado, que veio a ser seu grande amigo posteriormente, e foi assim que começou sua paixão. Desde então, passou a ser um leitor e defensor da literatura brasileira empenhando-se para que esta fosse lida pelos espanhóis. Visitou o país, pela primeira vez em 1970 e conheceu de perto nossa língua e os nossos contrastes. Nos anos seguintes, percorreu a Espanha de editora em editora com um livro brasileiro embaixo do braço, tentando convencer os editores de que o Brasil não era apenas um país de futebol, carnaval e praias. Mais tarde foi trabalhar como editor, dirigindo a seção de literatura de duas importantes editoras, hoje desaparecidas, a Editorial Caralt e a Editorial Noguer. Sua primeira preocupação foi que essas editoras publicassem livros brasileiros. Em uma região como a Catalunha onde, segundo ele, tudo é medido e pesado, obviamente encontrou uma série de dificuldades, mas conseguiu algumas publicações. Publicou, evidentemente, *Os velhos marinheiros*, publicou Autran Dourado, Machado de Assis, Guimarães Rosa e, em 1977, Clarice Lispector, em uma época em que a literatura brasileira estava totalmente fora dos circuitos, uma literatura que não entrava nos intercâmbios editoriais. Sobre Clarice, afirmou: “poderia falar das permanentes transgressões da linguagem de Clarice Lispector, sua constante tentativa de inventar uma linguagem, porque inventar uma linguagem nova é inventar um mundo novo” (LOSADA, 2003, p. 38). O tradutor e crítico espanhol orgulha-se de ter introduzido na Universidade de Barcelona, dentro do programa de licenciaturas e doutorado, a prática constante da língua brasileira, como variante da portuguesa, e suas respectivas literaturas. Sobre a obra que ele traduziu, *Cerca del corazón Salvaje*, o crítico Rafael Narbona afirma que nela a narrativa da brasileira se distancia do romance regionalista e do folclore a que estava condicionada. Ainda que não se trate de um relato de cunho autobiográfico, o texto faz lembrar um diário, não de vivências, mas de sensações, o que aproxima Clarice de Virginia Woolf e Djuna Barnes. O fragmento abaixo apresenta algumas impressões do crítico:

Perto do coração selvagem introduziu nas letras brasileiras um estilo de narrativas muito distante das cores do romance regionalista. Diante do discurso engajado e o interesse pelo folclore, Lispector utilizou recursos da poesia e da filosofia para levar avante um rigoroso exercício de introspecção do mundo e de si

mesma. Sua indagação lhe revelou que a necessidade de conhecimento era tão inevitável quanto a impossibilidade de satisfazer esse impulso. Esta descoberta pode ser a causa de que desnude seus personagens da mesma identidade que lhes havia atribuído. Em *Perto...*, este procedimento prescinde de seu caráter alusivo, recorrendo ao pronome (ele, ela) para referir-se à Joana, Lídia e Otávio, os três vértices de um triângulo que simboliza as tensões entre o feminino e o masculino. Lispector não oferece conclusões. Apenas o rigor de uma escritura consciente de que o silêncio é a última estação da linguagem (NARBONA, 2002)⁴.

Todos os caminhos levam à Espanha

Além desse, a literatura de Clarice fez outro percurso para chegar à Espanha. Poderíamos dizer que foi outra rota, com outra intenção. Dessa vez ela chega ao país pelas mãos da agente literária Carmen Balcells, a mesma que promoveu o *boom* latino americano, o que fez abrir o leque das possibilidades. Mas, foi um caminho bastante lento. Clarice ainda era viva e, em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, em 20 de outubro de 1976, quando perguntada se sua obra estava sendo muito traduzida, declara cheia de entusiasmo:

Tenho outro agente literário. Pela primeira vez na vida. Carmen Ballcells me procurou e perguntou se eu queria. Eu disse: “Quero”. E ela me disse: “Você está sendo muito explorada. Está sendo muito explorada inclusive no Brasil”. Então aceitei (LISPECTOR, 2009, p. 197).

O fato de ter como vetor uma agente da importância de Balcells não foi garantia de sucesso, nem mesmo de publicação. As obras, ao chegarem à Espanha, eram reavaliadas, por critérios comerciais, nem sempre literários, para posteriormente ser decidido se seriam publicadas ou não. Foi o que aconteceu. Apenas nos anos 80 se tem novamente notícias da produção da escritora brasileira.

Em 1981 o periódico *La vanguardia* (um importante jornal de notícias) publicou um anúncio solicitando uma licenciada universitária para desempenhar um trabalho editorial. Laura Freixas, hoje crítica literária e disseminadora da obra de Clarice, então recém formada, enviou seu currículo e conseguiu seu primeiro emprego na referida agência. Recorda ela que, entre outros autores, Carmen Balcells representava Clarice Lispector e lhe chamou especial atenção o fato de uma escritora ter um nome parecido com o inglês, ser autora

4 *Cerca del corazón salvaje* introdujo en las letras brasileñas un estilo narrativo muy alejado del colorismo de la novela regionalista. Frente al relato comprometido y al interés por el folclore, Lispector utilizó los recursos de la poesía y la filosofía para llevar a cabo un riguroso ejercicio de introspección del mundo y de sí misma. Su indagación le reveló que la necesidad de conocer era tan inevitable como la imposibilidad de satisfacer ese impulso. Este hallazgo acaso sea la causa de que despoje a sus personajes de la misma identidad que les había atribuido. En *Cerca...*, este procedimiento prescinde de su carácter alusivo, recurriendo al pronombre (él, Ella) para referirse a Juana, Lidia y Octavio, los tres vértices de un triángulo que simboliza las tensiones entre lo femenino y lo masculino. Lispector no ofrece conclusiones. Sólo el rigor de una escritura consciente de que el silencio es la última estación del lenguaje. (NARBONA, 2002). Texto publicado em 2002 na revista *El Cultural*, por ocasião da segunda edição da obra *Cerca del corazón salvaje*. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cerca-del-corazon-salvaje/4812>>.

de literatura policial e ser brasileira. Posteriormente descobriu que de policial não havia nada. Laura leu todos os livros de Clarice mesmo com as dificuldades linguísticas impostas pelo idioma português. Sempre que encontrava um brasileiro, comentava sobre Lispector. Segundo ela, todos a conheciam, já haviam estado com ela alguma vez e tinham sempre uma anedota a contar. Hoje, Laura Freixas orgulha-se de ter sido uma peça dessa engrenagem. Foi também ela, nos anos de 1985/86, convidada por um editor de prestígio a fazer um informe de leitura sobre a obra de Lispector; no entanto, como confessa, o texto deve ter ficado tão ruim que não conseguiu que fosse publicado. Em 1987, foi trabalhar na editora Grijalbo, de Barcelona, à frente de uma coleção literária que chamou *El espejo de tinta*. Nesse ínterim, conhece, em um curso literário, Cristina Peri Rossi, que veio a ser uma das importantes tradutoras espanholas da obra de Clarice. Na ocasião falaram sobre os contos claricianos que tanto Cristina, quanto seu amigo Julio Cortázar eram admiradores fervorosos. Cristina que levava anos propondo, sem êxito, a diferentes editoras traduzir os contos de Clarice, encontrou em Laura Freixas a oportunidade sonhada. Cristina traduziu e Freixas publicou, por meio da editora Grijalbo as obras *Silencio (Ondes estivestes de noite)* e *Felicidad Clandestina*, em Barcelona, no ano de 1988. No mesmo ano, pela editora Montesinos, é publicado *Lazos de família*, com tradução de Cristina Peri Rossi, também na cidade de Barcelona, na Catalunha.

Além destas, há ainda a hipótese de que Héléne Cixous foi quem tenha disseminado, com maior intensidade, a obra clariciano por toda a Europa, e isso inclui a Espanha. Alguns intelectuais brasileiros sustentam a tese de que a recepção de Clarice na Espanha está atravessada pelo olhar de Cixous e que esta seria uma mediadora com relevante importância. Os intelectuais espanhóis entendem de outra maneira. É um percurso um tanto duvidoso, sem contar que a primeira obra intermediada por Cixous foi editada na França em 1978, e na Espanha em 1977 já se havia publicado o livro *Cerca del corazón salvaje*, portanto pode-se dizer que alguns espanhóis leram Clarice sem o condicionamento feminista que seria sugerido pela francesa.

O professor António Maura Barandiarán, atualmente o estudioso de Clarice Lispector com maior número de publicações na Espanha, ao ser perguntado por mim, em entrevista, sobre essa questão, não discorda totalmente de que a escritora francesa tenha aberto um canal de penetração na Espanha; entretanto, não foi o primeiro, tampouco o mais importante. Ele afirma que:

Cixous não conhece o idioma português. Sua leitura clariciano está, portanto, embasada nas traduções francesas de sua obra. Tampouco conhece a literatura brasileira, pelo que ignora o contexto histórico e literário em que a obra foi produzida. Desconhece também a recepção da referida produção literária. Para Cixous, trata-se de um texto alheio ao tempo e ao espaço. O que a interessa em Clarice é sua condição de mulher. Suas análises são, portanto, sobre textos ideais femininos. Esta leitura, sem dúvida, influenciou a muitas leitoras e leitores da obra de Cixous, que posteriormente tiveram acesso à obra clariciano. Porém, não foi a única via de penetração dessa obra. Recordo que presenciei o surgimento da primeira tradução clariciano de *A hora da estrela* – pela editora Siruela. Antes havíamos publicado – utilizo o plural porque coordenei o referido número – na revista *El Passeur*, da mesma editora, alguns textos e comentários sobre sua obra.

Então, ainda não tínhamos divulgado as obras de Hélène Cixous na Espanha. Clarice foi lida antes e estou seguro que o será depois da leitura proposta pela escritora francesa (MAURA BARANDIARÁN, 2008)⁵.

Literatura clariciana: editoras, tradutores e livros publicados

Se na França a literatura de Clarice entrou pelas portas dos fundos, na Espanha ela vai propor uma nova inserção do Brasil no contexto europeu. Suas obras traduzidas para o espanhol atingem um universo significativo. A Agência Espanhola de ISBN, órgão equivalente à Biblioteca Nacional no Brasil, registra 41 obras de Clarice. Algumas possuem várias edições e outras foram publicadas em catalão e galego. Praticamente toda sua produção foi traduzida, inclusive a infantil.

Em 1988, portanto dez anos após a publicação de sua primeira obra na Espanha, é traduzida por Alberto Villalba Rodrigues e publicada pela editora Edicions 62, *La pasión según G.H.*, provavelmente a obra com maior fortuna crítica no país. No mesmo ano são traduzidos os livros de contos *Felicidad clandestina* (editorial Grijalbo) com tradução de Marcelo Cohen, *Lazos de familia* (editorial Montesinos) e *Silencio* (editorial Grijalbo) por Cristina Peri Rossi.

Ainda em 1988, a revista *El paseante*, importante vetor literário na Espanha, publica um número abordando a literatura no Brasil. Entre João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Rubem Fonseca, Manoel de Barros, entre outros, está Clarice Lispector apresentada por Olga Borelli num texto que se intitulou “Clarice Lispector”. As doze páginas apresentam também retratos da brasileira, alguns inéditos, como uma fotografia com Olga Borelli e quatro cartas escritas pela escritora à amiga Olga.

O texto de Borelli e as cartas foram traduzidos por António Maura e, o fragmento (preâmbulo) do livro *Um sopro de vida* foi traduzido por Elena Losada Soler.

Em 1989 é publicada a obra *La hora de la estrella*, pela editora Siruela, em Madrid, traduzido por Ana Poljak, que verte para o espanhol, textos de várias línguas, como francês, italiano, inglês e catalão. São inúmeras suas traduções nas edições espanholas, porém, livros que tem como língua original o português, encontra-se apenas o de Clarice. Provavelmente não se trata de uma tradutora com experiência na cultura e literatura brasileira; ainda assim, fez uma boa tradução, com crítica positiva.

Depois disso, transcorre um período sem publicação da escritora brasileira e apenas

5 Cixous no conoce el idioma portugués. Su lectura clariceana está, por tanto, basada en las traducciones francesas de su obra. Tampoco conoce la literatura brasileña por lo que ignora el contexto histórico y literario en el que se ha producido esta obra. Desconoce también la recepción de dicha producción literaria. Para Cixous se trata de un texto ajeno al tiempo y al espacio. Lo que le interesa de Clarice es su condición de mujer. Sus análisis son, por tanto, sobre textos femeninos ideales. Esta lectura, sin duda, ha influenciado a muchas lectoras y lectores de la obra de Cixous, que posteriormente han accedido a la obra clariceana. Pero no ha sido la única vía de penetración de esa obra. Recuerdo que viví la aparición de la primera traducción clariceana de *A hora da estrela* en la editorial Siruela. Antes habíamos publicado – utilizo el plural porque coordiné dicho número – en la *Revista El Paseante*, de la misma editorial, algunos textos y comentarios a su obra. Entonces todavía no se habían divulgado las obras de Hélène Cixous en España. Clarice fue leída antes y estoy seguro que lo será después de la lectura propuesta por la escritora francesa (MAURA BARANDIARÁN, 2008).

em 1995 volta a ser publicada *A hora da estrela* para o galego (Província de Astúria) com tradução de Antón Garcia pela editora Trabe. Também nesse mesmo ano é publicado *Felicidad clandestina: silencio*, com tradução de Elena Losada Soler pela editora Círculo de leitores, em Barcelona. Ainda em 1995 a editora Grijalbo volta a editar, por meio da coleção “Espejo de tinta”, a obra *Silêncio*, com tradução de Cristina Peri Rossi.

Em 1996, é publicada novamente em galego *A paixão segundo G.H.*, sob a coordenação e tradução de Benedito Nunes e da Editorial/es: Association Archives de la Littérature Latino-américaine des Caraïbes et Africaine du XXe siècle. Amis de M. A. Asturias - ALLCA XX-Colección Archivos.

Em 1997, a editora Grijalbo reedita também *Felicidad Clandestina*, com tradução de Marcelo Cohen.

Em 1998 é publicado *La pasión según G.H.* pela editorial edicion 62 com tradução de Alberto Villalba; em 99 não ocorrem publicações, somente em 2000 é editada novamente *La pasión según G. H.*, agora pela editora El Aleph situada também em Barcelona na província da Catalunha, com tradução de Alberto Villalba Rodrigues.

Em 2001 há uma nova edição de *La hora de la estrella*, agora pela editorial Siruela, uma prestigiosa editora que passa a publicar toda a obra de Lispector, os livros publicados na Siruela são traduzidos pela professora Elena Losada Soler, que herdou do pai o amor pelo Brasil e por Clarice, e vai traduzir (e retraduzir) toda a obra da escritora. Em 2002 é publicado *Aprendizaje o el libro de los placeres*, com tradução de C. Sáenz de Tejada e J. García Gayo, que é, rapidamente, esgotado.

Em 2002, a editora Alfaguara de Madrid publica *Cuentos reunidos*, em um volume que reúne os contos da autora. Foram agregados os livros *Lazos de familia* e *Donde estuviste de noche?* traduzido por Cristina Peri Rossi; *La Legión extranjera*, por Juan García Gayó; *Felicidad clandestina* por Marcelo Cohen; *El vía crucis del cuerpo* e *La bella y la bestia* por Mario Morales. A obra conta ainda com um prólogo de vinte páginas, elaborado pelo professor e crítico literário Miguel Cossío Woodward.

Em 2003, a editora Siruela volta a publicar. Dessa vez o romance *La manzana en la oscuridad*, com tradução de Elena Losada Soler, em Madrid.

Em 2004, a mesma editora, com a mesma tradutora, lança *Água viva*.

Em 2005 é reeditado, pela Siruela, *Cerca del Corazón Salvaje* traduzido por Basílio Losada, constituindo a 3ª impressão da obra e esgotando-se rapidamente.

Em 2006 o número de traduções e publicações de Lispector aumenta consideravelmente. A editora Pagés edita em catalão, os livros *Aigua viva i l' hora de l' estrella* com tradução de Josep Domènech Ponsatí; e a editora Empuries publica, na mesma língua *La passió segons G. H.*, com tradução de Núria Prats Espar. Também são publicadas em espanhol, pela Siruela mais duas outras obras: *La ciudad sitiada* e *La lámpara*, ambos traduzidos por Elena Losada Soler, perfazendo um total de quatro obras em um ano.

Em 2007 ocorre novamente um grande fluxo de publicações. A Editorial Cruïlla, S.A. publica as obras *La dona que va matar els peixos* e *El misteri del conill que pensava*, ambos em catalão, com tradução de Natàlia Tomàs Anguera, e Enric Tudó Rialp, respectivamente.

Ambos tiveram, como língua de partida, o português. Ainda no mesmo ano a editora Siruela edita *Para no olvidar: crónicas y otros textos*, o que inclui crônicas, contos, e alguns pequenos textos que Clarice publicou em jornal e que talvez não se enquadrem em nenhum dos gêneros anteriores, além de *Aprendiendo a vivir: y otras crónicas*, ambos com tradução de Elena Losada Soler.

Em 2008 ocorre a culminância de todo esse empreendimento de traduzir e publicar Clarice na Espanha. Novas editoras se interessam em publicar a literatura da brasileira perfazendo um número de oito livros publicados no mesmo ano. A editora Sabina cria um projeto para publicar toda a obra infantil, de forma que *La mujer que mató a los peces*, *El conejo que sabía pensar*, *La vida íntima de Laura e Casi de verdad* são traduzidos por Elena Losada Soler e podem ser lidos pelos leitores infantis de língua castelhana. Dos outros quatro, um é reedição de *La pasión según G. H.*, pela editora El Aleph, *O Correio feminino* que trata dos contos jornalísticos escritos por Clarice em jornais, a maioria sob pseudônimos, que é traduzido por Elena Losada Soler e publicado pela editora Siruella. Também pela Siruella é feita a terceira impressão de *Aprendizaje o El libro de los placeres*, traduzido por Juan García Gayo e Cristina Sáenz de Tejada e da obra póstuma *Un soplo de vida: (Pulsaciones)*, com tradução de Mario Merlino Tornini.

Em 2009, foram publicadas três obras. Uma nova publicação da obra *La hora de la estrella*, traduzida por Ana Poljak e publicada pela Siruella, já como a 5ª impressão. Y *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, cujo o original se chamou *Outros escritos*. A obra contém quatro contos de uma escritora ainda principiante, além de textos escritos enquanto jornalista, estudante de direito, dramaturga, colunista feminina, ensaísta, tradutora, conferencista e entrevistada. O livro tem prólogo e comentários das brasileiras Teresa Montero e Lícia Manzo.

Também a editorial Sabina publica *Cómo nacieron las estrellas: doce leyendas brasileñas*, uma obra infantil pouco conhecida em português. Trata-se de doze lendas brasileiras e que, no Brasil, pode ser encontrada também em CD, inclusive com um dos contos narrado pela voz da neta de Clarice Lispector e outros por atores brasileiros. Na Espanha pode ser encontrado em livro com tradução de Elena Losada Soler.

O que ainda não havia sido publicado na Espanha e passa a ser publicado a partir de 2010, são as correspondências trocadas entre Clarice e seus pares literários, bem como as cartas que enviou às suas irmãs durante o período em que viveu fora do país. *Queridas mias* foi publicado em junho de 2010 pela editora Siruela trazendo a público 120 cartas, o que parece ser apenas o início das correspondência da escritora brasileira.

Em 2011, quando se pensava tudo estar traduzido, a editora Siruela coloca no mercado *Solo para mujeres*, com mais de 300 artigos jornalísticos, publicados sob o pseudônimo de Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares.

Fernando Gaona, editor da Siruela, concede entrevista à Alessandra Carvalho, no *Suplemento Literário Minas Gerais*, em edição especial sobre literatura brasileira na Espanha, em abril de 2009. E, perguntado sobre o tipo de leitores que acolhe as traduções de Lispector, Gaona responde que o público principal é composto por mulheres, escritores e pessoas

com sólidos hábitos de leitura. Com relação ao atrativo que a literatura de Clarice exerce, precisamente, sobre as leitoras, afirma que:

É algo que se baseia em minha experiência pessoal como leitor. O interesse que Clarice desperta em mim está na maneira de contar, de sentir, de fazer falar os personagens, sempre se aprofundando nas emoções e nos acontecimentos da vida com conexões psicológicas muito sutis. Não gosto de definir isso como “próprio do feminino”, porque creio que é algo mais abrangente. Sua escrita é como é, devido ao rico mundo interior, intelectual e experimental dessa mulher, Clarice Lispector. E o que talvez aconteça quanto às leitoras, é que provavelmente as mulheres compreendam melhor, que a maioria dos homens, esse rico e intrincado mundo. Talvez devido à maneira como Clarice aprofunda-se na raiz do que está contando, levando-a ao centro do coração, com a peculiaridade de que esse centro, nela, resulta ser também o centro da mente. E essa conexão, coração-mente, acho que está mais clara na estrutura feminina (GAONA, 2009, p. 15).

Gaona diz que as tiragens iniciais dos livros de Clarice são de 2.500 e 3.000 exemplares e o interesse da editora, pela obra da brasileira, se deu pelo fato de as duas, editora e escritora, possuírem um estilo próprio; uma no escrever e a outra em publicar. As duas se aproximaram e mantêm a relação até o presente. Perguntado sobre qual o livro mais vendido, o editor responde sem qualquer dúvida: *Aprendizaje o el libro de los placeres*.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres foi publicado originalmente no Brasil em 1969 e é, entre os livros da autora, o que menos recebeu atenção da crítica literária, e a que recebeu não foi muito favorável. O que nos leva a concluir que a relevância do texto ficcional se difere de cultura para cultura, novos elementos de relevância são experimentados, reelaborados, conforme o horizonte de expectativa do leitor. A recepção não é apreendida apenas pela constituição de sentidos, mas como manifestação de determinado grupo e de conceitos que organizam esses agrupamentos.

A recepção espanhola: possibilidades de leituras

O número alto de publicações, inclusive alguns livros com duas traduções, geraram vários estudos sobre a obra da escritora brasileira. Universidade Complutense de Madrid, Universidade de Barcelona e Universidade de Salamanca e Universidade de Valencia e de Vigo são algumas das instituições que desenvolveram investigações de doutorado sobre a produção literária clariciana. Também se podem encontrar textos críticos publicados em revistas e jornais de grande circulação, teses e um número relevante de leitores comuns que se pronunciam em blogs, grupos de leituras e outras discussões produzidas por meio de ferramentas da Internet.

Desse modo, a crítica especializada referente aos textos claricianos vem ganhando destaque dentro da teoria literária espanhola. A biblioteca hispano-americana, uma das maiores e mais completas de Madrid, possui 54 títulos de obras críticas referentes à Clarice Lispector. Entre elas estão livros produzidos pelos estudiosos brasileiros (em português) e os de língua castelhana produzidos por universidades do México, Argentina, Chile,

Colômbia, Bolívia, também obras produzidas em universidades dos Estados Unidos como Tennessee, Flórida e Texas. Grande parte da fortuna crítica internacional sobre Lispector pode ser encontrada na referida biblioteca, além de artigos constantes nas revistas *Cuadernos hispanoamericanos* que apresentam textos sobre Clarice nos números 336 de junho de 1978; 469/470 de Julho e agosto de 1989; no número 481 de julho de 1990; 610 de abril de 2001 e 658 referente a abril de 2005. Também a revista Iberoamericana no número 126, do ano de 1984. Segundo Antonio Maura Barandiarán,

Pode-se afirmar, sem medo de errar, que a escritora brasileira de origem russa conta com um grupo de leitores fiéis. Talvez, isso se deva a autenticidade de seu discurso feminino, que não é feminista, ou ao mistério que rodeia seus textos salpicados de intuições deslumbrantes. Em todo o caso, a naturalidade de seu estilo reforçada pela qualidade das traduções, seu tom confidencial e a profunda significação que dá aos fatos cotidianos aparentemente banais, faz com que seus livros cheguem a um público talvez não tão numeroso, mas de grande fidelidade (MAURA BARANDIARÁN, 2009, p. 700-719)⁶.

Ainda não se pode esquecer os textos informativos e críticos sobre a obra de Clarice Lispector que chegaram à Espanha antes de sua literatura propriamente, por meio da produção de publicações periódicas como da Revista Cultura Brasileira. Em 1973, editada pela embaixada do Brasil, na Espanha, e que hoje pode ser encontrada nos arquivos da coleção de periódicos da *Fundación Cultural Hispano Brasileña* em Madrid, localizamos o artigo “Los Nuevos novelistas Brasileños (a propósito de Clarice Lispector)”, escrito pela portuguesa Teresa Alves Pereira, que pesquisou com mais profundidade a obra *A maçã no escuro*.

Na mesma revista, produzida por profissionais espanhóis e brasileiros, editada pela Embaixada do Brasil na Espanha, encontra-se outro texto, intitulado com o nome da escritora Lispector. Este artigo, assinado pelo crítico brasileiro Helio Póvoas, traz uma apresentação resumida da vida da escritora e como esta surpreendeu a crítica pela pouca idade em relação ao domínio e flexibilidade da língua, junto a um estilo muito original e uma marca muito pessoal. Não se parecia a nenhum outro brasileiro, a mais notável influência foi da escritora Virgínia Woolf. Clarice introduzia nas letras brasileiras um lirismo que não vinha propriamente do tema, porém da estrutura hermética da ficção.

Outro texto com conteúdo crítico publicado antes que a obra de Clarice fosse, de fato, lida na Espanha, encontra-se também na revista *Triunfo*, que apresentava uma coluna de artes e literatura. Nesta coluna foi publicado, em setembro de 1977, o artigo “Literatura y aislamiento”. A autora Renata Rocco-Cuzzi aponta a literatura como espaço de onde se emerge, por um lado, os mesmos problemas inerentes como prática específica, mas também, por outro, um lugar onde se reflexiona uma série de questões muito mais profundas.

⁶ se puede afirmar sin caer en el error que la escritora brasileña de origen ruso cuenta con un grupo de lectores fieles. Tal vez ello se deba a la autenticidad de su discurso femenino, que no feminista, o al misterio que rodea sus textos salpicados de intuiciones deslumbrantes. En todo caso, la naturalidad de su estilo reforzada por la calidad de las traducciones, su tono confidencial y la honda significación que da a los hechos cotidianos aparentemente banales, hace que sus libros lleguen a un público quizás no muy numeroso, aunque sí de gran fidelidad (MAURA BARANDIARÁN, 2009, p. 700-719).

Com esses parâmetros, Rocco-Cuzzi detalha os elementos básicos de *Perto do Coração Selvagem*, um romance que abriu no Brasil uma corrente que mantém em seus traços característicos, a preocupação com a forma, movimentando-se pelo caminho contrário ao realismo, transformando-se em um objeto de sustentabilidade de uma realidade própria e um comportamento individual, isolado de todo o contexto social.

De acordo com Wolfgang Iser, a recepção de um novo texto inclui como condições de realização desse texto o espaço e o tempo. O significado literário é um processo que o texto põe em movimento. Legitimar uma obra, em outro contexto cultural, parte da consciência intelectual ou estética capaz de enxergar as pertinências e impertinências dos sonhos e ilusões que acalentamos ou refutamos. Como no Brasil os contornos críticos da obra clariciana ganharam novos significados à medida que os estudos avançaram e os tempos se modificaram, ainda que no mesmo contexto cultural. É possível que na Espanha, dentro de pouco tempo, a recepção da brasileira ganhe novas conexões entre as camadas instauradoras de recepção, o que não deixa de contribuir para a sua fortuna crítica no Brasil.

ARF, L. M. G. Clarice Lispector and the Dissemination of Her literature in Spain. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 17–29, 2015.

Referências

ARF, L. M. G. *Entre abanicos e castanholas: a recepção de Clarice Lispector na Espanha*. 2013. 354f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106333/arf_lmg_dr_sjrp.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2014.

FREIXAS, L. *Clarice Lispector*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001. p. 15.

GAONA, F. Clarice na Espanha - entrevista concedida a Alessandra Carvalho. *Suplemento literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, s/v., n. 1319, p. 15-16, abr./2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/images/2016/SUBSL/2009-abril-1319.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

GILIO, M. E. Con Clarice Lispector en Río. *Triunfo*, Madrid, v. 30, n. 697, p. 52, 1976. Disponível em: <<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXX&num=697&imagen=52&fecha=1976-06-05>>. Acesso em: 09 ago. 2014.

LISPECTOR, C. *Donde se enseñara a ser feliz y otros escritos*. MONTERO, T; MANZO, L. (Org.). Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2009.

LOSADA, B. A literatura brasileira vista da Espanha. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ano IX, n. 37, p. 25-42, out.-dez./2003. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-37.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2014.

MAURA BARANDIARÁN, A. Clarice Lispector. In: LAFARGA, F; PEGENAUTE, L. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Editorial Gredos, 2009. p. 700-701.

NARBONA, R. *Revista El cultural*. Madrid: Edición de imprensa, 2002. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cuentos-reunidos/5561>>. Acesso em: 20 maio 2009.

RIVAS, P. *A recepção da literatura brasileira na França*. Paris: Institut Français, 2004. Disponível em: <http://www.institutfrancais.com/adpfpubli/folio/france_bresil/bra/03.html>. Acesso em: 09 set. 2010.

RODRIGUES, A. F. La difusión de la literatura brasileña traducida en España y en Francia. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 25, p. 95-112, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p95>>. Acesso em: 15 set. 2010.

Recebido em: 23/05/2015

Aceito em: 27/07/2015

Clarice Lispector y la difusión de su literatura en España

LUCILENE MACHADO GARCIA ARF *

RESUMEN: Clarice Lispector tuvo su primer texto publicado en España en 1965, pero sólo en los años 90 su obra es reconocida por el público español y pasa a formar parte del repertorio de lecturas del país europeo, contando con un grupo fiel de lectores. Este trabajo mapea la recepción de las obras de Lispector en España a partir de 1965 hasta 2012 y los caminos recorridos para re-situar esta literatura en país extranjero. Considera, aún, la especificidad de la situación histórica y los diálogos establecidos entre espacios y temporalidades. Los tiempos entre producción y traducción se mezclan, y a los lectores eso implica transitar, de modo proficiente y colaborativo, entre las distinguidas lenguas y diferenciadas épocas. Lo que, según Wolfgang Iser, incluye las condiciones de realización del texto como un objeto bajo un aspecto espacial, con una determinada forma; y bajo un aspecto temporal cuya producción de significado literario es un proceso que el texto pone en movimiento. Legitimar una obra, en otro contexto cultural, parte de la conciencia intelectual o estética capaz de distinguir las pertinencias e impertinencias de los sueños e ilusiones que acogemos o refutamos. Abordamos, también, la perspectiva crítica sobre la producción clariciana y los contornos que esa crítica ganó en los últimos años, así como los mediadores que posibilitan la compleja conexión entre las capas instauradoras de la recepción.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Crítica Literaria; Lectura; Mediación; Recepción; Traducción.

ABSTRACT: Clarice Lispector had her first text published in Spain in 1965, but it was only recognized by the Spanish readers in the 90's, and then it became part of the European literary range. The present study frames the reception of Clarice's works in Spain from 1965 to 2012, and how this literature was replaced there. It also considers the historical situation, and the relations between time and space. The time between construction and translation blend, which means to the readers to stroll, in a proficient and collaborative way, among the distinct languages and periods. This, according to Wolfgang Iser, includes the conditions of the text writing as an object under a space aspect with a determined form; and under a time aspect in which the literary understanding is a process the text sets in motion. Legitimize a literary work in another cultural context emerges from the intellectual or aesthetical awareness capable of identify relevance or not of our dreams and illusions inside us. It is also discussed the critical perspective over Clarice's production, and the outlines this critique has established the past few years, as well the complex connections among the reception levels.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Literary criticism; Mediation; Reading; Reception; Translation.

* Departamento de Letras Modernas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Fronteiriços – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus do Pantanal – UFMS/CPAN – 79304-902 – Corumbá – Brasil. E-mail: lucilenemachado@terra.com.br

La primera versión literaria de Clarice Lispector para el español fue con el cuento “Dibujando un Niño”, cuyo original se titula “Menino a bico de pena” de la obra *Felicidad clandestina*. El texto se publicó en España en la Revista de Cultura Brasileña, en junio de 1965, traducido por Pilar Gómez Bedat. Durante los años sesenta y setenta aparecieron varios comentarios y críticas de su trabajo en las páginas de esa revista, pero ningún otro texto de su autoría fue nuevamente publicado.

Se supone que la primera gran difusión de la obra de Clarice fuera de Brasil se produjo en Francia en 1978, en especial por la editorial francesa “des Femmes” - que alzaba la bandera del “feminismo de la diferencia” y que llevó a cabo la tarea de traducir en Francés todos los libros de Lispector (aunque la primera edición francesa de *Cerca del corazón salvaje*, publicado por la editorial Plon, con portada de Henri Matisse, es de 1954, época en que Clarice, todavía viva, se quedó un tanto indignada con los errores de la traducción). Fue una iniciativa muy valiosa, dado el protagonismo internacional ofrecido a su obra. Pero como afirma la española Laura Freixas, estudiosa de la obra clariciana: “este caso fue una espada de doble hilo, ya que hizo con que la obra de Lispector se etiquetase como ‘de mujer’, cuya mentalidad patriarcal, significa automáticamente “para mujeres” (FREIXAS, 2001 p. 15).

Pierre Rivas (2004) declara que la transmisión de la literatura clariciana en Francia:

se fez através da literatura feminista que ela jamais tencionou representar; Clarice encontrou na França um *passer* importante em Hélène Cixous e é uma referência incontestável para uma parte da literatura feminina, e não só. Certamente trata-se do único escritor brasileiro que teve uma fecundidade e uma posteridade literária, mesmo se no início a obra teve sua interpretação um tanto orientada. É um dos raros casos — ou o único — de inclusão de um texto brasileiro em um certo sistema francês — mas à margem, num subconjunto literário que se reivindica à margem, e que apesar de tudo ela consegue transcender (RIVAS, 2004, s/p).

La crítica literaria española Áurea Fernández Rodríguez menciona también el hecho de Clarice haber sido condicionada a la literatura feminista y afirma que, a principio, las traducciones para el francés fueron hechas por la editorial francesa Des Femmes, de forma que la producción de Lispector se convierte en uno de los pocos casos en que una literatura marginalizada consigue penetrar un sistema literario. Ella señala:

A pesar de situar sus relatos en el absoluto y proclamar que expresa realidades universales Clarice Lispector se ha convertido en una referencia incontestable para una buena parte de la corriente feminista francesa de los años 1970 y 1980. En su ensayo lírico titulado *Vivre l'orange*, Hélène Cixous – que desempeñó un papel muy importante en la introducción de la obra de Clarice en el sistema literario francés— la presenta como el modelo de una escritura auténticamente femenina (RODRÍGUES, 2010, p. 101).

En el ámbito de la lengua española, como también ocurrió con otros escritores brasileños, la obra clariciana ha sido traducida antes en América Latina. Hubo ediciones en Argentina, Venezuela y Chile. Debido a estas publicaciones en Sudamérica, especialmente

Argentina, en 1976 llegó a España la noticia de una escritora brasileña llamada Clarice Lispector.

La revista española *Triunfo*, en 1976, publica el texto “Tristes trópicos: con Clarice Lispector en el Río”, una entrevista realizada por la periodista argentina María Esther Gilio, cuyas páginas, que han sufrido los estragos del tiempo, se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. *Triunfo* fue una revista que circuló durante los años 1962 a 1982 y fue también referencia editorial de la resistencia intelectual al franquismo. La entrevista revela la compleja personalidad de Clarice, substancialmente en los últimos años cuando se quedó muy solitaria y resistente al contacto con los periodistas. Realizada en su apartamento en Río de Janeiro, en el período de carnaval, la propia Clarice recibió María Esther a la puerta de su casa, haciéndola entrar y acomodarse. La periodista preparó sus herramientas de trabajo y quedose a espera que, a su vez, Clarice se sentara. Pero esta daba vueltas alrededor de la casa detrás de un perro viejo con quien hablaba en un tono monótono y un poco ausente.

Según la periodista, Clarice tenía una mirada cansada y fija. Eran los mismos ojos de los retratos colgados entre cuadros de paisajes y naturaleza muerta. Las técnicas y la edad de la modelo variaban, pero los ojos eran siempre los mismos. Desde el principio, sabía la periodista que sería muy difícil sacar algunas palabras de Clarice. Durante una larga hora y media, habló sobre el Río, el calor, el carnaval, perro, perros, el frío y otra vez el perro, un *fox terrier* muy astuto que se divertía en manejar la situación, lo que hizo la periodista recordar experiencias de otra compañera que después de dos horas con la escritora volvió con una grabación dónde se oía sólo los sonidos de sus propias palabras. Pensó entonces en elaborar la primera pregunta de una forma que, se Clarice no respondiera adecuadamente quedaría en sus manos. Así, vociferó: “Su fama en Buenos Aires parece no coincidir con usted misma. Se dice que usted es elusiva, difícil, que no habla. A mí no me parece así (GILIO, 1976, p. 52). Al que Clarice respondió no ser así como decían, pero que los compañeros de la muchacha llevaban razón, “todo lo que yo tengo a decir, digo en mis libros” (GILIO, 1976, p. 52).

En la ocasión habló unas pocas palabras sobre amor, timidez, lectores, su responsabilidad ante el mundo, incluyendo a Dios, habló de comunicación y por tres veces se refirió al libro de Renato Carneiro Gomez, y que la periodista podría consultarlo, en el, ella propia respondía muchas interrogaciones, por escrito, que tal vez pudiera esclarecer dudas sin la necesidad de las preguntas.

Para compensar la falta de palabras, la periodista complementa el texto con información sobre la vida de la brasileña, sus publicaciones, impresiones sobre la casa de la autora y sobre la ciudad de Río de Janeiro.

El año siguiente, 1977, por lo tanto antes de la publicación de Clarice por Cixous en Francia, es publicado en España *Cerca del corazón salvaje*, con traducción de Basílio Losada, traductor, crítico literario y entonces catedrático de Literatura Gallega y Portuguesa de la Universidad de Barcelona. Losada es autor de numerosos estudios críticos sobre literatura gallega, portuguesa y brasileña. Recibió en España el Premio Nacional de Traducción por *Memorial do convento* de José Saramago, a “Comenda da Ordem do Infante D. Henrique”

otorgada por el gobierno portugués, “A Ordem do Cruzeiro do Sul”, de Brasil, entre otros. Se jubiló en 2000, pero siguió compartiendo sus experiencias con otras universidades.

Basilio Losada descubrió la literatura brasileña solo, nunca había escuchado hablar de esta, en la universidad. Un día vio en una librería de libros de segunda mano el libro *Los viejos marineros* – de Jorge Amado, que se convirtió en su gran amigo posteriormente, y fue allí donde comenzó su pasión. Desde entonces se ha convertido en un lector y seguidor de la literatura brasileña luchando para que esta pueda ser leída por los españoles. Visitó el Brasil por primera vez en 1970 y conoció, de cerca, la lengua y los contrastes brasileños. En los años siguientes, viajó por toda España, de editorial en editorial, con un libro brasileño bajo el brazo, tratando de convencer a las editoriales que el Brasil no era sólo un país de fútbol, carnaval y playas. Más adelante, para nuestra suerte, se fue a trabajar como editor, dirigiendo la sección de Literatura de dos grandes editoriales de Catalunya, hoy desaparecidas, la Editorial Noguer y Editorial Caralt. Su primera preocupación fue que estas editoriales publicasen libros brasileños. En una región como Cataluña, donde, según él, todo se mide y se pesa, obviamente, encontró una serie de dificultades, pero logró algunas publicaciones. Publicó, por supuesto, los *Viejos marineros*, publicó Autran Dourado, Machado de Assis, Guimarães Rosa, entre otros, y en 1977, Clarice Lispector, en un momento en que la literatura brasileña estaba totalmente fuera de los circuitos, una literatura que no se incluía en los intercambios editoriales. Acerca de Clarice dijo: “no creo que haya en ninguna literatura de nuestro tiempo un ejemplo tan perfecto de literatura de mujer, y quizá nadie ha llegado a una precisión, a veces incluso obsesiva pero plausible siempre, de las posibilidades de la palabra como manifestación de mundos interiores. (LOSADA, 2002, p. 09). El traductor y crítico español siente orgullo de haber introducido en la Universidad de Barcelona, dentro del programa de licenciaturas y doctorado, la práctica constante de la lengua brasileña como variante del portugués, y sus respectivas literaturas.

Sobre la obra que él tradujo, *Cerca del corazón salvaje*, el crítico Rafael Narbona afirma que en ella la narrativa de la brasileña se aleja del romance regionalista y del folclore a que estaba condicionada. Aunque no se trate de un relato de tipología autobiográfica, el texto hace se asemeja a un diario, no de vivencias, pero de sensaciones, lo que aproxima Clarice de Virginia Woolf y Djuna Barnes. El fragmento abajo presenta algunas impresiones del crítico:

Cerca del corazón salvaje introdujo en las letras brasileñas un estilo narrativo muy alejado del colorismo de la novela regionalista. Frente al relato comprometido y al interés por el folclore, Lispector utilizó los recursos de la poesía y la filosofía para llevar a cabo un riguroso ejercicio de introspección del mundo y de sí misma. Su indagación le reveló que la necesidad de conocer era tan inevitable como la imposibilidad de satisfacer ese impulso. Este hallazgo acaso sea la causa de que despoje a sus personajes de la misma identidad que les había atribuido. En *Cerca...*, este procedimiento prescinde de su carácter alusivo, recurriendo al pronombre (él, Ella) para referirse a Juana, Lidia y Octavio, los tres vértices de un triángulo que simboliza las tensiones entre lo femenino y lo masculino. Lispector no ofrece conclusiones. Sólo el rigor de una escritura consciente de que el silencio es la última estación del lenguaje (NARBONA, 2002).

Todos los caminos llevan a España

Además de esto, la literatura de Clarice hizo otro itinerario para llegar a España. Podríamos decir que fue otra ruta con otra intención. Esta vez llega al país a manos de la agente literaria Carmen Balcells, la misma que provocó el *boom* latino americano, lo que hizo abrir un abanico de posibilidades. Pero fue de una manera muy lenta. Clarice estaba todavía viva y, en una entrevista a Affonso Romano de Sant'Anna, en el 20 de octubre de 1976, cuando se le preguntó si su obra estaba siendo traducida, respondió llena de entusiasmo:

“Tengo otro agente literario. Por primera vez en mi vida. Carmen Balcells se me acercó y me preguntó si quería. Yo dije: “yo quiero “. Y ella me dijo: “Usted está siendo explotada demasiado. Está siendo explotada incluso en el Brasil. “Así que acepté” (LISPECTOR, 2009, p. 197).

El hecho de tener como vector un agente de la importancia de Balcells no le garantizó éxito, ni siquiera su publicación. Las obras, llegadas en España, fueron re-evaluadas por criterios comerciales, no siempre literario, para posteriormente decidir si o no se publicaría. Eso fue lo que pasó. Las obras de Clarice llegaron a España, pero fueron olvidadas en una oficina cualquier. Tan sólo en los años 80 se tiene de nuevo la noticia de la producción de la escritora brasileña.

En 1981 el periódico *La Vanguardia* (un periódico de noticias) publicó un anuncio solicitando una licenciada universitaria para llevar a cabo un trabajo editorial. Laura Freixas, que hoy estudia y difunde la obra de Clarice, entonces recién graduada, consiguió su primer trabajo en esta agencia. Ella recuerda, en su obra *Clarice Lispector*, que entre otros, Carmen Balcells representaba Clarice, y le llamó la particular atención el hecho de que una escritora con apellido Inglés, fuese autora de literatura policiaca, además de ser brasileña. Más tarde verificó que de policiaca no había nada. Laura leyó los libros de Clarice mismo con las dificultades lingüísticas impuestas por el portugués. Cada vez que se encontraba con un brasileño, comentaba sobre Clarice. Según ella, todos la conocían, habían estado con Clarice alguna vez y siempre tenían una anécdota que contar.

Hoy, Laura Freixas se enorgullece de haber sido una pieza de ese engranaje. Fue también ella, los años de 1985/86, invitada por un editor de prestigio a hacer uno informe de lectura sobre la obra de Lispector; sin embargo, como confiesa, el texto debe haber quedado tan malo que no consiguió que fuera publicado.

En 1987, fue a trabajar en la editorial Grijalbo, Barcelona, frente a una colección literaria que se llamó “El espejo de tinta.” Mientras tanto, conoce en un taller de escritura creativa a Cristina Peri Rossi, quien se convirtió en una de las importantes traductoras españolas de la obra de Clarice. En la ocasión habló sobre las historias que tanto Cristina cuanto su amigo Julio Cortázar eran fervientes admiradores. Cristina que también llevaba años proponiendo, sin éxito, a distintas editoriales, la traducción de los cuentos de Clarice, encontró en Laura Freixas la oportunidad soñada. Cristina tradujo y Laura Freixas publicó por la editorial Grijalbo las obras *Silencio (¿Donde estuviste de noche?)* y *Felicidad Clandestina* en Barcelona en

1988. En el mismo año es publicado por la editorial Montesinos el libro *Lazos de Familia*, con traducción de Cristina Peri Rossi, también en Barcelona, Cataluña.

Además de estos, está el supuesto de que Hélène Cixous (investigadora francesa) ha difundido con mayor intensidad, el trabajo de Clarice en toda Europa, y eso incluye a España. Algunos intelectuales brasileños apoyan la tesis de que la recepción de Clarice en España está traspasada por la mirada de Cixous y que esta sería una mediadora de relevante importancia, por ser la primera. Los intelectuales españoles comprenden de otra manera. Es un itinerario un tanto dudoso, sin mencionar que el primer trabajo intermediado por Cixous fue publicado en Francia en 1978, siendo que en España en 1977 ya se había publicado el libro *Cerca del Corazón Salvaje*, por lo que se puede decir que algunos españoles leyeron a Clarice sin el condicionamiento feminista propuesto por la francesa.

El profesor Antonio Maura Barandiarán, uno de los más brillantes estudiosos de Clarice Lispector en España, cuando preguntado por mí, en entrevista programada, sobre este hecho, no estuvo totalmente en desacuerdo, tampoco de acuerdo con que la escritora francesa ha abierto un canal de penetración en España, sin embargo, no fue este canal el primer, ni el más importante. Él ha dicho:

Cixous no conoce el idioma portugués. Su lectura clariceana está, por tanto, basada en las traducciones francesas de su obra. Tampoco conoce la literatura brasileña por lo que ignora el contexto histórico y literario en el que se ha producido esta obra. Desconoce también la recepción de dicha producción literaria. Para Cixous se trata de un texto ajeno al tiempo y al espacio. Lo que le interesa de Clarice es su condición de mujer. Sus análisis son, por tanto, sobre textos femeninos ideales. Esta lectura, sin duda, ha influenciado a muchas lectoras y lectores de la obra de Cixous, que posteriormente han accedido a la obra clariceana. Pero no ha sido la única vía de penetración de esa obra. Recuerdo que viví la aparición de la primera traducción clariceana de *La hora de la estrella* en la editorial Siruela. Antes habíamos publicado – utilizo el plural porque coordiné dicho número – en la Revista *El Paseante*, de la misma editorial, algunos textos y comentarios a su obra. Entonces todavía no se habían divulgado las obras de Hélène Cixous en España. Clarice fue leída antes y estoy seguro que lo será después de la lectura propuesta por la escritora francesa (MAURA BARANDIARÁN, 2008).

Literatura clariciana: editoras, traductores y libros publicados

Si en Francia la literatura de Clarice entró por la puerta trasera, en España va a proponer una nueva inserción del Brasil en el contexto europeo. Sus obras traducidas al español logran un universo significativo. La Agencia Española del ISBN, registra 41 obras de Clarice. Algunas de las cuales se repiten en varias ediciones y otras se publicaron en catalán y gallego. Toda su producción ha sido traducida, inclusive, literatura para niños.

En 1988, por lo tanto diez años tras publicar su primera obra en España, es traducida por Alberto Rodríguez Villalba y publicada por Ediciones 62, *La pasión según GH*, probablemente la obra con más intensa crítica literaria en el país, y la más difícil de ser encontrada. Ese mismo año, el libro de cuentos *Felicidad Clandestina* (Editorial Grijalbo) es traducido por

Marcelo Cohen, *Lazos de familia* (editorial Montesinos) y *silencio* (Editorial Grijalbo) por Cristina Peri Rossi, editados por las respectivas editoriales.

Todavía, en el mismo año, la revista *El paseante* publica un número en que registra con diligencia la literatura en el Brasil. Entre João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Rubem Fonseca, Manoel de Barros y otros más, está Clarice Lispector, presentada por Olga Borelli, en un texto titulado “Clarice Lispector.” Las doce páginas presentan, además de textos, fotografías con Olga Borelli, algunas inéditas, y cuatro cartas escritas por la escritora a su amiga Olga.

El texto de Borelli y las cartas fueron traducidas por Antonio Maura y un fragmento (preámbulo) del libro *Un soplo de vida* fue traducido por Elena Losada Soler.

En 1989 se publicó el libro *La hora de la estrella*, por la editorial Siruela, en Madrid. La obra fue traducida por Ana Poljak, que vierte para el español, textos de varias lenguas, como francés, italiano, inglés y catalán. Son incontables sus traducciones en las ediciones españolas, sin embargo, libros que tiene como lengua original el portugués, se encuentra sólo lo de Clarice. Probablemente no se trata de una traductora con experiencia en la cultura y literatura brasileña; aun así, hizo una buena traducción, con crítica positiva.

Tras eso, transcurre un periodo sin publicación de la escritora brasileña y sólo en 1995 vuelve a ser publicada *La hora de la estrella* para el gallego (Provincia de Astúria) con traducción de Antón Garcia por la editora Trabe. También ese mismo año es publicado *Felicidad clandestina: silencio*, con traducción de Elena Losada Soler, por la editorial Círculo de lectores, en Barcelona. Todavía en 1995, la editorial Grijalbo vuelve a editar, a través de la colección “Espejo de tinta”, la obra *Silencio*, con traducción de Cristina Peri Rossi.

En 1996, es publicado en Asturias, y en portugués, una obra que se tituló Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.*, fue una edición crítica con la coordinación de Benedito Nunes y la editorial ALLCA.

En 1997, la editorial Grijalbo reedita *Felicidad Clandestina*, traducido por Marcelo Cohen.

En 1998 es publicado *La Pasión según G.H.*, por la Edición 62 con traducción de Alberto Villalba. En 1999 no hubo publicaciones, solamente en 2000 es editado otra vez, *La Pasión según G. H.*, ahora publicada por la editorial El Aleph también en Barcelona y con traducción de Alberto Villalba.

En 2001 hay una nueva edición de *La hora de la estrella*, ahora en la editorial Siruela, una prestigiosa editorial que comienza a publicar toda la obra de Lispector, con traducción de la profesora Elena Losada Soler, quien heredó de su padre el amor por el Brasil y por Clarice Lispector, y va a traducir (y re-traducir) toda obra de la escritora, menos *La pasión según GH* que pertenece a Muchnik editores.

En 2002 se publica *Aprendizaje o El Libro de los placeres*, traducido por C. Sáenz de Tejada y Juan García Gayo, que se agotó con rapidez.

En 2002, todavía, la editorial Alfaguara de Madrid publica *Cuentos reunidos*, en un volumen que reúne los cuentos de la autora. Fueron agregados los libros *Lazos de familia* y *Donde estuviste de noche?* traducido por Cristina Peri Rossi; *La Legión extranjera*, por Juan

García Gayó; *Felicidad clandestina* por Marcelo Cohen; *El vía crucis del cuerpo* y *La bella y la bestia* por Mario Morales. La obra cuenta aún con un prólogo de veinte páginas, elaborado por el profesor y crítico literario Miguel Cossío Woodward.

En 2003, la editorial Siruela vuelve a publicar. Esta vez la novela *La manzana en la oscuridad*, traducido por Elena Losada Soler. En 2004, la misma editorial, con la misma traductora, edita la obra *Agua Viva*.

En 2005, es reeditado por Siruela *Cerca del Corazón Salvaje* traducido por Basilio Losada, siendo la tercera impresión de la obra, agotándose rápidamente.

En 2006 el número de traducciones y publicaciones de Lispector aumenta considerablemente. La editorial catalán Pagés edita en catalán los libros *Agua viva* y *La hora de la estrella*, con traducción de Josep Domènech Ponsatí; y la editorial Empúries publica en el mismo idioma *La pasión según G. H.*, traducido por Nuria Prats Espar. También se publican en español por Siruela otras dos obras: *La ciudad sitiada* y *La Lámpara*, ambos traducidos por Elena Losada Soler, en un total de cuatro libros en el año.

En 2007 se vuelve a producir una avalancha de publicaciones. Cuatro libros en el año. (La Editorial Cruïlles SA publica los libros *La mujer que mató a los peces* y *El misterio del Conejo que sabía pensar*, en el idioma catalán, traducido por Natàlia Tomàs Anguera, y Enric Tudó Rialp, respectivamente. Ambos tenían, como el idioma fuente, el portugués. En el mismo año la editorial Siruela edita *Para no olvidar*: crónicas y otros textos, incluyendo también cuentos y algunos pequeños textos que Clarice publicó en periódicos y que tal vez no se encaja en cualquiera de los géneros anteriores, además de este, también se publicó *Aprendiendo a Vivir : Otras y crónicas*, ambos traducidos por Elena Losada Soler.)

El año 2008 es la culminación de todo el emprendimiento de traducir y publicar Clarice en España. Nuevas editoriales se quedan interesadas en la publicación de la literatura de la brasileña, llegando al número de ocho libros publicados en el mismo año. La editorial Sabina crea un proyecto para publicar todo el trabajo infantil de Clarice, de modo que *La mujer que mató los Peces*, *El conejo que sabía pensar*, *La vida íntima de Laura* y *Casi Verdad*, son traducidos por Elena Losada Soler y pueden ser leídos por los lectores infantiles de habla castellana. Los otros cuatro es una reedición de *La Pasión según GH*, publicada por El Aleph, *El Correo femenino* que trata de los artículos periodísticos escritos por Clarice en periódicos brasileños, en su mayoría bajo seudónimo, traducidos por Elena Losada Soler y publicado por Siruella. Igual, Siruella hace la tercera impresión de *Aprendizaje o El libro de los placeres*, traducido por Juan García Gayo y Cristina Sáenz de Tejada y *Un Soplo de vida* - obra póstuma traducida por Mario Merlino Tornin.

En 2009, tres obras fueron publicadas. Una nueva publicación de la obra *La hora de la estrella*, traducida por Ana Poljak y publicada por Siruella, citada como la quinta impresión, y *Donde se Enseñará a ser feliz y otros escritos*. La obra contiene cuatro cuentos de una escritora todavía principiante, y textos escritos como periodista, como estudiante de derecho, dramaturga, columnista femenina, ensayista, traductora, conferencista y entrevistada. El libro tiene prólogo y comentarios de las brasileñas Teresa Montero y Licia Manzo.

La editorial Sabina también publica *Como nacieron las estrellas*: doce Leyendas

Brasileñas, un libro para niños poco conocido en portugués. Son doce leyendas que en Brasil, se puede encontrar también en CD, inclusive una de las historias narrada por la voz de la nieta de Clarice Lispector, además de algunos artistas brasileños. En España el libro tiene traducción de Elena Losada Soler. Lo que no había sido publicado todavía en España y se empezó a publicar en 2010, son las cartas intercambiadas entre Clarice y sus compañeros literarios, así como las cartas que envió a sus hermanas durante el período en que vivió fuera del Brasil. *Queridas mias*, el primer libro de cartas, fue publicado en junio de 2010 por la editorial Siruela, presentando 120 cartas, lo que es solamente el inicio de la correspondencia de la escritora brasileña.

En 2011, cuando se pensaba todo estar traducido, la editora Siruela coloca en el mercado *Solo para mujeres*, con más de 300 artículos periodísticos, publicados bajo el pseudónimo de Helen Palmer, Teresa Cuadros e Ilka Soares.

Fernando Gaona, editor de Siruela, concede entrevista a Alessandra Carvalho, en el Suplemento Literario de Minas Gerais, en edición especial sobre literatura brasileña en España, en abril de 2009. Preguntado sobre el tipo de lectores que acoge las traducciones de Lispector, Gaona responde que el público principal es compuesto por mujeres, escritores y personas con sólidos hábitos de lectura. Com relação ao atrativo que a literatura de Clarice exerce, precisamente, sobre as leitoras, afirma que:

Es algo que se basa en mi experiencia personal como lector. El interés que Clarice despierta en mí está en la manera de contar, de sentir, de hacer hablar los personajes, siempre profundizándose en las emociones y en los acontecimientos de vida con conexiones psicológicas muy sutiles. No me gusta definir eso como “propio del femenino”, porque creo que es algo más abarcador. Su escritura es como es, debido al rico mundo interior, intelectual y experimental de esa mujer, Clarice Lispector. Y lo que tal vez acontezca, en cuanto a las lectoras, es que probablemente las mujeres comprendan mejor, que la mayoría de los hombres, ese rico e intrincado mundo. Tal vez debido a la manera como Clarice se profundiza en la raíz del que está contando, llevándola al centro del corazón, con la peculiaridad de que ese centro, en ella, resulta ser también el centro de la mente. Y esa conexión, corazón-mente, creo que está más clara en la estructura femenina (GAONA, 2009, p. 15)¹.

Gaona dice que las tirajes iniciales de los libros de Clarice son de 2.500 y 3.000 ejemplares y el interés de la editora, por la obra de la brasileña, se dio por el hecho de las dos, editora y escritora, presentaren un estilo propio: una en el escribir y la otra en publicar. Las dos se aproximaron y mantienen la relación hasta el presente. Preguntado sobre cual el libro más

1 É algo que se baseia em minha experiência pessoal como leitor. O interesse que Clarice desperta em mim está na maneira de contar, de sentir, de fazer falar os personagens, sempre se aprofundando nas emoções e nos acontecimentos da vida com conexões psicológicas muito sutis. Não gosto de definir isso como “próprio do feminino”, porque creio que é algo mais abrangente. Sua escrita é como é, devido ao rico mundo interior, intelectual e experimental dessa mulher, Clarice Lispector. E o que talvez aconteça quanto às leitoras, é que provavelmente as mulheres compreendam melhor, que a maioria dos homens, esse rico e intrincado mundo. Talvez devido à maneira como Clarice aprofunda-se na raiz do que está contando, levando-a ao centro do coração, com a peculiaridade de que esse centro, nela, resulta ser também o centro da mente. E essa conexão, coração-mente, acho que está mais clara na estrutura feminina (GAONA, 2009, p. 15).

vendido, el editor responde sin cualquier duda: *Un aprendizaje o el libro de los placeres*.

Un aprendizaje o el libro de los placeres fue publicado originalmente en Brasil en 1969 y es, entre los libros de la autora, lo que menos recibió atención de la crítica literaria, y a que recibió no fue muy favorable. Lo que nos lleva a concluir que la relevancia del texto ficcional se difiere de cultura para cultura, nuevos elementos de relevancia son experimentados y reelaborados de acuerdo con el horizonte de expectativa del lector. La recepción no es emprendida sólo por la constitución de sentidos, pero como manifestación de determinado grupo y de conceptos que organizan esas agrupaciones.

La recepción española: posibilidades de lecturas

El elevado número de publicación, incluyendo algunos libros con dos traducciones, generó varios estudios sobre la obra de la escritora brasileña. Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Barcelona y la Universidad de Salamanca y la Universidad de Valencia y Vigo son algunas de las instituciones en que se desarrolló investigaciones doctorales sobre la producción literaria clariciana. También se puede encontrar textos críticos y artículos publicados en revistas y periódicos importantes, y un número significativo de lectores que hacen declaraciones en blogs, grupos de lectura y otros debates producidos a través de las herramientas de Internet.

Así, la crítica que se refiere a los textos claricianos viene ganando importancia dentro de la teoría literaria española. La biblioteca hispanoamericana, una de la más grande y más completa de Madrid, tiene 54 títulos de obras relacionadas a la crítica de Clarice Lispector. Entre estos se encuentran libros escritos por estudiosos en el Brasil (en portugués) y en castellano producido por universidades del México, Argentina, Chile, Colombia, Bolivia, también las obras producidas en las universidades de los EE.UU. como Tennessee, Texas e Florida. Grande parte de la fortuna crítica internacional sobre Lispector puede ser encontrada en esa biblioteca, además de artículos constantes en las revistas *Cuadernos hispanoamericanos* que presentan textos sobre Clarice en los números 336 de junio de 1978; 469/470 de julio y agosto de 1989; en el número 481 de julio de 1990; 610 de abril de 2001 y 658 referente a abril de 2005; además de la revista *Iberoamericana* en su número 126, el año de 1984. Según Antonio Maura Barandiarán:

se puede afirmar sin caer en el error que la escritora brasileña de origen ruso cuenta con un grupo de lectores fieles. Tal vez ello se deba a la autenticidad de su discurso femenino, que no feminista, o al misterio que rodea sus textos salpicados de intuiciones deslumbrantes. En todo caso, la naturalidad de su estilo reforzada por la calidad de las traducciones, su tono confidencial y la honda significación que da a los hechos cotidianos aparentemente banales, hace que sus libros lleguen a un público quizás no muy numeroso, aunque sí de gran fidelidad (MAURA BARANDIARÁN, 2009, p. 700-701).

Todavía no se puede olvidar los textos informativos y críticos sobre la obra de Clarice

Lispector que llegaron a España antes de su propia literatura, a través de la producción de publicaciones periódicas como de la Revista de Cultura Brasileña. En 1973, editada por la Embajada de Brasil en España y que hoy se pueden encontrar en los archivos de la colección de periódicos de la Fundación Cultural Hispano Brasileña en Madrid, localizamos el artículo “Los Nuevos novelistas Brasileños (a propósito de Clarice Lispector)”, escrito por la Portuguesa Teresa Alves Pereira, que investigará más a fondo la obra *La manzana en la oscuridad*.

En 1975 la misma revista, producida por profesionales españoles y brasileños, editada por la Embajada de Brasil en Madrid, se encuentra otro texto, cuyo título lleva el nombre de la escritora Lispector. Este artículo, firmado por el crítico brasileño Helio Póvoas, hace una presentación resumida de la vida de la escritora y cómo ella sorprendió la crítica por la poca edad en relación a su dominio y flexibilidad de la lengua, junto con un estilo muy original que tuvo una marca muy personal. No se parecía a ningún otro escritor brasileño, la más notable influencia fue de la escritora Virginia Woolf. Clarice introducía en las letras Brasileñas un lirismo que no venía propiamente del tema, pero de la estructura hermética de la ficción.

Otro texto con contenido crítico publicado antes que la obra de Clarice fuera, de hecho, leída en España, también se encuentra en la revista *Triunfo*, una revista que tenía una columna en la que se hablaba de artes y literatura. En esta columna, fue publicado en septiembre de 1977, el artículo “Literatura y aislamiento”. La autora Renata Rocco-Cuzzi alude a la literatura como un espacio desde el cual emerge, por un lado, los mismos problemas inherentes como práctica específica, pero también, por el otro, un lugar donde se refleja una serie de cuestiones que van más allá.

Con estos parámetros, Rocco-Cuzzi detalla los elementos básicos de *Cerca del Corazón Salvaje*, una novela que abrió en Brasil una corriente que mantiene en sus rasgos característicos la preocupación con la forma, moviéndose en el camino opuesto al realismo, convirtiéndose en un objeto de sostenibilidad de una realidad propia y un comportamiento individual aislado de todo el contexto social.

En consonancia con Wolfgang Iser, la recepción de un nuevo texto incluye como condiciones de realización de ese texto el espacio y el tiempo. El significado literario es un proceso que el texto pone en movimiento. Legitimar una obra, en otro contexto cultural, parte de la conciencia intelectual o estética capaz de ver las pertinencias e impertinencias de los sueños e ilusiones que acogemos o refutamos. Como en Brasil, los contornos críticos de la obra clariciana ganó nuevos significados en la medida que los estudios avanzaron y los tiempos se modificaron, aunque el contexto cultural sea el mismo, es posible que en España, en poco tiempo, la recepción de la brasileña gane nuevas conexiones entre las capas instauradoras de recepción, lo que viene a contribuir con su fortuna crítica en Brasil.

ARF, L. M. G. Clarice Lispector and the Dissemination of Her Literature in Spain. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 30–41, 2015.

Referencias

ARF, L. M. G. *Entre abanicos e castanholas: a recepção de Clarice Lispector na Espanha*. 2013. 354f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106333/arf_img_dr_sjrp.pdf>. Consulta: 09 ago. 2014.

FREIXAS, L. *Clarice Lispector*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001. p. 15.

GAONA, F. Clarice na Espanha - entrevista concedida a Alessandra Carvalho. *Suplemento literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, s/v., n. 1319, p. 15-16, abr./2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/images/2016/SUBSL/2009-abril-1319.pdf>>. Consulta: 15 mar. 2014.

GILIO, M. E. Con Clarice Lispector en Río. *Triunfo*, Madrid, v. 30, n. 697, p. 52, 1976. Disponível em: <<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXX&num=697&imagen=52&fecha=1976-06-05>>. Consulta: 09 ago. 2014.

LISPECTOR, C. *Donde se enseñara a ser feliz y otros escritos*. MONTERO, T; MANZO (Org.). Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2009.

LOSADA, B. Introducción. In: LISPECTOR, C. *Cerca del corazón Salvaje*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2008. p. 09.

MAURA BARANDIARÁN, A. Clarice Lispector. In: LAFARGA, F; PEGENAUTE, L. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Editorial Gredos, 2009. p. 700-701.

NARBONA, R.. *Revista El cultural*. Madrid: Edición de imprensa, 2002. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cuentos-reunidos/5561>>. Consulta: 20 maio 2009.

RIVAS, P. *A recepção da literatura brasileira na França*. Paris: 2004. Disponível em: <http://www.institutfrancais.com/adpfpubli/folio/france_bresil/bra/03.html>. Consulta: 09 set. 2010.

RODRIGUES, A. F. La difusión de la literatura brasileña traducida en España y en Francia. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 25, p. 95-112, 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p95>>. Consulta: 15 set. 2010.

Original recebido em: 23/05/2015; aceito em: 27/07/2015; tradução recebida em: 16/08/2015

A palavra como isca. Traduzir Clarice Lispector*

ELENA LOSADA SOLER**

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar soluções de tradução para dois trechos de *A maçã no escuro*, de modo a demonstrar as dificuldades da tradução de uma língua de origem para a língua de destino, sem desprezar as características essenciais do texto original. Como sabemos, Clarice Lispector constrói um texto pautado pela experimentação com a linguagem e pelo uso de combinações sintáticas e figurativas insólitas, que levam a língua portuguesa a ultrapassar os limites até então postos pela língua literária. Esse gesto reflexivo, no que concerne à linguagem, acaba por construir uma dificuldade no processo de transposição para outra língua. Reconhecendo que a tradução é uma recriação do texto original, propomos uma reflexão sobre os modos de constituir, para a língua espanhola, uma prosa capaz de recriar o caráter de estranheza dos textos de Clarice Lispector, respeitando a criação literária da autora brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Linguagem; Recriação; Teoria da tradução; Tradução.

ABSTRACT: This article analyzes possible translations for two excerpts from *The apple in the Dark*, in order to highlight the problems emerged in the translational process such as keeping or not the essential characteristics of the original text. Clarice Lispector texts are guided by language experimentation, and by the use of syntactic and figurative unusual combinations, which allow Portuguese to overcome the boundaries imposed by literary language. Concerning language, this reflexive movement is responsible for the problems in the process of translation. Recognizing translation as a reconstruction of the original text, we suggest a reflection about how to build a prose, in Spanish, able to reconstruct the strangeness found in Clarice's works, regarding her literary creation.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Language; Reconstruction ; Theory of Translation ; Translation.

* Uma primeira versão deste trabalho foi publicada em espanhol com o título "En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector" em *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* [Assumpta Camps, ed.], Barcelona: PPU, 2004. p. 213-223. Uma segunda versão, encontra-se no n. 9 da revista *Outra Travessia* da Universidade Federal de Santa Catarina com o título: "De palavras e espelhos. Traduzir o mistério", disponível em <<https://periodicístico/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8522.2009n9p1/20507>>.

** Professora Titular de Literatura Portuguesa. Departamento de Filología Románica – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. Traduziu, dentre outras, as seguintes obras de Clarice Lispector: *Felicidade clandestina*; *A maçã no escuro*; *A cidade sitiada*; *Água viva*; *Minhas queridas* (XII Prêmio de Tradução Giovanni Pontiero). E-mail: losada@ub.edu

Milagre é o mesmo que miracle? Essa pergunta aparentemente absurda é o pesadelo do tradutor, o resumo de todas as impotências, e nela se concentra o mistério da (in)traduzibilidade. Clarice Lispector converteu-a em temível e poética realidade em uma crônica publicada em 12 de dezembro de 1970 no *Jornal do Brasil*, intitulada “Palavras apenas fisicamente”:

Na Itália *il miracolo* é de pesca noturna. Mortalmente ferido pelo arpão larga no mar sua tinta roxa. Quem o pesca, desembarca antes de o sol nascer —sabendo com o rosto lívido e responsável que arrasta pelas areias o enorme peso da pesca milagrosa: *il miracolo amore*.

Milagre é lágrima caindo na folha, treme, desliza, tomba: eis milhares de milágrimas brilhando na relva.

The miracle tem duras pontas de estrela e muita prata farpada.

Le miracle é um octógono de cristal que se pode girar lentamente na palma da mão. Ele está na mão, mas é de se olhar. Pode-se vê-lo de todos os lados, bem devagar, e de cada lado é o octógono de cristal. Até que de repente —arriscando o corpo e já toda pálida de sentido— a pessoa entende: na própria mão aberta não está um octógono mas *le miracle*. A partir desse instante não se vê mais nada: tem-se. (LISPECTOR, 1992, p. 350).

Se cada palavra é única em sua língua, quer dizer, em seu mundo, “tra-duzir” cada uma dessas realidades é lidar com algo que oferece uma dura resistência mas, que ao mesmo tempo, é tão frágil que pode quebrar-se, e se isso acontece, o tradutor terá perdido o texto pelo caminho. A palavra de Clarice é de cristal, frágil e dura. Traduzi-la é atravessar um espelho —um dos muitos que encontramos em sua obra, na qual as referências especulares são constantes— e sair do outro lado com algo que será somente um triste reflexo. Os textos “estranhos” de Lispector —que situam a palavra sempre à margem do abismo da inefabilidade— às vezes agramaticais, cheios de anacolutos sintáticos e conceituais, se entranham na própria linguagem do tradutor e lhe impõem uma luta constante para manter o máximo possível de fidelidade sem cruzar o umbral que faria incompreensível o texto na língua de destino.

A “melancolia do tradutor”, da qual falava o filósofo espanhol Ortega y Gasset, se faz especialmente palpável quando nos vemos obrigados a “re-conduzir” ao nosso próprio idioma essa linguagem através da qual a autora se quis capaz de “tra-duzir” o mistério e o que carece de nome; capaz de fixar o instante e o ato mínimo que está na origem de tudo. Escrever era, para Clarice Lispector, capturar o que está mais além da linguagem, capturar esse “núcleo vivo” que em sua obra é um tema essencial:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra —a entrelinha— morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1980, p. 21).

As reflexões metaliterárias sobre o verdadeiro carácter da escrita permeiam toda a obra de Clarice. Para a autora de *Água Viva*, escrever é uma forma de salvação e também uma

condenação: “Eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (LISPECTOR, 1991a, p. 20). Porque escrever é perigoso, é entrar em contacto com outra realidade e assomar-se ao abismo a partir da intuição. Escrever não é um processo intelectual para Clarice Lispector, ainda que o resultado seja uma prosa altamente intelectualizada.

É necessária, então, uma escrita que possa fundir em palavras a iluminação do instante; uma escrita fragmentária, na qual nenhuma metáfora fossilizada nem figura retórica corriqueira pode sobreviver. Porém não é possível inventar o que não existe. O trabalho deve ser feito com a linguagem disponível, a que temos. Clarice Lispector não cria palavras novas, força as já existentes até o limite de suas possibilidades:

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. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se (LISPECTOR, 1980, p. 29).

Esse debate sobre os limites da palavra evolui em suas últimas obras —*A Hora da Estrela* y *Um Sopro de Vida* (Pulsações)— até uma discussão sobre o fracasso da linguagem. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, romance de 1969, ainda lemos uma consideração otimista: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.” (LISPECTOR, 1982, p. 100-101). Em 1977, ano de sua morte, afirma em *Um sopro de vida* (Pulsações): “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos.” (LISPECTOR, 1991a, p. 18), e em *A hora da estrela* — também de 1977— o pessimismo é ainda maior: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.” (LISPECTOR, 1993, p. 88). A palavra se busca na escuridão, como a maçã primogênita, e sua outra cara é o silêncio. Em toda a obra de Clarice Lispector espregueada, esperando as fragilidades da linguagem, a tentação do silêncio que tantos textos críticos já mencionaram:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa [...] Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio (LISPECTOR, 1980, p. 30).

O silêncio é o mistério puro no qual o homem habita, cheio de medo, tentando enchê-lo de ruídos para não ter que ouvir os ecos do “it”, a essência do neutro vivo definida em *Água viva*: “Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”. [...] A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem” (LISPECTOR, 1980, p. 30). Mas há quem ame esse silêncio como ama uma religião: “Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras” (LISPECTOR, 1982, p. 36). Clarice Lispector amava-o e nos deixou sobre ele páginas prodigiosas. Entre a palavra como busca e o silêncio como tentação, articula-se uma boa parte de seu processo literário e nessa dicotomia

sua linguagem se tensiona até o último limite e pressupõe uma meta constante a ser atingida pelo tradutor. Traduzir os textos de Clarice é um exercício duro, às vezes desalentador. Quantas vezes, diante do resultado obtido, recordamos a famosa frase de Cervantes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se veen con la lisura y tez del haz; (CERVANTES, 1997, p. 1027).

E o verdadeiro pânico cênico diante do que significa trabalhar sobre a linguagem de Lispector aumenta quando recordamos algumas declarações realizadas em 1976 durante uma entrevista dada a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti:

CL: [...] Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar.

MC: *Elas são ruins, em geral?*

C.L.: Eu nem quero saber. Mas sei que não sou eu mesma escrevendo (LISPECTOR, 1991b, p. 5).

Dessa forma tão simples e tão diáfana, Clarice Lispector, ela própria tradutora, enunciava uma das poucas verdades essenciais que a teoria da tradução reconhece: traduzir é reescrever, mas essa reescrita é construída sobre algo que não nos pertence, sobre o texto de outro. Essa escrita alheia deve ser sempre respeitada, mas deve sê-lo de uma maneira especial quando é tão complexa, tão única e quando destila uma vontade tão decidida de individualidade como a de Clarice Lispector.

A primeira aproximação a um texto da escritora provoca em qualquer leitor —e um tradutor é um leitor que lê de uma forma especialmente intensa— uma sensação de estranheza. Uma estranheza conceitual, obviamente, pela profundidade e ousadia desta sua busca constante da essência; mas também um desconcerto linguístico, como se as palavras e as frases se articulassem a seu livre arbítrio, alheias às leis comuns, mas fiéis com extremo rigor a sua própria lógica. Essa estranheza de sua linguagem poderia nos fazer pensar sobre a relação de Clarice Lispector com a língua portuguesa e levar-nos a compará-la com uma sensação paralela que produz a leitura de certos textos de Fernando Pessoa. Qual era a língua materna desta mulher nascida por casualidade na Ucrânia quando seus pais, judeus russos, já haviam iniciado seu caminho de emigrantes, e que chegou ao Brasil com apenas dois meses de idade? Nádia Batella Gotlib afirma:

Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. [...] E há que mencionar o ídiche, língua dos pais, que Clarice também nunca falou. E nem a ela se refere. Curioso esse silêncio (GOTLIB, 1995, p. 65-66).

É importante essa reflexão sobre a língua materna, a língua dos primeiros anos de Clarice Lispector. Ela não falava nem o russo nem o ídiche de seus pais e de suas irmãs

mais velhas, mas seguramente escutou ambas as línguas durante a infância. Não podemos saber até que ponto algumas estruturas dessas línguas puderam ficar impressas nela mas, para além das especulações, temos que aceitar a própria voz da autora quando afirma rotundamente que sua língua de vida e de escrita foi unicamente o português: “Sou brasileira naturalizada quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor” (LISPECTOR, 1992, p. 345).

Não creio que a origem da sensação de desconcerto que produz a linguagem de Clarice esteja numa hipotética convivência de estruturas de línguas. Esse linguagem estranha deriva de algo mais profundo, de uma mirada especial sobre o mundo, de uma busca de algo tão ilimitado e tão essencial que não pode ser capturado através de uma linguagem regrada. É uma questão de índole metafísica e não só linguística, como observou Olga de Sá. Mas seguir por este caminho nos levaria a um discurso teórico que transcende os limites do que, muito mais modestamente, me havia proposto: dar uma breve notícia, através de dois exemplos de *A maçã no escuro / La manzana en la oscuridad*, das dificuldades e metas que impuseram-se para mim ao traduzir para o espanhol várias obras de Clarice Lispector.

A maçã no escuro (1961) é ainda um romance com uma estrutura narrativa claramente diferenciada, ainda que a experiência interior do personagem Martim, tão próxima ao despojamento místico e à estrutura crime-castigo-redenção, requeira uma linguagem em perpétua luta com o inefável. Meu primeiro exemplo é o parágrafo inicial do romance:

Esta história começa numa noite de Março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu (LISPECTOR, 2000, p. 13).

Nos encontramos diante de um léxico simplíssimo – raramente Clarice elege a palavra rara ou o cultismo – mas que se articula conceitualmente de forma surpreendente. Em primeiro lugar, uma metaforização original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” A noite não é “escura como...” nada que pudéssemos esperar da experiência, da tradição. Clarice recorre simplesmente à escuridão mais completa, a da falta de consciência: sonho, desmaio ou morte. A essa estrutura segue-se um anacoluto não gramatical, mas sim conceitual, uma quebra da expectativa lógica: “O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu.” Algo falta entre o tempo que transcorre tranquilo e essa lua que cruza o céu. Uma vez mais, trata-se de um símile insólito. Se “desmontamos” a imagem, o resultado neutro seria este: “el tiempo transcurría tan tranquilo como el paso inmutable de la luna por el cielo”. O final do parágrafo inclui outra das dificuldades frequentes da linguagem de Clarice: a presença de um advérbio — em outros casos pode ser um adjetivo — inesperado: “Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu”.

Que fazer com essas construções? Naturalmente podemos reduzi-las a uma expressão estritamente gramatical e lógica descompondo tais analogias insólitas, às vezes próximas ao surrealismo. Mas então destruiríamos o texto, numa atitude que seria pouco respeitosa com

a escrita alheia. Devemos recordar que a própria Clarice nos exigiu este respeito:

Ao Linotipista-[...] Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar (LISPECTOR, 1992, p. 70).

Minha solução, que de nenhuma maneira pretende ser perfeita, nem sequer exemplar, foi a seguinte:

Esta historia comienza en una noche de marzo tan oscura como lo es la noche mientras dormimos. Tranquilo, el tiempo transcurría como la luna altísima atravesando el cielo. Hasta que más profundamente tarde también la luna desapareció (LISPECTOR, 2003, p. 15).

Segundo exemplo, segundo capítulo de *A maçã no escuro*:

Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstracto. Como a unha que realmente nunca se consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstracta (LISPECTOR, 2000, p. 47).

Como relacionar logicamente a abstração com algo tão físico e tão concreto como uma unha? Clarice Lispector lança, já de entrada, o símile impossível e, pouco a pouco, desenvolve até que o leitor consiga estabelecer a analogia. A unha é distinta do resto do corpo porque não está viva, segue suas próprias regras do não vivo —quer dizer, a falta de sofrimento: só o não vivo não sente dor— como Martim nesse segundo capítulo, quando destruiu o homem que foi e todavia não construiu o novo homem que será. Nesse momento, Martim é como uma unha, rodeada pela dor e pela sujeira, mas sem que nem uma nem outra o afetem; ele é uma enorme unha abstrata em sua atitude de distanciamento do mundo. Nesse caso, em que não havia nenhum problema gramatical em espanhol para manter as estruturas do português, minha opção foi conservar integralmente a audácia do símile:

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, él se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la uña que realmente nunca se ensucia, es sólo el contorno de la uña lo que está sucio; y se corta la uña y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una uña abstracta (LISPECTOR, 2003, p. 50).

Creio, ainda que naturalmente outras opções pudessem ser legítimas, que qualquer intervenção sobre a linguagem de Clarice Lispector que vá além da substituição das estruturas gramaticais improváveis seria uma falta de respeito. Qualquer tentativa de minorar a estranheza do texto, lhe faria perder densidade e força. Nessa estranheza, mistura de intuição, de palavra ao mesmo tempo visionária e extremamente rigorosa, reside precisamente a essência de sua escrita. No caso de Clarice, as dificuldades da tradução não procedem, como

pode suceder com outros autores brasileiros, da necessidade de transpor elementos estranhos ao mundo do futuro leitor da tradução —por exemplo, plantas e animais desconhecidos, elementos “exótico-pitorescos”— senão da dificuldade de encontrar uma expressão tão única como a do original, porém sem retirar completamente a língua de destino “de seus trilhos”. E esse processo, difícil como o caminho estreito da ascense antiga, põe o tradutor em contato com o núcleo de sua própria língua e lhe permite ser, de certa maneira, um “re-criador”. Um motivo mais de agradecimento.

LOSADA SOLER, E. The Word as Bait. Translating Clarice Lispector. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 42–49, 2015.

Referências

GOTLIB, N. B. *Clarice*. Uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. [Org. Martín de Riquer]. Barcelona: Planeta (Clásicos Planeta: 1), 1997.

DE LUCA, E. “Esercizio di ammirazione”. NASI, F. (Org.) *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore-Studi sulla traduzione-Modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore, 2001.

JOSEF, B. Clarice Lispector, ser por la palabra. *Anthropos* [dossiê Clarice Lispector, la escritura del cuerpo y el silencio], Barcelona, Extra 02, p. 81-84, 1997.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 1982.

_____. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.

_____. *Declaraciones grabadas el 20 de octubre de 1976 en el Museu da Imagem e do Som* [1976]. Entrevistadores: Marina Colassanti e Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991b. (Coleção Depoimentos, 1ª Série: 7)

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *A maçã no escuro*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Agua viva*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

Recebido em: 25/03/2015

Aceito em: 05/05/2015

La palabra como cebo. Traducir a Clarice Lispector*

ELENA LOSADA SOLER**

Traducción: Lucilene Machado Garcia Arf***

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar las soluciones de traducción para los dos extractos de *La manzana en la oscuridad*, con el fin de demostrar las dificultades de la traducción de un idioma de origen a la lengua de destino, y sin faltar el respeto a las características esenciales del texto original. Como sabemos, Clarice Lispector construye un texto guiado por la experimentación con el lenguaje y el uso de combinaciones inusuales sintácticas y figurativos, que conducen a los portugueses para superar los límites hasta ahora planteados por la lengua literaria. Este gesto reflexivo, en relación con el lenguaje, con el tiempo la construcción de una dificultad en el proceso de transposición a otro idioma. Reconociendo que la traducción es una recreación del texto original, se propone una reflexión sobre las formas de constituir, para el idioma español, la prosa capaz de recrear el carácter extraño de los textos de Clarice Lispector, respetando la creación literaria del autor brasileño.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Lenguaje; Recreación; Teoría de la Traducción; Traducción.

ABSTRACT: This article intends to study possible translations for two excerpts from *The Apple in the Dark*, in order to highlight the problems emerged in the translational process such as keeping or not the essential characteristics of the original text. Clarice Lispector texts are guided by language experimentation, and by the use of syntactic and figurative unusual combinations, which allow Portuguese to overcome the boundaries imposed by literary language. Concerning language, this reflexive movement is responsible for the problems in the process of translation. Recognizing translation as a reconstruction of the original text, we suggest a reflection about how to build a prose, in Spanish, able to reconstruct the strangeness found in Clarice's works, regarding her literary creation.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Language; Reconstruction; Theory of Translation; Translation.

* Una versión anterior de este artículo fue publicada en español bajo el título "En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector" en *Ética y Política de la Traducción en la época contemporánea* [Assumpta campamentos, ed.]. Barcelona: PPU, 2004. p. 213-223. Una 2a. versión fue publicada en el número 9 de *Outra Travessia*, periódico da la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), con el título "De palavras e espelhos. Traduzir o mistério", y está disponible en <<https://periodicístico/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8522.2009n9p1/20507>>.

** Profesora Titular de Literatura Portuguesa. Departamento de Filología Románica – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. De entre sus traducciones, se encuentran: *Felicidad clandestina*; *La manzana en la oscuridad*; *Agua viva*; *Queridas mías* (XII Premio de Traducción Giovanni Pontiero). E-mail: losada@ub.edu

*** Departamento de Letras Modernas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Fronteiriços – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus do Pantanal – UFMS/CPAN – 79304-902 – Corumbá – Brasil. E-mail: lucilenemachado@terra.com.br

¿Milagro es lo mismo que miracle? Esta pregunta aparentemente absurda es la pesadilla del traductor, el resumen de todas las impotencias y en ella se concentra el misterio de la (in) traducibilidad. Clarice Lispector la convirtió en temible y poética realidad en una crónica publicada en 12 de diciembre de 1970, en el Periódico Jornal do Brasil, titulada “Palabras sólo físicamente”:

En Italia il miracolo es de pesca nocturna. Mortalmente herido por el arpeo exhala en el mar su tinta violeta. Quién lo pesca, desembarca antes del sol nacer - sabiendo con el rostro lívido y responsable que arrastra por las arenas el enorme peso de la pesca milagrosa: il miracolo amore.

Milagro es lágrima cayendo en la hoja, tiembla, desliza, tumba: he ahí miles de milágrimas brillando en la relva.

The miracle tiene duras puntas de estrella y mucha plata farpada.

Le miracle es un octógono de cristal que se puede girar lentamente en la palma de la mano. Él está en la mano, pero es de mirarse. Se puede verlo de todos los lados, bien despacio, y de cada lado es el octógono de cristal. Hasta que de repente —arriesgando el cuerpo y ya toda pálida de sentido— la persona entiende: en la propia mano abierta no está un octógono pero le miracle. A partir de ese instante no se ve más nada: se tiene (LISPECTOR, 1992, p. 350 - trad. nuestra¹)².

Si cada palabra es única en su lengua, es decir, en su mundo, “tra-ducir” cada una de esas realidades es tratar con algo que ofrece una dura resistencia, pero que a la vez es tan frágil que puede quebrarse, y si eso ocurre, el traductor habrá perdido el texto por el camino. La palabra de Clarice es de cristal, frágil y dura. Traducirla es atravesar un espejo —uno de los muchos que encontramos en sus obras, en la cual las referencias especulares son constantes— y volver del otro lado con algo que sólo será un triste reflejo. Los textos “extraños” de Lispector, que sitúan a la palabra siempre al borde del abismo de la inefabilidad - a veces agramaticales, llenos de anacolutos sintácticos y conceptuales, se entran en el propio lenguaje del traductor y le imponen una lucha constante para mantener el máximo posible de fidelidad sin cruzar el umbral que haría incomprensible el texto en la lengua de destino.

La “melancolía del traductor” de la que hablaba Ortega y Gasset se hace especialmente palpable cuando nos vemos obligados a “re-crear” en nuestro idioma ese lenguaje que su autora quiso capaz de “tra-ducir” el misterio y lo que carece de nombre, capaz de fijar el instante y el acto mínimo que está en el origen de todo. Escribir era para Clarice Lispector capturar lo que está más allá del lenguaje, capturar ese “núcleo vivo” que en su obra es un tema esencial:

1 Tradução de Lucilene M. G. Arf.

2 Na Itália il *miracolo* é de pesca noturna. Mortalmente ferido pelo arpão larga no mar sua tinta roxa. Quem o pesca, desembarca antes de o sol nascer —sabendo com o rosto lívido e responsável que arrasta pelas areias o enorme peso da pesca milagrosa: *il miracolo amore*. // Milagre é lágrima caindo na folha, treme, desliza, tumba: eis milhares de milágrimas brilhando na relva. *The miracle* tem duras pontas de estrela e muita prata farpada. // *Le miracle* é um octógono de cristal que se pode girar lentamente na palma da mão. Ele está na mão, mas é de se olhar. Pode-se vê-lo de todos os lados, bem devagar, e de cada lado é o octógono de cristal. Até que de repente —arriscando o corpo e já toda pálida de sentido— a pessoa entende: na própria mão aberta não está um octógono mas *le miracle*. A partir desse instante não se vê mais nada: tem-se (LISPECTOR, 1992, p. 350).

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra – la entrelínea – muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir *distraídamente* (LISPECTOR, 2004, p. 23-24 - grifos da autora)³.

Las reflexiones metaliterarias sobre el verdadero carácter de la escritura recorren toda la obra clariceana. Para la autora de *Agua Viva*, escribir es una forma de salvación y también una condena: “Yo escribo y así me libero de mí y puedo entonces descansar.” (LISPECTOR, 2004, p.16) Porque escribir es peligroso, es entrar en contacto con otra realidad y asomarse al abismo a partir de la intuición. Escribir no es un proceso intelectual para Clarice Lispector, aunque el resultado sea una prosa altamente intelectualizada.

Es necesaria, pues, una escritura que pueda fundir en palabras la iluminación del instante; una en la que ninguna metáfora fosilizada ni figura retórica al uso puede sobrevivir. Pero no es posible inventar lo que no existe. El trabajo debe ser hecho con el lenguaje disponible que tenemos. Clarice Lispector no crea nuevas palabras, fuerza las existentes hasta el límite de sus posibilidades:

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo advino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabras: se es (LISPECTOR, 2004, p. 31)⁴.

Este debate sobre los límites de la palabra evoluciona en sus últimas obras *La Hora de la estrella* y *Un soplo de vida (Pulsaciones)* hacia un debate sobre el fracaso del lenguaje. En *Un aprendizaje* o el *Libro de los placeres*, novela de 1969, aún leemos una consideración optimista: “Nosotros los que escribimos, apresamos en la palabra humana, escrita o hablada, un gran misterio que no quiero revelar con mi raciocinio porque es frío.” (LISPECTOR, 2006, p. 83)⁵ En 1977, el año de su muerte, escribe en *Un Soplo de vida (Pulsaciones): Yo quisiera escribir un libro ¿Pero dónde están las palabras? Se han agotado los significados. Como sordos y mudos nos comunicamos con las manos.*”(LISPECTOR, 2003, p. 47)⁶ y en *La hora de la estrella* -también de 1977- el pesimismo es aún mayor: “Estoy absolutamente cansado de la literatura; sólo la mudez me

3 Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra —a entrelinha— morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente* (LISPECTOR, 1980, p. 21 - grifos da autora).

4 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. E o que é proibido eu advinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se (LISPECTOR, 1980, p. 29).

5 “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio” (LISPECTOR, 1982, p. 100-101).

6 Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos” (LISPECTOR, 1991a, p. 18).

hace compañía. Si todavía escribo, es porque no tengo nada más que hacer en el mundo mientras espero la muerte. La búsqueda de la palabra en la oscuridad.”(LISPECTOR, 2004, p. 66)⁷ La palabra se busca en la oscuridad como la manzana primigenia y su otra cara es el silencio. En toda la obra de Clarice Lispector acecha, esperando las fragilidades del lenguaje, la tentación del silencio que tantos textos críticos han mencionado:

Óyeme, oye mi silencio. Lo que hablo nunca es lo que hablo y sí otra cosa. Cuando digo aguas abundantes estoy hablando de la fuerza del cuerpo en las aguas del mundo. Capta esa otra cosa de la que en verdad hablo porque yo misma no puedo. Lee la energía que está en mi silencio. Tengo miedo de Dios y de su silencio (LISPECTOR 1980, p. 30 - trad. nuestra)⁸.

El silencio es también el misterio puro que el hombre habita lleno de miedo intentando llenarlo con ruidos para no tener que oír los ecos del “it”, la esencia de lo neutro vivo definida en *Água Viva*: “pero hay también lo misterio de lo impersonal que es el “it”. [...] La transcendencia dentro de mí es el “it” vivo y blando y tiene el pensamiento igual que una ostra” (LISPECTOR, 1980, p. 30). Pero hay quien ama ese silencio como una religión: “Hay una masonería del silencio que consiste en no hablar de él y adorarlo sin palabras.” (LISPECTOR, 2003, p. 36). Clarice Lispector lo amaba y nos dejó sobre él páginas prodigiosas. Entre la palabra como búsqueda y el silencio como tentación se articula una buena parte de su proceso literario y en esa dicotomía el lenguaje de Clarice Lispector se tensa hasta el último límite y plantea un reto constante al traductor. Traducir sus textos es un ejercicio duro, a veces descorazonador. Cuántas veces ante el resultado obtenido recordamos la famosa cita de Cervantes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se veen con la lisura y tez del haz; (CERVANTES, 1997, p. 1027).

Y el verdadero pánico escénico delante del que significa trabajar sobre el lenguaje de Lispector aumenta cuando recordamos algunas declaraciones realizadas en entrevista a Affonso Romano de Sant’Anna y Marina Colasanti:

CL: [...] tampoco leo las traducciones que hacen de mis libros para no irritarme.
MC: son malas, en general?
CL: no quiero ni saberlo. Pero sé que no soy yo misma escribiendo (LISPECTOR, 2009, p. 196)⁹.

7 “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro” (LISPECTOR, 1993, p. 88).

8 “Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa [...] Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio” (LISPECTOR, 1980, p. 30).

9 No original: “CL: [...] Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar.

MC: *Elas são ruins, em geral?* // C.L.: *Eu nem quero saber. Mas sei que não sou eu mesma escrevendo*” (LISPECTOR,

Olho d’água, São José do Rio Preto, 7(2): p. 1–278, Jul.–Dez./2015. ISSN 2177-3807.

De esta forma tan simple y tan diáfana Clarice Lispector, ella misma traductora enunciaba una de las pocas verdades esenciales que la teoría de la traducción reconoce: traducir es, como decíamos, reescribir, pero esa reescritura se construye sobre algo que no nos pertenece: el texto del otro. Esa escritura ajena debe ser siempre respetada, pero debe serlo de una manera especial cuando es tan compleja, tan única, y destila una voluntad tan decidida de individualidad como la de Clarice Lispector.

La primera aproximación a un texto de Clarice Lispector provoca en cualquier lector -y un traductor es un lector que lee de una forma especialmente intensa- una sensación de extrañeza. Una extrañeza conceptual, obviamente, por la profundidad y la osadía de esta búsqueda constante de la esencia, pero también un desconcierto lingüístico, como si las palabras y las frases se articularan a su libre arbitrio, ajenas a las leyes comunes pero fieles con extremo rigor a su propia lógica. Esta extrañeza de su lenguaje podría hacernos pensar sobre la relación de Clarice Lispector con la lengua portuguesa y compararla con una sensación paralela que produce la lectura de ciertos textos de Fernando Pessoa. ¿Cuál era la lengua materna de esta mujer nacida por casualidad en Ucrania cuando sus padres, judíos rusos, ya habían empezado su camino de emigrantes, y que llegó a Brasil con dos meses de edad? Nádia Batella Gotlib afirma:

Otra lengua, el ruso, es el idioma de los padres. Ellos, probablemente, no le enseñaran el ruso, pues la niña no hablaba ruso, tampoco había libros en ruso por la casa [...] y hay que mencionar el yidish, lengua de los padres que Clarice jamás habló. Y ni a ella se refiere. Curioso ese silencio (GOTLIB, 1995, p. 65-66)¹⁰.

Es importante esta reflexión sobre la lengua materna, la lengua de los primeros años de Clarice Lispector. Ella no hablaba ni el ruso ni el yidish de sus padres y de sus hermanas mayores, pero es seguro que ambas lenguas sonaron en su infancia. No podemos saber hasta qué punto algunas estructuras pudieron quedar impresas en ella, pero más allá de elucubraciones tenemos que aceptar la propia voz de la autora cuando afirma rotundamente que su lengua de vida y de escritura fue sólo el portugués: “Soy brasileña naturalizada cuando, por una cuestión de meses, podría ser brasileña nata. Hice de la lengua portuguesa mi vida interior, y mi pensamiento más íntimo la usé para palabras de amor” (LISPECTOR, 2004, p. 247-248)¹¹. No creo que el origen de la sensación de desconcierto que produce el lenguaje clariceano esté en una hipotética convivencia de estructuras de lenguas. Ese lenguaje extraño

1991b, p. 5 - Tradução de Lucilene M. G. Arf).

10 No original: “Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. [...] E há que mencionar o ídiche, língua dos pais, que Clarice também nunca falou. E nem a ela se refere. Curioso esse silêncio” (GOTLIB, 1995, p. 65-66 - Trad. Lucilene M. G. Arf).

11 “Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor” (LISPECTOR 1992, p. 345).

deriva de algo más profundo, de una especial mirada sobre el mundo, de una búsqueda de algo tan ilimitado y tan esencial que no puede ser capturado con un lenguaje reglado. Se trata de la metafísica y no sólo lingüística, como ha señalado Olga de Sá. Pero seguir por este camino nos llevaría a un discurso teórico que trasciende los límites de lo que, mucho más modestamente, me había propuesto: dar una breve noticia, a través de dos ejemplos de *La manzana en la oscuridad/A maçã no escuro*, de las dificultades y retos que impusieran para mí al traducir para el español varias obras de Clarice Lispector.

La manzana en la oscuridad (1961), es todavía una novela con una estructura narrativa claramente diferenciada, aunque la experiencia interior de Martim, tan cercana al despojamiento místico y a la estructura crimen-castigo-redención, requiera de ese lenguaje en perpetua lucha con lo inefable. Mi primer ejemplo es el párrafo inicial de la Novela:

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu (LISPECTOR, 2000, p. 13).

Nos encontramos ante un léxico simplísimo, raramente Clarice cultiva la palabra rara o el cultismo precioso, pero que se articula conceptualmente de forma sorprendente. En primer lugar, una metaforización original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” La noche no es “oscura como...” nada que pudiéramos esperar de la tradición. Clarice recurre simplemente a la oscuridad más completa, la de la falta de conciencia: sueño, desmayo o muerte. Le sigue un anacoluto no gramatical sino conceptual, una quiebra de la expectativa lógica: “el modo como, tranquilo, el tempo discurría era la luna altísima pasando por el cielo.” Algo falta entre el tiempo que transcurre tranquilo y esa luna que cruza el cielo. Una vez más se trata de un símil insólito, si “desmontamos” la imagen el resultado neutro sería éste: “el tiempo transcurría tan tranquilo como el paso inmutable de la luna por el cielo”. El final del párrafo incluye otra de las dificultades frecuentes del lenguaje de Clarice, la presencia de un adverbio - en otros casos puede ser un adjetivo - inesperado: Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.

¿Qué hacer con estas construcciones? Naturalmente podemos reducirlas a una expresión estrictamente gramatical y lógica descomponiendo esas analogías insólitas a veces cercanas al surrealismo. Pero entonces destruiríamos el texto y faltaríamos al respeto a una escritura ajena. Debemos recordar que la propia Clarice nos exigió este respeto: “Ao Linotipista-[...] Ahora un pedido: no me corrija. La puntuación es la respiración de la frase, y mi frase respira así. Y si a usted le parezco rara, respéteme también. Incluso yo me vi obligada a respetarme” (LISPECTOR, 2004, p. 53)¹².

Mi solución, que no pretende ni mucho menos ser perfecta, ni siquiera ejemplar, fue la siguiente:

12 Agora um pedido: “não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar” (LISPECTOR, 1992, p. 70).

Esta historia comienza en una noche de marzo tan oscura como lo es la noche mientras dormimos. Tranquilo, el tiempo transcurría como la luna altísima atravesando el cielo. Hasta que más profundamente tarde también la luna desapareció (LISPECTOR, 2003, p. 15).

Segundo ejemplo, capítulo segundo de *La manzana en la oscuridad*

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, él se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la uña que realmente nunca se ensucia, es sólo el contorno de la uña lo que está sucio; y se corta la uña y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una uña abstracta (LISPECTOR, 2003, p. 50)¹³.

Cómo relacionar lógicamente la abstracción con algo tan físico y tan concreto como una uña? Clarice Lispector lanza de entrada el símil imposible y poco a poco lo desarrolla hasta que el lector consigue establecer la analogía. La uña es distinta al resto del cuerpo porque no está viva, sigue sus propias reglas de lo no vivo - es decir la falta de sufrimiento, solamente lo no vivo no siente el dolor - como Martim en ese segundo capítulo, cuando ha destruido el hombre que fue y todavía no ha construido el nuevo. En ese momento Martim es como una uña, rodeada por el dolor y la suciedad pero sin que ni uno ni otra le afecten. El es una enorme uña abstracta por su alejamiento del mundo. En este caso en que no había ningún problema gramatical en español para mantener las estructuras portuguesas mi opción fue mantener exacta la audacia del símil:

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, él se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la uña que realmente nunca se ensucia, es sólo el contorno de la uña lo que está sucio; y se corta la uña y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una uña abstracta (LISPECTOR, 2003, p. 50).

Creo, aunque naturalmente cualquier otra opción es legítima, que cualquier intervención sobre el lenguaje de Clarice Lispector que vaya más allá de la sustitución de los imposibles gramaticales es una falta de respeto, cualquier intento de aminorar la extrañeza del texto le hace perder densidad y fuerza. En esa extrañeza, mezcla de intuición, de palabra a la vez visionaria y extremadamente rigurosa, reside precisamente la esencia de su escritura. En el caso de Clarice, las dificultades de traducción no proceden en su caso, como sucede con otros autores brasileños, de la necesidad de trasladar elementos extraños al mundo del futuro lector de la traducción - plantas y animales desconocidos, elementos "exótico-pintorescos" - sino de la dificultad de encontrar una expresión tan única como la del original, pero sin sacar completamente la lengua de destino del todo de sus "carriles". Y ese proceso, difícil como el camino estrecho de la ascética antigua, pone al traductor en contacto con el núcleo

13 "Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca se consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstrata" (LISPECTOR 2000, p. 47).

de su propia lengua y le permite ser, de alguna manera, un re-creador. Un motivo más de agradecimiento.

LOSADA SOLER, E. The Word as Bait. Translating Clarice Lispector. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 50–58, 2015.

Referencias

GOTLIB, N. B. *Clarice*. Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. [Ed. de Martín de Riquer]. Barcelona: Planeta (Clásicos Planeta: 1), 1997.

DE LUCA, E. Esercizio di ammirazione. In: NASI, F. (Org.). *Sulla traduzione letteraria*. Figure del traduttore-Studi sulla traduzione-Modi del tradurre. Ravenna: Longo Editore, 2001.

JOSEF, B. Clarice Lispector, ser por la palabra. *Anthropos* [dossiê Clarice Lispector, la escritura del cuerpo y el silencio], Barcelona, Extra 02, p. 81-84, 1997.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 1982.

_____. *Declaraciones grabadas el 20 de octubre de 1976 en el Museu da Imagem e do Som*. Entrevistadores: Marina Colassanti y Affonso Romano de Sant'Anna]. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (Coleção Depoimentos, Iª Série: 7), 1991b.

_____. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *A maçã no escuro*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Água viva*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2004 (en imprenta).

LOSADA SOLER, E. En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector. In: MALLART, M. (Org.). *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* [Assumpta Camps, ed.], Barcelona: PPU, 2004. p. 213-223.

_____. De palavras e espelhos. Traduzir o mistério. *Outra Travessia*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 9, p. 01-10, 2 sem./2009. Disponible en: <<https://periodicístico/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8522.2009n9p1/20507>>. Consulta: 21 feb. 2015.

Referencias para traducción

GOTLIB, N. B. *Clarice*. Uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LISPECTOR, C. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Agua viva*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Un soplo de vida* (Pulsaciones). Trad. Mario Merlino. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Revelación de un mundo*. Trad. Amália Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

_____. *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2005.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Cristina Saenz de Terrada; Juan García Gao. Madrid: Siruela, 2006.

LOSADA SOLER, E. De palavras e espelhos. Traduzir o mistério. *Outra Travessia*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 9, p. 01-10, 2 sem./2009. Disponible en: <<https://periodicístico/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8522.2009n9p1/20507>>. Consulta: 21 feb. 2015.

Original recebido em: 25/03/2015; aceito em: 05/05/2015

Tradução recebida em: 10/08/2015

Clarice Lispector e o romance^{*}

MANUEL ARRANZ^{*}

Tradução: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez^{**}

RESUMO: Neste trabalho, analisamos a criação romanesca de Clarice Lispector, observando a relação entre os temas característicos da poética clariciana e a pesquisa formal empreendida pela escritora. Serão objetos privilegiados de nossa reflexão os romances: *Um sopro de vida* (Pulsações); *A paixão segundo G. H.*; *A hora da estrela*; *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Escrita; Forma; Linguagem; Romance.

ABSTRACT: This article studies the novel creation process of Clarice Lispector, observing the connection between the main themes in Clarice's work, and the formal research done by the author. The following novels support our reflections: *A Breath of Life: Pulses*; *The Passion According to G. H.*; *The Hour of the Star*; *An Apprenticeship or The Book of Delights*.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Form; Language; Novel; Writing.

* N.EE.: Texto originalmente publicado na *Revista Turia* (nº 58, 2001 - ISSN: 0213-4373), publicação do Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel, com patrocínio de Ayuntamiento de Teruel y Gobierno de Aragón. O link para acesso ao site da revista é: < http://www.ieturolenses.org/revista_turia/>. Para a presente publicação, foram identificadas todas as referências às citações dos romances de Clarice Lispector.

* Licenciado em Filologia pela Universidade de Valência. Tradutor e crítico literário. Colaborador habitual de revistas culturais como *Archipiélago*, *Claves de Razón Práctica*, *Letras Libres*, *Revista de Occidente*, *Turia*. Traduziu, dentre outras, obras de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Rousseau. E-mail: arranz_man@gva.es

* Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fisga a baleia e lhe estraçalha a carne...

Um sopro de vida, p. 99 – Clarice Lispector

Um código e um enigma

Tudo é uma maneira de falar. O romance é uma reflexão. Conta uma história, porém, é uma reflexão e não naturalmente sobre a história que conta, como também não pode se dizer que seja a história de uma reflexão, nem sequer no caso de Clarice Lispector, caso no qual essa definição não estaria de todo errada. O romance é uma reflexão sobre a forma, e sobre os limites da forma. E “É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto.” (LISPECTOR, 1990, p. 24). Porque só através da forma podemos chegar a entender-nos. E, no entanto, o que se sente quase nunca se entende, daí a dificuldade da forma, e daí também sua urgência.

Uma das coisas de que se sente falta no romance moderno é que tenha pensamento, ou filosofia, para dizê-lo com as palavras de Henry James, para ele essa era uma das suas condições indispensáveis. Um romance sem ideias, sem pensamento, sem filosofia não é, portanto, um romance propriamente dito. Talvez por isso não perdure nos dias de hoje nenhum deles. Pois bem, nos romances de Clarice Lispector há toneladas de pensamento, há pensamento em cada uma de suas páginas. Não é um pensamento elaborado, não é um pensamento lógico, mas essa classe de pensamento que nos leva a nos fazer-nos perguntas, umas perguntas que levam, no seu íntimo, como se fosse um ovo, diria talvez Clarice Lispector, outras perguntas que por sua vez contêm outras perguntas e assim sucessivamente. De modo que a imagem se impõe por si só, pensar é como ir quebrando ovos.

Clarice Lispector escreveu romances. Tinha até um método próprio para escrevê-los. Ia anotando em folhas de papel impressões, ideias, coisas que lhe aconteciam e coisas que imaginava, frases soltas aparentemente sem nexos nenhum entre elas; “uma ou outra frase se salva das trevas e sobe leve e volátil à minha superfície: então anoto aqui”. (LISPECTOR, 1978a, p. 86); e um dia o romance estava lá dentro, não havia mais que trazê-lo para fora, dar-lhe uma forma, pois “Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 1990, p. 18). Uma forma encerra um sentido que pugna em sair à superfície. Mas deve-se deixar que a forma encontre sua forma e o sentido, seu sentido, que muitas vezes é simplesmente o sem-sentido nu de tudo o que criamos que tinha um sentido: “O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência.” (LISPECTOR, 1978a, p. 11). O que significa escrever para nada e para ninguém. Ou escrever sobre o nada, “esse nada é o melhor personagem de um romance.” (LISPECTOR, 1978a, p. 124). Escrever por fatalidade, ou o que é o mesmo “Eu escrevo porque preciso.” (LISPECTOR, 1978a, p. 94) como ela mesma escreveu. E, no entanto, “Não tenho uma palavra a dizer. (LISPECTOR, 1990, p. 24). Uma frase que encontramos repetida ao longo dos seus livros, de seus romances. “Por que não me calo, então?” (LISPECTOR, 1990, p. 24) . Mas é que se calar, quando se

é escritor, não é a consequência de não ter nada a dizer. Mais ainda, um escritor escreve porque não tem nada a dizer, e apesar de não ter nada a dizer. Não há nenhum paradoxo nisso. Pois, quem precisa escrever romances? Quem precisa inventar personagens e tramas verossímeis ou inverossímeis?

Os limites da forma

O romancista é um escritor profissional, um artesão, um grande artesão, mesmo um artista em ocasiões, com um plano elaborado, meditado, minucioso do que vai escrever e do efeito que quer produzir no leitor. O romancista calcula os efeitos e distribui ao longo da obra pontos de apoio, pistas, isto é, pontos que servem para apoiar a leitura e nos quais, ao mesmo tempo, se apoia a história que se escreve. Cada nova obra confirma a anterior e confirma ao mesmo tempo o seu autor. Nada ou quase nada disso há em Clarice Lispector. Clarice Lispector pertence a essa classe de escritores que nunca sabem de antemão o que vão escrever. Mais do que um plano da obra, têm uma ideia da obra. E essas obras, que quase nunca se sabe como vão acabar e que quase sempre começaram muito antes que o autor fosse consciente delas, essas obras, em ocasiões, são romances, romances que voltam a inventar o gênero, algo como quando descobrimos algo que já sabíamos, mas que não sabíamos que sabíamos. E se no caso dos romancistas profissionais deve-se falar de vocação, no de Clarice Lispector deve-se falar de dom: “Só tive a facilidade dos dons, e não o espanto das vocações” (LISPECTOR, 1990, p. 33).

Clarice Lispector, em cada novo romance, reinventa o gênero. “não tenho guia.” (1990, p. 24) diz em *A paixão segundo G. H.* “O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas.” (LISPECTOR, 1990, p. 24). E então inicia uma viagem a lugar nenhum por caminhos também desconhecidos em companhia do leitor, desse leitor, como queria Clarice Lispector para seus livros “de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.” (LISPECTOR, 1990, p. 13). “Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados” (LISPECTOR, 1978a, p. 15). *A paixão segundo G. H.*, mas também seus outros grandes romances, inicia-se com um prelúdio que, como os prelúdios musicais, não preludia nada, inicia-se antes de ter começado com umas reticências (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* começa com uma vírgula¹) e se demora nos inícios, ganhando tempo, a autora diz, antes de se atrever, finalmente, a falar, finalmente a entrar, a liberar a passagem em direção a esse vazio habitado que é esse livro ou, dito com suas próprias palavras, a sair do nosso mundo e entrar no mundo. Desse modo, seus romances não começam, mas terminam realmente seus romances? Têm um final? Seus livros são perguntas para as que a autora não encontrou resposta. Talvez o leitor a encontre,

1 N. T.: “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas [...]” (LISPECTOR, 1978b, p. 09).

diz-nos. Mas, pese a tudo, os livros de Clarice Lispector produzem um particular estado de alegria, de uma alegria desconhecida, como diz a autora, uma alegria que não nos é familiar, sem redenção e sem esperança, mas alegria enfim.

“Estou pedindo socorro”

A paixão segundo G.H é um grito de socorro no deserto. “Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente.” (LISPECTOR, 1990, p. 55). Um grito abafado de socorro que se concentra nessa hora de viver “tão infernalmente inexpressiva” (LISPECTOR, 1990, p. 83) que é sempre nosso agora mais iminente e mais imediato. Comparamos seus romances a um prelúdio que não preludia nada, mas talvez seja mais exato compará-las a um oratório em que as preces sucedem as preces. As preces são gritos silenciosos.

Clarice Lispector sente pânico diante da desorganização vital da existência, mas sabe, ao mesmo tempo, que essa desorganização é necessária, pois é o mais humano do humano que há no homem, do mesmo modo que a organização, a segurança, a lei é o mais inumano e paradoxalmente o melhor que há no homem: “é que o inumano é o melhor nosso” (LISPECTOR, 1990, p. 73) no sentido de que nos protege de nós. Desse modo, desorganizar-se para se reorganizar de novo. Perder-se para voltar a se encontrar.

O problema moral

“Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir?” (LISPECTOR, 1990, p. 24). Para Clarice Lispector não há dúvida de que escrever é um problema moral, ou se se prefere, de que escrever suscita um problema moral.

Os romances de Clarice Lispector não escaparam à interpretação, até parece que se prestaram a ela melhor do que outros. Suas belíssimas imagens, suas feíssimas imagens (“nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom-gosto [...] perdi o medo do feio.”) (LISPECTOR, 1990, p. 24-25), suas surpreendentes metáforas, suas metamorfoses, tudo têm sido pasto da voracidade hermenêutica empenhada, no seu delírio interpretativo, em explicar o que representa ou o que simboliza uma barata. Para o que o melhor comentário continua sendo o da própria Clarice Lispector, transmitido pela sua amiga e também escritora Nélide Piñón: “À tarde, fomos ao auditório da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Depois de um intenso debate estético entre dois proeminentes teóricos, Clarice Lispector se levantou da cadeira furiosa, instando-me a segui-la. Lá fora, entre o arvoredo do parque, dirigimo-nos até a cantina. Transmitiu-me, então, o seguinte recado, com sabor de café e de indignação: – Diga a eles que se eu tivesse entendido uma só palavra de tudo o que disseram, eu nunca teria escrito nem uma linha só de todos os meus livros” (PIÑÓN, 2005, s/p). De resto, quando nos

perguntamos o que é que o autor quis dizer, é que somos incapazes de entender o *que* diz. Os autores como Clarice Lispector não *querem dizer, dizem*, e o que dizem sempre é o que querem dizer: “Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica.” (LISPECTOR, 1990, p. 140).

Disse-se também que na vida de Clarice Lispector não há acontecimentos suficientes para escrever uma biografia. Absurdo. O mesmo poderia ser dito de seus romances. Neles, quase não há acontecimentos, ou esses são mínimos acontecimentos cotidianos, nos quais, talvez outra pessoa não tivesse reparado. E, no entanto, seus romances, nos quais não se pode dizer que aconteçam grandes coisas, impressionam da primeira à última frase, não se pode ficar indiferente a eles, e não é fácil falar deles. E pela mesma razão que, como escreve Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*, a revelação do enigma é o enigma mesmo, o segredo da força era a força e o segredo do amor era o amor, o segredo de seus romances são seus romances.

Um sopro da vida

O último livro de Clarice Lispector é *Um sopro de vida*. Ao mesmo tempo, finalizava seu outro romance *A hora da estrela*, que junto com *A paixão segundo G. H.* formam uma espécie de estranha trilogia numinosa e deslumbrante. Na dedicatória de *A hora da estrela*, Clarice Lispector nos presenteia com algumas pistas sobre sua vida, sobre quem ela foi, quem era e quem chegou a ser, hoje, para nós. O livro está dedicado a uns quantos compositores e a si mesma: “à cor rubra muito escarlata [...] a meu sangue [...] aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida [...] à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta.” (LISPECTOR, 1981, p. 07). E em relação aos compositores: “ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos [...] à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos.” (LISPECTOR, 1981, p. 07). E em seguida começa a história. Mas voltemos um momento a *Um sopro de vida*. De que trata *Um sopro de vida*? De que tratam os outros romances de Clarice Lispector? De tudo e de nada. Fundamentalmente de nada: “Meditação leve e terna sobre o nada.” (LISPECTOR, 1978a, p. 13). Tratam do tempo que, como é sabido, não existe, tratam do amor, que ainda que exista, ninguém chega a encontrá-lo, tratam da morte, o único que existe de verdade, mas também o único sobre o que não podemos dizer nada. Meu símbolo é o amor.” (LISPECTOR, 1978a, p. 48). Para ser feliz faz falta coragem, “Pouca gente tem coragem” (LISPECTOR, 1978a, p. 150), “Pessoa feliz é quem aceitou a morte.” (LISPECTOR, 1978a, p. 150) e eu “Tenho tal tendência à felicidade.” (LISPECTOR, 1978a, p. 46) escreveu. “Tenho medo de escrever. É tão perigoso.” (LISPECTOR, 1978a, p. 13), escrevia Clarice Lispector em seu último livro. Porque escrever é uma indagação, e nunca sabemos o que vamos encontrar. O certo é que quando abrimos seus livros pela primeira vez, também não sabemos o que vamos encontrar neles.

Clarice Lispector escreve em estado de graça, “Escrevo muito simples e muito nu. Por

isso fere.” (LISPECTOR, 1978a, p. 14) mas “Se alguém me ler será por conta própria e auto-risco.” (LISPECTOR, 1978a, p. 15). Clarice Lispector diz em seus romances tudo o que há para dizer de seus romances, sua matéria-prima são suas limitações, a inspiração, as personagens: “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível.” (LISPECTOR, 1990, p. 180). Seus livros estão feitos de fragmentos reunidos², de trechos, de retalhos, de restos, de lascas, como a vida mesma, que são outros tantos instantes traduzidos em palavras, ou, no caso dela, são as palavras que traduzem esses instantes: “Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas. Às vezes solenes em púrpura, às vezes abismais esmeraldas, às vezes leves na mais fina macia seda rendilhada. Queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas [...]” (LISPECTOR, 1978a, p. 110). E finalmente esses livros, esses romances, que estão feitos da vida irreal do autor e as personagens, sem esquecer que nos romances de Clarice Lispector o leitor é um personagem a mais, ainda que só seja o personagem do leitor, finalmente esses romances acabarão sendo a única coisa real: “O que imagino é real” (LISPECTOR, 1978a, p. 27). E se a autora ilumina o caminho, nunca é para evitar que o leitor se perca, mas ao contrário, para provocar nele um deslumbramento, uma miragem, uma alucinação e assegurar desse modo que se perca definitivamente. As personagens desses livros são construídos no futuro, isto é, não têm passado ou não se lembram dele, o que vem a ser a mesma coisa, têm só futuro como a própria autora, assim como os leitores, ou dito de outro modo, seu futuro é seu passado, seu futuro está no seu passado e vice-versa: “O futuro é um passado que ainda não se realizou.” (LISPECTOR, 1978a, p. 50).

“Paciência, pois os frutos serão surpreendentes”

Escolher sempre um caminho sem saída, como parecia ser no caso dela, não era uma fatalidade, era um destino. Só os caminhos sem saída são percorridos nos dois sentidos. Dos caminhos sem saída se sai por onde se entrou, como dos labirintos. Os livros de Clarice Lispector são caminhos sem saída, mas não se passa através deles impunemente. Em cada livro, Clarice Lispector começa de novo a aventura de escrever, começa a partir do nada, a partir de zero como se costuma dizer: “O know-how eu tenho que por de lado.” (LISPECTOR, 1978a, p. 70), “Escrevo sem modelos.” (LISPECTOR, 1978a, p. 81). São livros densos, mas de uma densidade leve, volátil, fugidia, de múltiplas facetas lapidadas com uma paciência infinita em diamante puro.

Clarice Lispector gostava de joias, das joias autênticas, em suas fotografias costuma

2 N. T.: No original: “Sus libros están hechos de fragmentos ensamblados”, ou seja: os livros são feitos de fragmentos reunidos mediante um processo de composição semelhante ao da *assemblage*, que se caracteriza pela reunião e colagem/montagem de elementos heteróclitos para a composição de uma obra de arte.

levar joias, colares, anéis, brincos, era uma mulher formosa, tinha mãos formosas das que ela sentia muito orgulho. De Chirico, assim que a viu, pintou um retrato dela. Nesse momento tinha só vinte e quatro anos. Com a idade, como acontece com certas mulheres, foi ficando cada vez mais bela. Deve-se desconfiar das mulheres que não gostam de joias e de perfumes. Como dos homens que não bebem. Em seus livros também há joias, descrições de joias, às vezes são metáforas, e outras vezes são pura e simplesmente descrições de joias, como descreve outras muitas coisas, um armário, um relógio, uma caixinha de prata, um telefone, uma chaleira, uma grade de ferro. As coisas têm um importante papel nos romances de Clarice Lispector, talvez mais do que os fatos. As coisas são reais, os fatos, não: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.” (LISPECTOR, 1990, p. 25).

Em *Um sopro de vida*, a personagem do autor inventa, por sua vez, uma personagem, Ângela, como se disséssemos um alter ego de Clarice Lispector, que é a autora do livro. Nesse livro há, portanto, um autor que é, ao mesmo tempo, a personagem da autora, e uma autora que é a personagem da personagem do autor. E esse personagem-autor descreve a personagem-autora (Ângela) tal e como imaginamos a própria Clarice Lispector: “Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca.” (LISPECTOR, 1978a, p. 28). Clarice Lispector é barroca, sem sombra de dúvida, seus livros são barrocos: “O pior é que sou vice-versa e em ziguezague.” (LISPECTOR, 1978a, p. 130). Há frase mais barroca, mais impossível? E em relação ao estilo, “quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra.” (LISPECTOR, 1978a, p. 15), e essa pureza, essa depuração da palavra é o que busca Clarice Lispector em seus livros, escrever com simplicidade, pensar com simplicidade, viver com simplicidade, cercada de cores, de notas musicais, de imagens fulgurantes, de céu, de estrelas, de chuva, mas também da fumaça dos cigarros –Clarice Lispector queimou uma das suas preciosas mãos, das que tinha tanto orgulho, a direita, num incêndio que ela mesma provocou quando caiu no sono com um cigarro aceso– e de nervos, televisores, sangue, petróleo, e tudo isso intercalado e simultâneo com pedras preciosas, coral, cascatas ou topázios: “Simultaneidade no trabalho criativo vem do aprofundamento” (LISPECTOR, 1978a, p. 15).

Tudo começou com um sim

“Tudo no mundo começou com um sim.” (LISPECTOR, 1981, p. 15), assim começa *A hora da estrela*. Evidentemente, também a leitura começa com um sim, e a forma de terminar o romance é também um *Sim*. Clarice Lispector quer nos dizer com isso que quando o romance acaba algo começa? Queira ela ou não dizer isso, não há dúvida de que algo começa. Os finais sempre são o início de algo. Na verdade, poder-se-ia dizer mesmo que o princípio do novo precede o final do velho, supondo que seja o velho o que termina e não, como parece mesmo mais provável, ao contrário: termina o novo e começa o velho. Ou melhor ainda: “nada se começa. É isso: só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe

parece um começo.” (LISPECTOR, 1978a, p. 28).

Dissemos que Clarice Lispector escreve por necessidade. Mas também escreve por obrigação, e por dever, como o relato da nordestina (*A hora da estrela*). Clarice Lispector sente aqui o dever de inventar uma vida que não existe, mas que é verdadeira, mesmo mais verdadeira que se existisse, que se tivesse existido, e que agora, uma vez escrita, existe e existirá para sempre. Não é que Clarice Lispector escreve uma historia que poderia ter acontecido, que poderia ter acontecido conosco. Todos levamos a história escrita na face, a história passada, mas sobretudo a história futura. Só é preciso saber ler, “quando se presta atenção a cara diz quase tudo.” (LISPECTOR, 1981, p. 69). A história está acontecendo enquanto se narra.

Clarice Lispector em *A hora da estrela*, mas também em outros romances seus, não narra os fatos, mas narra a narração dos fatos. Por isso seus romances são tão transparentes, estão nus e ao mesmo tempo são tão misteriosos. Não creio que narrar dessa forma seja o resultado de um método, não creio que Clarice Lispector tivesse um método ao escrever. Esforço sim, trabalho, depuração, mas não método: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.” (LISPECTOR, 1981, p. 15) e “Verifico que escrevo de ouvido” (LISPECTOR, 1981, p. 24). A autora vai, então, fornecendo informações, ainda que a história não precise delas. De resto, não são informações sobre a história, mas sobre *por que* essa história é escrita e *o que* escreve essa história. Por exemplo, *A hora da estrela* é um grito à vida. Nos livros de Clarice Lispector há, com frequência, gritos, não são gritos estridentes, em geral são mudos, inaudíveis mesmo, o que é quase a mesma coisa porque tudo começou com um grito.

E porque “pensar é um ato, [escrever] é um fato” (LISPECTOR, 1981, p. 15)³, e só ler é um ato e um fato ao mesmo tempo, isto é, pensar e sentir ao mesmo tempo.

ARRANZ, M. Clarice Lispector and the Novel. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 59–67, 2015.

Referências utilizadas na tradução:

ARRANZ, M. Clarice Lispector e o romance. *Teruel*: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel, n. 58, p. 175-183, 2011.

LISPECTOR, C. *Um sopro de vida* (Pulsações). 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1978a.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978b.

3 N. T.: Em *A hora da estrela*: “Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.” (LISPECTOR, 1981, p. 15). O autor fez uma alteração, inserindo “escrever” no lugar de “sentir”.

_____. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *A hora da estrela.* 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

PIÑON, N. O rosto de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2005. s/p. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/o-rosto-de-clarice>>. Acesso em: 25 out. 2014.

Original recebido em: 18/04/2015; aceito em: 25/06/2015

Tradução recebida em: 21/09/2015

Clarice Lispector: El Aprendizaje de un Nombre

NURIA GIRONA FIBLA *

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo destacar el ejercicio amoroso y la constitución de ser impulsado por el deseo de los elementos temáticos formales presentes en los textos de Clarice Lispector. A partir del análisis de cuentos como “La Legión Extranjera”, “Ven , mi hijo”, “miopía progresiva”, entraron en *Felicidad clandestina*, y novelas como *La hora de la estrella* y de *la Pasión según G. H.*, el autor destaca el aprendizaje de amor como una especie de búsqueda de mí. Sin embargo , este aprendizaje , siempre hecha a través del lenguaje o el silencio, en última instancia, no como los personajes ven frustradas sus expectativas en relación con el objeto del deseo.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Deseo; Fracaso; Lenguaje; Ser; Silencio; Yo.

ABSTRACT: This paper aims to highlight the loving exercise and the being formation driven by the desire as thematic-formal elements present in Clarice Lispector texts. Based on the analysis of short stories such as “The Foreign Legion” (“A legião estrangeira”), “Eat, my son” (“Come, meu filho”) “Progressive Myopia” (“Miopia progressiva”), from the book *Clandestine Happiness (Felicidade Clandestina)*, and novels like *The Hour of the Star* and *The passion according to G. H.*, the author highlights the love learning as a kind of quest for the Self. However, this learning - always made through language or silence - ultimately fails as the characters note that their expectations were frustrated regarding the object of desire.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Desire; Failure; Human Being; Language; Self; Silence.

* Departamento de Filología Española; Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados – Universitat de Valencia – 46010 - Valencia – España. E-mail: nuria.girona@uv.es

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do modo certo*, imposição muito limitadora.) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”. (Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem o que eu sabia).

Mentir, pensar - Clarice Lispector

En el prólogo a la edición castellana de *Onde estivestes de noite*, Cristina Peri Rossi considera un desafío traducir a Clarice Lispector: “la belleza de la prosa de esta mujer resiste muy difícilmente una versión a otra lengua” (LISPECTOR, 1988, p. 12), declara, ya que “no es una belleza convencional” ni se corresponde con cierta afectación literaria; incluso llega a afirmar que, desde una perspectiva tradicional, “escribe mal”.¹ El desaliño del estilo o el descuido de la continuidad narrativa enrarecen la escritura de Lispector, sin dejar por ello de seducir en su espléndido despliegue. La traductora convierte en valor lo que un sector de la crítica consideró defectuoso y atribuye al afán de veracidad de esta autora el secreto de su belleza: “en efecto, el inconsciente es un mal escritor, desde una perspectiva convencional” (LISPECTOR, 1988, p. 12-13)².

Entendida así, la fiel veracidad que Peri Rossi destaca no se corresponde ni con una literatura mimética ni con un lenguaje que asegure la representación. Más allá de las dificultades que entraña traducir un inconsciente, conviene destacar la perturbadora posición que Lispector ocupa en el campo cultural brasileño y en el latinoamericano. La ruptura que implica su narrativa no permite etiquetarla en alguna de las corrientes literarias de su momento ni la ha librado de ambiguos reconocimientos críticos,³ incluidos “los intentos de hacer de la escritura atípica una consecuencia directa de la excentricidad de la “extraña” mujer que la produce” (CRÓQUER, 200, p. 62).

Una obra y una autoría, por lo tanto, inasible e inclasificable y, sin embargo, “veraz” como el inconsciente en lo que no cesa de no escribirse, por emplear una fórmula coherente con lo expuesto por parte de Peri Rossi. ¿Qué verdad y qué afán entrevió la traductora en la compleja tarea de llevarla a otra lengua? En las páginas que siguen trazaré un posible itinerario de la escritura de Lispector en ese más allá del lenguaje que apunta y en esa insistencia por

1 También Elena Losada alude a los problemas de traducción de Lispector, más allá de cierta inefabilidad, a partir de la “agramaticalidad” clave en su estilo y en su intensidad: “Cualquier intervención sobre el lenguaje de Clarice Lispector que vaya más allá de la sustitución de los imposibles gramaticales es una falta de respeto, cualquier intento de aminorar la extrañeza del texto le hace perder densidad y fuerza” (LOSADA, 2013, p 18).

2 La cita de Peri Rossi está tomada de la traducción de *Onde estivestes de noite*, que la editorial Grijalbo-Mondadori publicó con el título de *Silencio*. A partir de ahora, los números entre paréntesis se corresponden con las ediciones de las obras de Lispector citadas en la bibliografía final.

3 Para una revisión del lugar autorial de Lispector en el campo crítico, los intentos por etiquetar su obra y, en especial, la mitología que ha terminado por fetichizar la figura de la escritora, véase Cróquer (2000).

atravesarlo. Tomaré, en principio, algunos de sus cuentos como escenas de un aprendizaje necesario sobre el deseo y sobre el estatuto de los nombres, para reenviarlos al límite que explora su última novela, *La hora de la estrella* (1977), en la que leemos: “esta historia está hecha de palabras que se agrupan en frases y de ellas emana un sentido secreto que va más allá de las palabras y las frases” (LISPECTOR, 1994, p. 16).

* * *

Un relato muy breve (“Come, hijo mío” en *Felicidad clandestina*) puede ser tomado como punto de partida del aprendizaje del deseo que Lispector trama en sus narraciones. Un cuento iniciático, que instala la condición indispensable para que en los siguientes fluya este acontecimiento, y un cuento paradigmático por su manera de referirse al advenimiento del sujeto en el lenguaje, que prefigura este “más allá de las palabras” al que su ficción nos precipita. Apenas un diálogo, sostenido por el silencio -puntos suspensivos en el texto- o la aseveración monótona de una madre que da de comer a su hijo, fundan esta escena primaria.

Paulinho, en una precocidad atroz, no cesa de disertar sobre el mundo y sus apariencias, sobre lo “inreal” -término que él mismo acuña-, mientras su madre, en una de las escasas intervenciones, insiste en que hable menos y coma más. Sobre este fondo verbal y el mutismo que lo puntúa se despliega un cuerpo a cuerpo. El niño reclama respuestas a una interlocutora ocupada en el gesto cotidiano y ritual de cubrir esa necesidad básica de nutrición: “¿Y las judías con arroz dónde se inventaron?”; “¿Tú no crees que el pepino parece inventado?”; “¿Para ti la carne tiene sabor de carne?” (LISPECTOR, 1977, p. 44), la acosa insistentemente. Quizás repite, en la voracidad de sus reflexiones sobre si el mundo es plano o sobre la *inrealidad* del pepino, un discurso aprendido, al fin y al cabo ha empezado a alimentarse de palabras y empieza a saber de sus carencias:

-... ¿Tú prefieres un plato hondo o un plato plano, mamá?

- Plano...

- Yo también. En el hondo parece que quepa más, pero sólo cabe para abajo, en cambio en el plano cabe para los lados y uno ve en seguida todo lo que tiene (LISPECTOR, 1977, p. 44).

De pronto, detiene su discurso metafísico y percibe el impacto de saberse objeto de deseo: “pero tú no me miras con esa cara para que coma, me miras porque te gusto mucho” (45). La certeza de que el intercambio de comida y miradas esconda otra cosa lo asalta; la probabilidad de una madre que con él se pudiera colmar le obligan si no a poner un límite, de momento a denunciar que se ha dado cuenta: “Tú solo piensas en eso. Me pongo a hablar mucho para que no pienses sólo en la comida y tú vas y sigues” (LISPECTOR, 1977, p. 45).

La acción fundamental del cuento: hablar y comer, es decir, “incorporar” -ese gesto típico de Lispector- sirve para cruzar en una única escena lo oral y lo digestivo, vínculos predilectos de una madre hacia su bebé. Supuestamente, ella lo alimenta y él es alimentado pero este hijo habla y habla ¿para no ser alimentado?... ¿Quién dirige a quién?

Su intervención invierte los términos: él también provee de palabras que incluyen preferencias. Ante la inminencia de quedar capturado en el mandato nutricional emerge su “yo” y establece así una barrera de contención que apunta su posición de sujeto; un “yo” que se propone distraer a la madre y distinguirse en su iniciativa. No es que se oponga a colmar su deseo (por eso exige que no piense sólo en comida, por eso habla) pero siempre y cuando el imperativo provenga de él y su ser no se quede en la papilla.

Este niño, un megalómano en potencia, podría dejar de comer, esa es una posibilidad, pero opta por seguir hablando, no le faltan palabras para seguir seduciendo. Si el lenguaje despista (ya se sabe, el mundo parece plano y no lo es, y el pepino es inventado), su palabra despista el deseo materno. En su reclamo no quiere ocupar el lugar de objeto sino el de sujeto deseante que dirige su propia actuación.

En el cuento, como en otros relatos de Lispector, se apunta también otra cuestión: *no sólo de pan se alimenta el hombre*⁴. La madre satisface necesidades del hijo, pero no se trata sólo de dar de comer, de ahí la brecha que abre Paulinho. Su obstinación por no dejar de hablar y exigir respuesta lo vinculan a la madre en una dependencia distinta a la de la comida, lo inscriben como un ser más allá de las necesidades, en el que no sólo interviene el tú o el yo del apetito, sino un tercer término, un más allá de la boca a la que alimentar, unos lazos de familia en los que cierto desorden y cierta insatisfacción tengan lugar, imprescindibles en la constitución subjetiva.

Quizás la madre de Paulinho también intenta despistar a su manera, en su insistencia para que coma más y hable menos, para que no abra la boca para pedir, para obturar su deseo, para que no *suceda*, en una reflexión sobre lo que puede mediar entre una madre que atiborra y una madre que priva.⁵

En consecuencia, más que un cuento del “cuerpo a cuerpo” asistimos a un “boca a boca”, en el que se fijan las condiciones para desviar la consecuencia alienante y devoradora del amor, que se perfila en otros momentos de la obra de Lispector. “El amor es un asunto de umbral” dice Cixous y este niño hace de la madre un afuera para que él pueda habitar en el lenguaje, la abyecta (CIXOUS, 1995, p. 19)⁶. Primer paso, por lo tanto, en este aprendizaje

4 Véase, sobre la literalidad de esta máxima el cuento “El reparto de los panes” (en *La legión extranjera*) en donde, a medio camino entre la escena bíblica y el festín totémico, el motivo del pan compone un cuadro sobre la voracidad, la ingestión y el deseo o “La cena” (en *Lazos de familia*) en donde se desata el tema de la abyección en el espacio de un restaurante.

5 Todo el testimonio del relato nos viene del hijo, pero ¿y del lado de la madre? Sólo podemos suponer, de esta madre monosilábica, que su silencio aguarda el desastre. Por lo pronto soporta un interrogante conflictivo y calla, en la hiancia abierta por Paulinho que la obliga a desconocerlo y sostenerlo como objeto de deseo a la vez que, probablemente, desvincularlo del hijo imaginario. En su posición y en su representación, esta madre funda la “pura negatividad” de otros personajes lispectorianos: no habla pero no es muda, está presente pero no interviene, su discurso remite a los puntos suspensivos (sin palabras pero no por ello carente de significación): “un vacío que no es ausencia sino virtualidad de ser” en palabras de Antelo (2002, p. 23).

6 A Paulinho le sobreviene un deseo de gustar que lo funda como sujeto. Este advenimiento fundamental se narra en otros cuentos, a veces a partir del acceso a lo simbólico, como el niño de “Una esperanza” que descubre la duplicidad de esta palabra y ante la amenaza de una araña, su madre apunta “la queríamos y no para comérmola” (109) o la identificación especular que se traza en el equívoco de “Niño dibujando a pluma” (ambos en *Felicidad clandestina*).

del deseo: de una madre, que debe habituarse a la confrontación y a la puesta en distancia del hijo; de un niño, que precisa de esta separación para poder decir “yo”, para acceder a la pérdida que implica el lenguaje y para encarar su deseo. Paulinho, que ha aprendido a hablar-desear, podría repetir con Kristeva: “por la boca que lleno de palabras antes que de mi madre que desde ahora me falta más que nunca, y la agresividad que la acompaña, elaboro esta falta, *diciendo*” (KRISTEVA, 1989, p. 58 - énfasis de la autora).

* * *

En “La legión extranjera” (en *Felicidad clandestina*) se cuenta la historia de Ofelia. Pero antes de presentar a este personaje, se relata una escena fugaz, que como en otros cuentos de Lispector puede pasar inadvertida por efímera o por aparente intrascendencia: algo tan simple pero quizás tan hiriente como el regalo de un polluelo deja anonadada a una familia, que no sabe cómo quitarle el terror a tanta fragilidad:

Yo quería que también él sintiese la gracia de su vida, así como a nosotros nos había sido reclamada; él que era la alegría de los otros y no de sí mismo. Que sintiese que era gratuito, ni siquiera necesario –uno de los pollitos tiene que ser inútil-; [...] Pero desear que el pollito fuera feliz tan sólo porque lo amábamos, era amar nuestro amor. También sabía yo que sólo la madre decide el nacimiento, y que nuestro amor era el de quien se complace en amar [...]. Pero cosa de terror, no de belleza, el pollito temblaba (LISPECTOR, 1977, p. 76).

En el aprendizaje amoroso, la narradora distingue entre el ejercicio amoroso y amar el amor, pues en este último, según Barthes “es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente. Me exalto pensando en una causa tan grande que deja muy atrás de sí a la persona de la que he hecho su pretexto [...]: sacrifico la imagen a lo Imaginario” (BARTHES, 1982, p. 34). La felicidad de saberse gratuito proviene de aceptar a este minúsculo ser como uno mismo, no como sustituto de otros, encarándolo sin ningún sostén identificativo ni ideal de relación. El amor de la madre de este cuento pasa por la precaución de no investir imaginariamente su ejercicio, ignorando el lugar y la función que el hijo o el objeto amoroso ocupan en su fantasma, de ahí quizás la precaria y extraña elección de un polluelo en esta anécdota (precursor menos siniestro que la rata o la cucaracha en otros relatos).

En el momento de mayor pavor para la familia, el hijo mayor decide intervenir y pregunta: “¿Quieres ser su madre?”. A ella le pesa la elección: “la misión podía fracasar, y los ojos de cuatro niños aguardaban mi primer gesto de amor eficaz con la intransigencia de la esperanza [...]. Un hombre y cuatro niños me escrutaban, incrédulos y confiados” (LISPECTOR, 1977, p. 77).

Este preámbulo resulta necesario para delimitar el lugar de la voz narradora que va a contar la historia de Ofelia después de la dádiva del polluelo, una historia que leída desde este comienzo relata en realidad un choque entre dos familias, un enfrentamiento de madres y, en medio, una hija. Esta primera escena finaliza diciendo:

Procuré aislarme del desafío de los cinco hombres para esperar yo también algo de mí y recordar cómo era el amor. Abrí la boca, estaba por decirles la verdad: no sé cómo es.

Pero si de noche viniese a mí una mujer. Si llevara al hijo en el regazo. Y dijese: cura a mi hijo. Yo diría: ¿cómo se hace? Ella respondería: cura a mi hijo. Yo diría: tampoco sé. Entonces –porque no sé hacer nada y porque no me acuerdo de nada y porque es de noche-, entonces extendiendo la mano y salvo a una criatura. Porque es de noche, porque estoy sola en la noche de otra persona, porque este silencio es muy grande para mí, porque tengo dos manos para sacrificar la mejor de ellas y porque no me queda otra alternativa.

Entonces extendí la mano y cogí al pollo (LISPECTOR, 1977, p. 77).

Allí donde el significante abandona a esta mujer: “no sé”, “silencio”, “es de noche”, allí comienza el amor, que no se elige porque no se puede escapar de él. El momento de esta indecibilidad absoluta en que, enfrentada a la proximidad del otro como un objeto amoroso, reconoce que entre amor y saber, nuestra conciencia atrasa.

Después de esta declaración de ignorancia se evoca de nuevo a Ofelia y la narradora describe a la madre de esta niña, una madre que se protege de cualquier acercamiento excesivo a su vecina; nos presenta a su familia, una “dinastía exiliada”, “que vivía bajo el signo de un orgullo o de un martirio oculto, amaratados como flores de la pasión. Familia antigua, aquélla” (LISPECTOR, 1977, p. 80).

Pronto las visitas de Ofelia María dos Santos Aguiar –redicha como su nombre- activan el modelo de “buena madre” en el que la protagonista no encaja, esa buena madre que no muestra deseos fuera de los hijos, que todo lo tiene y todo lo abastece. Frente a este mito de la maternidad entregada (que oculta el despótico dominio de alienación que este tener encierra), la madre protagonista manifiesta sin demasiado énfasis, otra vez de pasada, que tiene distintas ocupaciones además de la crianza. Las visitas de Ofelia interrumpen su trabajo, pues a menudo está sentada ante la máquina de escribir; sus observaciones también la incomodan, con esa “voz de quien habla de memoria” (LISPECTOR, 1977, p. 84): “no era hora de ir en bata” (LISPECTOR, 1977, p. 81), “compró demasiada comida en el mercado” (LISPECTOR, 1977, p. 82), “la empanada de verduras nunca lleva tapa” (LISPECTOR, 1977, p. 81) y, por supuesto, usted “no cría bien a sus hijos” y “usted es rara” (LISPECTOR, 1977, p. 81).

Las escapadas de la niña a casa de la vecina, reprendidas con severidad por su madre, la salvan de momento, en tanto suponen una saludable trasgresión infantil en una estructura tan sellada; también le permiten experimentar la fascinación por la bizarría de esa otra madre, quien de todas formas, se molesta ante el juicio de la pequeña: “Usted es rara. Y yo, alcanzada en pleno rostro sin protección –justamente en el rostro, que por ser nuestro revés es tan sensible- yo, alcanzada de pleno pensé con rabia: pues ya verás que es justamente esa rareza lo que tú estás buscando. Ella que estaba totalmente protegida, y tenía una madre protegida y un padre protegido” (LISPECTOR, 1977, p. 82).

Cuando Ofelia escucha el piar del pollito queda expuesta por primera vez a una contingencia repentina: la posibilidad de desear. Como siempre, esta eventualidad transcurre en un instante: “no era solamente a un rostro sin protección a lo que yo la exponía, ahora

la había expuesto a lo mejor del mundo: a un pollito” (LISPECTOR, 1977, p. 86). Entonces, la niña siente como una humillación el desear tanto y la narradora la contempla como si fuera otra niña y casi su hija, recuperemos una frase fugaz del comienzo del cuento: “sólo la madre decide el nacimiento”, para colocarla junto a la reflexión que acompaña este ritual: “la agonía del nacimiento. Hasta ese momento yo nunca había visto el coraje de ser el otro que se es, y de nacer de parto propio, y de abandonar el antiguo cuerpo en el suelo. Y sin haber respondido que valía la pena. “Yo”, intentaba decir su cuerpo mojado por las aguas. Nupcias consigo misma” (LISPECTOR, 1977, p. 87).

En la descripción, casi una partogénesis, de no recordar en el origen a la madre, vuelven a conjugarse el advenimiento del deseo y el advenimiento del sujeto y a pesar de que este deseo proviene de una falta –al fin le falta a esta niña algo, aunque sea un polluelo-, la narradora lo celebra como un bautismo o una boda, ya que Ofelia se desdobra y articula el pronombre “yo” para el cual no hay memoria.

De esta manera, la mujer protagonista le lanza una oferta de amor en la figura del minúsculo animal, pero Ofelia decide terminar abruptamente con esa flaqueza y lo mata. El cuento no aclarará si lo aplasta en su excesivo amor (en la desmesura de sus inexpertas caricias infantiles) o por no tolerar ese sentimiento que la excede y que no tenía previsto en una familia tan resguardada, o simplemente, si lo mata de pura envidia, porque no resiste que el polluelo pertenezca a su vecina.

Ofelia es una primera opción en este aprendizaje del deseo: la de la protección, que con distintos matices, recorre estos cuentos; ella descubre – según Cixous- “en defensa propia, el deseo, como apertura al otro” (1995, p. 183) y huye. Ciertamente, la niña opta por protegerse, y así se protege de la locura de amor y así se garantiza una felicidad obligada, que no clandestina. Elige la privación del amor y lo rehúsa, no en un gesto de coquetería sino en la negativa que le otorga cierta dignidad, la dignidad de quedar intacta. En una retirada a tiempo, ella escapa y se sustrae al impulso: más vale un otro del que huir que un otro al que perder.

Pero de lo que no escapa es de su destino. El final del cuento asienta el último golpe de gracia a esta elección. De Ofelia se nos dice que no volvió: “se marchó a ser la princesa hindú que su tribu esperaba en el desierto” (LISPECTOR, 1977, p. 94). Este exabrupto cierra la narración, por lo que de fuera de lugar tiene este súbito desenlace de cuento de hadas y por la torsión de sentido que confiere a la huida. Ofelia estaba destinada a un final mejor, convengamos que es preferible ser princesa que amar un polluelo. Mejor, porque Ofelia con su negativa, no opta por la infracción, elige ser una buena hija, ya que en su genealogía no caben deseos espontáneos y menos inconvenientes Así cumple su designio y quizás así engorde en secreto el provecho de un otro materno.

El relato muestra aún otro aprendizaje: la que cuenta es una madre, que a la inversa de la de Ofelia, ensaya cómo conceder un deseo (el polluelo) fuera de ella, cómo ofrecerlo a Ofelia sin “engendrar deuda” (CIXOUS, 1995, p. 183) y cómo no beneficiarse en su provecho. A su vez, esta madre advierte sobre el aprendizaje: “¡No tengas tanto miedo! ¡A veces una mata por amor, pero te juro que un día lo olvida! ¡Te lo juro! Oye, una no sabe amar bien”

(LISPECTOR, 1977, p. 93). No sabe amar bien pero entiende que, a veces, la destrucción permite reconocer un puro amor, que las alienaciones, en ocasiones, también lo ahogan, incluso que es posible quedar engullido por las pasiones. Al fin y al cabo, seguro que algún día la familia de esta narradora se comería al polluelo, como ocurre en el cuento de “Una gallina” (en *Lazos de familia*).

* * *

Otra lección de protección menos acorazada la hallamos en los protagonistas de “Miopía progresiva” (en *Felicidad clandestina*), un cuento en el que, después de un mal encuentro –tan caros para Lispector- o precisamente por él, la felicidad se instala aunque sea por un día y aunque no convengan los términos sentimentales a esta narrativa –como diría el narrador de *La hora de la estrella*–.

En principio, el niño miope de este relato lo ha tenido todo, es otro niño protegido, todas sus necesidades cubiertas: “comer y ser amado” (LISPECTOR, 1977, p. 22) y sólo tiene prevista una salida para escapar de este circuito cerrado: “Bueno, siempre estaba la solución de ir de vez en cuando al lavabo, lo que hace que el tiempo pase más de prisa” (LISPECTOR, 1977, p. 22). En su presunción de que el mundo lo ama (“de un modo general el mecanismo de su vida solía tornarse objeto de ternura” (LISPECTOR, 1977, p. 22), nunca tuvo posibilidad de *ser* por sí mismo, nunca pudo dejar de ser un hijo colmado ni dejar de ser un buen hijo. De pronto, esta posibilidad se le brinda cuando es invitado a casa de una prima (que no tiene hijos).

La coincidencia feliz entre ambos se describe como una historia de dobles: el niño resuelve que “por un día entero no sería nada”, en realidad, a su temprana edad decide que no sería más hijo complaciente, que es todo lo que era. Deja de ser hijo a cambio de descubrir una mujer, ahí prende su deseo y deja de ser rehén: “se adaptó al amor de una mujer, amor nuevo que no se parecía al amor de otros adultos: era un amor que pedía realización, pues a la prima le faltaba la gravidez, que es en sí un amor materno realizado. Era un amor que, a posterior, reclamaba la concepción. En fin, un amor imposible” (LISPECTOR, 1977, p. 24); ella, en cambio deja de ser una mujer sin hijos para descubrirse madre: “todo el día sin una palabra, ella exigiendo de él que hubiese nacido en su vientre. Nada más que eso quería de él la prima. Lo que quería del niño de gafas era no ser ella una mujer sin hijos” (LISPECTOR, 1977, p. 25).

El encuentro, un verdadero equívoco, compone una escenografía que concierne a las identificaciones y favorece el intercambio fantasmático. El sinsentido caracteriza a la dinámica amorosa, lo cual no le impide tener su lógica. En este cruce cada uno encuentra su lugar: él (que solo ha conocido la condición de hijo) descubre en ella a una mujer y en el amor de madre que le brinda, se pone en el lugar de lo que le faltará siempre. Ella (que nunca ha sido madre) olvida con este niño su carencia. Se trata, como en otros relatos, de un amor de inexistencia prestada, de la misma naturaleza que el lenguaje y la ficción en donde transcurre, tal y como veremos más adelante.

Pero la felicidad del cuento no se refiere al día en que se concreta esta potencialidad sino al resto de días que, sin ella, el niño la atisbará como posibilidad: “aquel día, pues, él conoció una de las formas extrañas de la estabilidad: la estabilidad del deseo irrealizable” (LISPECTOR, 1977, p. 25). Aunque esta estabilidad, como la felicidad, no es una pastoral, conduce a un riesgo absoluto, al “amor imposible” (LISPECTOR, 1977, p. 24): “Él, que era un ser consagrado a la moderación, se sintió por primera vez atraído por lo inmoderado: una atracción por el extremo imposible. En una palabra, por lo imposible. Y por primera vez sintió, en consecuencia, amor por la pasión” (LISPECTOR, 1977, p. 25), ese “amor por la pasión” que no desconoce la casualidad del encuentro como regla de excepción.

Una conquista que, por otro lado, la prima alcanzó hace tiempo pero que a su vez le permite precariamente sentirse completa, aunque sea tomando al niño por lo que no es y a costa del hijo de otra mujer, solo un día fuera de esta ley humana para dar salida a su deseo.

El desencadenante de esta concurrencia, decía, es un mal encuentro. Parte del cuento transcurre en la planificación imaginaria de la visita por parte del niño, pero al llegar a casa de la prima surge el imprevisto. Descubre, no una rata o una cucaracha,⁷ sino un diente de oro en la boca de la mujer, con el cual no había contado: “Y fue aquello –al entrar por fin en la casa de la prima-, fue aquello lo que en un solo instante desequilibró toda la construcción anticipada” (LISPECTOR, 1977, p. 23). Señuelo para la mirada, el diente focaliza la atención al mismo tiempo que hace bascular las señales identificatorias.

Como el brillo en la nariz con el que Freud presentara el fetichismo, el destello del diente de oro resulta al principio para el niño, indigerible, y anticipa, en lo visible, una amenaza invisible. Este diente no es un universal, seguramente nadie se fijó en él. En este casi nada, en ese apenas visto, el niño contempla de otra manera a la prima, hace brillar la boca de ella en su mirada infantil. La ve y no como la imaginó, eso lo deslumbra y no se rinde a sacrificar la nueva imagen por la que cargaba en su imaginario. Por suerte, no se enquistó escópicamente -recordemos que es miope- y sigue adelante, soslayando lo que de extenuante podría tener la perversión.

El relato anticipa una de las matrices de la narrativa de Lispector: el título y el final del cuento (“la reverberante fijeza de ciego”) advierten que cuanto menos vea este niño, más sabrá; no ver de lejos le permite vislumbrar el velo de la verdad. En la traducción de Peri Rossi el cuento se llama “Miopía progresiva” y en la de Marcelo Cohen “Evolución de una miopía”⁸. No importa porque en Lispector siempre se pierde la vista para ganar otra mirada.

Podemos imaginar a la prima de este cuento esperando otra visita del niño miope. En estos relatos la espera hace a las protagonistas sensibles a su estado de incompletud, no ceden a su deseo pero no renuncian a él, no sacrifican su preciosa particularidad de ser barrado, en el límite de la locura pero sin caer en ella. El desastre planea pero no culmina, en ese borde

7 La desarticulación de lo imaginario ante el indicio inevitable de lo real ha sido uno de los temas más señalados en la crítica sobre Lispector. Retomaré más adelante esta cuestión, que se presenta como un imprevisto que desestabiliza la identidad, la garantía de un mundo referencial o la ilusión de la concurrencia amorosa. En definitiva, “encuentro con la Cosa” que resume Antelo (1997).

8 La traducción de Marcelo Cohen está tomada de la recopilación *Cuentos reunidos* (2002).

se mantienen suspendidas las mujeres de Lispector.

Algo similar ocurre en el aprendizaje de “Felicidad clandestina”, donde la protagonista se demora en su deseo. De nuevo una madre lo concede, esta vez en forma de libro. Pero esta madre que colma –ya vimos cómo las verdaderas madres en Lispector nunca son biológicas ni pretenden atiborrar-, esta madre se muestra en demasía, aunque la niña no está dispuesta a ser investida bajo su influencia, tan amorosa como mortífera y opta por “la estabilidad del deseo irrealizable”⁹.

Esta demora del deseo que, como la espera a la que antes aludía o el amor de inexistencia prestada del cuento anterior, contiene el secreto de la felicidad clandestina que anuncia el título del libro. Una felicidad oculta que no puede percibirse (no puede “verse”) a través de una mirada convencional, en tanto no aspira a la plenitud o la satisfacción. Pero una felicidad que con sus aplazamientos y su virtualidad, como la escritura que la compone, siempre está por venir.

* * *

Si en los cuentos anteriores el amor es una respuesta que se da a la falta en ser (“amar es no tener” dirá la protagonista de *La pasión según G. H.*), indisociable de la confrontación primera con el lenguaje y apremiado por identificaciones alienantes, en este último apartado me centraré en otros relatos en donde se niega la posibilidad de que la mirada del otro resuelva el vacío que conlleva esta experiencia, de tal manera que ese otro se presentará como origen del enigma de nuestro propio ser.

Si antes planteaba que una de las matrices de las narraciones de Lispector se afirmaba en provecho de malos encuentros (imprevistos, intolerables o impensables), en ellos se pone en juego la integridad subjetiva tanto como el contorno de la representación. Es decir, que la cuestión de la forma se juega igual en estos tropiezos como en la pugna con la escritura o la materia artística que sus protagonistas pintoras o escultoras encarnan.

La autorreflexividad, que se apodera cada vez más de la obra de Lispector,¹⁰ da cuenta de otro aprendizaje literario cuyo tránsito se expone en “La quinta historia” (de *La legión extranjera*) y “Dos historias mi manera” (en *Felicidad clandestina*), dos cuentos que reúnen una madriguera de historias y de escrituras especulares cercanos a sus últimas novelas.

En este último se relatan dos historias invertidas (una la de un hombre al que no le gustaba el vino y otra de un hombre al que sí le gustaba), que en realidad son cuatro –sin contar las que no terminan–, puesto que se componen como una reescritura de un texto

9 Como la propia Lispector cuando propone varios títulos en *La hora de la estrella* o varias versiones de una historia en el cuento “La quinta historia” o las iniciales de muchos de sus personajes, sin culminar la elección y optando por mantener todas las posibilidades en esta irrealización, en una propuesta de *antiliteratura* (BORELLI, 1981).

10 Como ha señalado Italo Moriconi (2010), los últimos textos de Lispector ponen en escena los límites y extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva; este proceso culmina con la muerte de Macabea, en *La hora de la estrella*. También, como veremos, como una forma de romper el espejo en el que se proyectaba su imagen de gran escritora.

previo. Todas ellas, como afirma la voz narradora “no muy bien contadas” pues “de querer el vino poco se ha de hablar y mucho en cambio del vino” (LISPECTOR, 1977, p. 186).

Si por un lado, este “*ejercicio de escribir*” (LISPECTOR, 1977, p. 183 - cursivas de la autora) permite apuntar el potencial narrativo de las derivas que contiene una trama y no se desarrollan o de los distintos sentidos que podrían adquirir las ambigüedades que encierra, por otro, solo en el cruce de una escritura dentro de otra escritura¹¹ puede atisbarse que el deseo de contar es contar ese deseo, esa evanescencia que se escapa y cuya afirmación se rescata al enfrentar las versiones de este relato. En ese sentido, solo cuando la historia se cierra es justamente cuando comienza. Y en ese sentido también, este relato anticipa el particular contrato de lectura que presidirá *La hora de la estrella*, ya que la autora escamotea “lo que el autor quiso narrar, tal como a nosotros nos escamoteó lo que de Félicien queríamos oír” (LISPECTOR, 1977, p. 185).

De esta manera puede entenderse que en “La quinta historia”, el mal encuentro ensaya una sexta que dará lugar a *La pasión según G. H.* (1964). En el relato breve, el enfrentamiento de una mujer con una plaga de cucarachas adopta distintas formas, la historia se hace deshaciéndose, en la medida que las cucarachas adquieren contorno y consistencia.

La novela, que retoma este encuentro inaudito, narra en sus preámbulos, un proceso de extrañamiento. Un día sin asistenta abre posibilidades insospechadas para la protagonista, que termina de desayunar dispuesta a “poner orden” (“Ordenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo [...]. Ordenar es buscar la mejor forma” (LISPECTOR, 2000, p. 29) y termina en una exploración de espacios inciertos (su propia casa, el cuarto de la criada, la persona de la criada, su interioridad). Comienza entonces un desdoblamiento por parte de G. H. y emerge un “tú” narrativo al que se dirige la escritura (que funciona como una apelación de sentido) y una marca del esfuerzo por mantener cierto vínculo comunicativo.

El combate con la cucaracha evoca otros malos trances de la narrativa de Lispector, que ya he detallado, donde la emergencia de lo real desarticula el imaginario que lo rodeaba y desata la narración de su caída. Como es habitual, el tono trascendente se evita a partir del énfasis en lo cotidiano y trivial, resaltando la contingencia de las circunstancias. Como exponía más arriba, en “Felicidad clandestina” el desencadenante lo ocupaba el brillo de un diente; en el cuento “Amor” (*Lazos de familia*) es un ciego que masca chicle y en “Perdonando a Dios” (*Felicidad clandestina*) una fatalidad menos habitual: pisar una rata. Estos detonantes se presentan recubiertos de nimiedad y protagonizados por personajes cercanos a lo prosaico y lo común (ese casi nada tan limítrofe); ninguna excepcionalidad previa los caracteriza ni explica lo inusitado de su experiencia.

Si es posible convocar un objeto amoroso que no sea metáfora del sujeto, estos malos encuentros porfían el enfrentamiento con lo abyecto, lo siniestro o lo irrepresentable, una alteridad radical. El cara a cara se establece con esos seres que no se parecen a nada: “ciego mascando chicle”, “diente relumbrante”, “rata”, pero por si la identificación aún fuera posible,

11 Igualmente, en la “cisão entre ler e dizer”, en la que se trata de encontrar “um princípio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real se fixa sempre o mesmo lugar, isto é, no lugar do Mesmo” (ANTELO, 1997, p. 36).

la elección de la cucaracha en *La pasión* ahuyenta cualquier proyección de identidad. No se trata de retar al yo con el no-yo sino con un otro impersonal, no asimilable a la identidad ni a su contrario (“la despersonalización con la gran objetivación de uno mismo. La mayor exteriorización a que se llega” (LISPECTOR, 2000, p. 144).¹² La cucaracha no instaura el corte que permite asentar el narcisismo, ese que el niño Paulinho entablaba con su madre.

Previamente, en “Felicidad clandestina” la iniciación amorosa se consume con un libro, en “Restos de carnaval” el encuentro puede darse en tanto el muchacho no reconozca a la protagonista más que en su disfraz o en “El primer beso” el ritual se consume con una estatua. Recopilemos: el sinsentido caracteriza la dinámica amorosa, en una lógica fantasmática que ensambla el libro con el disfraz y la estatua. Agamben lo formula de otra manera:

¿Cómo apropiarse del inapropiable objeto de amor (es decir del fantasma), sin incurrir en la suerte de Narciso (que sucumbió a su propio amor por una *yimage*) ni en la de Pigmalión (qué amó a una imagen sin vida)? O sea, ¿cómo puede Eros encontrar su propio espacio entre Narciso y Pigmalión?” (AGAMBEN, 1995, p. 211).

Por ello, la apropiación de *La pasión* convoca un resto ajeno a la mediación de la representación que todavía evoca el libro, el disfraz o la estatua, un resto inadecuado como doble que no admite ningún reconocimiento humano. Y, sin embargo, el encuentro termina siendo amoroso en esta obra, a pesar o a favor del horror del vacío originario al que transporta a la protagonista: “el horror soy yo frente a las cosas”, afirma.¹³ Como si la falta de consistencia de cada cual, al enfrentarse al amor, nos empujara a lo informe primigenio: “¿Entendía yo que aquello que había experimentado, aquel núcleo de rapacidad infernal, era lo que se llama amor? ¿Pero - amor neutro?” (LISPECTOR, 2000, p. 110).

Un guión,¹⁴ una marca de escansión (de nuevo, un casi nada), parte la última frase de la cita, suspende el sentido y localiza una hendidura, de modo tal que lo que distingue a la persona de la no-persona tiende a reducirse a nada en esta experiencia del amor. El guión muestra lo que no puede decirse, descubre y oculta, crea una apertura en el lenguaje, un potencial y una virtualidad cercanos a la demora del “deseo irrealizable” descrita en los cuentos anteriores.

Nada iguala esta experiencia de neutralidad porque si poseyera un indicio, sería el de

12 Gabriel Giorgi plantea cómo la presencia de lo animal en *Lispector* deja de funcionar como límite exterior del orden social y del universo de lo humano, se convierte en “el índice de una interioridad: se volverá íntimo, doméstico, emergerá desde los confines de lo propio y la propiedad, y trazará desde allí nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación” (2014, p. 87).

13 A propósito de *La pasión*, señala Benedito Nunes: “Porém alertarnos o leitor para o fato de que a visão transtornante da personagem-narradora é inseparável do ato de contá-la, como tentativa sua para reapossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração, e que a despossou de si mesma. Só enquanto lembrança, na ordem sucessiva do discurso, poderá a narração restituir a subitaneidade do transe visionário. E restituindo-o, devolver também, graças o novo *Eu* da enunciação em que o papel de narradora investe G. H., a identidade cuja perda constitui a sua história” (NUNES, 1988, p. XXVIII).

14 El guión no aparece en la traducción española de Alberto Villaba, publicada por Siruela. Véase la p. 85 de la edición de Benedito Nunes (1988).

una presencia asegurada, capturada, que es precisamente de lo que esta narradora se libera. Enfrentada a lo informe, a lo inhumano, a lo inarticulado, logra afrontarlo sin deplorar su abyección, al precio de quedar sacudida por “las olas desatadas del mutismo”.¹⁵ Lo neutro que en palabras cruzadas de Antelo-Blanchot “desplaza el eje de una escenografía convencional y establece el centro de gravedad en otra parte, allí donde sería superfluo tanto afirmar el ser como denegarlo, es decir, en el punto sagital de la desgracia o la locura” (ANTELO, 2002, p. 15).¹⁶ Porque puestos a dilucidar sobre el ser, los contornos que lo habitan o el principio substancial que lo conforma, para Lispector no se sabe si fue primero el huevo o la gallina.

* * *

Cuando en 1974 Lispector publica *El vía crucis del cuerpo*, las críticas condenan el carácter esquemático de sus relatos, la crudeza en el tratamiento de las temáticas sexuales (MORICONI, 2010, p. 107) y, en definitiva, su pobreza literaria. Conviene recordar las palabras de Peri Rossi: “el inconsciente es un mal escritor” (LISPECTOR, 1988, p. 13) y como, el inconsciente, las últimas obras de la escritora, operan a partir de restos. No solo por presentar una abyección inhumana sino por dejar al descubierto el mal gusto, lo bajo, el kitsch, lo marginal, los residuos sobre los que se cimenta la cultura.

“Hay hora para todo. Hay también la hora de la basura” (LISPECTOR *apud* COSSÍO WOODWARD, 2008, p. 24), afirmó Lispector ante estas acusaciones. Consecuentemente, *La hora de la estrella* (1977) forma parte de un grupo de textos “que ponen en escena el final, sobre todo como disolución. Final de la vida, final de la carrera, final de la obra” (MORICONI, 2010, p. 108).

La pasión según G. H. avanza esta escena final disolutoria en la precariedad de un yo sin asidero especular que, en las últimas páginas, vuelve con “las manos vacías” (LISPECTOR, 2000, p. 146), en un regreso con lo indecible que aún le es dado “solamente a través del lenguaje” (LISPECTOR, 2000, p. 146), según declara la protagonista. En ese sentido, *La hora de la estrella* crispera todavía más este derrumbe, en el que solo queda el cascarón (el vacío, el desecho) de la escritura metaficcional.

Un último mal encuentro sucede con este cierre de telón: el de Macabea con su narrador. La pobre nordestina, anodina, simple, caracterizada por la carencia (“un café frío”, “un pelo en la sopa” afirma de ella Rodrigo S. M.), al límite de la humanidad y la feminidad pone al borde de los nervios a quien la ha creado. Sin saber muy bien cómo manejar este “casi nada” -no es casual que el autor sea un hombre y no solo por mantener una prudente distancia a partir del travestimiento-, termina matando a su personaje, como hiciera la niña con el polluelo de *La legión extranjera*.

15 Lo neutro como viaje a lo orgánico y al origen aparece numerosas veces aludido en su intento por escapar de la forma por parte de la protagonista de *La pasión*: “estoy a punto de ver el núcleo de la vida” (51); “lo que he visto no es organizable” (56); “lo neutro era mi raíz más profunda y más viva” (76); “lo neutro. Estoy hablando del elemento vital que une las cosas” (83), etc.

16 Espectralidad del “habla neutra” que según Antelo “implica no revelar ni ocultar, es decir, significar de un modo diverso a la significación de lo visible banal” (2002, p. 27).

Sin gravedad y menos trascendencia, un Mercedes-Benz atropella a Macabea justo cuando comenzaba la buena estrella para ella. Una decisión autorial de la que Rodrigo S. M. pretende desentenderse, como si escribir no implicara ninguna responsabilidad o como si la ficción, ese espacio de “inexistencia prestada”, no incluyera disponer sobre la vida ni la atravesara.

Pero este final gratuito, irónico y cruel, que incluye la basura de las demandas del mercado literario –“¿El final fue lo bastante elocuente para las necesidades de ustedes?” (1989, p. 81)– resalta todavía más el hueco que deja la novela dentro de la novela. O mejor, la distancia entre lo que leemos y la historia de Macabea. En el paratexto que enmarca la narración de esta historia y sus artilugios metaliterarios irrumpe otra voz autorial remarcada como voz *otra* con respecto a lo que se contará después.

Se trata de una dedicatoria que, como un guiño, se llama “Dedicatoria del autor. (*En verdad, Clarice Lispector*)” (LISPECTOR, 1989, p. 9 - cursiva de la autora), en donde, a pesar de la marca masculina del texto, se desliza, verazmente, la escritora que se así nombra (¿a quién podemos atribuir si no “medito sin palabras y sobre la nada” (LISPECTOR, 1989, p. 9) que incluye este preámbulo?).

Igualmente, en el sinfín de títulos que siguen se manifiesta, al menos, una duda sobre la forma de resolver la obra (equivalente a la decisión de un final). “La culpa es mía” declara uno de estos títulos, en una de las potenciales lecturas que cada uno dispara, una variante de lo que, sin estar, contiene la obra. En otro título, distinguido por su tipografía, como si de un acto fallido se tratara, se incluye la firma de la propia escritora, incorporada en el listado como producto de ella misma.

Entre líneas y entre textos, al borde del lenguaje, la verdad se enuncia en estas páginas más allá de las palabras y quien se enuncia con ellas descubre su falsedad; en esta disolución final, el yo no puede ser más que titulado o conquistado a título póstumo, aunque, de pronto y solo por un instante, coincida con un nombre: Clarice Lispector.

GIRONA FIBLA, N. Clarice Lispector: The Learning of a Name. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 68–83, 2015.

Referencias

AGAMBEN, G. Estancias. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.

ANTELO, R. *Objecto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

_____. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *La araña*. Trad. Haydée Y. Barroso. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 09-29.

BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 1982.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Siruela, 2013.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M^a Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

CRÓQUER PEDRÓN, E. *El Gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa). Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2000.

GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1989.

LISPECTOR, C. *Felicidad clandestina*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijabo Mondadori, 1977.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1994.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba Barcelona: Muchnik Editores. 2000.

_____. *Cuentos reunidos*. Trad. de Cristina Peri Rossi, Juan García Gayó, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Alfaguara, 2002.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: Siruela, 2013.

_____. Mentir, pensar. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 605.

LOSADA Soler, E. "Traducir a Clarice Lispector. El texto oville y sus espejos". *Espéculo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 51, p. 11-19, jul.-dic./2013. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Consulta: 03 mar. 2014.

MORICONI, I. La hora de la basura. In: LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*. Trad. y Prólogo Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010. p. 106-113.

NUNES, B. Introdução do coordenador. In: _____; LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

PERI ROSSI, C. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1995. p. 12-14.

Recebido em: 19/03/2015

Aceito em: 17/06/2015

Clarice Lispector: o aprendizado de um nome

NURIA GIRONA FIBLA *

Tradução: Joanna Durand Zwarg ** ***

RESUMO: O presente texto tem como objetivo destacar o exercício amoroso e a constituição do ser movido pelo desejo como elementos temático-formais presentes nos textos de Clarice Lispector. Partindo da análise de contos, como “A legião estrangeira”, “Come, meu filho”, “Miopia progressiva”, inseridos em *Felicidade clandestina*, e de romances como *A hora da estrela* e *A paixão segundo G. H.*, a autora destaca o aprendizado amoroso como uma espécie de busca pelo eu. Todavia, esse aprendizado, efetuado sempre por meio da linguagem ou do silêncio, acaba por fracassar à medida que as personagens veem frustradas suas expectativas com relação ao objeto de desejo.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Desejo; Eu; Fracasso; Linguagem; Ser; Silêncio.

ABSTRACT: This paper aims to highlight the loving exercise and the being formation driven by the desire as thematic-formal elements present in Clarice Lispector texts. Based on the analysis of short stories such as “The Foreign Legion” (“A legião estrangeira”), “Eat, my son” (“Come, meu filho”) “Progressive Myopia” (“Miopia progressiva”), from the book *Clandestine Happiness (Felicidade Clandestina)*, and novels like *The Hour of the Star* and *The passion according to G. H.*, the author highlights the love learning as a kind of quest for the Self. However, this learning - always made through language or silence - ultimately fails as the characters note that their expectations were frustrated regarding the object of desire.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Desire; Failure; Human Being; Language; Self; Silence.

* Departamento de Filología Española; Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados – Universitat de Valencia – 46010 - Valencia – España. E-mail: nuria.girona@uv.es

** Departamento de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Prebisteriana Mackenzie (UPM) - 01241-001 - São Paulo - São Paulo - Brasil. E-mail: joanna.durand@gmail.com

*** Revisão da tradução: Prof. Dr. André Luiz Gomes de Jesus.

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do modo certo*, imposição muito limitadora.) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”. (Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem o que eu sabia).

Mentir, pensar — Clarice Lispector

No prólogo para a edição castelhana de *Onde estivestes de noite*¹, Cristina Peri Rossi considera um desafio traduzir Clarice Lispector: “uma versão em outra língua dificilmente conserva a beleza da prosa desta mulher” (PERI ROSSI, 1995, p. 12), declara, já que “não é uma beleza convencional” nem correspondente a certa afetação literária; inclusive chega a afirmar que, desde uma perspectiva tradicional, “escreve mal”². O desalinho do estilo e o descuido da continuidade narrativa tornam rara a escritura de Lispector, sem deixar de por isso seduzir em seu esplêndido desdobramento. A tradutora converte em valor o que um setor da crítica considerou falho e atribui ao afã de veracidade desta autora o segredo de sua beleza: “com efeito, o inconsciente é um mal escritor, desde uma perspectiva convencional” (PERI ROSSI, 1995, p. 12-13)³.

Entendida assim, a fiel veracidade que Peri Rossi destaca não se relaciona nem com uma literatura mimética nem com uma linguagem que assegure a representação. Para além das dificuldades que implica traduzir um inconsciente, convém destacar a perturbadora posição ocupada por Lispector no campo cultural brasileiro e no latino-americano. A ruptura que sua narrativa acarreta não permite etiquetá-la em alguma das correntes literárias de seu tempo nem a liberaram de ambíguos reconhecimentos críticos⁴, incluídas “as tentativas de fazer de sua escritura atípica uma consequência direta da excentricidade da ‘estranha’ mulher que a produz” (CRÓQUER PEDRÓN, 2000, p. 62).

Uma obra e uma autoria, portanto, inapreensível e inclassificável, mas “veraz” como o inconsciente no que não cessa de não se escrever, por empregar uma fórmula coerente com o exposto por parte de Peri Rossi. Qual verdade e qual afã entreviu a tradutora na complexa

1 N. EE.: O livro recebeu, na tradução, o título de *Silencio*. Cf.: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. 1. ed. Barcelona: Grijalbo, 1988. Em 1995, foi republicado por Grijalbo/Mondadori.

2 Também Elena Losada alude aos problemas de tradução de Lispector, para além de certa inefabilidade, a partir da “agramaticalidade” essencial em seu estilo e em sua intensidade: “Qualquer intervenção sobre a linguagem de Clarice Lispector que esteja adiante da substituição as impossibilidades gramaticais é uma falta de respeito, qualquer tentativa de atenuar o estranhamento do texto faz com que este perca densidade e força. (LOSADA, 2013, p. 18)

3 A citação de Peri Rossi é retirada da tradução de *Onde estivestes de noite*, que a editora Grijalbo-Mondadori publicou com o título *Silencio* (1995). A partir de agora, os números entre parênteses são correspondentes com as edições das obras de Lispector citadas na bibliografia final.

4 Para uma revisão do lugar autoral de Lispector no campo crítico, as tentativas de etiquetar sua obra e, em especial, a mitologia que acabou por fetichizar a figura da escritora, leia-se Cróquer Pedrón (2000).

tarefa de levá-la a outra língua? Nas páginas que seguem traçarei um possível itinerário da escritura de Lispector nesse mais além da linguagem que aponta e na insistência por atravessá-la. Tomarei, em princípio, alguns de seus contos como cena de um aprendizado necessário sobre o desejo e sobre o estatuto dos nomes, a fim de reenviá-los ao limite que explora seu último romance, *A hora da estrela* (1977), no qual lemos: “esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1981, p. 19).

Um conto muito breve (“Come, meu filho”, em *Felicidade Clandestina*) pode ser tomado como ponto de partida da aprendizagem do desejo que Lispector trama em suas narrações. Um conto iniciático, que instala a condição indispensável para que nos seguintes flua este acontecimento, e um conto paradigmático por sua maneira de referir-se ao advento do sujeito na linguagem, que prefigura este “mais além das palavras” ao qual sua ficção nos precipita. Apenas um diálogo, sustentado pelo silêncio – pontos suspensivos no texto – ou a asseveração monótona de uma mãe que dá de comer a seu filho, fundam essa cena primária.

Paulinho, em uma precocidade atroz, não cessa de dissertar sobre o mundo e suas aparências, sobre o “inreal” – termo que ele mesmo cunha – enquanto sua mãe, em uma das escassas intervenções, insiste que fale menos e coma mais. Sobre este fundo verbal e o mutismo que o pontua desdobra-se um corpo a corpo. O menino cobra respostas a uma interlocutora ocupada no gesto cotidiano e ritual de satisfazer essa necessidade básica de nutrição: “Onde foi inventado o feijão com arroz?” [...]; “Você não acha que o pepino parece inventado?” [...]; “¿Para você, carne tem gosto de carne?” (LISPECTOR, 1987, p. 39) a persegue insistentemente. Talvez repita, na voracidade de suas reflexões sobre se o mundo é plano ou sobre a irrealidade do pepino, um discurso aprendido, afinal de contas começa a alimentar-se de palavras e a tomar consciência de suas carências.

— Você prefere prato fundo ou prato chato, mamãe?

— Chat ... -rasi, quer dizer.

— Eu também. No fundo, parece que cabe mais, mas é só para o fundo, no chato cabe para os lados e a gente vê logo tudo o que tem (LISPECTOR, 1987, p. 39).

De repente, interrompe seu discurso metafísico e percebe o impacto de saber-se objeto de desejo: “Mas você está olhando desse jeito para mim, mas não é para eu comer, é porque você está gostando muito de mim,” (LISPECTOR, 1987, p. 39). A certeza de que o intercâmbio de comida e olhares esconda outra coisa o assalta; a probabilidade de uma mãe que pudesse com ele satisfazer-se o obriga a impor um limite, de forma a não denunciar sua percepção: “Você só pensa nisso. Eu falei muito para você não pensar só em comida, mas você vai e não esquece” (LISPECTOR, 1987, p. 39). A ação fundamental do conto: falar e comer, ou seja, “incorporar” – esse gesto típico de Lispector – serve para cruzar em uma única cena o oral e o digestivo, vínculos prediletos de uma mãe com seu bebê. Supostamente, ela o alimenta e ele é alimentado, mas esse filho fala e fala para não ser alimentado?... Quem se dirige a quem?

Sua intervenção inverte os termos: ele também provê de palavras que incluem preferências. Diante da iminência de ficar preso ao mandato nutrício emerge seu “eu” e

estabelece assim uma barreira de contenção que firma sua posição de sujeito; um “eu” que se propõe a distrair sua mãe e distinguir-se em sua iniciativa. Não é que se oponha a satisfazer seu desejo (por isso exige que não pense só em comida, por isso fala) mas sempre e quando o imperativo proceda dele e seu ser não fique em pedaços. Este menino, um megalomaniaco em potencial, poderia deixar de comer, seria essa uma possibilidade, mas opta por continuar falando, não lhe faltam palavras para continuar seduzindo. Se a linguagem distrai (sabe-se já, o mundo parece plano e não é, e o pepino é inventado), sua palavra distrai o desejo materno. Em seu apelo não quer ocupar o lugar de objeto, mas o de sujeito desejoso que dirige sua própria atuação.

No conto, como em outros relatos de Lispector, aponta-se para outra questão: não só de pão vive o homem⁵. A mãe satisfaz necessidades do filho, mas isso não diz respeito apenas a dar o que comer, desde aí a brecha aberta por Paulinho. Sua obstinação por não deixar de falar e exigir resposta o vinculam à mãe em uma dependência distinta à da comida, o inscrevem como um ser para além das necessidades, no que não só intervém o “você” ou o “eu” do apetite, e sim um terceiro termo, adiante da boca a ser alimentada, uns laços de família nos quais certa desordem e certa insatisfação tenham lugar, imprescindíveis na constituição subjetiva.

Talvez a mãe de Paulinho também tente despistar à sua maneira, em sua insistência para que coma mais e fale menos, para que não abra a boca para pedir, para obturar seu desejo, para que não suceda, em uma reflexão sobre o que pode intermediar entre uma mãe que farta e uma mãe que priva⁶.

Como consequência, mais que um conto do “corpo a corpo” assistimos a um “boca a boca”, no qual se fixam as condições para desviar a consequência alienante e devoradora do amor, que se perfila em outros momentos da obra de Lispector. “O amor é um assunto de umbral” diz Cixous, e este menino que faz da mãe um instrumento para que ele possa habitar a linguagem, a despreza (CIXOUS, 1995, p. 19)⁷. Primeiro passo, portanto, neste aprendizado do desejo: de uma mãe, que deve habituar-se à confrontação e ao distanciamento do menino, que precisa desta separação para poder dizer “eu”, para acessar a perda que implica

5 Leia-se, sobre a literalidade desta máxima o conto “A repartição dos pães” (Em *A legião estrangeira*) onde, a meio caminho entre a cena bíblica e o festim totêmico, o motivo do pão compõe um quadro sobre a voracidade, a ingestão e o desejo ou “O jantar” (em *Laços de família*) em que se desencadeia o tema da abjeção no espaço de um restaurante.

6 Todo o testemunho ao qual temos acesso no relato vem do filho, mas, e o lado da mãe? Apenas podemos supor, desta mãe monossilábica, que seu silêncio aguarda o desastre. De momento/Por enquanto suporta um interrogador/interrogatório/questionar-se conflitivo e cala, na hiância aberta por Paulinho que a obriga a desconhecê-lo e sustenta-lo como representação, esta mãe funda a “pura negatividade” de outras personagens lispectorianas: não fala mas não é muda, está presente mas não intervém, seu discurso remete a pontos suspensivos (sem palavras, mas não por isso carente de significação): “um vazio que não é ausência, é virtualidade de ser” nas palavras de Antelo (2002, p. 23 - tradução de Joanna D. Zwarg).

7 Sobrepõe-se a Paulinho um desejo de gostar que o funda como sujeito. Essa ascensão fundamental é narrada em outros contos, às vezes a partir do acesso ao simbólico, como o menino de “Uma esperança” que descobre a duplicidade desta palavra e diante da ameaça de uma aranha, sua mãe aponta “nós a queríamos e, oh! queríamos menos que comê-la” (LISPECTOR, 1987, p. 94) ou a identificação especular traçada no equívoco de “Menino a bico de pena” (ambos em *Felicidade clandestina*).

a linguagem e para encarar o desejo. Paulinho, que aprendeu a falar- desejar, poderia repetir com Kristeva: “pela boca que encho de palavras antes que a da minha mãe que desde agora me falta mais que nunca, e a agressividade que a acompanha, elaboro esta falta, *dizendo*” (1989, p. 58 - grifo da autora).

Em “A legião estrangeira” (de *Felicidade clandestina*) conta-se a história de Ofélia. Mas antes de apresentar esta personagem, relata-se uma cena fugaz, que como em outros contos de Lispector pode passar inadvertidamente por efêmera ou por aparente intranscendencia: algo tão simples mas talvez tão doloroso quanto ser presenteado com um pinto deixa desconcertada uma família, que não sabe como deixar de aterrorizar-se com tanta fragilidade:

Eu queria que também ele sentisse a graça de sua vida, assim como já pediram de nós, ele que era a alegria dos outros, não a própria. Que sentisse que era gratuito, nem sequer necessário - um dos pintos tem que ser inútil -; [...] Mas era amar o nosso amor querer que o pinto fosse feliz somente porque o amávamos. Eu sabia também que só mãe resolve o nascimento, e o nosso era amor de quem se compraz em amar [...]. Mas o pinto tremia, coisa de terror, não de beleza (LISPECTOR, 1987, p. 65-66).

No aprendizado amoroso, a narradora distingue entre o exercício amoroso e amar o amor, pois neste último, segundo Barthes “é meu desejo o que desejo, e o ser amado não é mais que seu agente. Fico exaltado pensando em uma causa tão grande que deixa bem atrás de si uma pessoa que foi meu pretexto [...]: sacrifico a imagem ao Imaginário” (BARTHES, 1982, p. 34). A felicidade de saber-se gratuito provém de aceitar a este minúsculo ser tal como é, não como substituto de outros, encarando-o sem nenhuma sustentação indicativa nem ideal de relação. O amor da mãe deste conto passa pela precaução de não investir imaginariamente seu exercício, ignorando o lugar e a função que o filho ou o objeto amoroso ocupam em seu espectro, daí talvez a precária e estranha escolha de um pinto nesta anedota (precursor menos sinistro que o rato ou a barata em outros relatos).

No momento de maior pavor para a família, o filho mais velho decide interferir e pergunta: Você quer ser mãe dele? [...] A missão era falível, e os olhos de quatro meninos aguardavam com a intransigência da esperança o meu primeiro gesto de amor eficaz. [...] “Um homem e quatro meninos me fitavam, incrédulos e confiantes” (LISPECTOR, 1987, p. 66).

Este preâmbulo se faz necessário para delimitar o lugar da voz narradora que vai contar a história de Ofelia depois da dádiva do pinto, uma história que lida desde o começo relata, na realidade, um choque entre duas famílias, um enfrentamento de mães e, no meio, uma filha. Esta primeira cena chega ao fim dizendo:

Tentei isolar-me do desafio dos cinco homens para também eu esperar de mim e lembrar-me de como é o amor. Abri a boca, ia dizer-lhes a verdade: não sei como. Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. E dissesse: cure meu filho. Eu diria: como é que se faz? Ela responderia: cure meu filho. Eu diria: também não sei. Ela responderia: cure meu filho. Então - então porque não sei fazer nada, e porque não me lembro de nada e porque é

de noite - então estendo a mão e salvo uma criança. Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha.

Então estendi a mão e peguei o pinto. (LISPECTOR, 1987, p. 66-67).

Ali onde o significante abandona esta mulher: “não sei”, “silêncio”, “é de noite”, ali começa o amor que não é escolhido pela impossibilidade de escapar-se dele. O momento desta indecisão absoluta em que, enfrentada a proximidade do outro com o objeto amoroso, há o reconhecimento de que, entre amor e saber, nossa consciência atrasa.

Depois desta declaração de ignorância, Ofélia é novamente evocada e a narradora descreve a mãe desta menina, uma mãe que se protege de qualquer aproximação excessiva a sua vizinha; apresenta-nos sua família, uma “dinastia exilada”, “que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão. Família antiga, aquela. (LISPECTOR, 1987, p. 69).

Em seguida, as visitas de Ofelia Maria dos Santos Aguiar – afetada como seu nome – ativam o modelo de “boa mãe” no qual a protagonista não se encaixa, essa boa mãe que não mostra desejos que excluam os filhos, que tudo tem e tudo abastece. Frente a este mito da dedicação materna (que oculta o despótico domínio de alienação que este ter encerra), a mãe protagonista manifesta sem muita ênfase, outra vez de passagem, que tem distintas ocupações além da criação. As visitas de Ofélia interrompem seu trabalho, pois com frequência está sentada diante da máquina de escrever; suas observações também a incomodam, com essa “voz de quem fala de cor” (LISPECTOR, 1987, p. 73): “não era hora de estar de robe” (LISPECTOR, 1987, p. 70), “dissera-me que eu comprara legumes demais na feira” (LISPECTOR, 1987, p. 71), “empada de legumes não tem tampa” (LISPECTOR, 1987, p. 70) e, é claro, a senhora “não cria bem os meninos” (LISPECTOR, 1987, p. 69) y “a senhora é esquisita” (LISPECTOR, 1987, p. 70).

As fugas da menina para a casa da vizinha, repreendidas com severidade por sua mãe, salvam momentaneamente a mãe protagonista, na medida em que supõem uma saudável transgressão infantil em uma estrutura tão cerrada; também a permite experimentar a fascinação pela bizarrice dessa outra mãe, quem de todas as formas, fica aborrecida com o julgamento da pequena:

a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura - logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível - eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura. Ela que estava toda coberta, e tinha mãe coberta, e pai coberto (LISPECTOR, 1987, p. 70).

Quando Ofélia escuta o piar do pintinho fica exposta pela primeira vez a uma contingência repentina, a possibilidade de desejar. Como sempre, esta eventualidade ocorre em um instante: “não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto” (LISPECTOR, 1987, p. 74). Então, a menina

sente o ato de desejar intensamente como uma espécie de humilhação e a narradora a contempla como se fosse outra menina e quase sua filha, recuperemos uma frase fugaz do começo do conto: “só mãe resolve o nascimento” (LISPECTOR, 1987, p. 66), para colocá-la junto a reflexão que acompanha esse ritual:

A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma (LISPECTOR, 1987, p. 76).

Na descrição, quase uma partenogênese, de não recordar na origem à mãe, voltam a conjugar-se o advento do desejo e o advento do sujeito e, apesar de que esse desejo provém de uma falta – afinal falta algo a esta menina, mesmo que seja um pinto - a narradora o celebra como um batizado ou um casamento, já que Ofélia se desdobra e articula o pronome “eu” para o qual não há memória.

Desta maneira, a mulher protagonista lança à menina uma oferta de amor na figura do minúsculo animal, mas Ofélia decide acabar abruptamente com essa fraqueza e o mata. O conto não esclarecerá se o esmaga por causa de seu excessivo amor (no descomedimento de suas ingênuas carícias infantis) ou por não tolerar esse sentimento que a excede e que não tinha previsto em uma família tão resguardada, ou simplesmente, mata de pura inveja, não tolera que o pintinho pertença a sua vizinha.

Ofélia é uma primeira opção neste aprendizado do desejo: da proteção, que com distintos matizes, recorre estes contos; ela descobre – segundo Cixous – “em defesa própria, o desejo, como abertura ao outro” (CIXOUS, 1995, p. 183) e foge. Certamente, a menina opta por proteger-se, e assim protege a si mesma da loucura do amor e assim garante uma felicidade obrigada, que não clandestina. Escolhe a privação do amor e o rejeita, não em um gesto de faceirice, mas na negação que outorga à Ofélia certa dignidade, a dignidade de continuar intacta. Em uma retirada a tempo, ela escapa e extravia-se ao impulso: mais vale um outro do qual fugir a um outro ao qual perder.

No entanto não escapa de seu destino. Ao final do conto assenta o último golpe de graça a esta eleição. A respeito de Ofélia, diz que não voltou: “foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Este fato inesperado encerra a narração, pelo súbito desenlace de conto de fadas para o que está fora de lugar e pela inversão de sentido que confere à fuga. Ofélia estava destinada a um desfecho melhor, convenhamos que é preferível ser princesa em detrimento de amar a um pintinho. Melhor, pois Ofélia, com sua negação, não opta pela infração, elege ser uma boa menina, já que em sua genealogia não cabem desejos espontâneos e muito menos, inconvenientes. Assim cumpre seu desígnio e talvez alimente em segredo o proveito de um outro materno.

O relato mostra ainda outro aprendizado: quem conta é uma mãe, que ao contrário de Ofélia, ensaia como conceder um desejo (o pinto) fora dela, como oferece-lo a Ofélia sem “engendrar dúvida” (CIXOUS, 1995, p. 183) e como não obter benefícios em seu proveito. Por sua vez, esta mãe adverte sobre o aprendizado: “Oh, não se assuste muito! às vezes a

gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Não sabe amar o bastante mas entende que, às vezes, a destruição permite reconhecer um amor puro, que as alienações, ocasionalmente, também o afogam, inclusive é possível acabar engolido pelas paixões. Por fim, seguro que algum dia a família desta narradora comeria o pinto, como ocorre no conto “Uma galinha” (em *Laços de família*).

Encontramos outra lição de proteção, menos encouraçada, nas protagonistas de “Miopia progresiva” (em *Felicidade Clandestina*), um conto em que, depois de um mal encontro – tão caros para Lispector – ou precisamente por ele, a felicidade se instala mesmo que seja por um dia e apesar de que não convenham os termos sentimentais a esta narrativa – como diria o narrador de *A hora da Estrela* – o menino míope deste relato tinha tudo, é outro menino protegido, todas as suas necessidades satisfeitas: “comer e ser amado” (LISPECTOR, 1987, p. 19) e só tem prevista uma saída para escapar deste circuito fechado: “Bem, sempre havia a solução de poder de vez em quando ir ao banheiro, o que faria o tempo passar mais depressa” (LISPECTOR, 1987, p. 19). Nessa presunção de que o mundo o ama (de um modo geral o mecanismo de sua vida se tornara objeto de ternura (LISPECTOR, 1987, p. 19), nunca teve oportunidade de ser por si mesmo, nunca pode deixar de ser um filho pacífico nem deixar de ser um bom filho. De repente, é brindado com esta possibilidade de ser convidado para a casa de uma prima (que não tem filhos).

A coincidência feliz entre ambos é descrita como uma história de dobros: o menino resolve que “por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria” (LISPECTOR, 1987, p. 21), na realidade, em sua tenra idade decide que não seria mais filho complacente, que é tudo o que era. Deixa de ser filho em troca de descobrir uma mulher, então prende seu desejo e deixa de ser refém:

adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Enfim, o amor impossível. (LISPECTOR, 1987, p. 21).

Ela, por sua vez, deixa de ser uma mulher sem filhos para descobrir-se mãe: “O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela. A prima não queria nada dele, senão isso. Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. (LISPECTOR, 1987, p. 21).

O encontro, um verdadeiro equívoco, compõe uma cenografia que concerne às identificações e favorece o intercâmbio fantasmático. A falta de sentido caracteriza a dinâmica amorosa, o que não a impede de ter sua lógica. Neste cruzamento cada um encontra seu lugar: ele (que só conheceu a condição de filho) descobre nela uma mulher e no amor de mãe que lhe é brindado, põe-se no lugar do que lhe faltará sempre. Ela (que nunca foi mãe) esquece, com esse menino, de sua carência. Trata-se, como em outros relatos, de um amor de inexistência facilitada, da mesma natureza onde transcorrem linguagem e a ficção, tal como veremos mais adiante.

No entanto, a felicidade do conto não faz referência ao dia em que se concretiza esta potencialidade mas ao resto de dias que, sem ela, o menino a vislumbrará como possibilidade: “Neste dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável (LISPECTOR, 1987, p. 21-22). Ainda que esta estabilidade, como a felicidade, não seja uma pastoral, conduz a um risco absoluto, ao “amor impossível” (LISPECTOR, 1987, p. 21): “Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. E pela primeira vez teve então amor pela paixão” (LISPECTOR, 1987, p. 22), esse “amor pela paixão” que não desconhece a casualidade do encontro como regra de exceção.

Uma conquista que, por outro lado, a prima alcançou há muito tempo, mas que por sua vez permite precariamente sentir-se completa, ainda que seja tomando ao menino pelo que não é e a custa do filho de outra mulher, só um dia fora dessa lei humana para dar saída/vasão ao seu desejo.

O desencadeador desta participação, dizia, é um mal encontro. Parte do conto transcorre na planificação imaginária da visita por parte do menino, mas ao chegar a casa da prima surge o imprevisto. Descobre, não um rato ou uma barata⁸, senão um dente de ouro na boca da mulher, com o qual não contava: “E foi isso - ao finalmente entrar na casa da prima - foi isso que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada” (LISPECTOR, 1987, p. 20). Chamariz para o olhar, o dente focaliza a atenção ao mesmo tempo que faz balançarem os sinais identificatórios.

Como o brilho no nariz com o qual Freud apresentou o fetichismo, o lampejo do dente de ouro resultou para o menino, a princípio, indigerível, e antecipa, no visível, uma ameaça invisível. Este dente não é um universal, seguramente ninguém se atentou para ele. Neste quase nada, nesse apenas visto, o menino contempla a prima de outra maneira, faz sua boca reluzir em seu olhar infantil. A vê e não como a imaginou, isso o deslumbra e não se rende a sacrificar a nova imagem pela que carregava em seu imaginário. Por sorte, não fica estancado escopicamente – recordemos que é míope – e segue adiante, contornando o que a perversão poderia ter de extenuante.

O relato antecipa uma das matrizes da narrativa de Lispector: o título e o final do conto (“fixidez reverberada de cego”) advertem que quanto menos veja esse menino, mais saberá; não enxergar de longe permite-lhe vislumbrar o véu da verdade. Na tradução de Peri Rossi o conto chama-se “Miopia Progressiva” e na de Marcelo Cohen “Evolução de uma miopia”⁹. Não importa, porque em Lispector sempre perde-se a vista para a conquista de outro olhar

Podemos imaginar a prima deste conto esperando outra visita do menino míope. Nestes relatos a espera faz as protagonistas sensíveis ao próprio estado de incompletude, não cedem ao seu desejo mas não o renunciam, não sacrificam sua preciosa particularidade

8 A desarticulação do imaginário diante do indício inevitável do real foi um dos temas mais assinalados na crítica sobre Lispector. Retomarei mais adiante esta questão, que se apresenta como um imprevisto que desestabiliza a identidade, a garantia de um mundo referencial ou a ilusão da participação amorosa. Em definitivo, “encontro com a Coisa”, tal como resume Antelo (1997).

9 A tradução de Marcelo Cohen se encontra na coletânea *Cuentos Reunidos* (2002).

do impedimento, no limite da loucura mas sem cair nela. O desastre paira mas não culmina, nessa margem as mulheres de Lispector se mantêm suspensas.

Algo similar ocorre no aprendizado de “Felicidade Clandestina”, em que a protagonista detém a si mesma em seu desejo. Novamente uma mãe o concede, desta vez na forma de livro. Mas esta mãe que satisfaz - já vimos como as verdadeiras mães em Lispector nunca são biológicas nem pretendem ser excessivas - esta mãe mostra-se em demasia, ainda que a menina não esteja disposta a ser influenciada por ela, tão amorosa quando mortífera e opta pela “estabilidade do desejo irrealizável”¹⁰.

Esta demora do desejo que, como a espera a qual antes aludia ou o amor da inexistência prestada do conto anterior, contém o segredo da felicidade clandestina anunciada no título do livro. Uma felicidade oculta que não pode ser percebida (não pode “ver-se”) através de um olhar convencional, em si não aspira à plenitude ou à satisfação. Mas uma felicidade que com seus adiamentos e seu virtuosismo, como a escritura que a compõe, sempre está por vir.

Se nos contos anteriores o amor é uma resposta que se dá à falta do ser (“amar não é ter” dirá a protagonista de *A paixão segundo G. H.*), indissociável da confrontação primeira com a linguagem e impelida por identificações alienantes, nesta última parte me centrarei em outros relatos nos quais é negada a possibilidade de que o olhar do outro anule o vazio que implica esta experiência, de tal maneira que esse outro será apresentado como origem do enigma de nosso próprio ser. Se antes expunha que uma das matrizes das narrações de Lispector afirmava-se em proveito de maus encontros (imprevistos, intoleráveis ou aceitáveis), neles põe-se em jogo tanto a integridade subjetiva quanto o contorno da representação. Ou seja, a questão da forma é posta em jogo nestes troços como no conflito com a escritura ou a matéria artística que suas protagonistas pintoras ou escultoras encarnam. A autorreflexão, que se apodera cada vez mais da obra de Lispector, 11 dá conta de outro aprendizado literário cujo trânsito se expõe em “A quinta história” e “Duas histórias a meu modo” (em *Felicidade clandestina*), dois contos que reúnem um conjunto de histórias e escritos especulares próximos a seus últimos romances.

Neste último são relatadas duas histórias invertidas (uma de um homem que gostava de vinho e outra de um que não gostava), que na realidade são quatro - sem contar as que não terminam - pois compõem-se como uma reescrita de um texto prévio. Todas elas, como afirma a voz narradora “não bem contadas” (LISPECTOR, 1987, p. 163) pois “de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho” (LISPECTOR, 1987, p. 163).

Se por um lado, este “*exercício de escrever*” (LISPECTOR, 1987, p. 161 - grifos da autora) permite apontar o potencial narrativo das derivações que contém uma trama e não se desenvolvem ou dos distintos sentidos que poderiam adquirir as ambiguidades que encerra,

10 Como a própria Lispector, quando propõe vários títulos em *A hora da estrela* ou várias histórias no conto “A quinta história” ou as iniciais de muitas de suas personagens, sem definir uma única escolha, e optando por manter todas as possibilidades nesta irrealização em uma proposta de *antiliteratura* (BORELLI, 1981).

11 Como assinalou Italo Moriconi (2010), os últimos textos de Lispector botam em cena os limites e extenuação de um projeto de progressiva radicalização da escritura autorreflexiva; este processo culmina com a morte de Macabea, em *A hora da estrela*. Também, como veremos, como uma forma de romper o espelho em que projetava-se sua imagem de grande escritora.

por outro, só no cruzamento de uma escritura dentro de outra escritura¹² pode-se vislumbrar que o desejo de contar é contar esse desejo, essa evanescência que se escapa e cuja afirmação é resgatada ao enfrentar as versões desse relato. Nesse sentido, só quando a história termina, é justamente quando começa. E neste sentido também, este relato antecipa o particular contrato de leitura que presidirá *La hora de la estrella*, já que a autora oculta “Escamoteamos o que o autor quis narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir.” (LISPECTOR, 1987, p. 163).

Desta maneira pode-se entender que em “A quinta história”, o mau encontro ensaia uma gênese que dará lugar a *A paixão segundo G. H.* (1964). No breve relato, o enfrentamento de uma mulher com uma infestação de baratas adota distintas formas, a história se faz desfazendo-se, na medida em que as baratas adquirem contorno e consistência.

O romance, que retoma este encontro inaudito, narra em seus preâmbulos, um processo de estranhamento. Um dia sem empregada abre possibilidades insuspeitadas para a protagonista, que termina de tomar o café da manhã disposta a “pôr em ordem” (“Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo [...]. Arrumar é achar a melhor forma” (LISPECTOR, 1990, p. 37). e termina em uma exploração de espaços incertos (sua própria casa, o quarto da criada, a pessoa da criada, sua interioridade). Começa então um desdobramento por parte de G. H. e emerge um “tu” narrativo para o qual a escritura se dirige (que funciona como uma apelação de sentido) e uma marca dos esforços por manter certo vínculo comunicativo.

O combate com a barata evoca outros maus transe da narrativa de Lispector, já detalhado, onde a emergência do real desarticula o imaginário que o rodeava e desata a narração de sua caída. Como é habitual, evita-se o tom transcendente a partir da ênfase no cotidiano e trivial, ressaltando a contingência das circunstâncias. Como expunha mais acima, em “Felicidade Clandestina” o elemento desencadeador é o brilho de um dente; no conto “Amor” (*Laços de família*) é um cego que masca chiclete e em “Perdoando Deus” (*Felicidade Clandestina*) uma fatalidade menos habitual: pisar em um rato. Estes detonadores apresentam-se recobertos de insignificância e protagonizados por personagens próximas ao prosaico e comum (esse quase nada tão limítrofe); nenhuma excepcionalidade prévia os caracteriza nem explica o inusitado de sua experiência.

Se é possível convocar um objeto amoroso que não seja metáfora do sujeito, estes maus encontros insistem no enfrentamento com o objeto, o sinistro ou o irrepresentável, uma alteridade radical. O cara a cara se estabelece com esses seres que não se parecem com nada: “cego mascando chiclete”, “dente de ouro”, “rato”, mas a identificação por si ainda seria possível, a eleição da barata em *A paixão* afugenta qualquer proteção de identidade. Não se trata de desafiar o eu com o não-eu, mas com um outro impessoal, não assimilável à identidade nem ao seu contrário (“a despersonalização com a grande objetividade de si

12 Igualmente, na “cisão entre ler e dizer”, na qual trata-se de encontrar “um principio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real se fixa sempre o mesmo lugar, isto é, o lugar do Mesmo” (ANTELO, 1997, p. 36).

mesmo. A maior exteriorização em que se chega” (LISPECTOR, 1990, p. 178)¹³. A barata não instaura o corte que permite assentar o narcisismo, esse que o menino Paulinho travava com sua mãe.

Previamente, em “Felicidade Clandestina” a iniciação amorosa é consumada com um livro, em “Restos de Carnaval” o encontro pode dar-se enquanto o rapaz não reconheça na protagonista mais que um disfarce ou em “O primeiro beijo” o ritual se consuma com uma estátua. Retomemos: o sem sentido caracteriza a dinâmica amorosa, em uma lógica fantasmática que encaixa / ajusta o livro com o disfarce e a estátua. Agamben o formula de outra maneira:

Como apropriar-se do inapropriável objeto de amor (isto é, do fantasma), sem incorrer na sorte de Narciso (que sucumbiu ao amor por sua própria imagem) nem na de Pigmaleão (que amou uma imagem sem vida)? Ou seja, como pode Eros encontrar seu próprio espaço entre Narciso e Pigmaleão? (AGAMBEN, 1995, p. 211).

Por isso, a apropriação de *A paixão* convoca um resquício alheio à mediação da representação que o livro ainda evoca, a fantasia ou a estátua, um resquício inadequado como o duplo que não admite nenhum reconhecimento humano. E, no entanto, o encontro termina sendo amoroso nesta obra, apesar ou a favor do horror do vazio originário que transporta à protagonista: “o horror sou eu diante das cosas”, afirma¹⁴. Como se a falta de consistência de cada um, ao enfrentar-se ao amor, empurrasse-nos ao informe originário: “Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de rapacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas - amor neutro?” (LISPECTOR, 1990, p. 135).

Um roteiro¹⁵, uma marca de escansão (de novo, um quase nada), parte da última frase da citação, suspende o sentido e localiza uma fenda, de tal modo que o que distingue a pessoa da não-pessoa tende a reduzir-se a nada nesta experiência do amor. O roteiro mostra o que não pode ser dito, descobre e oculta, cria uma abertura na linguagem, um potencial e uma virtualidade próximos à demora do “desejo irrealizável” descrito nos contos anteriores.

Nada iguala esta experiência de neutralidade porque se possuísse um indício, seria o de uma presença assegurada, capturada, que é precisamente do que essa narradora se libera. Diante do informe, do imundo, do inarticulado, consegue afrontá-lo sem deplorar sua

13 Gabriel Giorgi explica que a presença do animal em Lispector deixa de funcionar como limite exterior da ordem social e do universo do humano, convertendo-se em “índice de uma interioridade: tornar-se-á íntimo, doméstico, emergirá desde os confins do próprio e da propriedade, e traçará desde aí novas coordenadas de alteridade e novos horizontes de interrogação” (2014, p. 87).

14 A propósito de *A Paixão*, assinala Benedito Nunes: “Porém, alertar-nos o leitor para o fato de que a visão transtornadora da personagem- narradora é inseparável do ato de contá-la, como tentativa sua para re-apossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração, e que a despossou de si mesma. Só enquanto lembrança, na ordem sucessiva do discurso, poderá a narração restituir a subitaneidade do transe visionário. E restituindo-o, devolver também, graças o novo *Eu* da enunciação em que o papel de narradora investe G. H., a identidade cuja perda constitui a sua história” (NUNES, 1988, p. XXVIII).

15 O roteiro não aparece na tradução espanhola de Alberto Villaba, publicada por Siruela. Leia-se a página 85 da edição de Benedito Nunes (1988).

abjeção, ao preço de ficar sacudida pelas “as ondas desatadas do mutismo”¹⁶ O neutro que nas palavras cruzadas de Antelo-Blanchot “desloca o eixo de uma cenografia convencional e estabelece o centro de gravidade em outra parte, ali onde seria supérfluo tanto afirmar o ser como renegá-lo, ou seja, no ponto sagital da desgraça ou a loucura” (ANTELO, 2002, p. 15)¹⁷. Porque postos a elucidar sobre o ser, os contornos que o habitam ou o princípio substancial que o conforma, para Lispector não se sabe se foi primeiro o ovo ou a galinha.

Quando em 1974 Lispector publica *A via crucis do corpo*, as críticas condenam o caráter esquemático de seus relatos, a crueza no tratamento das temáticas sexuais (MORICONI, 2010, p. 107) e, finalmente, sua pobreza literária. Convém recordar as palavras de Peri Rossi: “o inconsciente é um mal escritor” (PERI ROSSI, 1995, p. 13) e como, o inconsciente, as últimas obras da escritora, operam a partir de restos. Não só por apresentar uma abjeção inumana como também por deixar ao descoberto o mal gosto, o baixo, o *kitsch*, o marginal, os resíduos sobre os quais está cimentada a cultura.

“Há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR *apud* COSSÍO WOODWARD, 2013, p. 24), afirmou Lispector ante estas acusações. Consequentemente, *A hora da estrela* (1977) forma parte de um grupo de textos “que põem em cena o fim, sobretudo como dissolução. Fim da vida, fim do percurso, fim da obra” (MORICONI, 2010, p.108).

A paixão segundo G. H. avança esta cena final desagregadora na precariedade de um eu sem apoio especular que, nas últimas páginas, volta com “as mãos vazias” (LISPECTOR, 1990, p. 180), em um regresso com o indizível que ainda lhe é dado “somente por meio da linguagem” (LISPECTOR, 1990, p. 180), segundo declara a protagonista. Nesse sentido, *A hora da estrela* encrespa ainda mais este derrubamento, onde só resta a casca (o vazio) da escritura metaficcional.

Um último mau encontro sucede com este fechar das cortinas: o de Macabéa com seu narrador. A pobre nordestina, anódina, simples, caracterizada pela carência (“um café frio”, “um pelo na sopa” afirma a respeito dela Rodrigo S. M.), ao limite da humanidade e a feminilidade à beira dos nervos de quem a criou. Sem saber muito bem como manejar este “quase nada” – não é por um acaso que o autor é um homem e não apenas para manter uma prudente distância a partir do travestimento - acaba matando sua personagem, como faria a menina com o pinto de *A Legião Estrangeira*.

Sem gravidade e menos transcendência, um Mercedes-Benz atropela Macabéa justo quando começa a boa estrela para ela. Uma decisão autoral da qual Rodrigo S. M. pretende dissimular, como se escrever não implicasse nenhuma responsabilidade ou como se a ficção, esse espaço de “inexistência prestada”, não incluísse dispor sobre a vida nem a atravessasse.

Mas este final gratuito, irônico e cruel, que inclui o lixo das demandas do mercado

16 O neutro como viagem ao orgânico e à origem aparece numerosas vezes aludido em sua tentativa de escapar da forma por parte da protagonista de *A paixão segundo G. H.*: “estou perto de ver o núcleo da vida” (LISPECTOR, 1990, p. 64); “O que vi não é organizável” (LISPECTOR, 1990, p. 72); “O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva” (LISPECTOR, 1990, p. 76); “O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva” (LISPECTOR, 1990, p. 96); O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 1990, p. 104), etc.

17 Espectralidade do “falar neutro” que segundo Antelo “implica não revelar nem ocultar, ou seja, significa de um modo diverso à significação do visível banal” (2002, p. 27).

literário (“O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? - LISPECTOR, 1981, p. 104) ressalta ainda mais o oco que deixa o romance dentro do romance. Ou melhor, a distância entre o que lemos e a história de Macabéa. No paratexto que emoldura a narração desta história e seus artefatos metaliterários irrompe outra voz autoral remarcada como voz *outra* com respeito ao que contará depois.

Trata-se de uma dedicatória que, como uma piscadela, chama-se “Dedicatória do autor. (*Na verdade, Clarice Lispector*)” (grifo da autora), onde, apesar da marca masculina do texto, desliza-se, vorazmente, a escritora que assim nomeia a si mesma (A quem podemos atribuir “medito sem palavras e sobre o nada” (LISPECTOR, 1981, p. 07) que inclui este preâmbulo?).

Igualmente, nos vários títulos seguintes manifesta-se, ao menos, uma dúvida sobre a forma de resolver a obra (equivalente à decisão de um final). “A culpa é minha” declara um destes títulos, em uma das potenciais leituras que cada um dispara, uma variante do que, sem estar, contém a obra. Em outro título, distinguido por sua tipografia, como se de um ato falido se tratasse, inclui-se a assinatura da própria escritora, incorporada na lista como produto dela mesma.

Entre linhas e entre textos, à margem da linguagem, a verdade se enuncia nestas páginas para além das palavras e quem se enuncia com elas descobre sua falsidade; nesta dissolução final, o eu não pode mais ser titulado ou conquistado a título póstumo, mesmo que, de repente e só por um instante, coincida com um nome: Clarice Lispector.

GIRONA FIBLA, N. Clarice Lispector: The Learning of a Name. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 84–99, 2015.

Referências

AGAMBEN, G. *Estancias*. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.

ANTELO, R. *Objecto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

_____. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *La araña*. Trad. Haydée M. Jofré Barroso. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 09-29.

BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 1982.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Siruela, 2013.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M^a Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

CRÓQUER PEDRÓN, E. *El Gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa). Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2000.

GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1989.

LISPECTOR, C. *Felicidad clandestina*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijabo Mondadori, 1977.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1994.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Barcelona: Muchnik Editores. 2000.

_____. *Cuentos reunidos*. Trad. de Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Alfaguara, 2002.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Madrid: Siruela. Rodríguez, 2013.

_____. Mentir, pensar. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 605.

LOSADA SOLER, E. "Traducir a Clarice Lispector. El texto ovillo y sus espejos". *Especulo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 51, p. 11-19, jul.-dic./2013. Disponible em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acceso em: 03 mar. 2014.

MORICONI, I. La hora de la basura. In: LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*. Trad. y Prólogo de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010. p. 106-113.

NUNES, B. Introdução do coordenador. In: _____. LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature

latino-americaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

PERI ROSSI, C. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1995. p. 12-14.

Referências para a tradução

_____. *Felicidade clandestina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Original recebido em: 19/03/2015; aceito em: 17/06/2015

Tradução recebida em: 02/10/2015

Las moradas de la pasión (paralelismos entre *La pasión según G. H.*, de Clarice Lispector y *Las moradas*, de Teresa de Jesús)

ANTÓNIO MAURA *

RESUMEN: Este trabajo propone una lectura paralela de los libros, *El castillo interior o Las moradas*, de Teresa de Jesús, y de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Aunque estos libros están distanciados temporalmente en cuatro siglos, en ambos, sin embargo, se produce el relato de una experiencia personal, que podría calificarse como mística. El proceso de la escritura de ambos libros y la descripción que se hace en ellos de los diferentes espacios anímicos así lo hace suponer. De ese modo, su problemática se encuentra más allá de los estilos de las diferentes épocas y de sus formas lingüísticas y conceptuales, para permitirnos vislumbrar una realidad que se halla más allá del lenguaje, en las esferas de lo innombrable y del silencio.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Isotopías; Mística; Teresa de Jesús.

ABSTRACT: This work proposes a parallel reading of the books *El castillo interior o Las moradas*, by Teresa de Jesús, and *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector. Although those books are distanced temporarily in four centuries, in both, however, comes the account of a personal experience, which could be described as mystical. The process of writing of both books and the description that is made on them in different spaces of the mind thus suggests such idea. Thus, their problems are beyond the styles of different times and their linguistic and conceptual forms, which allow us to glimpse of a reality that is beyond language, in the spheres of nameless and silence.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Isotopies; Mystical; Teresa of Avila.

* Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), traductor y crítico literario. Fue director de la Cátedra de Estudios Brasileños en UCM (2005; 2009). Miembro Correspondiente de la ABL – Academia Brasileña de Letras (2011). Tradujo *Casa grande y Senzala*, de Gilberto Freyre. Publicó, recientemente, el libro de ensayos *Cartografía Literaria de Brasil*. E-mail: amauraba@gmail.com

En este trabajo no se pretende realizar un estudio comparativo. Lo que se propone es una lectura paralela de dos textos especialmente significativos de una escritora del siglo XVI y de otra del XX, así como de la manera en que ambas se aproximan a una realidad que se halla más allá del lenguaje, en el ámbito de lo innombrable. Uno de los libros es *El castillo interior o Las moradas*, escrito en 1577, y el otro *La pasión según G. H. (A paixão segundo G. H.)*, en 1964. En ambos se da cuenta de una experiencia interior que sobrepasa a sus propias autoras y de la necesidad perentoria de expresarla. A pesar de ser grandes las diferencias culturales en las que se han producido los textos, las similitudes entre las autoras y sus obras justifica, a mi manera de ver, un análisis en conjunto.

En primer lugar, será interesante detenerse en los aspectos biográficos de las dos escritoras. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (Ávila, 1515 — Alba de Tormes, 1582), conocida por Teresa de Ávila o Teresa de Jesús, era hija de Alonso Sánchez de Cepeda y de Beatriz de Ahumada. Su abuelo, Juan Sánchez de Toledo, un próspero mercader en tejidos de lana y seda, fue acusado en junio de 1485 de judaizar y condenado por herejía y apostasía de la fe católica a ir por las calles de Toledo con el Sambenito, o Saco Bendito. Éste era un hábito penitencial amarillo con una o dos cruces diagonales que, después, se colgaba con el nombre del reconciliado en la iglesia. Posteriormente, en 1493, Juan Sánchez se establecería en Ávila y compraría, en 1500, una ejecutoria de hidalguía. Su hijo Alonso, padre de Teresa, que tenía cinco años cuando fue condenado el abuelo de la escritora, fue un cristiano exigente e hizo ostentación de hidalguía. Casó inicialmente con Catalina del Peso, que morirá en 1507 víctima de una epidemia de peste y, después, con Beatriz de Ahumada con quien tendría diez hijos, entre los que se encontraba Teresa. Estos hechos debieron afectar de forma poderosa en esta mujer de fuerte carácter y cuyo nombre, nada habitual en la época, podría ser un anagrama del de Ester.

Por su parte, Clarice Lispector (Tchetchelnik, Ucrania, 1920 — Río de Janeiro, 1977) era hija de Pedro (Pinkas) Lispector y de Marieta (Mania) Krimgold. Su abuelo paterno, Samuel Lispector, fue un estudioso de los textos del Talmud y su abuelo materno, Isaac Krimgold, murió en Ucrania, en 1915, víctima de un *pogrom*. Los cosacos habían invadido la aldea en la que vivía y capturaron a muchachos y muchachas jóvenes que sólo serían liberados a cambio de dinero. Isaac, como otros ancianos responsables, se ofreció para canjearse por ellos y evitar así que fueran maltratados y violados como venía siendo práctica habitual. Una vez pagado el rescate, los rehenes fueron fusilados para que no quedasen testigos. En cuanto al nombre de la escritora no fue en origen el de Clarice, sino Haia o Chaia (Vida), según han mostrado sus biógrafos Teresa Montero (1999) y Benjamín Moser (2009).

Otro hecho que empareja a ambas escritoras es la referida a sus respectivas madres. Beatriz de Ahumada, la de Teresa, padeció graves enfermedades y murió en 1528, cuando ella tenía trece años. Marieta, la de Clarice, moriría cuando ésta apenas contaba diez años después de haber permanecido paralítica, posiblemente por efecto de la sífilis adquirida al ser violada poco antes de salir de Rusia, según apunta Moser en su biografía. Existe, además, otra coincidencia en el hecho de que ambas escritoras murieran de la misma enfermedad: un cáncer de útero.

Todas estas similitudes podrán ser consideradas, si se quiere, casuales, pero difícilmente podría buscarse un cuadro familiar más parecido a pesar de las diferencias de lugar y tiempo en que les tocó vivir a las dos escritoras. Un dato especialmente significativo es que sus nombres fueran apenas postizos y que los originales quedaran ocultos por un temor más que razonable. Ester y Chaia serían, por tanto, palabras cuidadosamente guardadas en el ámbito familiar. Ambas mujeres estarían, en consecuencia, habituadas al secreto, pues sus propios nombres, en los que se sustentaría su incipiente identidad infantil, habían sido censurados. ¿Serviría este hecho para explicar la fragilidad de sus respectivas individualidades y su facilidad para salirse de ellas mismas hacia espacios más amplios, donde el sujeto deja de tener sentido y presencia?

Por lo que se refiere a la redacción de las obras *–La pasión y Las moradas–*, se produce también otra curiosa coincidencia: los dos libros fueron escritos en un momento especialmente difícil de sus autoras. Teresa se quejaba, cuando escribía *Las moradas*, de fuertes migrañas: “el [dolor] de mi cabeza, lo que tengo de mejoría es no tener tanta flaqueza, que puedo escribir y trabajar con ella más que suelo; mas el ruido está en un ser, y harto penoso” (JESÚS, 1940, p. 895), según escribió a la priora de Sevilla, María de San José, el 28 de junio de 1577. Además, como recuerdan sus biógrafos, pasaba por una etapa difícil. Su *Libro de la Vida*, que había escrito a petición de su confesor, estaba siendo atentamente observado por ojos inquisitoriales y su autora había perdido toda esperanza de recuperar el manuscrito.

Cuando Clarice escribió *La pasión según G. H.* acababa de regresar a Río de Janeiro tras su separación matrimonial y pasaba, como ella misma declaró, por graves dificultades: “Estaba en la peor de las situaciones, tanto sentimental como familiarmente, todo complicado, y escribí *La pasión...*, que no tiene nada que ver con eso...” (LISPECTOR, 1991, p. 06) ¿Sería cierto que nada tenían que ver las difíciles condiciones personales de sus autoras con el contenido y estructura de sus respectivos libros?

El título del de Teresa *–El castillo interior o Las moradas–*, así como su asunto, hace referencia a una simbología que se puede rastrear, tras las investigaciones de Miguel Asín Palacios y de Luce López-Baralt, en la tradición de la mística sufi. Luce López-Baralt, de la Universidad de Puerto Rico, tradujo al castellano el libro *Moradas de los corazones* (1999), de Abū-L-Hasan Al-Nūrī, de Bagdad. En este tratado del siglo XI se habla expresamente de siete moradas o castillos y del recinto interior donde se produce el conocimiento místico. López-Baralt comenta en la introducción al mismo que habría que buscar el origen de esta simbología en el *Libro de la profundidad de las cosas*, de Al-Hakim al-Tirmidī, del mismo siglo. Sin embargo, Gershom Scholem señala textos anteriores apócrifos de origen judío como el *Libro cuarto de Esdras* o *La ascensión de Isaías*, donde la idea de los siete cielos es mencionada. Esta tradición mística, conocida como «mística de la *mercabá*» o «mística del carro», describe el viaje visionario que los iniciados realizaban, a través de siete palacios o cielos, hasta llegar al trono glorioso donde se asienta la divinidad. J. H. Laenen, discípulo de Scholem, en su libro *La mística judía*, afirma que la tradición de la denominada mística de la *mercabá* se remonta al siglo II de nuestra era o incluso antes, ya que “estos procedimientos funcionaron en círculos rabínicos cerrados en sí mismos que, por principios axiológicos,

tuvieron mucho cuidado en impedir que el contenido de su conocimiento y su experiencia mística se volvieran objetos de dominio público” (LAENEN, 2006, p. 35). Laenen explica que esta literatura se prolonga a lo largo de cerca de mil años y que podría dividirse en cuatro fases perfectamente diferenciadas. Sin entrar en más detalles, lo cierto es que a esta tradición de los siete cielos, palacios, moradas o castillos, ya fuera islámica o judía, o ambas a la vez, Teresa supo darle un carácter plenamente cristiano y católico en una obra fundamental de la mística española del siglo XVI.

En cuanto al título y contenido del libro de Clarice –*La pasión según G. H.*– hace referencia clara al ritual cristiano. La narradora y protagonista del libro, que se esconde bajo las iniciales G. H., es ascendida al grado de evangelista, ya que va a explicar la gran pasión del ser humano en su ascenso a la divinidad o bien la encarnación divina en lo humano. Y de ese movimiento de ascenso o descenso, según se mire, trata el libro, que acabará por describir la deglución por parte de la protagonista de la entraña de la cucaracha –blanca, sin fibra y sin sabor como una forma consagrada– en una especie de comunión extemporánea y nauseabunda, próxima a lo sacrílego.

En ambos libros la presencia de lo que no es humano, ya sea de la divinidad o de la entraña de la vida, se hace evidente de forma dramática y este hecho justifica la escritura de la obra. G. H. lo confiesa: “ayer [...] perdí durante horas y horas mi montaje humano” (LISPECTOR, 1988, p. 12). Después añade: “He visto. Sé que he visto, porque no entiendo. Sé que he visto, porque para nada sirve lo que vi. Escucha, es preciso que hable porque no sé qué hacer de lo que he vivido. Peor aún: no quiero lo que he visto. Lo que he visto hace pedazos mi vida cotidiana” (LISPECTOR, 1988, p. 16). Por su parte, Teresa, al querer describir su experiencia, hace la siguiente consideración: “El primero, un olvido de sí, que, verdaderamente, parece que ya no es, como queda dicho, porque toda está de tal manera, que no se conoce ni se acuerda que para ella ha de haber cielo ni vida ni honra” (JESÚS, 1985, p. 165). ¿Qué podría haberlas llevado a una desorganización semejante, a semejante olvido de sí mismas? Intentaremos describir esta experiencia siguiendo los textos de las dos escritoras.

G. H. inicia su periplo un domingo. Inicialmente se encuentra sentada a la mesa de café, donde acaba de desayunar y, tal como confiesa al imaginario interlocutor al que da la mano, “desde la mesa donde me entretenía porque disponía de tiempo, miraba alrededor mientras los dedos redondeaban la miga de pan. El mundo era un lugar” (LISPECTOR, 1988, p. 26). Se trata de una profesional liberal, una escultora con amigos en la alta sociedad y prestigio como artista, que se define por su entorno, por su forma de vestir, por sus maneras: “El apartamento me refleja. Está en el último piso, lo que se considera un signo de elegancia. [...] Es un verdadero placer: desde allí se domina una ciudad” (LISPECTOR, 1988, p. 26). Se siente, por tanto, orgullosa de la posición que ocupa. Todavía desconoce lo que le ha de ocurrir.

Teresa reflexiona sobre los asuntos mundanos que impiden que nos llegue la luz divina con estas palabras en sus primeras moradas:

Así me parece que debe ser un alma, que aunque no está en mal estado, está tan metida en cosas del mundo, y tan empapada en la hacienda u honra u negocios,

como tengo dicho, que aunque en hecho de verdad se querría ver y gozar de su hermosura, no le dejan, ni parece que puede escabullirse de tantos impedimentos (JESÚS, 1985, p. 24).

Y, en consecuencia, les reprocha a las monjas de su convento el hecho de que se sientan atadas a sus familias y condición, a su cuerpo y belleza, y que se olviden tan a menudo de que tienen un alma:

¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es, y no se conociese, ni supiese quién fue su padre, ni su madre, ni de qué tierra? Pues si esto sería gran bestialidad, sin comparación es mayor la que hay en nosotras, cuando no procuramos saber qué cosa somos, sino que nos detenemos en estos cuerpos, y así a bulto, porque lo hemos oído y porque nos lo dice la fe, sabemos que tenemos almas; mas qué bienes puede haber en esta alma, u quién está dentro de esta alma, u el gran valor de ella, pocas veces lo consideramos, y así se tiene en tan poco procurar con todo cuidado conservar su hermosura (JESÚS, 1985, p. 14).

También les describe la oscuridad en la que viven y que, aunque no hayan pecado, su realidad cotidiana, sus privilegios y su orgullo son semejantes a seres reptantes y venenosos que habitan la noche:

Habéis de notar que en estas moradas primeras an no llega casi nada la luz que sale del palacio donde está el Rey, porque aunque no están oscurecidas y negras, como cuando el alma está en pecado, está oscurecida en alguna manera, para que no la pueda ver, el que está en ella digo, y no por culpa de la pieza, que no sé darme a entender, sino porque con tantas cosas malas de culebras y víboras y cosas emponzoñosas, que entraron con él, no le dejan advertir la luz (JESÚS, 1985, p. 23).

En este primer retrato de G. H. y primera morada de Teresa hay una suerte de disgusto por el ser que somos, por la identidad, que se traduce en un cierto desasosiego interno, en una inquietud expectante. La protagonista de la obra de Clarice no soporta el vacío de ese largo domingo que le espera y decide emplear al menos su mañana en hacer una limpieza casera. Para ello se levanta de la mesa donde toma su café. Explica que le agrada la tarea de arreglar la casa para que, en una clara referencia al libro del Génesis, “después, en la séptima hora, como en el séptimo día, quedase libre para descansar y gozar de una parte de día de tranquilidad” (LISPECTOR, 1988, p. 29). Por otra parte, como G. H. se define por sus posesiones, el hecho de arreglar la casa significa también dar forma a su propio ser, es decir, construirse como individualidad humana. Para realizar esa tarea decide comenzar por el cuarto de la empleada. Curiosa elección, porque su criada se halla en una posición social bien distinta a la suya. Esta decisión supone también una actitud clasista hacia esa mujer, de nombre Janair, que acaba de despedirse el día anterior, es decir, el sábado. Quisiera también destacar esta especificidad de los días de la semana. El domingo es el día de fiesta cristiano, mientras que el sábado lo es de los judíos. G. H. marca claramente su diferencia sobre la mujer que le ha servido y a quien

mira despectivamente como a un ser inferior. ¿No se trata de una alusión a la condición de los judíos en la Europa del siglo XX?

G. H. toma además una decisión extraña en un día de descanso como es el domingo y con una tarea, digamos, tan poco trascendente como es ocuparse de la limpieza: decide descolgar el teléfono para que nadie le moleste. Por tanto, esa tarea de arreglar la casa (“arrumar a forma”) parece ser mucho más importante de lo que podríamos imaginar en un primer momento. A continuación, la protagonista atraviesa la cocina y, antes de seguir por el pasillo que comunica con el cuarto de Janair, se recuesta en el pequeño muro que da al corredor, mira hacia abajo y descubre, desde una altura de trece pisos, una suma interminable de escuadras, ventanas, tubos y cables como si estuviese en lo alto de una fábrica. G. H. queda paralizada ante aquella “riqueza inanimada que me recordaba la naturaleza: también allí se podía ir a buscar uranio y de allí podría brotar petróleo” (LISPECTOR, 1988, p. 31). Se imagina situada en lo alto de una ruina egipcia que numerosos obreros hubiesen construido: “algo de naturaleza fatal había brotado inevitablemente de las manos del centenar de obreros eficaces que habían instalado conducciones de agua potable y de aguas residuales, sin saber ninguno que estaban construyendo aquella ruina egipcia que yo contemplaba ahora” (LISPECTOR, 1988, p. 31). La tarea de la Humanidad es también la de constituirse como cultura o como ruina, pues toda civilización acaba por agostarse y desaparecer. G. H. descubre así el abismo de las vidas, genéticamente engarzadas unas a otras, torpemente avanzando, elaborando un mundo y un lenguaje. G. H. conoce la primera verdad de esta travesía: somos el producto de una historia y de una evolución.

Por su parte, Teresa explica en sus segundas moradas las formas que tiene Dios de llamar a las almas a su esfera. Y ello se realiza a través de los sermones, de los libros, de los trabajos y enfermedades. El sufrimiento y el esfuerzo humano son, en consecuencia, una llamada:

...tiene en tanto este Señor nuestro que le queramos y procuremos su compañía, que una vez u otra no nos deja de llamar, para que nos acerquemos a Él; y es esta voz tan dulce, que se deshace la pobre alma en no hacer luego lo que le manda; y así, como digo, es más trabajo que no no lo oír. No digo que son estas voces y llamamientos como otras que diré después, sino con palabras que oyen a gente buena, u sermones, u con lo que leen en buenos libros, y cosas muchas que habéis oído, por donde llama Dios, y enfermedades, trabajos y también con una verdad que enseña en aquellos ratos que estamos en la oración, sean cuan flojamente quisierdes, tiénelos Dios en mucho (JESÚS, 1985, p. 28).

G. H. descubre que no puede constituirse como individualidad sino es contando con su realidad múltiple, colectiva. Teresa explica que tras la condición humana está la divinidad y es ella la que da sentido a su vida. En ambos casos, la subjetividad queda disuelta en un ámbito más grande: la llamada de la divinidad o la civilización a la que pertenecemos.

La protagonista de *La pasión* atraviesa después el pasillo oscuro y entra en la habitación de la empleada doméstica. Esperaba encontrar un cuarto sucio, en penumbra, y lo que halla es todo lo contrario: una habitación ordenada, limpia como un “vacío *seco*”, un cuarto que

“parecía estar en el nivel incomparablemente superior del propio apartamento. Como un minarete” (LISPECTOR, 1988, p. 33-34). Luego comienza a describirla: su planta no era regular, tenía dos ángulos más abiertos, parecía “un error de visión” (LISPECTOR, 1988, p. 34). G. H. ha ascendido, a través de milenios de esfuerzo, hasta lo alto del minarete, hasta el cuarto de los locos: una habitación vacía, aséptica, iluminada por una luz plana. Es de tanta claridad que parece oscuridad. La escultora, mujer liberada de la burguesía carioca, roza aquí la débil película que separa la racionalidad humana de la demencia, llega hasta el mismo límite. Más allá no se debe pasar, y ella lo sabe: “Ahora era una habitación toda limpia y vibrante como en un manicomio de donde se retiran los objetos peligrosos” (LISPECTOR, 1988, p. 33).

Esa claridad *seca*, esa ausencia de posesiones, que denota humildad, es descrita por Teresa también en las terceras moradas:

No pidáis lo que no tenéis merecido ni había de llegar a nuestro pensamiento, que por mucho que sirvamos, lo hemos de merecer los que hemos ofendido a Dios. ¡Oh humildad, humildad! No sé qué tentación me tengo en este caso, que no puedo acabar de creer a quien tanto caso hace de estas *sequedades*, sino que es un poco de falta de ella (JESÚS, 1985, p. 37).

Y también:

...el Señor os la dará a entender, para que saquéis de las *sequedades* humildad, y no inquietud, que es lo que pretende el demonio; y cree que adonde la hay de veras, que aunque nunca dé Dios regalos, dará una paz y conformidad con que anden más contentas que otros con regalos, que muchas veces, como habéis leído, los da la divina Majestad a los más flacos, aunque creo de ellos que no los tocarían por la fortaleza de los que andan con *sequedad* (JESÚS, 1985, p. 38-39).

He destacado las palabras *seco*, que usa Clarice, así como el término *sequedad*, que utiliza Teresa, por ser ambos descriptivos del estadio en que se encuentran las protagonistas en este ámbito de desnudez y humildad. Ambas describen la misma sensación de sequedad, que denota ausencia –vacío– y una perentoria necesidad de líquido o, al menos, de algo húmedo. Estamos, por tanto, en los territorios de la sed.

G. H., con la boca *seca*, decide traspasar el umbral del cuarto y se da de frente con algo impreso en la pared. Se trata de un dibujo, hecho a carboncillo, en una de las paredes de cal contigua a la puerta. En él se representa a un hombre, una mujer y un perro desnudos, pero de una desnudez agresiva hasta el punto, afirma, de parecer momias. No eran, nos dice la indignada relatora de la historia, un grupo, sino seres aislados, esquematizados, abandonados a su soledad asfixiante, a una desnudez que los degradaba: “El dibujo no era un adorno: era una escritura” (LISPECTOR, 1988, p. 35), confiesa. Quiere entonces acordarse de su empleada, ponerle un rostro. No es capaz. Se le ocurre pensar que Janair la odia y que una muestra de ello son estos tres signos tan expresivos como tres ideogramas chinos o tres jeroglíficos egipcios. Se siente agredida, vejada por alguien a quien ella nunca había concedido la mínima importancia. Y darse cuenta de ese hecho le horroriza: se ha invertido la visión y Janair, a

quien G. H. despreciaba, la observa ahora tal como ella es, como a un ser humano desnudo semejante a cualquier otro, con su anatomía animal y una expresión neutra, esquemática, en el rostro y en la figura. Pero hay algo más: aquellas figuras parecen estar vivas y, peor aún, parecen ser las dueñas de ese espacio vacío como si se tratase de dioses ancestrales. G. H. cree reconocer en el dibujo su propia osamenta no diferente a cualquier otra osamenta humana. Y, de pronto, la habitación parece transformarse: ahora le parece el hueco de una tumba, un estómago vacío.

La desnudez del cuerpo, la expresión de nuestras necesidades biológicas, así como el desagrado profundo que ese hecho produce en la protagonista de Clarice, es descrita así en las cuartas moradas de Teresa:

Pues estamos también sujetas a comer y dormir, sin poderlo excusar, que es harto trabajo, conozcamos nuestra miseria y deseemos ir adonde nadie nos menosprecia [...]; porque todos los menosprecios y trabajos que puede haber en la vida no me parecen que lleguen a estas batallas interiores (JESÚS, 1985, p. 51).

Tener un cuerpo con necesidades biológicas puede ser humillante para una mujer de la alta sociedad: verse obligada a defecar, a despertar con mal sabor de boca y cabellos despeinados, a tener un olor corporal que, a veces, se vuelve omnipresente. No dicen otra cosa esos dibujos insultantes, vejatorios, que nos recuerdan nuestra condición primera de miembros de la especie humana no muy diferentes los unos de los otros, perfectamente susceptibles de ser identificados en sus más vulgares actividades.

Sin embargo, G. H. sigue en su propósito de continuar con el arreglo de la casa, pero no sabe cómo comenzar en esta habitación que no parece tener centro: “La habitación no tenía un punto que pudiese denominar inicio, ni un punto que pudiese considerarse final. Era de una igualdad que la tornaba indelimitada” (LISPECTOR, 1988, p. 39-40). Aún así decide iniciar su tarea por el armario y, al abrir la puerta del mueble, siente que la oscuridad de su interior se derrama como un vaho, como un aliento cálido y vivo: “Y, como si la oscuridad interior me espiese, permanecemos un instante espíándonos sin vernos. Yo nada veía, sólo conseguía sentir un olor caliente y seco como el de una gallina viva” (LISPECTOR, 1988, p. 40), nos dice G. H. Una negrura total, palpitante, como el negativo de la habitación fríamente iluminada donde se encuentra y que acaba de describir. La protagonista y narradora de *La pasión* va de una claridad sin contornos a una oscuridad viva como un pozo. Pero aquí interrumpe abruptamente el relato, porque en la misma negrura del interior del armario ha creído distinguir algo.

La oscuridad se opone a la luz como la noche al día y el sueño a la vigilia. Estamos en el umbral de algo que todavía no se ha revelado. G. H. no se detiene demasiado en este estadio como no lo hará Teresa al explicarlo a sus monjas en las quintas moradas:

No penseis que es cosa soñada, como la pasada; digo, soñada, porque así parece está el alma como adormizada, que ni bien parece está dormida ni se siente despierta. Aquí, con estar todas dormidas y bien dormidas a las cosas del mundo y a nosotras mismas [...]; que así es una muerte sabrosa, un arrancamiento del

alma de todas las operaciones que puede tener, estando en el cuerpo (JESÚS, 1985, p. 66).

Muerte sabrosa y estar durmiendo son los ejemplos de los que se sirve Teresa para explicar el espacio donde se va a producir de forma inminente la presencia. Son los últimos momentos de la noche, que anteceden a las primeras claridades del amanecer. Ambas escritoras parecen alejarse aquí en lo que se refiere a sus respectivos textos, pero no en su significación profunda, en su expectación, en su ansiedad. Pero, ¿qué es lo que ha distinguido G. H. en el interior del armario, qué es lo que siente adormizada el alma de Teresa? “Mi corazón encaneció como encanecen los cabellos” (LISPECTOR, 1988, p. 41), empieza diciendo la protagonista de la obra de Clarice. Y es que, al igual que la habitación blanca iluminada tenía tres símbolos ancestrales de la desnudez humana, la negrura del armario tiene también su sumo sacerdote: una cucaracha. Y este insecto, nos dice la narradora del relato, es muy anterior a la especie humana. Desde hace milenios han sobrevivido casi sin transformaciones a los distintos procesos de cambio que ha sufrido el planeta y también sobrevivirían a una destrucción nuclear:

Lo que siempre me había repugnado de las cucarachas es que eran obsoletas y, sin embargo, actuales. Saber que ellas vivían sobre la Tierra, e iguales que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios, saber que el primer hombre ya las había encontrado proliferantes y arrastrándose, saber que habían sido testigos de la formación de los grandes yacimientos de petróleo y carbón del mundo, y allí estaban durante el gran avance y después durante el gran retroceso de los glaciares, la resistencia pacífica. Yo sabía que las cucarachas resistían más de un mes sin alimento o agua. Y que, incluso después de pisadas, recuperaban lentamente su forma y seguían la marcha... Hace trescientos cincuenta millones de años que se reproducen sin transformarse. Cuando el mundo estaba casi desnudo, ellas ya lo cubrían pausadas (LISPECTOR, 1988, p. 41-42).

Además, la cucaracha está compuesta de innumerables capas, unas sobre otras: “...está formada por capas y capas pardas, finas como las de una cebolla, como si cada una pudiese ser levantada con la uña y, sin embargo, apareciese siempre otra, y otra más. Tal vez las capas fuesen las alas, pero entonces ella debía de estar hecha de capas y capas finas de alas comprimidas hasta formar aquel cuerpo compacto” (LISPECTOR, 1988, p. 48).

Y sus ojos también. Parecía que en cada ojo hubiese otro insecto, y en el ojo de cada uno de ellos otro más hasta multiplicarse interminablemente: “Cada ojo en sí mismo parecía una cucaracha. El ojo, franjeado, oscuro, vivo y desempolvado. Y el otro ojo idéntico” (LISPECTOR, 1988, p. 48).

Cuando Teresa quiere describir cómo son las moradas y dónde se halla el trono del Rey dice:

No habéis de entender estas moradas una en pos de otra como cosa enhilada, sino poné los ojos en el centro que es la pieza o palacio adonde está el Rey, y considerad como un palmito que para llegar a lo que es de comer tiene muchas

coberturas que todo lo sabroso cercan; así acá en rededor de esta pieza están muchas, y encima lo mesmo, [...] y a todas partes de ella se comunica este sol que está en este palacio (JESÚS, 1985, p. 20).

No deja de ser llamativo el hecho de que tanto la cucaracha como el palmito sean descritos de forma parecida: como un recinto envuelto por capas concéntricas. En realidad se trata de describir el lugar más recóndito de uno mismo, el centro del alma, donde se halla el trono del Rey o la raíz de la Vida.

Cuando G. H. se da cuenta de donde se encuentra, retrocede asustada cayendo en un pozo de siglos y lama: "...mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo" (LISPECTOR, 1988, p. 49). Pero, al mismo tiempo, siente dentro de sí la fuerza embrutecedora de la vida: un abismo de silencio y de locura.

Teresa describe así ese susto, en su caso provocado por un ruido intenso semejante a un trueno, en sus sextas moradas:

...muchas veces estando la misma persona descuidada y sin tener la memoria de Dios, Su Majestad la despierta, a manera de una cometa que pasa de presto, o un trueno, aunque no se oye ruido; mas entiende muy bien el alma, que fue llamada de Dios, y tan entendido, que algunas veces, en especial a los principios, la hace estremecer y an quejar, sin ser cosa que le duele. Siente ser herida sabrosísimamente, mas no atina cómo ni quien la hirió; mas bien conoce ser cosa preciosa, y jamás querría ser sana de aquella herida (JESÚS, 1985, p. 95-96).

Abismo o herida. Sólo hay una forma de liberarse y es llegando hasta el final, cruzando el umbral: "la entrada en esta habitación sólo tenía un acceso, y éste era estrecho: por la cucaracha. La cucaracha que llenaba la habitación de vibración por fin abierta, las vibraciones de sus cascabeles de serpiente en el desierto" (LISPECTOR, 1988, p. 51). G. H. cierra de golpe el armario, parte en dos al insecto y, con fascinación y horror, come de la pasta blanca que rezuma de su interior. Al hacerlo, siente que come la misma entraña de la divinidad, de la vida: "Yo había llegado a la nada, y la nada era viva y húmeda" (LISPECTOR, 1988, p. 53), explica. "Es una nada que es Dios y que no tiene sabor" (LISPECTOR, 1988, p. 90). G. H. ha entrado en el círculo más interior e íntimo, en lo prohibido, tanto sea el paraíso o el infierno, en el núcleo. Ella se reconoce vida desde siempre y para siempre y, en un arrebató, más allá de su organización humana, se entrega a lo desconocido y adora. Semejante a la mariposa que rompe su crisálida para nacer, ella brota de sí misma: parece la de antes, pero es distinta. Explica: "Y veía, con fascinación y espanto, los trozos de mis ropas podridas de momia caer secas al suelo, y asistía a mi transformación de crisálida en larva húmeda, las alas, poco a poco, se encogían chamuscadas" (LISPECTOR, 1988, p. 63).

Llama la atención que Clarice y Teresa hayan utilizado los mismos ejemplos de productos del campo –cebolla o palmito– para dar una idea de cómo es el lugar sagrado donde reside la divinidad o la esencia de la vida. Ahora lo harán con el símil de la mariposa para explicar la transformación que se produce en el iniciado. Cuenta Teresa en sus quintas

moradas:

Para darlo mejor a entender, me quiero aprovechar de una comparación que es buena para este fin; y también para que veamos cómo, aunque en esta obra que hace el Señor no podemos hacer nada más, para que Su Majestad nos haga esta merced, podemos hacer mucho disponiéndonos. Ya habréis oído sus maravillas en cómo se cría la seda, que sólo Él pudo hacer semejante invención, y cómo de una simiente, que es a manera de granos de pimienta pequeños (que yo nunca la he visto, sino oído, y así si algo fuere torcido, no es mía la culpa), con el calor, en comenzado a haber hoja en los morares, comienza esta simiente a vivir, que hasta que haya este mantenimiento de que se sustenta, se está muerta; y con hojas de morar se crían, hasta que, después de grandes, les ponen unas ramillas, y allí con las boquillas van de si mismos hilando la seda, y hacen unos capuchillos muy apretados, adonde se encierran; y acaba este gusano, que es grande y feo, y sale del mismo capucho una mariposita blanca muy graciosa (JESÚS, 1985, p. 71).

Una vez atravesado el umbral, cuando G. H. ha comido de la pasta blanca de la entraña de la cucaracha, conoce la brutal ausencia de sabor que supone la esencia misma de la vida, es decir, lo que también puede denominarse Dios. Y en ese preciso instante siente como toda su estructura humana se desorganiza y ella ya no es la que se pensaba o creía ser, no responde ya a nombre alguno y las siglas G. H. son apenas unas letras en una maleta, un mero adorno sin significado. Quien se esconda bajo esas iniciales ha llegado al final de su recorrido, al centro del ser. Ya no hay más camino. Sólo queda el regreso, pero para ello habría que olvidar todo lo sucedido, y eso ya no es posible. Sólo le queda ya el silencio y el comprender no entendiendo: la aceptación del que adora.

“El mundo no dependía de mí; esta era la confianza a que había llegado; el mundo no dependía de mí, y no comprendo lo que digo, ¡nunca! Nunca más comprenderé lo que diga. Pues, ¿cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí? ¿Cómo podré decir, sino tímidamente: la vida me es? La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro... (LISPECTOR, 1988, p. 156-157).

Los puntos suspensivos indican la ausencia total de lenguaje, el final de la travesía de la palabra. ¿Cómo explica este estadio final Teresa? La autora de *Las moradas* escribe:

...pasa esta secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mismo Dios [...]. Es un secreto tan grande y una merced tan subida lo que comunica Dios allí a el alma en un instante, y el grandísimo deleite que siente el alma, que no sé a qué lo comparar, sino a que quiere el Señor manifestarle por aquel memento la gloria que hay en el cielo, por más subida manera que por ninguna visión ni gusto espiritual. No se puede decir más de que, a cuanto se puede entender, queda el alma, digo el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios [...]. Digamos que sea la unión como si dos velas de cera se juntasen tan en extremo que toda luz fuese una, u que el pabilo y la luz y la cera es todo uno; mas después bien se puede apartar la una vela de la otra, y quedan en dos velas, u el pabilo de la cera (LISPECTOR, 1988, p. 160-161).

No deja de ser interesante percibir en una foto de la autora de *La pasión según G. H.*,

donde la escritora se retrata con la mitad del rostro en sombra, y la otra mitad iluminada. Al fondo de la instantánea puede verse uno de sus cuadros y, junto a ella, los pabilos de dos velas: una está encendida debajo de la otra. En este retrato cuidadosamente pensado está la obra de la que hablamos escuetamente simbolizada: los espacios en sombra y en luz, su rostro enigmático y la pintura que podría ser de la artista plástica G.H.... Y las velas que se comunican en una misma llama de las que también habla Teresa.

¿Conocía Clarice la obra de la santa de Ávila? Es difícil responder a esta pregunta. La escritora brasileña ocultaba celosamente sus lecturas a excepción de Hesse o Dostoievsky. Sin embargo, en una carta dirigida a Lúcio Cardoso (Nápoles, 26 de marzo de 1945) cita a la autora de *Las moradas*: “Dice santa Teresita que se cansa de recoger los sentidos que «como están acostumbrados a andar derramados, es harto trabajo» recogerlos, como sacar agua de un pozo, dice ella en un español más ortográfico que mi cita” (LISPECTOR, 2002, p. 70). Como puede verse es una prueba demasiado endeble para basar en ella una teoría de literatura comparada, si tenemos, además, en cuenta que dicha carta se escribió casi veinte años antes que *La pasión*. De todos modos, esta lectura paralela nos ha permitido descubrir algunas analogías entre ambas escritoras y sus respectivas obras. Podríamos sintetizarlas en diez puntos, que no pretenden en ningún caso ser excluyentes:

1.- Se trata de dos escritoras con una voz muy personal y netamente femenina, como se demuestra en numerosos detalles de su relato, en sus descripciones y en la forma de expresarse. Esto ya ha sido mencionado por numerosos críticos.

2.- Las dos autoras tuvieron que enfrentarse a graves problemas en el momento en el que redactaban sus respectivos libros. Ya los hemos expuesto en este trabajo, así como el paralelismo en algunos aspectos de sus respectivas biografías.

3.- No está claro a quien se dirigen sus discursos. Teresa escribe para las monjas, para los inquisidores y, en definitiva, para sí misma, para lograr entender su propia experiencia. Clarice lo hace para un interlocutor anónimo: “Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién” (LISPECTOR, 1988, p. 11), escribe. Pero también, en numerosas ocasiones, parece que hay alguien junto a ella: “Dame tu mano...”, dice. Pero, finalmente, como en el caso de Teresa, parece que sólo escribiera para sí misma, para buscar una cierta racionalidad al hecho de haber comido de la entraña de la cucaracha y haber conocido el sabor del núcleo de la vida.

4.- Sed y sequedad. La experiencia connota una enorme sequedad. Estos términos, como ya hemos dicho –seco, sequedad y desierto-, se repiten de forma pertinaz y constante en ambos textos.

5.- Sufrimiento y placer. Estas dos sensaciones opuestas se producen simultáneamente en ambos casos. Los ejemplos son muchos, pero recojamos al menos algunas muestras. Dice Clarice (G. H.): “Estaba en el infierno atravesada de placer.” Y también: “Sabía que mi alegría era el sufrimiento” (LISPECTOR, 1988, p. 116). Dice Teresa en una cita que ya se ha reproducido en estas páginas: “Siente ser herida sabrosísimamente.” Y en el *Libro de la vida* escribe: “Este [el dardo] me parecía meter [el Ángel] por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada

en amor grande de Dios” (JESÚS, 1993, p. 353).

6.- Hay un no saber sabiendo, un no entender entendiendo. El lenguaje es insuficiente en ambos testimonios y sus autoras piden disculpas o se quejan de su falta de preparación: manifiestan su incapacidad para expresarse.

7.- Sinceridad radical. Existe un secreto y un misterio en todo lo que se cuenta. Las dos escritoras saben a lo que se arriesgan al decir lo que es imposible y, además, está prohibido o podría estarlo. En ningún momento Teresa deja de tener presente el que ella o su libro estén siendo atentamente observados por algunos inquisidores. En el caso de Clarice siempre queda la sospecha de haber profanado algo que debería haber permanecido oculto para siempre. El hecho de revelar algo secreto les exige una sinceridad radical. Cuentan lo que han visto sin esconder nada, y lo hacen lo mejor que pueden.

8.- Carencia. Ambas escritoras se sienten disminuidas ante la grandeza de lo que han visto, de la presencia que sienten en su interior.

9.- Despersonalización. En ambos casos la experiencia les provoca la pérdida de su identidad y, por tanto, también de su nombre, que queda ejemplificado en el caso de las dos iniciales G. H., de la obra de Clarice.

10.- Presente absoluto. En el momento en el que se vive esta experiencia no hay tiempo ni duración. Escribe Clarice (G. H.): “Y es como si el futuro dejase de progresar hacia el presente.”¹ Y Teresa en sus moradas séptimas: “La diferencia que hay aquí en esta morada es lo dicho: que casi nunca hay sequedad ni alborotos interiores de los que había en todas las otras a tiempos, sino que está el alma en quietud casi siempre (LISPECTOR, 1988, p. 129).

Estos diez puntos podrían descomponerse cada uno de ellos en varios y ser motivo de un ensayo particular que no es el objetivo de este trabajo. Sirva esta aproximación para colocar uno al lado del otro dos textos en los que se expresa aquello a lo que hacía referencia Wittgenstein en su proposición séptima (la cifra se repite una vez más) de su *Tractatus Logico-Philosophicus*: “De lo que no se puede hablar, hay que callar” (WITTGENSTEIN, 1995, p. 183).

La experiencia a la que se alude en estos textos puede ser calificada de mística en ambos casos. Se trata del contacto de un ser humano con una presencia que le supera y que es susceptible de recibir varios nombres como Dios, Vida o Energía. Para entenderlo racionalmente se puede recurrir a cualquier corpus religioso –Teresa sintetiza en su ideario cristiano lo cabalístico y lo sufí-, así como explicarlo desde una postura agnóstica, tal como se plasma en la obra de Clarice. Ambos textos vienen a decir que lo que nos excede existe y está más allá de las palabras: en el inmenso océano de silencio que separa y aísla nuestro pobre lenguaje cotidiano, filosófico, religioso o científico.

MAURA, A. The Mansions of Passion (Parallels between *The Passion According to G. H.*, by Clarice Lispector, and *The Interior Castle or The Mansions*, by St. Teresa of Avila). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 100–113, 2015.

¹ Clarice, *La pasión según G. H.*, p. 129.

Referencias

AL-NURI, A.-L.-H. *Moradas de los corazones*. Trad. del árabe, introducción y notas Luce López-Baralt. Madrid: Trotta, 1999.

CLARICE LISPECTOR, entrevista ao Museu da Imagem e do Som, 20 out. 1976. Cf. *Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991 (Col. Depoimentos, 7).

JESÚS, T. *Obras Completas*. Madrid: Aguillar, 1940.

_____. *Las moradas*. Madrid: Cátedra Ediciones, 1985.

_____. *Libro de la vida*. Madrid: Mare Nostrum Ediciones, 1993.

LAENEN, J. H. *La mística judía*. Trad. Xavier Pikaza. Madrid: Trotta, 2006.

LISPECTOR, C. *La pasión según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Barcelona: Siruela, 1988.

_____. *Correspondências*. Org. Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MONTERO, T. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, B. *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.

ROSSI, R. *Teresa de Ávila. Biografia de una escritora*. Trad. Marieta Gargatali. Barcelona: Icaria, 1993.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz, Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1995.

Recebido em: 21/05/2015

Aceito em: 28/06/2015

Castelo da paixão (paralelismos entre *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, e *Las moradas*, de Teresa de Jesús)

ANTÓNIO MAURA *

Tradução: Wanderlan da Silva Alves **

RESUMO: Este trabalho propõe uma leitura comparada dos livros *O castelo interior ou As moradas*, de Teresa de Jesus, e *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. Ainda que esses livros tenham quatro séculos de distância um do outro, em ambos se produz o relato de uma experiência pessoal que poderia qualificar-se como mística. Assim nos fazem supor o processo da escrita de ambos os livros e a descrição dos diferentes espaços anímicos neles realizada. Deste modo, sua problemática se situa para além dos estilos de suas diferentes épocas e de suas formas linguísticas e conceituais, permitindo-nos vislumbrar uma realidade que se encontra além da linguagem, nas esferas do inominável e do silêncio.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Isotopias; Mística; Teresa de Jesus.

ABSTRACT: This work proposes a parallel reading of the books *El castillo interior o Las moradas*, by Teresa de Jesús, and *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector. Although those books are distanced temporarily in four centuries, in both, however, comes the account of a personal experience, which could be described as mystical. The process of writing of both books and the description that is made on them in different spaces of the mind thus suggests such idea. Thus, their problems are beyond the styles of different times and their linguistic and conceptual forms, which allow us to glimpse of a reality that is beyond language, in the spheres of nameless and silence.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Isotopies; Mystical; Teresa of Avila.

* Doutor em Filologia pela Universidade Complutense de Madrid (UCM), tradutor e crítico literário. Foi diretor da Cátedra de Estudos Brasileiros na UCM (2005; 2009). Membro Correspondente da ABL – Academia Brasileira de Letras (2011). Traduziu *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Publicou, recentemente, o livro de ensaios *Cartografía Literaria de Brasil*. E-mail: amauraba@gmail.com

** Doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto. Professor de Literaturas Hispânicas da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) - 58500-000 - Monteiro - Brasil. E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br

Neste trabalho, não pretendemos fazer um estudo comparativo, mas, sim, uma leitura paralela, de dois textos significativos, um de uma escritora espanhola do século XVI e outro de uma escritora brasileira do século XX, bem como da maneira como elas se aproximam de uma realidade que se situa além da linguagem, no plano do inominável. Um desses livros é o *Livro das moradas ou Castelo interior* [*El castillo interior o Las moradas*], escrito em 1577, e o outro é *A paixão segundo G. H.*, de 1964. Ambos os textos comunicam uma experiência interior que ultrapassa suas próprias autoras e a necessidade mesma de expressar tal experiência, o que, apesar das grandes diferenças culturais nos contextos em que tais textos foram escritos, justifica uma leitura em conjunto de ambas as autoras e suas obras, no meu modo de vê-las.

Em primeiro lugar, é interessante determo-nos nos traços biográficos das escritoras. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (Ávila, 1515 – Alba de Tormes, 1582), conhecida como Teresa d'Ávila ou Teresa de Jesus, era filha de Alonso Sánchez de Cepeda e de Beatriz de Ahumada. Seu avô, Juan Sánchez de Toledo, que era um rico comerciante de tecidos de lã e de seda, foi acusado de ter abraçado a religião judia, em junho de 1485 e, condenado por heresia e apostasia do cristianismo, foi obrigado a perambular pelas ruas de Toledo com o *Sambenito* ou *Saco Bendito* – espécie de capa que os condenados pelo Tribunal do Santo Ofício eram obrigados a vestir como pena para serem reconciliados com a Igreja. Tratava-se de um hábito amarelo com uma ou duas cruzes diagonais que depois era posto na igreja com o nome do absolvido.

Em 1493, Juan Sánchez iria instalar-se em Ávila e em 1500 compraria para si um título de nobreza. Seu filho Alonso, o pai de Teresa, que tinha apenas 5 anos quando o avô da escritora foi condenado pela Inquisição, foi um cristão exigente e ostentou sua condição fidalga. Inicialmente, casou-se com Catalina del Peso, que morreria em 1507, vítima de uma epidemia de peste, e depois também com Beatriz de Ahumada, com a qual teria dez filhos, entre os quais Teresa. Tais fatos devem ter afetado intensamente essa mulher de caráter forte, cujo nome – nada comum para a época – poderia ser um anagrama de Ester.

Clarice Lispector, por sua vez, nascida em Tchetelnik, Ucrânia, em 1920, e falecida no Rio de Janeiro em 1977, era filha de Pedro (Pinkas) Lispector e Marieta (Mania) Krimgold. Samuel Lispector, seu avô paterno, foi um estudioso dos textos do *Talmud*, e seu avô materno, Isaac Krimbold, morreu na Ucrânia em 1915, vítima de um *pogrom*. Os cossacos invadiram a aldeia onde vivia e capturaram rapazes e moças, que só seriam libertados em troca de dinheiro. Isaac, do mesmo modo que outros anciãos responsáveis, ofereceu-se para ser levado no lugar dos jovens e, desse modo, evitar que eles fossem maltratados e violentados, como era a prática habitual. Mas, depois de pago o resgate, os reféns foram fuzilados para que não restassem testemunhas. No que se refere ao nome da escritora, no entanto, originalmente não era Clarice, mas Haia ou Chaia (Vida), segundo dois de seus biógrafos, Teresa Montero e Benjamin Moser.

Outro aspecto em que ambas as escritoras se aproximam refere-se às suas respectivas mães. Beatriz de Ahumada, mãe de Teresa, sofreu sérios problemas de saúde e morreu em 1528, quando a filha tinha 13 anos. Já a mãe de Clarice, Marieta, morreria quando a filha mal tinha completado os 10 anos de idade, depois de, segundo afirma Benjamin Moser, em sua

biografia, ter ficado parálitica possivelmente em consequência de ter contraído sífilis ao ser estuprada pouco antes de sair da Rússia. Há, ainda, outra coincidência no fato de que ambas as escritoras morreram por consequências da mesma doença, um câncer de útero.

Se se quiser, todas essas semelhanças podem ser consideradas coincidências, mas dificilmente poderíamos encontrar um retrato de família tão parecido, apesar das diferenças de lugar e época em que as duas escritoras viveram. Um dado significativo é que seus nomes foram “postiços” e que os nomes originais permaneceram ocultos por um receio mais do que razoável. Ester e Chaia seriam, pois, palavras cuidadosamente guardadas no universo familiar. As duas mulheres estariam, conseqüentemente, acostumadas ao segredo, pois até mesmo seus nomes, nos quais sua incipiente identidade infantil se sustentaria, tinham sido censurados. Esse fato serviria para explicar a fragilidade de suas respectivas individualidades e sua facilidade para saírem de si mesmas em direção a espaços mais amplos, onde o sujeito deixa de ter sentido e presença?

No que se refere ao processo de escrita das duas obras – *A paixão segundo G. H.* e *Las moradas* –, também se produz uma curiosa coincidência: ambos os livros foram escritos em momentos especialmente difíceis da vida das autoras. Enquanto escrevia *Las moradas*, Teresa reclamava de fortes enxaquecas: “quanto à minha dor de cabeça, o que tem melhorado é que não sinto tanta fraqueza, e consigo escrever e trabalhar mais do que normalmente, mas o zumbido frequente é muito incômodo” (JESÚS, s. d., p. 11), de acordo com o que escreveu à priora de Sevilha, María de San José, em 28 de junho de 1577. Além disso, conforme seus biógrafos lembram, ela vivia um momento difícil. Seu *Libro de vida*, que ela tinha escrito em atendimento a um pedido de seu confessor, vinha sendo observado atentamente pelos olhos da Inquisição, e a autora tinha perdido a esperança de recuperar seu manuscrito.

Clarice, por sua vez, tinha acabado de voltar para o Rio de Janeiro, depois de sua separação, e passava por sérias dificuldades, conforme ela mesma relata, quando escreveu *A paixão segundo G. H.*: “Estava na pior das situações, tanto no âmbito sentimental quanto no familiar, tudo complicado, e escrevi *A paixão...*, que não tem nada a ver com isso” (LISPECTOR, 1991, p. 6). Será que não há nada a ver entre as condições pessoais difíceis das autoras e o conteúdo e a estruturas desses dois livros?

O título do livro de Teresa – *Libro das moradas ou Castelo interior* –, bem como o seu assunto fazem referência a uma simbologia que pode ser rastreada na tradição mística sufista, conforme as pesquisas de Miguel Asín Palacios e Luce López-Baralt. Luce López-Baralt, da Universidad de Puerto Rico, traduziu o livro *Moradas de los corazones*, de Abū-L-Hasan Al-Nūrī, de Bagdá, para o espanhol. Nesse tratado do século XI, fala-se expressamente nas sete moradas ou castelos e no lugar interior onde o conhecimento místico se produz. Na introdução ao livro, López-Baralt comenta que seria preciso procurar a origem dessa simbologia no *Libro de la profundidad de las cosas*, de Al-Hakim al-Tirmidī, também do século XI. Mas Gershom Scholem aponta textos anteriores, apócrifos e de origem judia, como o *Libro cuarto de Esdras* ou *La ascención de Isaías*, nos quais é mencionada a ideia dos sete céus. Essa tradição mística, conhecida como “mística da *mercabá*”, descreve a viagem visionária que os iniciados faziam pelos sete palácios ou céus, até chegar ao trono glorioso onde está

a divindade. J. H. Laenen, discípulo de Scholem, afirma em seu livro *La mística judia* que a tradição de determinada mística da *mercabá* vem do século II se nossa era, ou até antes, visto que “esses procedimentos funcionaram em círculos rabínicos fechados em si mesmos, que, por princípios axiológicos, tiveram muito cuidado em impedir que o conteúdo de seu conhecimento e sua experiência mística se transformassem em objetos de domínio público” (LAENEN, 2006, p. 35). Laenen explica que essa literatura prolonga-se ao longo de mil anos, e que poderia ser dividida em quatro fases claramente diferenciadas. Sem entrar em mais detalhes, o fato é que Teresa soube dar um caráter plenamente cristão e católico a essa tradição dos sete céus, palácios, moradas ou castelos, seja ela islâmica ou judia, ou as duas coisas ao mesmo tempo, numa obra fundamental da mística espanhola do século XVI.

Já o título e o conteúdo do livro de Clarice – *A paixão segundo G.H.* – remetem claramente ao ritual cristão. A narradora e protagonista do livro, que se esconde sob as iniciais G. H., ascende ao grau de evangelista, visto que vai explicar a grande paixão do ser humano em sua ascensão à divindade, ou a encarnação divina no humano. E é desse movimento de ascensão ou descida (de acordo com o ponto de vista) que o livro trata, e que acabará descrevendo a experiência da protagonista de ingerir uma barata, cujas entranhas brancas, sem fibra e sem sabor, como uma forma consagrada, constituem uma espécie de comunhão extemporânea e nauseabunda, à beira do sacrilégio.

Em ambos os livros, a presença do que não é humano, seja da divindade ou da entranha da vida, torna-se evidente de modo dramático, fato que justifica a escrita da obra. G. H. confessa: “Ontem [...] perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (LISPECTOR, 2014, p. 5). Depois, acrescenta:

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi - porque não entendo. Sei que vi - porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arrebeta a minha vida diária (LISPECTOR, 2014, p. 9).

Teresa, por sua vez, ao tentar descrever sua experiência, observa o seguinte: “Primeiro, um esquecimento de si, que verdadeiramente parece que já não existe, como fica dito; porque está toda ela de tal maneira, que não se conhece nem se lembra que para ela há-de haver céu, nem vida, nem honra” (JESÚS, s.d., p. 156). O que poderia tê-las levado a tal desorganização, a semelhante abandono (esquecimento) de si mesmas? Tentaremos descrever tal experiência seguindo os textos de ambas.

G. H. começa sua peregrinação num domingo. Inicialmente, está sentada à mesa, onde acaba de tomar o café da manhã e, conforme confessa ao interlocutor imaginário ao qual dá a mão, “Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar” (LISPECTOR, 2014, p. 19). Trata-se de uma profissional liberal, uma escultora com amigos da alta sociedade e prestígio como artista, que se define por seu círculo de relações, sua forma de vestir, suas maneiras: “O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. [...] É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade” (LISPECTOR, 2014, p. 19) Sente-se, pois,

orgulhosa da posição que ocupa. Mas não faz ideia do que vai lhe acontecer.

Teresa reflete sobre os assuntos mundanos que impedem que a luz divina chegue a nós, com estas palavras, em suas primeiras moradas:

Assim me parece deve ser uma alma que, embora não esteja em mau estado, está tão metida em coisas do mundo e tão embebida com sua fazenda ou honra ou negócios - como disse - que, ainda que de facto e verdade queira ver e gozar da Sua formosura, não a deixam nem parece que possa desembaraçar-se de tantos impedimentos (JESÚS, s.d., p. 24).

E, em consequência disso, faz uma reprovação às freiras de seu convento pelo fato de se sentirem presas às suas famílias, à sua condição, a seu corpo e a sua beleza, esquecendo-se frequentemente de que têm uma alma:

Não seria grande ignorância, minhas filhas, que perguntassem a alguém quem era e não se conhecesse, nem soubesse quem foi seu pai, nem sua mãe, nem sua terra? Pois, se isto seria grande estupidez, sem comparação é maior a que há em nós quando não procuramos saber que coisa somos e só nos detemos nestes corpos; e assim, só a vulto sabemos que temos alma, porque o ouvimos e porque no-lo diz a fé. Mas, que bens pode haver nesta alma ou quem está dentro dela, ou o seu grande valor, poucas vezes o consideramos; e assim se tem em tão pouco procurar com todo o cuidado conservar sua formosura (JESÚS, s.d., p. 15-16).

Também lhes descreve a escuridão em que vivem e que, mesmo sem terem pecado, sua realidade ordinária, seus privilégios e seu orgulho são semelhantes aos seres rastejantes e venenosos que habitam a escuridão:

Haveis de notar que, nestas primeiras moradas, ainda não chega quase nada da luz que sai do palácio onde está o Rei; porque, embora não estejam obscurecidas e negras como quando a alma está em pecado, estão de alguma maneira obscurecidas para poderem ver quem está nelas e não por culpa do aposento - não me sei dar a entender -, mas porque entraram com a alma tantas coisas más de cobras e víboras e coisas peçonhentas que não a deixam reparar na luz (JESÚS, s.d., p. 23-24).

Nesse primeiro retrato de G. H. e na primeira morada de Teresa há uma espécie de desgosto pelo ser que somos, pela identidade, que se traduz numa certa inquietação interna. A protagonista da obra de Clarice não suporta o vazio desse longo domingo que a espera, e resolve ocupar ao menos a sua manhã para fazer uma limpeza na casa. Então, levanta-se da mesa onde tomou o café, explica que gosta da ocupação de arrumar a casa para que, numa clara referência ao livro do Gênesis, “depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma” (LISPECTOR, 2014, p. 22). Por outro lado, uma vez que G. H. define-se por suas posses, o fato de arrumar a casa também significa dar forma ao seu próprio ser, isto é, construir-se enquanto individualidade humana.

Para realizar tal tarefa, decide começar pelo quarto da empregada. Escolha curiosa, pois

a criada encontra-se em uma posição social bem diferente da sua. Mas essa decisão também supõe uma atitude classista em relação à empregada, chamada Janair, que tinha se demitido no dia anterior, ou seja, no sábado. Também gostaríamos de destacar essa especificidade dos dias da semana. O domingo é o dia de festa, para os cristãos, enquanto o sábado é o dia de festa para os judeus. G. H. marca claramente sua diferença em relação à criada, a quem olha depreciativamente como um ser inferior. Não se trataria de uma alusão à condição dos judeus na Europa do século XX?

Além disso, G. H. toma uma decisão esquisita num dia de descanso, como é o domingo, aliás, com uma tarefa tão pouco transcendente, como é a limpeza doméstica. Resolve, ainda, desligar o telefone para ninguém incomodá-la. Portanto, a tarefa de arrumar a casa (“arrumar a forma”) parece ser muito mais importante do que poderíamos pensar num primeiro momento. Em seguida, a protagonista atravessa a cozinha e, antes de atravessar o corredor que leva ao quarto de Janair, encosta-se num murinho que leva ao corredor, olha para baixo e descobre, de uma altura de trezes andares, um sem número de esquadras, janelas, tubos e cabos, como se estivesse no alto de uma fábrica. G. H. fica paralizada diante daquela “riqueza inanimada que lembrava a da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo” (LISPECTOR, 2014, p. 23). Imagina-se no alto de uma ruína egípcia construída por inúmeros trabalhadores: “algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava” (LISPECTOR, 2014, p. 23-24).

A tarefa da Humanidade também é construir-se como cultura ou como ruína, pois qualquer civilização acaba esgotando-se e desaparecendo. G. H. descobre, desse modo, o abismo das vidas, geneticamente ligadas umas às outras, avançando, elaborando um mundo e uma linguagem. G. H. conhece a primeira verdade dessa travessia: somos o produto de uma história e de uma evolução.

Por sua vez, em suas segundas moradas, Teresa explica as formas que Deus têm para chamar as almas à sua esfera. Isso se faz por meio dos sermões, dos livros, dos trabalhos e doenças. O sofrimento e o esforço humano são, conseqüentemente, um chamado:

tem em tanto este Senhor nosso que O amemos e procuremos a Sua companhia que, uma vez ou outra, não deixa de nos chamar para que nos acerquemos d’Ele. E é esta voz tão doce, que se desfaz a pobre alma por não fazer logo o que lhe manda; e assim - como digo - é muito mais trabalho do que não O ouvir.// Não digo que estas vozes e chamamentos sejam como outros que direi depois, mas são com palavras que se ouvem a gente boa, ou sermões ou com o que se lê em bons livros e outras muitas coisas que tendes ouvido, com as quais Deus chama; ou enfermidades, trabalhos e também com uma ou outra verdade que Ele ensina naqueles instantes em que estamos em oração que, seja quão frouxamente quiserdes, os tem Deus em muito (JESÚS, s.d., p. 27-28).

G. H. descobre que não se pode constituir a individualidade a não ser contando com sua realidade múltipla e coletiva. Já Teresa explica que por trás da condição humana há a divindade, que dá sentido à vida. Nos dois casos, a subjetividade se resolve num âmbito

maior: o chamado da divindade ou da civilização à qual pertencemos.

A protagonista de *A paixão segundo G. H.* depois atravessa o corredor escuro e entra no quarto da empregada. Ela esperava encontrar um quarto sujo, escuro, mas o que encontra é o contrário disso: um cômodo organizado, limpo, um “vazio seco”, um quarto que “parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.// Como um minarete (LISPECTOR, 2014, p. 25).” Então, começa a descrevê-lo: sua construção não era regular, pois tinha dois ângulos mais abertos, parecia “um erro de visão”. Através de milênios de esforço, G. H. subiu até o alto da torre, chegando ao quarto dos loucos: um cômodo vazio, inodoro, iluminado por uma luz plana, tão claro que parece escuro. A escultora, mulher livre da burguesia carioca, toca aqui na linha tênue que separa a racionalidade da loucura, chega ao limite. Não se deve pensar além disso, e ela sabe: “Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos” (LISPECTOR, 2014, p. 24-25).

Tal claridade *seca* e a ausência de posses, que denota humildade, também são descritas por Teresa em suas terceiras moradas:

Não peçais o que não tendes merecido, nem havia de nos vir ao pensamento que, por muito que sirvamos, o havemos de merecer, nós os que temos ofendido a Deus.// Ó humildade! Não sei que tentação me vem neste caso, que não posso acabar de crer a quem tanto caso faz destas *securas*, senão que é um pouco falta dela (JESÚS, s.d., p. 35 – grifo nosso).

E, também:

O Senhor vo-lo dará a entender, para que tireis das *securas* humildade e não inquietação, que é o que pretende o demónio. E crede que onde há verdadeira humildade, ainda que Deus nunca dê regalos, dará uma paz e conformidade com que andareis mais contentes do que outros com regalos. E muitas vezes - como tendes lido -, os dá a Divina Majestade aos mais fracos; embora creia que eles não os trocariam pelas fortalezas dos que andam com *securas* (JESÚS, s.d., p. 36 – grifos nossos).

Destaquei a palavra “seco”, que Clarice usa, e o termo “secura”, usado por Teresa, porque ambos descrevem o estado em que as protagonistas se encontram nesse âmbito de nudez e humildade. Elas descrevem a mesma sensação de seca, que expressa ausência – vazio – e uma necessidade urgente de líquido, ou, ao menos, de alguma coisa úmida. Estamos, desse modo, no território da sede.

Com a boca *seca*, G. H. decide entrar no quarto e depara-se com alguma coisa impressa na parede, é um desenho feito com carvão, numa das paredes de cal contígua à porta. O desenho representa um homem, uma mulher e um cachorro nus, de uma nudez a tal ponto agressiva, que parecem múmias, afirma. A narradora nos diz, indignada, que não era um grupo, mas seres isolados, esquematizados, abandonados à solidão asfíxiante, à nudez que os degradava: “O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (LISPECTOR, 2014, p. 26), confessa. Então, ela tenta lembrar-se do rosto da empregada, mas não consegue. Chega

a pensar que Janair a odeia, e que esses três signos, expressivos como se fossem ideogramas chineses ou três hieróglifos egípcios, são uma prova disso. Sente-se, então, agredida e vexada por alguém a que nunca tinha dado importância nenhuma. E, ao se dar conta disso, fica horrorizada: a visão é invertida, e Janair, que G. H. desprezava, agora a observa tal como ela é, como um ser humano nu semelhante a outro qualquer, com sua anatomia animal e a expressão neutra e esquemática, no rosto e na figura. Mas há algo mais: aquelas figuras parecem vivas e, o que é ainda pior, parecem ser as donas desse espaço vazio, como se se tratasse de deuses ancestrais. G. H. acredita ter reconhecido no desenho a sua própria ossada, que não é diferente de outra ossada humana qualquer. E, de repente, o quarto parece se transformar: agora, parece-lhe o buraco de uma tumba, um estômago vazio.

A nudez do corpo, a expressão de nossas necessidades biológicas, bem como o profundo incômodo que o fato provoca na protagonista de Clarice, são descritos deste modo, nas quartas moradas de Teresa:

pois também estamos sujeitas a comer e dormir, sem nos podermos escusar, o que é grande trabalho.// Reconheçamos a nossa miséria, e desejemos ir aonde “ninguém nos menospreze” [...] porque todos os menosprezos e trabalhos que pode haver na vida, não me parece que cheguem a estas batalhas interiores (JESÚS, s.d., p. 48).

Ter um corpo com necessidades biológicas pode ser humilhante para uma mulher da alta sociedade: sentir-se obrigada a defecar, a acordar com mau gosto na boca e os cabelos despenteados, ter um odor corporal que, por vezes, se torna onipresente. Esses desenhos insultantes e vexatórios não fazem outra coisa senão recordar-nos de nossa condição primária de membros da espécie humana, não muito diferentes dos outros, totalmente passíveis de serem identificados em suas atividades mais vulgares.

No entanto, G. H. mantém seu propósito de arrumar a casa, mas não sabe como começar a fazer isso nesse quarto, que não parece ter um centro: “O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado” (LISPECTOR, 2014, p. 31). Mesmo assim, resolve começar a tarefa pelo guarda-roupa, e ao abrir a porta, sente que a escuridão contida dentro dele se derrama como um vapor, um hálito quente e vivo: “E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva” (LISPECTOR, 2014, p. 31), diz G. H. Uma escuridão total, pulsante, como o negativo do cômodo friamente iluminado onde ela se encontra, e que ela acaba de descrever. A narradora-protagonista de *A paixão segundo G. H.* vai de uma claridade sem contornos a uma escuridão viva como um poço. Mas interrompe o relato bruscamente aqui, pois acredita ter divisado algo no interior do guarda-roupa, apesar de sua escuridão.

A escuridão opõe-se à luz como a noite ao dia e o sonho à vigília. Estamos no limiar de algo que não se revelou ainda. G. H. não se detém muito tempo nesse estágio, como faz Teresa ao explicá-lo às suas freiras, nas quintas moradas:

Não penseis que é coisa sonhada, como a oração passada. Digo sonhada, porque assim parece que está a alma como que adormecida, que nem parece que está bem a dormir nem se sente desperta. Aqui, estão todas adormecidas e bem adormecidas às coisas do mundo e a nós mesmas [...]. E assim é uma morte saborosa, um arrancar de alma de todas as operações que pode ter, estando no corpo (JESÚS, s.d., p. 63).

Morte deliciosa e estar dormindo são os exemplos a que Teresa recorre para explicar o espaço em que a presença vai se produzir de forma iminente. São os últimos momentos da noite, que antecedem os primeiros raios do amanhecer. As duas escritoras parecem distanciar-se a esse respeito em seus respectivos textos, mas não em sua significação profunda, em sua expectativa, em sua ansiedade. Mas o que é que G. H. viu no interior do guarda-roupa? O que a alma adormecida de Teresa sente? “Meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem” (LISPECTOR, 2014, p. 31), começa dizendo a protagonista de Clarice. É que, do mesmo modo que o quarto branco iluminado tinha três símbolos ancestrais da nudez humana, a escuridão do armário também tem seu sumo sacerdote: uma barata. E tal inseto, diz-nos a narradora, é muito anterior à espécie humana. Sua espécie sobrevive há milênios praticamente sem mudanças em meio às diversas transformações por que o planeta passou, e também sobreviveria a uma destruição nuclear:

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras - a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram na marcha... Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (LISPECTOR, 2014, p. 32).

Além disso, a barata é composta por inúmeras camadas sobrepostas:

ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto (LISPECTOR, 2014, p. 38).

Os olhos também pareciam conter uma barata em cada um, e em cada olho destes mais uma, multiplicando-se infinitamente: “Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual” (LISPECTOR, 2014, p. 38).

Quanto Teresa pretende descrever como são as moradas e onde o trono do Rei se

encontra, diz:

Não haveis de imaginar estas moradas uma após outra, como coisa alinhada; mas ponde os olhos no centro que é a casa ou palácio onde está o Rei, e considerai-a como um palmito, que, para chegar ao que é de comer, tem muitas coberturas que cercam tudo quanto é saboroso. Assim aqui, em redor desta morada, há outras muitas e também por cima [...] e a todas as partes dela se comunica este Sol que está no palácio (JESÚS, s.d., p. 21).

Não deixa de ser curioso o fato de que tanto a barata quanto o palmito apareçam descritos de modo semelhante: como um espaço envolvido por camadas concêntricas. Na verdade, trata-se de descrever o lugar mais recôndito de si mesmo, o centro da alma, onde se encontra o trono do Rei ou a raiz da Vida.

Quando G. H. percebe onde está, retorna assustada e cai num poço de séculos e lama: “enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama” (LISPECTOR, 2014, p. 39). Mas, ao mesmo tempo, sente a força embrutecedora da vida dentro de si: um abismo de silêncio e loucura.

Teresa descreve esse susto, em seu caso provocado por um ruído forte parecido com um trovão, do seguinte modo, em suas sextas moradas:

pois muitas vezes, estando a própria pessoa descuidada e sem ter a memória em Deus, Sua Majestade a desperta, à maneira de um cometa que passa depressa, ou de um trovão, ainda que não se ouça ruído; mas entende muito bem a alma que foi chamamento de Deus, e tão bem entendido, que algumas vezes, em especial ao princípio, a faz estremecer e até queixar-se, sem ser coisa que lhe doa. Sente-se ferida saborosíssimamente, mas não atina como nem quem a feriu; mas bem conhece ser coisa preciosa e jamais quereria sarar daquela ferida (JESÚS, s.d., p. 90).

Abismo ou ferida, há apenas uma forma de livrar-se disso, e é chegar ao seu final e cruzar o limiar: “A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto” (LISPECTOR, 2014, p. 41). G. H. fecha bruscamente a porta do guarda-roupa, dividindo a barata em duas, e, numa mistura de fascinação e horror, come a gosma branca de escorre de seu interior. Ao fazer isso, sente que come da mesma entranha da divindade e da vida: “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (LISPECTOR, 2014, p. 42), explica. “era o inosso, o que eu toda não conhecia – era o neutro” (LISPECTOR, 2014, p. 57). G. H. entrou no círculo mais interior e íntimo, no proibido – seja o paraíso ou o inferno –, no núcleo. Ela reconhece-se vida desde sempre e para sempre e, num arrebatamento, para além de sua constituição humana, entrega-se ao desconhecido, e adora. Como uma borboleta que rompe a crisálida para nascer, ela brota de si mesma: parece a mesma de antes, mas é outra. Ela explica: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas” (LISPECTOR, 2014, p. 51).

Chama a atenção que tanto Clarice quanto Teresa tenham empregado os mesmos exemplos de produtos do campo – a cebola e o palmito – para criar uma ideia de como é o lugar sagrado onde se a essência da vida se localiza. Agora, o farão a partir da comparação com a borboleta, para explicar a transformação que se produz no iniciado. Em suas quintas moradas, Teresa conta:

Para melhor o dar a entender, quero aproveitar-me duma comparação que é boa para este fim; e também para vermos como, embora nesta obra que faz o Senhor não possamos fazer nada, podemos fazer muito, dispondo-nos para que Sua Majestade nos faça esta mercê.// Já tereis ouvido as maravilhas de Deus no modo corno se cria a seda, que só Ele pode fazer semelhante invenção, e como, de uma semente, que é à maneira de pequenos grãos de pimenta (que eu nunca vi, mas ouvi-o dizer, e assim, se algo for torcido, não é minha a culpa), com o calor, em começando a haver folhas nas amoreiras, começa esta semente a viver; até que haja este mantimento de que se sustenta, está como morta. E com folhas de amoreira se criam, até que, depois de grandes, lhes põem uns ramitos e aí, com as boquitas, vão por si mesmas fiando a seda, e fazem uns casulos muito apertados onde se encerram e acabam esta larva, que é grande e feia, e sai do mesmo casulo uma borboletazinha branca, muito graciosa (JESÚS, s.d., p. 67).

Depois de atravessado esse limiar, quando G. H. come a gosma branca das entranhas da barata, ela descobre a ausência brutal de sabor que a essência mesma da vida – a que também se pode chamar de Deus – supõe. E nesse exato momento sente como toda a sua estrutura humana se desorganiza, e ela não sabe mais o que pensava ser, não responde mais a nome nenhum, e as letras G. H. tornam-se apenas umas letras em uma caixa, um simples enfeite sem qualquer significado. Aquele que se esconder debaixo de tais iniciais terá chegado ao fim de sua trajetória, ao centro do ser. Não há mais caminho, resta apenas o retorno, mas, para isso, seria preciso esquecer tudo o que aconteceu, o que não é possível. Então, só restam o silêncio e a compreensão, mas não o entendimento: a aceitação daquele que adora:

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro (LISPECTOR, 2014, p. 122).

As reticências apontam para a ausência total da linguagem, o fim da travessia da palavra. Como Teresa explica esse estágio, final? A autora de *Las moradas* escreve:

esta secreta união passa-se no centro mais interior da alma, que deve ser onde está o mesmo Deus [...] É um segredo tão grande e uma mercê tão subida o que Deus ali comunica à alma num instante, e o grandíssimo deleite que a alma sente, que eu não sei a que o comparar: mas o Senhor quer-lhe manifestar, por aquele momento, a glória que há no Céu, por uma maneira mais subida que nenhuma outra visão e gosto espiritual. Não se pode dizer mais senão que - tanto quanto se pode entender - fica a alma, digo, o espírito desta alma, feito uma coisa com Deus [...]. Digamos que a união é como se duas velas de cera se juntassem em tal

extremo, que toda a luz fosse uma, ou que o pavio, a luz e a cera fosse tudo um; mas depois pode-se apartar muito bem uma vela da outra, e ficam duas velas, e o pavio da cera (JESÚS, s.d., p. 151-152).

Não deixa de ser interessante observar uma foto da autora de *A paixão segundo G. H.*, em que a escritora se retrata com uma metade do rosto na sombra e a outra metade iluminada, em cujo fundo se podem ver um quadro e duas pontas de vela acendidas, uma embaixo da outra. Nesta foto cuidadosamente pensada, a obra da qual tratamos está simbolizada de maneira concisa: os espaços de sombra e luz, o rosto enigmático e a pintura, que poderia ser da artista plástica G. H. ... e as velas que se comunicam numa mesma chama, das quais Teresa também fala.

É difícil responder se Clarice conhecia a obra da santa de Ávila, pois a escritora brasileira escondia cuidadosamente suas leituras, exceto Hesse ou Dostoiévski. No entanto, numa carta destinada a Lúcio Cardoso (Nápoles, 26 de março de 1945), ela cita a autora das *Moradas*: “Diz que Santa Teresinha não se cansa ‘de recolher os sentidos, que, como estão acostumados a ficar espalhados, dá muito trabalho’ recolhê-los, como tirar água de um poço, ela diz num espanhol mais ortográfico do que a minha citação” Como se pode ver, é uma prova muito frágil na qual se basear uma teoria da literatura comparada, especialmente se considerarmos que ela escreveu essa carta quase vinte anos antes de redigir *A paixão segundo G. H.* De qualquer modo, essa leitura paralela permitiu-nos descobrir algumas analogias entre as duas escritoras e suas respectivas obras. Poderíamos sintetizar tais considerações em dez pontos, que não pretendem, de modo algum, ser exclusivos:

1. Trata-se de duas escritoras de uma dicção muito pessoal e feminina, como fica demonstrado nos detalhes de suas narrativas, em suas descrições e na forma como se expressam, o que, aliás, vários críticos já observaram.

2. Ambas tiveram de enfrentar graves problemas no momento em que escreviam seus dois respectivos livros, conforme mencionamos antes. Além disso, suas biografias apresentam aspectos paralelos.

3. Não fica claro a quem exatamente elas se dirigem, em seus discursos. Teresa escreve para as freiras, os inquisidores e, no fim das contas, para si mesma, tentando entender a sua própria experiência. Clarice escreve para um interlocutor anônimo: “Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem” (LISPECTOR, 2014, p. 4), escreve. Mas, inúmeras vezes, parece que há alguém junto dela: “Dá-me a tua mão” (LISPECTOR, 2014, p. 22), diz. Finalmente, como no caso de Teresa, é como se escrevesse apenas para si mesma, à procura de certa racionalidade para tentar entender o fato de ter comido as entranhas da barata e ter descoberto o gosto do núcleo da vida.

4. Sede e aridez. A experiência conota uma enorme aridez. Esses termos – seco, aridez e deserto – repetem-se obstinada e constantemente nos dois textos.

5. Sofrimento e prazer. Essas duas sensações opostas são produzidas nos dois casos. Os exemplos são vários, mas vamos nos limitar a alguns: Diz Clarice (G. H.): “Eu estava no inferno atravessada de prazer” (LISPECTOR, 2014, p. 83). E, também: “eu sabia que minha alegria fora o sofrimento” (LISPECTOR, 2014, p. 89). Teresa, num trecho que já citamos

anteriormente, diz: “Sente-se ferida saborosíssimamente” (JESÚS, s.d., p. 90). E no *Libro de la vida*, ela escreve: “parecia que o Anjo atravessava-me o coração com um dardo, às vezes, e ele chegava às minhas entranhas. Ao tirá-lo, era como se as levasse consigo, e deixava-me toda em chamas, no grande amor de Deus” (JESÚS, 1993, p. 353 - Tradução de Wanderlan S. Alves).

6. Há um não saber sabendo, um não entender entendendo. A linguagem é insuficiente nos dois testemunhos, e suas autoras se desculparam ou reclamam de sua falta de preparo, manifestando sua impossibilidade de se expressar.

7. Sinceridade radical. Há um segredo e um mistério em tudo o que contam. As escritoras sabem que estão se arriscando a dizer o impossível, que, além disso, é proibido, ou poderia ser. Teresa não se esquece em momento algum de que ela e seu livro estão sob a observação de alguns inquisidores. Em Clarice, por sua vez, sempre fica a suspeita de ter profanado alguma coisa que deveria ficar oculta para sempre. O fato de não revelar algo secreto exige delas uma sinceridade radical. Elas contam o que viram sem esconder nada, e fazem isso do melhor modo que conseguem.

8. Carência. As duas escritoras sentem-se diminuídas diante da grandeza do que viram, da presença que sentem em seu interior.

9. Despersonalização. Em ambos os casos, a experiência provoca a perda da identidade e também do nome, como fica exemplificado pelas iniciais de G. H. no romance de Clarice.

10. Presente absoluto. No momento em que se vive essa experiência, não há tempo nem duração. Clarice (G. H.) escreve: “é como se o futuro parasse de vir a existir” (LISPECTOR, 2014, p. 100). E Teresa, em suas sétimas moradas: “A diferença que há aqui nesta morada, é o que já se disse; que quase nunca há aridez nem alvoroços interiores, como havia em todas as outras, de tempos a tempos, senão que a alma está quase sempre em quietude” (JESÚS, s.d., p. 158-159).

Cada um desses dez pontos poderia ser decomposto em vários e tornar-se objeto de um ensaio específico, o que não é o objetivo deste trabalho. Que essa aproximação sirva para colocar lado a lado dois textos nos quais se expressa aquilo a que Wittgenstein fazia referência, em sua sétima proposição (o número se repete novamente) do seu *Tractatus Logico-Philosophicus*: “o que não se pode falar deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

A experiência que se insinua nesses textos pode ser qualificada como mística, nos dois casos. Trata-se do contato de um ser humano com uma presença que o supera e é suscetível de receber diversos nomes, como Deus, Vida ou Energia. Para entender racionalmente isso, pode-se recorrer a qualquer *corpus* religioso – Teresa sintetiza o cabalístico e o sufista no seu ideário cristão –, bem como explicá-lo a partir de uma postura agnóstica, como na obra de Clarice. Os dois textos vêm nos dizer o que nos excede e existe além das palavras: no imenso oceano de silêncio que separa e isola nossa pobre linguagem cotidiana, filosófica, religiosa ou científica.

MAURA, A. The Castle of Passion (Parallels between *The Passion According to G. H.*, by Clarice Lispector, and *The Interior Castle or The Mansions*, by St. Teresa of Avila). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 114–128, 2015.

Referências

AL-NURI, A.-L-H. *Moradas de los corazones*. Trad. do árabe, introdução e notas Luce López-Baralt. Madrid: Trotta, 1999.

CLARICE LISPECTOR, entrevista ao Museu da Imagem e do Som, 20 out. 1976. Cf. *Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991 (Col. Depoimentos, 7).

JESÚS, T. *Obras Completas*. Madrid: Aguillar, 1940.

_____. *Las moradas*. Madrid: Cátedra Ediciones, 1985.

_____. *Libro de la vida*. Madrid: Mare Nostrum Ediciones, 1993.

LAENEN, J. H. *La mística judía*. Trad. Xavier Pikaza. Madrid: Trotta, 2006.

LISPECTOR, C. *La pasión según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Barcelona: Siruela, 1988.

_____. *Correspondências*. Org. Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MONTERO, T. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, B. *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.

ROSSI, R. *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Trad. Marieta Gargatali. Barcelona: Icaria, 1993.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz, Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1995.

Referências para a tradução

JESÚS, T. *Livro das moradas ou Castelo interior*. Disponível em: <<http://www>.

documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2015.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1968.

Original recebido em: 21/05/2015; aceito em: 28/06/2015

Tradução recebida em: 14/09/2015

Clarice Lispector, en los Márgenes de lo Real

ISABEL MERCADÉ *

RESUMEN: En este trabajo se realiza un intento más de aproximación a lo que constituiría para Clarice Lispector la materia prima con la que lidiar en la creación de su particular universo, el lenguaje, pero el lenguaje como es percibido desde Nietzsche, percepción que se convertirá a lo largo del siglo XX en la ocupación y preocupación de todo intento de creación filosófica, es decir, el lenguaje bajo el signo de la sospecha. La falibilidad del lenguaje, el modo en que se ocupa de ella el pensamiento del siglo XX y, en particular, las teorías del psicoanálisis elaboradas por Lacan, y cómo éstas se relacionan con la escritura —o con el silencio— de Clarice Lispector, será el punto de partida de dicha aproximación.

PALABRAS CLAVE: Alteridad; Conocimiento; Lacan; Lenguaje; Signos de puntuación; Silencio.

ABSTRACT: This paper attempts to approach language as the raw material Clarice Lispector used to create her particular universe. It does not see language under the sign of suspicion, a perception which has existed since Nietzsche and that during the twentieth century becomes the main subject and concern of every attempt at philosophical creation. The fallibility of language, the way twentieth century thought looks at it, the psychoanalytic theories developed by Lacan and the relation they establish with the writings – or silence – of Clarice Lispector, are the starting point of this paper's case.

KEYWORDS: Alterity; Knowledge; Lacan; Language; Punctuation Marks; Silence.

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (UB); DEA en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad Pompeu y Fabra). Profesora; escritora y crítica literaria. Estudiante de doctorado en la Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. E-mail: ampolasen octubre@gmail.com

Introducción

Sí, quiero la palabra última, que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real.

Água viva - Clarice Lispector

La obra de Clarice Lispector, fragmentaria, elíptica, poliédrica, resuelta en movimientos helicoidales, ha sido y es susceptible de las más diversas aproximaciones. La polisemia de sus textos es tal que, en sus inicios, la crítica, en su deseo de catalogar esa sorprendente escritura, le atribuyó influencias¹ —las de James Joyce y Virginia Woolf— que ella siempre negó, convirtiéndose para los críticos en una incómoda presencia que, habiendo roto con los cánones de la narrativa tradicional, resultaba tan inclasificable genérica y estilísticamente, como inaccesible a la interpretación o, por lo menos, a la interpretación unívoca y cerrada.

Todas esas cualidades han hecho que estudios críticos más recientes², apoyados en diversas teorías que confluirían todas ellas, no obstante, en el marco común de lo que se considera la posmodernidad, concluyan que es ése precisamente el foco que ilumina la totalidad de la obra de Clarice Lispector, una ruptura tanto con la tradición como con la modernidad, para crear un universo absolutamente particular que, por otro lado, señalaría una a una las condiciones del sujeto posmoderno.

Antes, sin embargo, la obra de Clarice Lispector ya había sido objeto de otros relevantes abordajes críticos desde puntos de partida teóricos o metodológicos muy distintos, como el filosófico o el místico, pasando por el estructuralista, sin olvidar el de género que, con Hélène Cixous³ propiciaría la difusión de la escritora en Francia y, en cierta medida, en Europa.

En este trabajo se realiza un intento más de aproximación a lo que constituiría para Lispector la materia prima con la que lidiar en la creación de su particular universo, el lenguaje, pero el lenguaje como es percibido desde Nietzsche, percepción que se convertirá a lo largo del siglo XX en la ocupación y preocupación de todo intento de creación filosófica, es decir, el lenguaje bajo el signo de la sospecha. La falibilidad del lenguaje, el modo en que se ocupa de ella el pensamiento del siglo XX y, en particular, las teorías del psicoanálisis elaboradas por Lacan, y cómo éstas se relacionan con la escritura —o con el silencio— de Clarice Lispector, será el punto de partida de dicha aproximación.

La conciencia de estar trabajando con un material constantemente bajo sospecha —conciencia que, como se ha dicho, marcaría el pensamiento del siglo XX— sería también el eje alrededor del cual giraría el objeto que moviliza la escritura de Clarice Lispector: una honesta y exigente indagación acerca de la posibilidad de conocimiento, entendido éste como proceso gnóstico que habría de alcanzar la comprensión última del ser y que estaría mediatizado tanto por los elementos que lo constituyen, como por el que lo representa. La

1 Véase: SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000 y BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

2 Véase, entre otros: FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

3 En España: CIXOUS, H. *La risa de la Medusa*. Ensayos sobre la escritura. Traducido por A. M. Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

búsqueda de Clarice Lispector de la palabra precisa, junto a la desconfianza que su posible hallazgo le suscita, respondería e interrogaría al tiempo a las reflexiones lingüísticas y filosóficas contemporáneas de la autora.

En este sentido, las teorías psicoanalíticas, centradas en el lenguaje, y su reflexión acerca de la capacidad tanto veladora como desveladora de la palabra, serían legítimos puntos de partida desde los que abordar la creación literaria. Significativamente, tanto Freud, como posteriormente Lacan (LACAN, 1996), asumieron que únicamente el discurso poético era susceptible de alcanzar aquella palabra reveladora entre la maraña de significantes con que el sujeto está constituido.

Clarice Lispector, consciente de que el lenguaje es el elemento que constituye y estructura al ser humano individual y socialmente, y a la vez el que lo aliena y aísla, consciente así mismo de que lo representado nunca es la cosa y de que lo simbolizado nunca es lo real, pero sabiendo también que, paradójicamente, las palabras y el silencio, o la presencia y la ausencia, es todo lo que se tiene para lidiar con ello, sitúa en el centro de su búsqueda un implacable, cuando no encarnizado, duelo con el lenguaje.

Si, desde Freud, sabemos que lo que se aloja en el inconsciente es aquello cuya existencia la conciencia rechaza y niega, convirtiéndolo, por lo tanto, en inaccesible para la misma, Lacan, tras su reformulación del inconsciente como una estructura formada, igual que el lenguaje, por una cadena de significantes, definirá lo que el llama “lo real” como aquello cuya formulación resulta inalcanzable, que no puede ser completamente simbolizado en la palabra y la escritura y que, por consiguiente, en tanto el sujeto lucha por arrancar la palabra que lo nombre, “no cesa de no escribirse” (LACAN, 1981, p. 114).

Clarice Lispector, como todo verdadero poeta, estaría entonces permanentemente buscando escribir aquello que “no cesa de no escribirse”, y lo haría desde una conciencia absoluta, identificando esa palabra de imposible dicción con la prohibición bíblica. De este modo, apelando al Antiguo Testamento —el diálogo con la tradición, y en especial con la suya, la hebrea, sería una constante en su deliberada y recurrente intertextualidad— asegura:

Je sens qu'il existe un mot, peut-être un seul uniquement, qui ne peut et ne doit être prononcé. [...] Mais il se trouve que ce que je veux c'est précisément m'attacher à ce mot défendu. Ou je me trompe? [...] Ceux qui ont inventé l'Ancien Testament savaient qu'il existait un fruit défendu (LISPECTOR en BORELLI, 2003, p. 85 y 86)⁴.

Por lo tanto, el conocimiento de lo prohibido, y de la palabra para nombrarlo, habría sido para C. Lispector la explicación metafórica del pecado original. Si, en términos psicoanalíticos, Lacan llamaba a esa palabra inaccesible lo real⁵, Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus* (WITTGENSTEIN, 1973), lo habría asimilado a lo místico —y no olvidar

4 LISPECTOR, C. en BORELLI, O. *Clarice Lispector, d'une vie à l'œuvre*. Traducido por Basset, V. y Pettorelli, M. París: Editions Eulina Carvalho, 2003, p. 85 y 86.

5 Para una definición del concepto elaborado por Lacan, véase CHEMAMA, R. y VANDERMERSCH, B. *Diccionario del psicoanálisis*. Madrid: Amorrortu editores, 2004.

que, por otra parte, lo místico, por definición, siempre se ha identificado con lo indecible—. La propia Lispector, en la que se considera su obra maestra, *La pasión según G. H.*, hace que G. H., la narradora, intuya esa equivalencia cuando afirma: “O divino para mim é o real.” (LISPECTOR, 1988, p. 107).

Pero antes, en su novela anterior, *La manzana en la oscuridad*, que describe precisamente el proceso que sufre su protagonista, Martín, de pérdida y recuperación del lenguaje, había equiparado esa palabra indecible, tanto al fruto prohibido bíblico, metaforizado en la inaccesible manzana brillando en la oscuridad del título, como, explícitamente en el epígrafe, a la definición que de lo real suscribe otra tradición sapiencial, la védica:

«Al crear todas las cosas, él entró en todo. Al entrar en todas las cosas, se convirtió en lo que tiene forma y en lo que es informe; se convirtió en lo que puede ser definido y en lo que no puede ser definido; se convirtió en lo que tiene apoyo y en lo que no tiene apoyo; se convirtió en lo que es burdo y lo que es sutil. Se convirtió en todo tipo de cosas: por eso los sabios lo llaman lo Real.» (LISPECTOR, 2003b, p. 11).

La traducción que utiliza o realiza C. Lispector de los *Upanishad*, contiene algunas diferencias con respecto a otras versiones que pueden encontrarse en España:

hizo nacer todo esto, todo lo que hay. Y habiéndolo hecho nacer, entró en ello. Y habiendo entrado en ello, él se hizo lo que es y se hizo esto, se hizo lo enunciado y lo no enunciado, lo oculto y lo no oculto, lo que es discernimiento y lo que no lo es, lo que es verdad y lo que no lo es. Se hizo la verdad que es todo cuanto es esto. Esto es lo que se considera verdad (AGUD; RUBIO, 2000, p. 122-123).

Estas diferencias, sin embargo, no hacen más que confirmar esa identificación de la autora entre lo que Lacan llama lo real, inenunciable porque escapa a la conciencia, y lo divino, indecible también, puesto que en su grandeza, en su totalidad, no es susceptible de ser representado.

El trabajo del artista será, pues, para Clarice, el hostigamiento de lo indecible, de lo irrepresentable, sitiándolo en su caso con la palabra, como afirma en el texto de *Agua viva*, citado al inicio de este artículo: “Sí, quiero la palabra última, que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real.” (LISPECTOR, 2004, p. 15).

El lenguaje, en su protagonismo, no deja de ser, no obstante, una herramienta en el intento de desvelar un pensamiento que, para C. Lispector, partiría siempre de una percepción previa que, habiéndose originado merced a los sentidos, debería ser después formulada con palabras. Esas palabras representarían un pensamiento que, a su vez, estaría dando forma lingüística a la percepción primera.

Adelantándose a recientes tratados científicos⁶, Clarice Lispector mostró siempre la

⁶ “Y puesto que el principal mapa sensorial pertenece a los estados del cuerpo y se figura en forma de sentimientos, el sentido del yo en el acto de conocer emerge como un tipo especial de sentimiento, el sentimiento de lo que pasa en un organismo aprehendido en el acto de interactuar con un objeto.” DAMASIO, A. R. «Creación cerebral de la mente». *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, enero, p. 71, 2000.

convicción de que la vía más directa de acceso al conocimiento estaría constituida por los sentidos y, por ende, por el cuerpo, el cual sería atravesado por toda sensación previa a su formulación intelectual. Dicha formulación intelectual, con sus reflexiones metalingüísticas a propósito de la imposibilidad de realizarla, formarían también parte de la búsqueda de Clarice Lispector de una dicción de lo indecible, así como de su conciencia de la corporeidad de su escritura que le llevaría a declarar:

Es curioso cómo no sé decir quién soy. [...]. Sobre todo tengo miedo de decirlo, porque en el momento en que intento hablar, no sólo no expreso lo que siento, sino que lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. [...]. Siento quien soy y esa impresión está alojada en la parte superior del cerebro, en los labios — en la lengua principalmente, en la superficie de los brazos y también penetrando dentro, muy dentro de mi cuerpo (LISPECTOR, 2002, p. 30).

Si la mirada sería para Clarice Lispector la vía más directa de acceso al conocimiento, la reflexión entre la capacidad de las diferentes artes para representarlo, así como de un posible lugar de la representación donde llegara a producirse un encuentro o confluencia de las mismas, se hace más evidente en la ya citada *Agua viva*.

Sin embargo, ya mucho antes, en su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, había Clarice Lispector aludido a la búsqueda de ese lugar de confluencia entre lo que Lévi-Strauss llamó sencillamente *Mirar, escuchar, leer* (LÉVI-STRAUSS, 1998) y que ya Kandinsky había intuido con el nacimiento de las vanguardias, en su tratado de 1926, *Punto y línea sobre el plano*: “En nuestra percepción, el punto es el puente esencial, único, «entre palabra y silencio».” (KANDINSKY, 1971, p. 21).

El inicio. Los puntos suspensivos

Así, pues, como si siguiera a Kandinsky, inicia Lispector su primera novela insertando unos puntos suspensivos tras el título del primer capítulo, *El padre...*,. Estos puntos suspensivos, que se repetirán en el tercer capítulo *...La madre...*, pero esta vez duplicados, al principio y al final, y en capítulos subsiguientes, quieren ser el signo de un discurso hilvanado a retazos, apenas acabado, y un habla balbuciente, que no puede registrar la palabra precisa, en ese espacio que se encuentra entre el sujeto y la cosa.

Joana, la protagonista, intenta, con su voz de niña, explicarlo así:

Entre ella y los objetos había siempre alguna cosa, pero cuando cogía aquella cosa con la mano, como si fuera una mosca, y después la miraba —tomando grandes

Así mismo, en entrevista aparecida en el periódico La Vanguardia, afirmaba: “Pensamos con todo nuestro cuerpo, con todo nuestro ser [...] por eso hoy proclamo ¡siento, luego soy!: es un modelo más exacto y previo al modelo ¡pienso, luego soy! propuesto por Descartes”. DAMASIO A.R. «Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio». *La Vanguardia*, Barcelona, contraportada, 28/03/2006. En sus obras *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1996 y *En busca de Spinoza*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005, profundiza en el desarrollo de estos conceptos.

precauciones para que no se escapase— encontraba sólo su propia mano [...] Ese era uno de sus secretos. Nunca se permitiría contarle a nadie, ni siquiera a papá, que no conseguía nunca agarrar «aquella cosa». Lo que de verdad más le interesaba no lo podía contar (LISPECTOR, 2002, p. 23).

Para terminar, refrendando el axioma de Wittgenstein, con la aseveración: “Lo mejor era callar” (LISPECTOR, 2002, p. 24).

Con ese primer signo, el punto, Clarice intenta dibujar, ante la falibilidad de la palabra, ese espacio que rodea a la cosa y que la hace inalcanzable por el lenguaje. No se hace, pues, responsable de que su personaje llegue a decir lo que desea decir, o de que la escritora, a través de la voz de Joana, llegue a decir su deseo.

Los biógrafos de Clarice Lispector coinciden en afirmar que es éste un libro autobiográfico⁷. Es posible, pero también es sin duda una autobiografía de la relación de la autora con el lenguaje y del lenguaje con su deseo, en la que intenta inscribir con signos que pertenecen al lenguaje escrito, pero no a la palabra, el rastro de lo no dicho.

Los puntos suspensivos, convención gráfica, pero también dibujo, pretenden señalar con el trazo la ausencia que, sin embargo, se encontraría ya en el propio texto, puesto que lo que está, irremediamente, alude a lo ausente. Si Joana termina su reflexión evocando la proposición de Wittgenstein, el mismo filósofo habría manifestado la presencia de lo ausente en lo dicho, como hace notar George Steiner: “La mitad realmente importante del «Tractatus», afirma Wittgenstein, es la no escrita” (STEINER, 2001, p. 157).

Pero, además, Steiner añade el argumento que da el filósofo para tal afirmación:

Para el primer Wittgenstein [...] el lenguaje es por completo inadecuado para la empresa filosófica. Todo lo que es primordial para el entendimiento y las necesidades de la condición humana [...] se encuentra más allá de la expresión verbal o escrita (STEINER, 2001, p. 157).

argumento del que la niña Joana también se hace eco, como hemos visto: “Lo que de verdad más le interesaba no lo podía contar” (LISPECTOR, 2002, p. 23).

No quedan evidencias, como en tantos otros casos, de si Clarice Lispector conoció la obra de Wittgenstein o el libro de Kandinsky que se ha citado. Sería, sin embargo, muy probable. En su correspondencia⁸ se hallan frecuentes alusiones a sus disciplinadas y sistemáticas visitas a las bibliotecas de las ciudades en las que vivió durante los años de su matrimonio con el diplomático Maury Gurgel Valente, y de sus lecturas no solo literarias, sino científicas y filosóficas.

Si, en el caso de cualquier lector, delimitar su horizonte de expectativas⁹ es prácticamente imposible, si se atiende a las intersecciones tanto culturales como sociales por las que éste

7 Véase, entre otros: GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995; MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

8 LISPECTOR, C. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2003a.

9 Para el concepto de “horizonte de expectativas” ver JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.

está atravesado, en el caso de Clarice Lispector la dificultad aumenta, dados, por un lado, su reserva al respecto y, por otro, su nomadismo durante una larga etapa de su vida, nomadismo que se habría iniciado, en cierto modo, con la huida de sus padres de Ucrania.

Clarice Lispector intenta señalar con un trazo no sólo el lugar ocupado por la ausencia, sino que dicho trazo, los puntos suspensivos, aluden también a lo omitido “*de momento*”, es decir a lo diferido. Lo diferido, asumiendo la elaboración realizada por Derrida (1989) sobre los límites del lenguaje a partir de la noción de *différence* de Saussure, sería así mismo lo que no está, lo aplazado, lo ausente inscrito en el tiempo. Consciente de ello, Clarice Lispector exhibe, con ese trazo de triple valor semántico, lo ausente inscrito en el tiempo y en la escritura.

Los guiones

La autora repetirá procedimientos similares en tres novelas más. La que se considera su obra maestra *La pasión según G. H.*, comienza con seis misteriosos guiones. A continuación, en minúscula, una frase repetida y, por fin, punto y comienzo de frase con mayúscula: “----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 1988, p. 9).

Olga de Sá, reconocida estudiosa de la obra de Clarice Lispector y responsable de las anotaciones de la edición crítica de *A paixão segundo G. H.*, lo explica así:

Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G. H. com seu mundo. [...] A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como CL alcança os limites das normas da enunciação e cria uma estrutura semântica complexa. A Paixão Segundo G. H. é o primeiro romance de CL em primeira pessoa, único foco narrativo (SÁ en LISPECTOR, 1988, p. 9).

Efectivamente, pero no solo indican eso. Si los seis guiones marcan una ruptura de la protagonista narradora, G. H., con su mundo, señalan al mismo tiempo una continuidad en el mundo narrativo de Clarice Lispector, en su búsqueda del conocimiento que debe ir acompañado, inevitablemente, de la reducción de la distancia entre la palabra y la cosa.

La pasión según G. H. es el séptimo libro publicado por Clarice Lispector. Los seis guiones serían, entonces, los seis libros anteriores que, como seis jadeos —recordar la definición de C. Lispector respecto a la puntuación como el equivalente de la respiración de la frase— constituirían seis intentos lingüísticos que se insertan apenas como seis signos en una narrativa dedicada a la búsqueda, por eso afirma: “----- estou procurando, estou procurando”, una búsqueda que no es solamente literaria, sino que se identifica con el acceso al conocimiento, de ahí que añade: “Estou tentando entender.”

Esa búsqueda determina, pues, la posibilidad de conocimiento, al tiempo que suscita la posibilidad también de acceso al otro, y el acceso al otro, por su parte, alcanza cualidades metafísicas puesto que G. H. realiza la identificación del otro con lo divino —divinidad en la que, a su vez, se encuentra incluida lo uno, ella misma— y de lo divino con lo real:

“Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do divino? do que é real? O divino para mim é o real (LISPECTOR, 1988, p. 107).

La novela se cierra con seis guiones más, anuncio de nuevos intentos de búsqueda tras la finalización del que —ella sabe— es el texto con el que ha atravesado por fin los límites de la dicción hasta casi alcanzar lo real y, ante lo cual, “todas las palabras se detienen” (CHEMAMA Y VANDERMERSCH, 2004, p. 372) dejando en su lugar el silencio que será para ella el espacio donde Dios se manifieste, como declararía en *Un soplo de vida*: “Si la voz de Dios se manifiesta en el silencio, yo también me quedo silencioso.” (LISPECTOR, 1999, p. 154).

En el movimiento elíptico realizado por Clarice Lispector para instituir la equivalencia de lo real con lo divino, ante lo que sólo quedaría el silencio, los guiones finales de *La pasión según G. H.* deben ir, forzosamente, precedidos de la conclusión: “E então adoro.----- ” (LISPECTOR, 1988, p. 115), pues el silencio es el lugar donde Dios se manifiesta y, ante la revelación: “A DESISTÊNCIA é uma revelação.” (LISPECTOR, 1988, p. 114) -había dicho al principio del último capítulo- no le queda más que rendirse, desistir, renunciando a la palabra y rindiendo culto a lo revelado:

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderia dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. ----- (LISPECTOR, 1988, p. 115).

Sea desde el punto de vista psicoanalítico o místico, sea desde el filosófico o poético, el intento de explicar la existencia de lo que se resiste a ser dicho, tendrá como destino último la renuncia, el vacío o el silencio.

La coma. Los dos puntos

En la novela que la autora publica inmediatamente después, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, alude de nuevo a la falibilidad de la palabra, iniciando ya el primer capítulo con una coma seguida de un gerundio en minúscula y de un prolijo párrafo, que estará separado del siguiente también por una coma, que así mismo comienza con un adverbio en minúscula.

Es la descripción del palabrerío y la actividad continua de Lori, la protagonista, que no permiten escuchar el silencio y que impiden, por tanto, el alcance de algún punto de lo real. El cotidiano y ensordecedor ruido interior que enajena del ser, actúa como contrapunto del silencio final de su novela anterior:

, estando tan ocupada, había vuelto de hacer la compra que la sirvienta había hecho deprisa y corriendo porque cada vez trabajaba menos, aunque solo viniese para dejar la comida y la cena listas, había hecho varias llamadas de teléfono haciendo algunos recados, incluso una difícilísima para llamar al fontanero, había ido a la cocina para ordenar las compras (LISPECTOR, 1989b, p. 11).

La última frase de la obra, en cambio, se cierra con dos puntos: “—Pienso—interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:” (LISPECTOR, 1989b, p. 140) que indican tanto la abertura a la alteridad, como el silencio de nuevo ante la presencia de lo divino que así mismo se manifestaría en la posibilidad de un encuentro real con otro.

Ese posible encuentro se presentaría como el desarrollo de un diálogo amoroso sin fin entre dos seres —pues ése es el argumento de la novela, una historia de amor con final feliz¹⁰— en tanto que el personaje principal, Lori, con Ulises, el amado, que actúa así mismo de testigo, cómplice y maestro, realiza una ascesis que la lleva, del tumultuoso estado de conciencia inicial, a un autoconocimiento que le permite acceder al otro, ese otro que, en su papel de maestro, ha realizado ya, cuando encuentra a Lori, un camino similar.

El cierre. Los puntos suspensivos

En su obra póstuma *Un soplo de vida*, la escritora retoma el trazo con el que inicia su primera novela, los puntos suspensivos, para cerrar el texto con tres líneas agónicas, correspondientes a las tres frases de sus protagonistas enfrentados a la muerte, en un balbuceo final que no se resigna a la mudez:

Por mi parte, estoy. Sí.
«Yo... yo... no. No puedo acabar.»
Creo que... (LISPECTOR, 1999, p. 154).

El narrador, que es a su vez el personaje de la obra llamado “el autor”, y que está narrando la escritura del segundo personaje, Ángela, en tanto ésta confecciona su diario, en un juego de espejos que alude tanto a la disgregación del sujeto —autor, autor personaje y personaje escritor— como a la imposible alteridad —se trata de un monólogo a dos voces que nunca se convierte en diálogo— había dicho antes:

—Por mi parte, también me distancio de mí. Si la voz de Dios se manifiesta en el silencio, yo también me quedo silencioso. [...]
Y ahora estoy obligado a interrumpir porque Ángela interrumpió la vida yendo hacia la tierra. Pero no la tierra en la que a uno lo entierran sino la tierra en la que se revive. Con lluvia abundante en los bosques y el susurro de las ventoleras.
(LISPECTOR, 1999, p. 159)

Sus biógrafos coinciden en señalar que, incluso antes de conocer su enfermedad, la escritora parecía presentir el final próximo, presentimiento al cual no resultaría ajeno el título de su último libro.

10 Sin llegar a renegar de ella, Clarice Lispector acabaría detestando esa novela y señalándola como lo peor de su producción. Así lo cuenta GOTLIB, N. B. en *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Por otra parte, la presencia de la muerte sería una constante en la obra de la escritora, no solo como destino de algunos de sus personajes, que parecen haber nacido únicamente para la muerte —sería el caso de Macabea, protagonista de la última obra publicada en vida de la autora, *La hora de la estrella* (LISPECTOR, 1989a)— sino la muerte como interrogante y terrible certeza, dicotomía que intenta resolver accediendo a ella como al camino que la llevará de regreso al ser y que le permitirá, por fin, la fusión con la añorada totalidad.

Así ocurre con *Un soplo de vida*, donde la alusión a la tierra, el viento y la lluvia vivificantes presentan un panteísmo —el deseo de la materia, siguiendo a Spinoza¹¹, será otra constante en su escritura— resuelto en dos precisas imágenes visuales y auditivas que, de acuerdo con el subtítulo de la obra, *Pulsaciones*, laten con energía.

Sin embargo, inquietantemente, el interrogante permanece y, una vez más, sólo el silencio, y el rastro de lo real en el trazo que lo evoca, darán cuenta de esa no respuesta final:

Creo que...

MERCADÉ, I. Clarice Lispector at the Borders of the Real. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 129–140, 2015.

Referencias

AGUD, A.; RUBIO, F. (Ed.). *La ciencia del brahman*. Once Upanisad antiguas. Madrid/Barcelona: Trotta/Edicions de la Universitat de Barcelona, 2000.

BORELLI, O. *Clarice Lispector, d'une vie à l'oeuvre*. Trad. Basset, V.; Pettorelli, M. Paris: Editions Eulina Carvalho, 2003.

BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CHEMAMA, R.; VANDERMERSCH, B. *Diccionario del psicoanálisis*. Trad. Teodoro Pablo Lecman; Irene M. Agoff. Madrid/Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

11 Spinoza es una fuerte presencia en la obra de Clarice Lispector desde su primer libro, *Cerca del corazón salvaje*, donde hace mención explícita del mismo, hasta sus cuentos, donde aparece aludido de forma más o menos directa. Véase, entre otros, MOSER, B. *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. London: Haus Publishing Ltd., 2009. MERCADÉ, I. «Los desastres de Sofía». *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, noviembre 2007-febrero 2008. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>

DAMASIO, A. R. Creación cerebral de la mente. *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, p. 71, ene./2000. Disponible en: <<http://www.investigacionyciencia.es/revistas/investigacion-y-ciencia/numero/280/creacin-cerebral-de-la-mente-3224>>. Consulta: 05 jun. 2014.

_____. *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1996.

_____. *En busca de Spinoza*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

_____. Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio. *La Vanguardia*, Barcelona: Contraportada, s/n, s/p, 28/mar./2006. Disponible en: <<https://feldenkraisbarcelona.files.wordpress.com/2014/12/sanarc3a1s-tu-cuerpo-desde-tu-cerebro.jpg>>. Consulta: 05 jun. 2014.

DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Trad. C. González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: the Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa; Jose Luis Gil. Barcelona: Península, 2000.

KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*. Trad. Roberto Echavarren. Barcelona: Barral Editores, 1971.

LACAN, J. *Aun 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

_____. Del rapto de Lol V. Stein. *Quimera*, Barcelona, n. 151, p. 53-56, oct./1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Siruela, 1998.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordinador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 13).

_____. *Agua viva*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003a.

_____. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2002.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989a.

_____. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003b.

_____. *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Juan García Gayó; Cristina Sáenz de Tejada. Madrid: Siruela, 1989b.

_____. *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Trad. Mario Merlino. Madrid: Siruela, 1999.

MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MERCADÉ, I. Los desastres de Sofía. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, s/p, nov./2007-feb./2008. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>>. Consulta: 17 ago. 2014.

MOSER, B. *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. London: Haus Publishing Ltd., 2009.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236. (Col. Arquivos, 13).

STEINER, G. *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso; Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Siruela, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Enrique Tierno Galván. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Recebido em: 07/03/2015

Aceito em: 19/06/2015

Clarice Lispector nas margens do real

ISABEL MERCADÉ *

Tradução: Celso Fernando Rocha**

RESUMO: Neste trabalho, há uma tentativa de aproximação com o que constituiria, para Clarice Lispector, a matéria prima com a qual lidava na criação de seu universo particular, a linguagem. Não a linguagem como é percebida desde Nietzsche, percepção que se transformará ao longo do século XX na ocupação e preocupação de toda tentativa de criação filosófica, isto é, a linguagem sob o signo da suspeita. A falibilidade da linguagem, o modo em que se ocupa dela o pensamento do século XX, e, em especial, as teorias da psicanálise elaboradas por Lacan, relacionando-as com a escrita – ou com o silêncio – de Clarice Lispector, será o ponto de partida desta aproximação.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Conhecimento; Lacan; Linguagem; Silêncio; Sinais de Pontuação.

ABSTRACT: This paper attempts to approach language as the raw material Clarice Lispector used to create her particular universe. It does not see language under the sign of suspicion, a perception which has existed since Nietzsche and that during the twentieth century becomes the main subject and concern of every attempt at philosophical creation. The fallibility of language, the way twentieth century thought looks at it, the psychoanalytic theories developed by Lacan and the relation they establish with the writings – or silence – of Clarice Lispector, are the starting point of this paper's case.

KEYWORDS: Alterity; Knowledge; Lacan; Language; Punctuation Marks; Silence.

* Licenciada em Filologia Hispânica pela Universidade de Barcelona (UB); mestrado (DEA) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Universidade Pompeu y Fabra). Professora; escritora e crítica literária. Doutoranda na Universidade de Barcelona – 08007 – Barcelona – Espanha. E-mail: ampolasen octubre@gmail.com

** Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/ São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: celso@ibilce.unesp.br

Introdução

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.

Água viva – Clarice Lispector

A obra de Clarice Lispector, fragmentária, elíptica, poliédrica, resolvida em movimentos helicoidais, tem sido suscetível às mais variadas aproximações. Devido à polissemia de seus textos, no início, a crítica, no afã de catalogar essa surpreendente escrita, lhe atribuiu influências¹ – de James Joyce e Virginia Woolf – que ela sempre negou; sendo, para os críticos, uma incômoda presença que, destacada dos cânones da narrativa tradicional, era tão inclassificável genérica e estilisticamente, como inacessível a interpretação ou, pelo menos, a interpretação unívoca e fechada.

Todas essas qualidades fizeram com que os estudos críticos mais recentes², apoiados em diversas teorias que confluíam, não obstante, no marco comum do que se considera a pós-modernidade, concluam que é precisamente esse o foco que ilumina a totalidade da obra de Clarice Lispector, uma ruptura tanto com a tradição quanto com a modernidade, para criar um universo absolutamente particular que evidenciaria uma a uma as condições do sujeito pós-moderno.

Antes, não obstante, a obra de Clarice Lispector já havia sido objeto de outras abordagens críticas relevantes por meio de diversos pontos de partida metodológicos ou teóricos, como o filosófico ou o místico, passando pelo estruturalista, sem esquecer o de gênero que, com Hélène Cixous³ tornará a escritora visível na França e, em certa medida, na Europa.

Neste trabalho, há uma tentativa de aproximação com o que constituiria para Clarice Lispector a matéria prima com a qual lidava na criação de seu universo particular, a linguagem. Mas a linguagem como é percebida desde Nietzsche, percepção que se transformará ao longo do século XX na ocupação e preocupação de toda tentativa de criação filosófica, isto é, a linguagem sob o signo da suspeita. A falibilidade da linguagem, o modo em que se ocupa dela o pensamento do século XX, e, em especial, as teorias da psicanálise elaboradas por Lacan, relacionando-as com a escrita – ou com o silêncio – de Clarice Lispector, será o ponto de partida desta aproximação.

A consciência de se estar trabalhando com um material constantemente sob suspeita – consciência que, como já mencionado, marcaria o pensamento do século XX – seria também o eixo ao redor do qual giraria o objeto que mobiliza a escrita de Clarice Lispector: uma honesta e exigente indagação acerca da possibilidade de conhecimento, entendido como

1 Cf. SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000 e BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

2 Cf. entre outros: FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

3 Na Espanha: CIXOUS, H. *La risa de la Medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. A. M. Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

processo gnóstico que haveria de alcançar a compreensão profunda do ser e que seria mediado tanto por elementos que o constituem, como pelo o que lhe representa. A busca de Clarice Lispector pela palavra precisa, acrescida à desconfiança que seu possível encontro suscita, responderia e interrogaria ao mesmo tempo e as reflexões teóricas e filosóficas contemporâneas da autora.

Neste sentido, as teorias psicanalíticas, centradas na linguagem, e sua reflexão a respeito da capacidade da palavra em ocultar ou desvelar, seriam legítimos pontos de partida a partir dos quais abordar a criação literária. Significativamente, tanto Freud, como posteriormente Lacan (1996), assumiram que somente o discurso poético era suscetível de alcançar a palavra reveladora no emaranhado de significantes com os quais o sujeito está constituído.

Clarice Lispector, consciente de que a linguagem é o elemento que constitui e estrutura o ser humano individual e socialmente, e por sua vez o aliena e isola, consciente também de que o representado nunca é o objeto e que o simbolizado nunca é o real, mas sabendo também que, paradoxalmente, as palavras e o silêncio, ou a presença e a ausência, é tudo o que se tem para lidar com isso, situa no centro de sua busca um implacável, muitas vezes contumaz, duelo com a linguagem.

Se, desde Freud, sabemos que o que se aloja no inconsciente é aquilo cuja existência a consciência rechaça e nega, convertendo-o, portanto, em algo inacessível, Lacan, após sua reformulação do inconsciente como estrutura formada, igual à linguagem, por uma cadeia de significantes, definirá “o real” como aquilo cuja formulação é inalcançável, que não pode ser completamente simbolizado na palavra e na escrita e que, por conseguinte, enquanto o sujeito luta para arrancar a palavra que o nomeie, “não cessa de não se escrever (LACAN, 1985, p. 127).

Clarice Lispector, como todo verdadeiro poeta, estaria permanentemente buscando escrever aquilo que “não cessa de não se escrever” e o faria a partir de uma consciência absoluta, identificando essa palavra de dicção impossível com a proibição bíblica. Deste modo, apelando ao Antigo Testamento – o diálogo com a tradição e, em especial com a sua, a hebraica, seria uma constante em sua deliberada de recorrente intertextualidade – assegura:

Sinto que existe uma palavra, talvez unicamente uma, que não pode e não deve ser pronunciada [...]. Mas acontece que eu quero é exatamente me unir a essa palavra proibida. Ou será [...] Os que inventaram o Velho Testamento sabiam que existia uma fruta proibida (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 85)⁴.

Portanto, o conhecimento do proibido, e da palavra para nomeá-lo, teria sido para Clarice Lispector a explicação metafórica do pecado original. Se, em termos psicanalíticos, Lacan definia essa palavra inacessível como o real⁵, Wittgenstein, em seu *Tractatus logicus-*

4 N. T.: A autora cita a tradução do livro de Olga Borelli para o francês: «Je sens qu'il existe un mot, peut-être un seul uniquement, qui ne peut et ne doit être prononcé. [...] Mais il se trouve que ce que je veux c'est précisément m'attacher à ce mot défendu. Ou je me trompe? [...] Ceux qui ont inventé l'Ancien Testament savaient qu'il existait un fruit défendu.» (LISPECTOR *apud* BORELLI, 2003, p. 85-86).

5 Para uma definição do conceito elaborado por Lacan, conferir CHEMAMA, R.; VANDERMERSCH, B. *Dicionário de psicanálise*. São Leopoldo: Unisinos, s/d.

philosophicus (WITTGENSTEIN, 1973), o teria assimilado ao místico – e não esquecer que o místico, por definição, sempre se identificou com o indizível –. A própria Lispector, naquela que se considera sua obra mestra, *A paixão segundo G. H.*, faz com que G. H., a narradora, tenha uma intuição sobre essa equivalência quando afirma: “O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 1988, p. 107).

Mas antes, em seu romance anterior, *A maçã no escuro*, que descreve precisamente o processo que sofre seu protagonista, Martim, de perda e recuperação da linguagem, havia equiparado essa palavra indizível, tanto ao fruto proibido bíblico, metaforizado na inacessível maçã brilhando no escuro do título, como, explicitamente na epígrafe, na definição de que o real subscreve a outra tradição sapiencial, a Védica:

Criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no o Real (LISPECTOR, 1998a, p. 07).

A tradução que C. Lispector utiliza ou realiza dos *Upanishad*, contém algumas diferenças em relação a outras versões que são encontradas na Espanha:

hizo nacer todo esto, todo lo que hay. Y habiéndolo hecho nacer, entró en ello. Y habiendo entrado en ello, él se hizo lo que es y se hizo esto, se hizo lo enunciado y lo no enunciado, lo oculto y lo no oculto, lo que es discernimiento y lo que no lo es, lo que es verdad y lo que no lo es. Se hizo la verdad que es todo cuanto es esto. Esto es lo que se considera verdad (AGUD; RUBIO, 2000, p. 122-123)⁶.

Estas diferenças, não obstante, corroboram a identificação da autora entre o que Lacan chama de real, inominável porque escapa à consciência, e o divino, indizível também, posto que em sua grandeza, em sua totalidade, não é suscetível de ser representado.

O trabalho do artista seria, desse modo, para Clarice, a perseguição do indizível, do irrepresentável, sitiando-o com a palavra, como afirma no texto *Água viva*, citado no início do deste artigo: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998b, p.14).

A linguagem, em seu protagonismo, não deixa de ser uma ferramenta na tentativa de desvelar um pensamento que, para C. Lispector, partiria sempre de uma percepção prévia que, graças aos sentidos, deveria ser reformulada depois com palavras. Essas palavras representariam um pensamento que, por sua vez, estaria dando forma linguística à percepção primeira.

Adiantando-se aos recentes tratados científicos⁷, mostrou sempre a convicção de que

6 N. EE.: Como a autora buscou fazer um cotejo entre a tradução do *Upanishad* utilizada por Clarice e a tradução do mesmo texto corrente em língua espanhola, o tradutor achou por bem não verter o texto em espanhol para o português. Cf. o texto original em espanhol presente neste mesmo número da *Revista Olho d'água* para entender as diferenças existentes entre as duas versões dos textos.

7 “e posto que o principal mapa sensorial pertença aos estados do corpo e se configura em forma de sentimentos,

a via mais direta de acesso ao conhecimento estaria construída pelos sentidos, e, portanto, pelo corpo, que seria atravessado por toda sensação prévia a sua formulação intelectual. Tal formulação intelectual, com suas reflexões metalinguísticas a propósito da impossibilidade de realizá-la, faria parte da busca de Clarice Lispector por uma dicção do indizível, assim como de sua consciência da corporeidade de sua escritura que a levaria a declarar:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. [...] Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios — na língua principalmente —, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo (LISPECTOR, 1980, p. 11).

Se o olhar seria para Clarice Lispector a via mais direta de acesso ao conhecimento, a reflexão entre a capacidade das diferentes artes para representá-lo, assim como de um possível lugar da representação onde chegasse a ocorrer um encontro ou confluência das mesmas, faz-se mas evidente em *Água viva*.

Por outro lado, muito antes, na sua primeira obra, *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector já havia feito alusão a busca desse lugar de confluência entre o que Lévi-Strauss chamou de simplesmente Olhar, escutar, ler (LÉVI-STRAUSS, 1997) e que Kandinsky havia vislumbrado com o nascimento das vanguardas, em seu tratado de 1926, *Ponto e linha sobre plano*: “Em nossa percepção, o ponto é uma ponte essencial, única, entre palavra e silêncio” (KANDINSKY, 1971, p. 21).

O início. Reticências

Assim, pois, como se seguisse Kandinsky, Clarice Lispector inicia sua primeira obra inserindo reticências após o título do primeiro capítulo, O Pai..., Estas reticências, que se repetem no terceiro capítulo ...A mãe..., agora duplicadas, no início e no fim, e em capítulos subsequentes, querem ser o signo de um discurso alinhavado a retalhos, inacabados, e uma fala balbuciante, que não registra a palavra precisa, nesse espaço que se encontra entre o sujeito e a coisa.

Joana, a protagonista, tenta, com sua voz de criança, explicá-lo:

Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na

o sentido do eu no ato de conhecer emerge como um tipo especial de sentimento, o sentimento daquilo que passa em um organismo apreendido no ato de interação com um objeto. DAMASIO, A. R. Creación cerebral de la mente. *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, janeiro, p. 71, 2000. Também, em entrevista ao jornal *La Vanguardia*, afirmava: “Pensamos com todo nosso corpo, com todo nosso ser [...] por isso hoje proclamo sinto, logo soul: é um modelo mais exato e prévio ao modelo penso, logo existo! Proposto por Descartes”. DAMASIO A. R. Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio. *La Vanguardia*, Barcelona, contraportada, 28/03/2006. Em suas obras *El error de Descartes* (Barcelona: Editorial Crítica, 1996) e *En busca de Spinoza* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), aprofunda o desenvolvimento destes conceitos.

Olho d'água, São José do Rio Preto, 7(2): p. 1-278, Jul.-Dez./2015. ISSN 2177-3807.

mão, como a uma mosca, e depois espiava - mesmo tomando cuidado para que nada escapasse - só encontrava a própria mão [...] Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar “a coisa”. O que mais valia exatamente ela não podia contar (LISPECTOR, 1980, p. 11).

Terminamos, referendando o axioma de Wittgenstein, com a asseveração: “O melhor era mesmo calar” (LISPECTOR, 1980, p. 11).

Com esse primeiro sinal de pontuação, as reticências, Clarice tenta desenhar, diante da falibilidade da palavra, esse espaço que ronda a coisa e que a faz inalcançável pela linguagem. Não se torna responsável pela expressão de sua personagem, ou que a escritora, por meio da voz de Joana, diga seu desejo.

Os biógrafos de Clarice Lispector coincidem em afirmar que este é um livro autobiográfico⁸. É possível, mas também é, sem dúvida, uma autobiografia da relação da autora com a linguagem e da linguagem com seu desejo, na qual tenta inscrever com signos que pertencem à linguagem escrita, mas não a palavra, o rastro do dito.

As reticências, convenção gráfica, mas também desenho, pretendem sinalizar com o traço a ausência que, não obstante, se encontraria já no próprio texto, posto que o que está, irremediavelmente, faz alusão ao que está ausente. Se Joana termina sua reflexão evocando a proposição de Wittgenstein, o mesmo filósofo já havia manifestado a presença do ausente no dito, coma observa George Steiner: “A metade realmente importante do *Tractatus*, afirma Wittgenstein, é a não-escrita” (STEINER, 2001, p. 157 – tradução Celso F. Rocha).

No entanto, além disso, Steiner acrescenta o argumento que o filósofo oferece para tal afirmação:

Para o primeiro Wittgenstein [...] a linguagem é completamente inadequada para a empreitada filosófica. Tudo o que é primordial para o entendimento e as necessidades da condição humana [...] se encontra além da expressão verbal ou escrita (STEINER, 2001, p. 157 – tradução Celso F. Rocha).

argumento que também ecoa por meio de Joana, como mencionado: “O que mais valia exatamente ela não podia contar” (LISPECTOR, 1980, p. 11).

Não há evidências, como em tantos outros casos, sobre o conhecimento de Clarice Lispector a respeito das obras de Wittgenstein e Kandinsky. Em suas cartas se encontram frequentes alusões a suas disciplinadas e sistemáticas visitas às bibliotecas das cidades nas quais viveu durante os anos de matrimônio com o Diplomata Maury Gurgel Valente, e suas leituras não somente literárias, como científicas e filosóficas.

Se, no caso de qualquer leitor, delimitar seu horizonte de expectativas⁹ é praticamente impossível, se se atende às intersecções tanto culturais como sociais pelas quais este esteja atravessando; no caso de Clarice Lispector a dificuldade aumenta, dado, por um lado, sua

8 Cf., entre outros: GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995; MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

9 Para o conceito de “horizonte de expectativas”, cf. JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

reserva, e por outro, seu nomadismo durante boa parte de sua vida que se iniciou, de certo modo, com a fuga de seus pais da Ucrânia.

Clarice Lispector tenta sinalizar com um traço não somente o lugar ocupado pela ausência como que tal traço, as reticências, alude também ao omitido “no momento”, isto é o que difere. O que difere, assumindo a elaboração realizada por Derrida (1989) sobre os limites da linguagem a partir da noção de *différence* de Saussure, seria também o que não está, o diferido, o ausente inscrito no tempo. Consciente disso, Clarice Lispector exhibe com esse traço de triplo valor semântico, o ausente inscrito no tempo e na escrita.

Os travessões

A Autora repetirá procedimentos semelhantes em mais três romances. Em sua obra-prima *A paixão segundo G. H.*, começa com três misteriosos travessões. Na sequência, em minúscula, uma frase repetida e, por fim, ponto e começo de frase com maiúscula: “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 1988, p. 9).

Olga de Sá, reconhecida estudiosa de Clarice Lispector e responsável pelas anotações da edição crítica de *A paixão segundo G. H.*, explica que:

Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G. H. com seu mundo. [...] A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como CL alcança os limites das normas da enunciação e cria uma estrutura semântica complexa. *A Paixão Segundo G. H.* é o primeiro romance de CL em primeira pessoa, único foco narrativo (SÁ *apud* LISPECTOR, 1988, p. 9).

De fato, todavia, não indicam somente isso. Se os seis travessões marcam uma ruptura da protagonista narradora, G. H., com seu mundo, apontam ao mesmo tempo para uma continuidade do mundo narrativo de Clarice Lispector, na sua busca pelo conhecimento que deve fazer parte, inevitavelmente, da redução da distância entre a palavra e a coisa.

A paixão segundo G. H. é o sétimo livro publicado por Clarice Lispector. Os seis travessões seriam, por tanto, os seis livros anteriores que, como seis arquejos – lembramos da definição de C. Lispector a respeito da pontuação como o equivalente da respiração da frase – constituirão seis tentativas linguísticas que se inserem apenas como seis signos em uma narrativa dedicada a busca, por isso afirma “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando”, uma busca que não é somente literária, e, sim, que se identifica com o acesso ao conhecimento. Dessa forma, acrescenta: “Estou tentando entender”.

Essa busca determina, assim, a possibilidade de conhecimento, ao mesmo tempo que suscita também a possibilidade de acesso ao outro, e o acesso ao outro, por sua vez, alcança qualidades metafísicas posto que G. H. realiza a identificação do outro com o divino – divindade na qual, por seu turno, encontra-se o uno, ela mesma – e do divino com o real:

botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do divino? do que é real? O divino para mim é o real (LISPECTOR, 1988, p. 107).

O romance termina com mais seis travessões, anuncio de novas tentativas de busca após a finalização do que – ela sabe – é o texto com o qual atravessou por fim os limites da dicção até quase alcançar o real e, perante o qual, *todas as palavras se detém* (CHEMAMA; VANDERMERSCH, s/d, s/p.) deixando em seu lugar o silêncio que será para ela o espaço onde Deus se manifesta, como declararia em *Um sopro de vida*: "Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso" (LISPECTOR, 1999, p. 154).

No movimento elíptico realizado por Clarice Lispector para instituir a equivalência do real com o divino, ante o qual somente restaria o silêncio, os travessões finais de *A paixão segundo G. H.* devem ser, forçosamente, precedidos da conclusão: "E então adoro. _ _ _ _ _" (LISPECTOR, 1988, p. 115), uma vez que o silêncio é o lugar onde Deus se manifesta e, diante da revelação: "A DESISTÊNCIA é uma revelação." (LISPECTOR, 1988, p. 114) – havia dito no início do penúltimo capítulo – a única solução é se entregar, desistir, renunciando a palavra e rendendo culto ao que fora revelado.

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderia dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro._ _ _ _ _ (LISPECTOR, 1988, p. 115).

Seja do ponto de vista psicanalítico ou místico, seja a partir do filosófico ou poético, a tentativa de explicar a existência daquilo que resiste a ser dito, terá como desfecho a renúncia, o vazio e o silêncio.

A vírgula. Os dois pontos

No romance que a autora publica imediatamente depois, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, há novamente menção à falibilidade da palavra, iniciando o primeiro capítulo com uma vírgula seguida de um gerúndio em minúscula e de um parágrafo prolixo, que estará desconectado do seguinte também por uma vírgula, que mesmo assim se inicia com um advérbio em minúscula.

É a descrição do palavreado e a atividade continua de Lóri, protagonista, que não permitem escutar o silêncio e que impedem, portanto, alcançar algum ponto do real, atua como contraponto do silêncio final de seu romance anterior:

estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras (LISPECTOR, 1978, p. 09).

A última frase da obra, por outro lado, termina com dois pontos: “— Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte.” (LISPECTOR, 1978, p. 175) que indicam tanto a abertura a alteridade, como o silêncio do novo ante a presença do divino que também se manifestaria na possibilidade de um encontro com o real e com o outro.

Esse possível encontro se apresentaria como o desenvolvimento de um diálogo amoroso sem fim entre dois seres – pois esse é o argumento do romance, uma história de amor com final feliz¹⁰ - enquanto que o personagem principal, Lóri, com Ulisses, o amado, que atua também como testemunha, cúmplice e professor, realiza uma ascese que a leva, do tumultuado estado de consciência inicial, a um autoconhecimento que lhe permite concordar com o outro, esse outro que, em seu papel de professor, já realizou, quando encontrou Lóri, um caminho semelhante.

O fechamento. As reticências

Em sua obra póstuma *Um sopro de vida*, a escritora retoma o traço com o qual inicia seu primeiro romance, as reticências, para terminar o texto com três linhas agônicas, correspondentes às três frases de seus protagonistas, enfrentando a morte, em um balbúcio final que não se submete a mudez:

Quanto a mim, estou. Sim.
“Eu...eu... não. Não posso acabar.”
Eu acho que... (LISPECTOR, 1999).

O narrador, que é por seu turno o personagem da obra chamado “o autor”, e que está narrando a escrita do segundo personagem, Ângela, enquanto esta confecciona seu diário, em um jogo de espelhos que alude tanto a fragmentação do sujeito – autor, autor personagem e personagem escritor – como à possível alteridade – trata-se de um monólogo a duas vozes que nunca se converte em diálogo – havia dito antes:

— Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. [...]
E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias (LISPECTOR, 1999, p. 154).

Seus biógrafos mencionam que, mesmo antes de saber sobre sua doença, a escritora parecia pressentir um final próximo, pressentimento que não deixaria de estar manifesto no título do seu último livro.

10 Sem chegar a renegá-la, Clarice Lispector detestava esse romance e dizia ser o pior de sua produção. Cf. GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

Por seu turno, a presença da morte seria uma constante na obra da escritora, não somente como destino de alguns de seus personagens, que parecem ter nascido unicamente para a morte – seria o caso de Macabéa, protagonista da última obra publicada em vida pela autora (*A hora da estrela*) – e sim a morte como interrogante e terrível certeza, dicotomia que tenta resolver aproximando-se dela como caminho que a levará de volta ao ser e que lhe permitirá, por fim, a fusão com almejada totalidade.

Assim ocorre com *Um sopro de vida*, onde a alusão a terra, ao vento e a chuva vivificantes apresentam um panteísmo – o desejo da matéria, levando em consideração Spinoza, será outra constante em sua escrita – resolvida em duas imagens visuais e auditivas precisas que, de acordo com o subtítulo da obra, *Pulsações*, batem com energia.

Por outro lado, de maneira inquietante, o interrogante permanece e, uma vez mais, somente o silêncio, e o rastro do real no traço que o evoca, darão conta dessa não resposta final:

Eu acho que...

MERCADÉ, I. Clarice Lispector at the Borders of the Real. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 141–153, 2015.

Referências

AGUD, A.; RUBIO, F. (Ed.). *La ciencia del brahman*. Once Upanisad antiguas. Madrid/Barcelona: Trotta/Edicions de la Universitat de Barcelona, 2000.

BORELLI, O. *Clarice Lispector, d'une vie à l'oeuvre*. Trad. Basset, V.; Pettorelli, M. Paris: Editions Eulina Carvalho, 2003.

BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CHEMAMA, R.; VANDERMERSCH, B. *Diccionario del psicoanálisis*. Trad. Teodoro Pablo Lecman; Irene M. Goff. Madrid/Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

DAMASIO, A. R. Creación cerebral de la mente. *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, p. 71, ene./2000. Disponível em: <<http://www.investigacionyciencia.es/revistas/investigacion-y-ciencia/numero/280/creacin-cerebral-de-la-mente-3224>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

_____. *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1996.

_____. *En busca de Spinoza*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

_____. Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio. *La Vanguardia*, Barcelona: Contraportada, s/n, s/p, 28/mar./2006. Disponível em: <<https://feldenkraisbarcelona.files.wordpress.com/2014/12/sanarc3a1s-tu-cuerpo-desde-tu-cerebro.jpg>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Trad. C. González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: the Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa; Jose Luis Gil. Barcelona: Península, 2000.

KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*. Trad. Roberto Echavarren. Barcelona: Barral Editores, 1971.

LACAN, J. *Aun 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

_____. Del rapto de Lol V. Stein. *Quimera*, Barcelona, n. 151, p. 53-56, oct./1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Siruela, 1998.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 13).

_____. *Agua viva*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003a.

_____. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2002.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989a.

_____. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003b.

_____. *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Juan García Gayó; Cristina Sáenz de Tejada. Madrid: Siruela, 1989b.

_____. *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Trad. Mario Merlino. Madrid: Siruela, 1999.

MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MERCADÉ, I. Los desastres de Sofía. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, s/p, nov./2007-feb./2008. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

MOSER, B. *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. London: Haus Publishing Ltd., 2009.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236. (Col. Arquivos, 13).

STEINER, G. *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso; Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Siruela, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Enrique Tierno Galván. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Referências para a tradução

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CHEMAMA, R; VANDERMURSCH, B. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Settineri; Mario Fleig São Leopoldo: Unisinos, s/d.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LACAN, J. *O Seminário*, livro 20: mais, ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. *Olhar, escutar, ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 13).

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Perto do coração selvagem*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. Escrever. In: _____. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 194.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

MERCADÉ, I. Los desastres de Sofía. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, nov. 2007/fev. 2008. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>>. Acesso em: 14 set. 2015.

Original recebido em: 07/03/2015; aceito em: 19/06/2015

Tradução recebida em: 18/10/2015

Análisis de la relación existente entre Clarice Lispector (1920-1977) y algunas escritoras portuguesas

MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ *

RESUMEN: En este trabajo, en primer lugar, se abordan los lazos que ciertos investigadores establecen entre la autora brasileña Clarice Lispector (1920-1977) y algunas escritoras portuguesas como Agustina Bessa-Luís (1922-), Teolinda Gersão (1940-), Lília Jorge (1946-) o Adília Lopes (1960-). Mientras que, en segundo lugar, se intenta verificar si hay alguna influencia de la autora brasileña en las autoras portuguesas o si la relación es meramente fortuita.

PALABRAS CLAVE: Adília Lopes; Agustina Bessa-Luís; Clarice Lispector; Lília Jorge; Literatura portuguesa; Teolinda Gersão.

ABSTRACT: In this paper, we first investigate the links established by some researchers between Brazilian author Clarice Lispector (1920-1977) and Portuguese writers such as Agustina Bessa-Luís (1922), Teolinda Gersão (1940), Lília Jorge (1946), and Adília Lopes (1960). Secondly, we examine whether these links reveal any influence from Lispector or if this connection is merely fortuitous.

KEYWORDS: Adília Lopes; Agustina Bessa-Luís; Clarice Lispector; Lília Jorge; Portuguese Literature; Teolinda Gersão.

* Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General – Facultad de Filología – Universidad Complutense de Madrid – UCM - Ciudad Universitaria – 28040 – Madrid – España. E-mail: mvnavas@filol.ucm.es

Presentación

En el transcurso de la elaboración de un estudio sobre Lúcia Jorge (1946-) descubrimos (NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, 2014) el interés que la citada escritora portuguesa había manifestado respecto de la escritora brasileña Clarice Lispector (1910-1977) al redactar, en 1989, un prólogo en la edición de Portugal al puñado de cuentos titulado *Laços de família*. Ello nos impulsó a hacer una cala en la posible intertextualidad entre autoras portuguesas y la mencionada Clarice Lispector.

En una breve caracterización de Lúcia Jorge –novelista, cuentista, ensayista, dramaturga y poeta, además de docente de lengua y literatura portuguesas– señalaremos que dicha autora se encuadra dentro de las creadoras que, nacidas hacia los años 30 del siglo pasado, han empezado a publicar en la década de los 70. Se trata del grupo al que se ha venido nombrando “escritoras de género”. Nos referimos a una literatura escrita por mujeres, pero ello no quiere decir que éstas sean, como veremos a continuación, todas feministas. Por anotar algunos nombres citaremos a Maria Teresa Horta (1937-), Maria Velho da Costa (1938-), Maria Isabel Barreno (1939-) (las llamadas “três Marias” autoras de *Novas cartas portuguesas* (1972), Ivette Centeno (1940-) (*No jardim das nogueiras*, 1982), Olga Gonçalves (1929-2004) (*A floresta em Bremerhaven*, 1975), Helena Marques (1935-) (*O último cais*, 1992), y algunas más jóvenes que empezaron a publicar en los años 80, como, por ejemplo, Hélia Correia (1949-) (*Montedemo*, 1983), Luísa Costa Gomes (1954-) (*13 contos de sobressalto*), además de la propia Lúcia Jorge. De cualquier manera es preciso aclarar desde ahora mismo que estas autoras rechazan el término “feminista” o “creación feminista” para sus escritos. Llamar feminista o incluso usar la palabra feminismo en Portugal puede ser, según Lessa, “uma forma de insulto” y “em sua grande maioria [as] mulheres sentem-se na obrigação de explicar que não são feministas, ou ao menos, que não pertencem ao grupo tido como radical” (LESSA, 2011, p. 41).

Conviene señalar que la creación femenina en Portugal había arrancado con anterioridad en figuras como la poeta Florbela Espanca (1894-1930), iniciadora del proceso del reconocimiento de la escritura femenina (*Charneca em flor* (1931) o *As máscaras do destino* (1931), o Agustina Bessa-Luís (1922-), que denuncia la condición de la mujer en *A sibila* (1954), de la que hablaremos más adelante.

Por su parte, la literatura femenina brasileña comienza a partir de la misma década de los 70. “Es la emergencia de lo diferente, el descubrimiento de la alteridad y del Otro [...]” (RECTOR, 1996, p. 01). Tampoco aquí se intenta presentar –en opinión de la misma crítica– la literatura femenina en oposición a la masculina sino en un momento histórico-cultural de cambio donde la crisis del mundo femenino se relaciona con el hombre pero también con la propia condición de transición de la mujer. En su producción hay temas llamados femeninos pero a nivel de discurso también aparecen ciertos aspectos lingüísticos apuntados como femeninos –aunque también formen parte de la escritura posmoderna–, como la palabra fragmentada, elementos de oralidad, el uso abusivo de la primera persona del singular. Además, a partir de la década de los 70 y 80 las escritoras tratan “el tema de la

búsqueda del ser y de lo que significa el ser estar-en-el mundo [...]. Las escritoras utilizan, por ejemplo, el romance-montaje, que usa la intertextualidad, la relatividad de la verdad y el foco narrativo múltiple” (RECTOR, 1996, p. 03). Destacan en aquel primer momento, entre otras, Clarice Lispector o Lygia Fagundes Telles (1923-).

Clarice Lispector, novelista y cuentista, amén de cronista, se incluye en el tercer momento modernista brasileño, también denominado por algunos Neomodernismo (MOISÉS, 2009, p. 287). Es un movimiento que surge, en 1945, al acabar la II Guerra Mundial pero que llega hasta nuestros días. Esencialmente estos escritores brasileños luchan por dar un giro a la novela que todavía mantenía su carácter social y realista de tiempos pasados y por cambiar la forma y la estructura de la ficción (MOISÉS, 2009, p. 339). Dentro de este grupo, además de nuestra autora, podemos incluir, entre otros, a João Cabral de Melo Neto (1920-1999) (*O engenheiro*, 1945) o Guimarães Rosa (1908-1967) (*Grande sertão: Veredas*, 1956). Todos ellos ponen en marcha propuestas renovadoras pero sin seguir el principio de las vanguardias por las vanguardias (MOISÉS, 2009, p. 340).

La característica central de la obra de Clarice Lispector, lo que la convierte en única frente a sus compañeros de generación, es la centralización de todo lo que escribe en su “yo”, en un “yo” ficticio o no, como método para descubrirse a sí misma como técnica de aprendizaje de ella misma. De manera que para Clarice Lispector escribir una novela, un cuento, una crónica, es lo mismo que escribir un diario, una autobiografía, al dar voz, a través de sus personajes, a *alter egos* de la propia autora en una suerte de monólogo interior. Por medio de sus creaciones Clarice Lispector intenta contestarse a las preguntas de “Quem sou eu? como sou? [...] quem sou realmente? E eu sou?” (MOISÉS, 2009, p. 343) en la búsqueda del misterio que ella misma es. Otra etiqueta que se suele adjudicar a la escritora es la de existencialista y de hecho encontramos en su obra vocabulario típico del movimiento como, por ejemplo, “náusea”, la interrogación “ao Destino, à Vida, ao Mundo” (MOISÉS, 2009, p. 345). Todo ello encuadrado en una prosa poética próxima a Katherine Mansfield, Virginia Woolf o James Joyce. Surrealista, ha sido otra clasificación que la crítica ha dado a Clarice Lispector (PERI ROSSI *apud* ARF, 2013, p. 126). Pues “Em vez de buscar o realismo nas exterioridades, como se fazia então nos romances documentais brasileiros, Clarice submergia em busca dos conflitos existenciais do ser” (ARF, 2013, p. 120). Así pues “cada um de seus romances, [...] será o relato de uma experiência interior, por um périplo pelas paisagens da consciência” (MAURA *apud* ARF, 2013, p. 128). Otra de las características de la autora es que “Lispector rompe com uma literatura brasileira masculina, rural por natureza, que passa então a ter um olhar de mulher, um olhar urbano, contemporâneo” (LOSADA *apud* ARF, 2013, p. 131). Lo que identifica, en suma, a Clarice Lispector es “O tratamento dado à mulher. Uma linha que questiona o modelo tradicional e trata de uma literatura produzida por uma mulher que elege como personagem central a outra: a mulher dona da voz” (ROCCO-CUZZI *apud* ARF, 2013, p. 123). “Um olhar de mulher”, “uma escrita de mulher”, “olhar de mulher inteligente”, “o mundo da mulher”, “os signos de uma realidade subjacente”, entre otras, ilustran un modo de vida femenino que parece predominante en la literatura clariciana” (LOSADA *apud* ARF, 2013, p. 133). Sin embargo, conviene recordar que la misma Clarice Lispector “recusou

o conceito de 'literatura feminina' ridiculizando a definição que Álvaro Lins quis lhe atribuir desde quando ele começou a propô-la" (SÁ *apud* ARF, 2013, p. 172).

En una primera cala en las obras de autoras portuguesas surgidas después del 25 de abril de 1974, aquellas que habían empezado a publicar a partir de los años 70, nos hemos centrado, a modo de ejemplo, en una autora pionera en la denominada literatura feminista, y contemporánea de Clarice Lispector, Agustina Bessa-Luís, después en dos creadoras de una generación literaria posterior, Lídia Jorge y Teolinda Gersão, para acabar con una poeta de una tercera generación, Adília Lopes. Pretendemos, pues, presentar el estado de la cuestión, hasta donde hemos podido llegar, a propósito de las revelaciones de las propias autoras portuguesas sobre la creación de Clarice Lispector y al mismo tiempo dar cuenta de aquellos textos donde la crítica ha enfrentado ciertas obras de las escritoras portuguesas con algunas de la autora brasileña

Clarice Lispector y Agustina Bessa-Luís

Agustina Bessa-Luís, novelista, cuentista infantil, biógrafa, dramaturga, forma parte del grupo de autores –Carlos de Oliveira (1921-), o Vergílio Ferreira (1916-1996), Sophia de Mello Breyner (1919-2004), o Natália Correia (1923-1993)–, que habiendo nacido en la década de los años 20 empiezan a publicar en la década de los 40. El neorrealismo pierde en este período su hegemonía para dar paso a un camino de experimentación estético, sin abandonar el compromiso político. Estos escritores están influidos por los novelistas norteamericanos Faulkner, Dos Passos o Hemingway (FERNÁNDEZ GARCÍA, 2011, p. 371-378) y por el *nouveau roman* francés. Con un estilo muy personal, donde se mezcla lo telúrico, lo autóctono y lo intuitivo, Agustina Bessa-Luís publica la destacada novela *A sibila* donde la autora “sigue el ritmo elíptico y reiterativo de la memoria antes que la línea recta con que convencionalmente se suele representar el paso del tiempo” (FERNÁNDEZ GARCÍA, 2011, p. 379). Al ser la memoria el hilo conductor de la protagonista lo que se nos cuenta se ve siempre desde la perspectiva subjetiva, como un ejercicio individual por lo que se pone en causa el dogma absoluto y se “cuestiona la existencia de una única verdad” (FERNÁNDEZ GARCÍA, 2011, p. 380).

En la búsqueda bibliográfica a la que hemos tenido acceso hemos encontrado dos estudios que establecen semejanzas entre las obras de Clarice Lispector y de Agustina Bessa-Luís. En el primero Dal Farra (2012) dirige su atención a las novelas de Clarice Lispector *A maçã no escuro* (1961) y *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) y las de Agustina Bessa-Luís (1922) *A sibila* y *Homens e mulheres* (1967). Dal Farra (2012) muestra la manera en que lo femenino aparece retratado en ambas novelistas, así como la inadaptación al mundo estable, el riesgo que las protagonistas corren al romper con la rutina literaria lo que las lleva, por un lado, “a mergulhar num quente, móvel e colorido abismo e, de outro, a se mantermem a salvo dele para registrar essa mesma fascinação pelo mistério que encerra” (DAL FARRA, 2012, p. 01). La misma crítica, en 2014, en la *Revista Chilena de Literatura* hace posteriormente

un estudio comparativo entre la obra de Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* (1964) y la de Agustina Bessa-Luís, *A sibila* en el sentido de que ambas se valen de la “naturaleza mística” femenina para exponer la inadaptación de sus heroínas al mundo “estabilizado” y para demoler “el código novelesco”, y hacer “um mesmíssimo trabalho de sapa, solapando as bases culturais, estruturais e ideológicas de onde partem” (DAL FARRA, 2014, p. 67).

Clarice Lispector y Lídia Jorge

Acercándonos en el tiempo nos centramos ahora en Lídia Jorge para conocer la posible intertextualidad que se manifiesta entre su producción y la de Clarice Lispector. La estudiosa Lessa (2011) encuentra semejanzas entre ambas autoras en textos como *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice y *O dia dos prodígios* (1980) de Lídia en el sentido de que denotan una “tendência e uma familiaridade com o ser mulher (LESSA, 2011, p. 18), es decir, que son “representativos de uma dinâmica feminina, mas não necessariamente feminista” (LESSA, 2011, p. 62). Es cierto, recuerda la misma crítica, que hay un alejamiento geográfico y generacional entre ambas autoras pero les aproxima el hecho de que su condición femenina les permite “falar sobre a condição da mulher sob diferentes perspectivas e condições” (LESSA, 2011, p. 5). Aunque dicha tarea las dos creadoras la realicen por caminos distintos, ya que Clarice parte desde lo individual, la protagonista Lóri, hacia lo colectivo, mientras que Lídia parte desde la sociedad hacia el individuo (LESSA, 2011, p. 63), a través de un conjunto de mujeres, Carminha Rosa, Carminha Parda, Branca Volante, Jesuína Palha o Esperança Teresa, que representan a la Mujer. Lídia Jorge muestra en esta obra su clara intención de “apresentar o mundo através da concepção de suas personagens femininas” (LESSA, 2011, p. 40). Mientras que la protagonista de *Uma aprendizagem*, Lóri (Lorelay) “está em seu processo de descoberta e escolha: a vida independente de uma mulher com uma profissão, ou a vida entregue ao amor ou matrimônio [que busca] a verdadeira essência de viver” (LESSA, 2011, p. 19). Se trata, en definitiva, y en palabras de idéntica estudiosa, de trabajos “feminilizados”, entendida esta calificación en el sentido de “que não há aspectos determinantes femininos ou masculinos com relação a um texto literário” (LESSA, 2011, p. 62).

Castro (2013), por su parte, encuentra analogías entre la obra de teatro *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (1964) de Clarice Lispector y el cuento “Marido” (1997) de Lídia Jorge. El tema común de las dos obras es el de dos mujeres sometidas, Lúcia la portuguesa y Pecadora la brasileña, que solo “encontram na morte uma última e dolorosa possibilidade de fala e de poder. [...] ambas morrem numa luta inglória e desigual com o masculino, [para así] [...] encontrar, um lugar onde a respiração seja possível no mundo falocêntrico” (CASTRO, 2013, p. 101).

Otra faceta común, ahora relacionada con el compromiso social de ambas escritoras, teniendo siempre como telón de fondo personajes femeninos, la señala Ferro (2009) en las novelas *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector y *O vale da paixão* (1998) de Lídia Jorge. En el primer caso, más empeñada la escritora en retratar con arte la situación “desprivilegiada”

de Macabéa que mostrar una tendencia “política militante”. En el segundo caso, mostrando la situación de Portugal en el “pos 25 de abril de 1974”.

Clarice Lispector en *Laços de família* (1960) reúne varios cuentos que en la edición portuguesa tiene un prefacio, “Para Clarice Lispector” (1989), de Lúcia Jorge. A lo largo de las seis páginas, que componen el referido prefacio, la autora demuestra que ha profundizado en la obra de Clarice Lispector, escritora que conoció gracias a Vergílio Ferreira. En primer lugar, Lúcia Jorge se extraña de que la obra de la brasileña sea tan poco conocida en Portugal sobre todo porque “trata-se de um dos mais singulares escritores da nossa língua” (JORGE, 1989, p. 01). Y de que sea esta la primera edición en Portugal de Clarice casi pasados 30 años de la primera publicación de este conjunto de cuentos. Lúcia Jorge nos parece, pues, la encargada de dar a conocer en Portugal, por medio de este prefacio, las características de la poética de Clarice Lispector. Le llama la atención que siendo ésta una referencia obligatoria entre el público universitario que investiga sin cesar su obra, en Portugal sea una desconocida. Y con toda razón debemos aceptar su extrañeza, porque en opinión de Lúcia Jorge

a prosa de Clarice assenta em uma daquelas raras escritas da qual se sai diferente quando uma vez lá se entrou, como se ela mesmo fosse e contivesse em si a oferta duma revelação surpreendente e por vezes devastadora (JORGE, 1989, p. 02).

Parece que este desconocimiento que existía en Portugal sobre Clarice Lispector, que Lúcia Jorge mencionaba, ha cambiado. Dos muestras de ello: en 2009 se celebró un Coloquio Internacional sobre la brasileña en la Fundación Fernando Pessoa de Lisboa¹; y en mayo de 2013, Lúcia Jorge pronunció una conferencia en la Fundación Calouste Gulbenkian con motivo de una exposición sobre Clarice que allí tuvo lugar.

El elogio a la obra de la brasileña no cesa a lo largo del prólogo referido cuando señala que “as páginas de Clarice [...] incomodam a ponto doer” y cuando indica que su poética tiene una calidad que la asemeja a escritores contemporáneos como Kafka, Joyce, Virginia Woolf o Faulkner. Destaca Lúcia Jorge, además, un hecho ya mencionado páginas antes, que la escritura para Clarice es la vida y si no escribe se siente que está muerta. En ese sentido para la portuguesa Clarice constituye la “escritora perfecta” (JORGE, 1989, p. 03). De cualquier manera Jorge confiesa que la escritura de la brasileña que le parece más interesante no está en sus novelas, ni en sus textos largos, sino en los fragmentos donde “melhor [encontra] a sua arte poética e o espanto da existência, no fundo as duas matérias compulsivas da sua Arte” (JORGE, 1989, p. 03), no en los textos amplios que unen los “pequenos incidentes autónomos”. Lúcia Jorge destaca también el viaje hacia el interior hasta llegar a la nada que aparecen en estos cuentos que analiza; viaje que, sin duda, le recuerda a Sartre. Por último, señala Lúcia Jorge las influencias de cierto simbolismo y decadentismo que se manifiestan

1 En dicho Colóquio Internacional participaron conferenciantes como Clara Rowland y Nádia Batella Gotlib; y se leyeron fragmentos de la obra de la autora, figurando entre sus lectoras Cristina Elias, Nádia Batella Gotlib, Clara Rowland, Rita Elmôr, Maria Antónia Fiadeiro, Ana Paula Tavares, Patricia Lino. Además se representó *Que mistérios tem Clarice?*, basado en textos de la escritora, interpretados por Rita Elmôr, y *Clandestina felicidade*, sobre la vida y obra de Clarice a cargo de Inês Pedrosa.

en la obra de Clarice Lispector, que atribuye al tiempo histórico en que vivió la brasileña y del que es deudora. A pesar del excelente conocimiento de la obra de Clarice Lispector que muestra Lúcia Jorge en esta presentación, la portuguesa rechaza los estudios que hablan de intertextualidad entre su obra y la de Clarice Lispector. Así, por ejemplo, cuando la ginocrítica relaciona Clarice Lispector con la novela psicológica de Lúcia, *A noite das mulheres cantoras* (2011), donde se aborda el deseo de la fama efímera, protagonizado por cinco jóvenes cantantes que buscan el éxito mediático a toda costa, ella lo niega con estas palabras:

Clarice é uma escritora tão intensa e tão excessiva que ninguém pode inspirar-se nela. Ela queima, é como Fernando Pessoa para nós. Temos que ler, admirar e, a seguir, esquecer, para podermos depois, na escrita, sermos nós próprios. O que acontece, prossegue, é que existem modos de ser que podem coincidir. Um dia disseram-me que tínhamos em comum, o manejo de uma certa feitiçaria feita na sala de jantar, em climas domésticos, escondendo, atrás do mundo anódino, aparições inesperadas. Isso será mesmo assim? Não sei. Talvez um fundo contemporâneo animado pelas palavras, ou mesmo um fundo místico, possa explicar alguns traços de semelhança (DUARTE, 2012, s/p).

Tal vez lo que sí tengan en común Clarice y Lúcia sean sus mismos referentes literarios, por ejemplo, Virginia Woolf y Faulkner, y Teolinda Gersão en la que Virginia Woolf parece que también está presente.

Clarice Lispector y Teolinda Gersão

Teolinda Gersão, novelista, cuentista y profesora universitaria, forma parte de la generación de escritoras que comienza, como Lúcia Jorge, a escribir después del 25 de abril de 1974. Su obra trata de temas sociales y políticos casi siempre protagonizadas por personajes femeninos, lo que, una vez más, no significa que la novelista sea feminista, pues su pensamiento filosófico y social es más abarcador que el simple feminismo. La crítica ha establecido lazos entre algunas obras de Clarice Lispector y de Teolinda Gersão. Así Carvalho (2011) hace un estudio comparativo entre la novela *Água viva* (1973) de Clarice Lispector y *O silêncio* (1981) de Teolinda Gersão. En opinión de esta estudiosa ambas autoras trabajan la forma, la estructura y el lenguaje de sus creaciones de forma semejante pues tanto una como otra huyen de las formas tradicionales y se orientan hacia la metaliteratura. Además las dos tratan cuestiones

existenciais, em que as personagens das obras, o “eu” de *Água viva* e “Lúcia”, personagem de *O silêncio*, refletem sobre o “estar” na vida, sobre o “ser”, sobre cómo se posiciona o ser frente às questões do cotidiano, do mundo, ou seja, o viver, o “estar no mundo. Nesse sentido, a solução que as escritoras encontram para refletir sobre isso é a literatura, espaço onde elas se sentem à vontade para pensar na vida, no existir. A partir do momento em que Teolinda e Clarice empreendem esse projeto de tratar de elementos da realidade do homem por

meio da “linguagem/palavra” acabam efetuando metaliteratura (CARVALHO, 2011, p. 19).

Un trabajo, esta vez firmado por Mendes (1997), analiza en su estudio *A hora da estrela* de Clarice Lispector y otro ya mencionado, *O silêncio* de Teolinda Gersão. En su investigación la estudiosa vuelve a incidir en el tema de la metaliteratura femenina común a ambas obras. Por su parte, Leal (2007), basándose en el cuento “O silêncio” (1974) y en la novela *A hora da estrela* de Clarice y en *O silêncio* y en *Cavalo de sol* (1989) de Teolinda, considera que tanto la brasileña como la portuguesa “rompem novos espaços e expressões que demonstram vozes da inscrição do sujeito feminino na história, promovendo a emergência do feminino e questionando lugares tácitos sócio-culturais” (LEAL, 2007, p. 01). Machado (2004), a su vez, encuentra “paralelismos intertextuais” entre los cuentos “Uma galinha”, de *Laços de família* (1960), de la brasileña y “As laranjas”, incluido en *Histórias de ver e andar* (2002), de la portuguesa, pues en su opinión ambas tienen como telón de fondo a Dostoievski y al romanticismo alemán, y “exploram elementos temáticos estruturantes muito parecidos” (MACHADO, 2004, p. 44) como, por ejemplo, algo que rompe la rutina cotidiana, la condición femenina, la muerte como dolor o redención, o el sueño. Entre otros investigadores² más recientes, Queiroz, en 2014, analiza los personajes femeninos en *Água viva* de Clarice Lispector y en *O silêncio* de Teolinda Gersão y concluye que ambas obras muestran un proceso semejante en lo que se refiere a la construcción de los tipos femeninos, en el sentido de que cada una de las respectivas protagonistas son verdaderos rompecabezas, que el lector tiene que reconstruir en su significado. Helena (2010) compara a estas dos autoras y considera que las dos “rompem novos espaços e expressões que demonstram vozes de um sujeito feminino, promovendo as necessidades do mundo feminino e questionando lugares, e as origens socioculturais” (HELENA *apud* MONTFORT, 2011, p. 01). Dias (1992, p. 16) en su Tesis de Doctorado³ enfrenta la prosa de Teolinda Gersão con la de Proust, Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield y, el asunto que aquí interesa, con Clarice Lispector. Justifica dicha afirmación porque considera que todos ellos

realizam uma sondagem do mundo interior das personagens, por meio do introspectivismo, do fluxo de consciência, da projeção móvel dos pontos de vista e dos desdobramentos das personagens, revelando uma escrita que ‘desfibra ao máximo suas pontencialidades para (des)velar os mistérios da personalidade e

2 Otros estudios sobre Clarice y Teolinda, sin querer ser exhaustivos por nuestra parte, se leyeron en el reciente Congreso *Percursos interculturais luso-brasileiros* celebrado en Río de Janeiro, en septiembre pasado (2014). Allí Sophia Gaspar Leite presentó la comunicación “Memória e esquecimento em *A cidade sitiada* (1949) e *A casa da cabeça de cavalo* (1995): onde Clarice Lispector e Teolinda Gersão se encontram”. V. Arêas (1995) también ha trabajado en la intertextualidad de ambas escritoras en un texto que no hemos podido consultar. Asimismo Maria Teresa Horta (1937-) en su penúltimo cuento “Sem culpa”, incluido en *Meninas* (2015), recrea el personaje de Clarice Lispector e incluso incluye una cita de la propia brasileña, “A criança que nela se anula talvez hesite, mas a mulher que já cresce no seu corpo vence-a”. Otras consultas, presuntamente, localicen nuevos estudios intetextuales entre autoras portuguesas y Clarice Lispector.

3 N. EE.: Cf. DIAS, M. H. M. *O Pacto Primordial entre Mulher e Escrita na Obra Ficcional de Teolinda Gersão*. Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Maiores informações: <<http://pos.fflch.usp.br/node/42175>>.

expressar o indizível' (DIAS, 1992, p. 16, *apud* COSTA, 2008, p. 02).

Por último, en este repaso bibliográfico queremos citar la opinión de Moisés sobre el cuento “Feliz aniversário” (1960) de Clarice Lispector que le recuerda otro, “A velha” (2002), de Teolinda Gersão, en lo que se refiere a la “tendência para o pormenor’ e o gosto por narrativas que ‘culminam em tragédia e perdição” (MOISÉS, 2008 *apud* FILHO, 2012, p. 02).

A pesar de todos los trabajos arriba expuestos que relacionan Teolinda Gersão con Clarice Lispector la portuguesa no se siente identificada con la brasileña según se deduce de sus palabras de 2009 recogidas en “A vida sob leitura: Primeiros encontros com Teolinda Gersão”:

há nela toda uma vertente metafísica que a mim não me seduz nem me interessa. Quanto mais vou avançando na vida, mas sinto isso. A pesar de toda admiração e ternura que tenho por Clarice, aquele lado ascético, o lado que diz “não” à vida comum e passa de certo modo ao lado do cotidiano e da vida banal e real dos outros, a troco de uma qualquer revelação transcendente, que no fundo é uma miragem, esse lado, para dizer a verdade, enerva-me... (GOMES *apud* RIBEIRO, 2009, s/p).

No obstante, sabemos que Teolinda Gersão ha divulgado la obra de Clarice Lispector pues, por ejemplo, presentó en abril de 2013 un libro de la pernambucana sobre algunas crónicas reunidas bajo el título de *A descoberta do mundo* (1984) en la Livraria Bertrand del Chiado lisboeta, y que en julio de ese mismo año realizó una sesión en la televisión portuguesa sobre ese libro en el programa Ler Mais Ler Melhor.

Adília Lopes y Clarice Lispector

Adília Lopes, pseudónimo de Maria José da Silva Fialma Fidalgo de Oliveira, poeta, cronista, traductora, es una gran lectora

que se alimenta, de forma antropofágica, de una tradición literaria nacional y universal [y que potencia] un re-nacimiento y permite una lectura innovadora de un cánon polvoriento. La escritora confronta de esta forma “redescripciones del mundo” a través de las cuales dibuja una práctica ‘femenina’ de la escritura reivindicada por una voz de mujer (MELO, 2012), s/p).

Adília Lopes representante de la anti-literatura y de la anti-poesía, de una especie de poética de apocalipsis del lenguaje en los tiempos de la globalización, se ha convertido en una poeta ‘pop’ (LADEIRA, 2007, p. 03). La poeta, que gusta llamarse poetisa para jugar con otros términos, por ejemplo, con el de pitonisa, ha publicado desde 1985 (*Um jogo bastante perigoso*) más de 21 libros –su producción poética consta ya de dos volúmenes compiladores–, muchos de ellos traducidos al italiano, francés, alemán o neerlandés. Su obra que no tiene el consenso unánime de lectores y crítica, “ha ganado gradualmente su espacio

en el panorama de la poesía portuguesa contemporánea” (MELO, 2012). Siempre sarcástica, irónica y aparentemente ingenua, en su obra encontramos referencias explícitas a una serie de autores como Ann Sexton, Sylvia Plath, Rimbaud, Verlaine, Camões, Clarice Lispector, Soror Mariana Alcoforado, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Bryner. Ladeira (2007) se centra en las narraciones cortas de Clarice, *A legião estrangeira* (1964), *Laços de família* y *A Via Crucis do Corpo* (1974), y en todas las poesías de Adília reunidas en *Obras* (2000) para hacer su investigación. Su técnica es semejante a la unión de una pieza hecha a base de pedazos como una “colcha de retalhos, metáfora usada para mostrar como a poetisa retira, recorta e também copia trechos e fragmentos de outros escritores para compor os seus poemas” (SOUSA, 2014, p. 122). La crítica encuentra, a pesar de la distancia generacional y de géneros en que se mueven tanto Clarice como Adília, encuentra decimos, puntos de contacto entre ambas poéticas. Pues si Clarice Lispector es esencialmente prosista no es menos importante la dimensión lírica de su obra, Adília Lopes que es esencialmente poeta no se resiste a la prosa. Además, en su opinión la perspectiva femenina es algo tan intrínseco al quehacer

de ambas as autoras que estas parecem imunes a –e independentes de– quaisquer circunstancialismos históricos e políticos que, por exemplo, os vários movimentos feministas apresentaram em épocas e países diferentes. Nem exactamente feministas, nem o seu contrário – “pós-feminismo” será talvez o menos desadequado dos rótulos contemporaneos a aplicar à assinatura literária destas autoras no que diz respeito às representações do género sexual (LADEIRA, 2007, p. 5).

Otro aspecto que debemos destacar al leer los poemas de Adília Lopes es que nos encontramos ante textos aparentemente lúdicos, gracias tal vez al lenguaje coloquial que utiliza. Por ejemplo, en el poemario *Club da poetisa morta* (1997), Adília Lopes escribe el conocido poema a Clarice Lispector

Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto
escolhe-se sempre o peixe
vão-se os textos
fiquem os peixes (MELO, 2012, p. 308).

Poema en respuesta al cuento infantil de Clarice “A mulher que matou os peixes” (1968), donde la protagonista justifica la muerte de dos peces de sus hijos a causa de sus obligaciones como escritora (LADEIRA, 2007). La poeta portuguesa recrimina a Clarice de forma “paródica, irónica, provocadora, pós-moderna por excelência, conhecendo bem os riscos

que se colocam às mulheres-poetas” (LADEIRA, 2007, p. 5) el haber dejado morir a dichos peces. Además de los peces otros animales recorren la obra de Adília Lopes, especialmente los gatos. Sin embargo, ahora nos interesa destacar a las cucarachas, otro de los animales de referencia en la poética de Clarice Lispector, por ejemplo, en *A paixão segundo G. H.*, pues a ellas tiene dedicado Adília Lopes en el volumen *Dobra* (2009) el poema, “Irmã barata, irmã barata” (SOUSA, 2014, p. 114-115) y en *O decote da dama de espadas* (2000) hay un verso final que dice, “Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo”.

Mientras que no hemos localizado documentos que manifiesten algún pensamiento o comentario de Agustina Bessa-Luís sobre la obra de Clarice Lispector, tal vez por ser contemporáneas, en las autoras de la generación llamada del 25 de abril, Lúcia Jorge y Teolinda Gersão, sí hemos encontrado un intencionado distanciamiento de su obra respecto a la de Clarice Lispector. Por ello, podemos suponer que los ejemplos de intertextualidad, de lazos y de relaciones que la crítica ha señalado en ciertas obras de las autoras portuguesas con otras de la brasileña tienen que ver con la casualidad. No es que Lúcia Jorge o Teolinda Gersão ignoren o desconozcan la obra de Clarice Lispector, que, por otra parte consideran y admiran. Se trata más bien de que Jorge y Gersão rechazan a Clarice como su modelo de escritura. Sin embargo, en el caso de Adília Lopes, creadora alejada ya generacionalmente de Clarice Lispector y del auge de los movimientos feministas –sea cual sea la connotación que se quiera dar a ese adjetivo– encontramos un diálogo fluido, evidente, descarado, entre la producción de la poeta y la de la novelista.

NAVAS Sánchez-Élez, M. V. Analysis of the Links between Clarice Lispector (1920-1970) and Some Portuguese Female Writers. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 154–167, 2015.

Referencias

ARF, L. M. G. *Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha*. 354 h. Tesis de Doctorado en literatura portuguesa – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2013. Disponible en: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/106333?locale-attribute=en>>. Consulta: 08 ene. 2015.

ARÊAS, V. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: SILVA, T. C. C.; SILVEIRA, J. F.; SANTOS, G. (Org.). *Cleonice Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1955. p. 664-671.

CARVALHO, M. P. *Água viva e o silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem*, 47 hojas. Tesis de Maestría en literatura comparada - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas,

2011. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/letras-pos/files/2012/02/%C3%81gua-viva-e-O-sil%C3%A0ncio-no-jogo-metaficcional-entre-forma-e-linguagem.pdf>>. Consulta: 18 dic. 2014.

CASTRO, A. M. V. M. A busca da linguagem na mudez dos incêndios em Lídia Jorge e Clarice Lispector. *Abril* – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 101-116, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/107>>. Consulta: 17 dic. 2014.

COSTA, D. A. A Subjetividade como construtora da percepção crítica das personagens em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/DANIELA_COSTA.pdf>. Consulta: 20 dic. 2014.

DAL FARRA, M. L. A mística em Agustina Bessa-Luís e Clarice Lispector. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 88, p. 63-76, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/36082/37756>>. Consulta: 23 ene. 2015.

_____. Duas vertentes da iberoamericanidade: Agustina e Clarice. In: 54 International Congress of Americanists, “Building Dialogues in the Americas”, 15 a 20 de julho, 2012, Viena-Austria. Disponível em: <<https://ica2012.univie.ac.at/index.php?>>. Consulta: 15 ene 2015.

DUARTE, E. Cinco mulheres, cinco caminhos em obra da portuguesa Lídia Jorge. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, s/p., 03/11/2012. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/almanaque/literatura/cinco-mulheres-cinco-caminhos-em-obra-da-portuguesa-lidia-jorge-1.52601>>. Consulta: 20 dic. 2014.

DUMAS, C. A propósito do sujeito feminino em literatura contemporânea: *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, *A paixão segundo Constança H.* de Maria Teresa Horta, *Sob o Olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão. *Passages de Paris* – Revue Scientifique de l’Association des Chercheurs et Étudiants Brésiliens en France, Paris, n. 1, p. 102-115, 2005. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p102-DUMAS.pdf>>. Consulta: 12 ene. 2015.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. J. La literatura de los siglos XX y XXI. In: _____. (Coord.). *Historia de la literatura portuguesa*. Mérida: Junta de Extremadura, 2011. p. 251-497.

FERRO, L. Costa e Silva. Da identidade à palavra empenhada: um estudo comparado de *A hora da estrela* e *O vale da paixão*. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 6, p. 01-13, 2009. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54980/58624>>. Consulta: 02 feb. 2015.

FILHO, A. G. A vanguarda lusa depois de Salazar. *Cultura Estadão*, São Paulo, s/p., 04/02/2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vanguarda-lusadepois-de-salazar,831104>>. Consulta: 02 feb. 2015.

JORGE, L. Para Clarice Lispector. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989. p. 01-06.

LADEIRA, A. Gênero, perversão e subversão em Clarice Lispector e Adília Lopes. *Revista Literatura e Cultura* (LitCult), Rio de Janeiro, n. 6, 2007. Disponível em: <<http://litcult.net/site/genero-perversao-e-subversao-em-clarice-lispector-e-adilia-lobes/>>. Consulta: 20 dic. 2014.

LEAL, F. Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector. *Espéculo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 37, p. 01-11, 2007. Disponível em: <<http://www/info/especulo/numero37/silencio/html>>. Consulta: 11 nov. 2014.

LESSA, B. P. *Clarice Lispector e Lídia Jorge: Feministas ou femininas?* Tesis de Maestría en literatura comparada – University of Utrecht, Utrecht, 2011. Disponível em: <<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/210466>>. Consulta: 07 ene. 2015.

MACHADO, Á. M. Leituras e sobrevivências intertextuais: Clarice Lispector em Teolinda Gersão. *Terceira Margem - Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, Porto, n. 5, p. 43-46, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7421.pdf>>. Consulta: 17 dic. 2014.

MELO, S. R. Adília Lopes. Dobra — Poesia Reunida 1983-2007. *Lletra de Dona*. Barcelona, Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 2012. Disponível em: <<http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/dobra-poesia-reunida-1983-2007>>. Consulta: 14 feb. 2015.

MENDES, M. dos P. A Metaleitura na voz narrativa feminina: Clarice Lispector e Teolinda Gersão. *Via Atlântica – Revista de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 1, p. 102-107, 1997. Disponível em: <www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/48674/52745>. Consulta: 20 feb. 2015.

MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III. Modernismo. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

MONTFORT, L. Nem musa, nem medusa. *Gazeta Digital*, Cuiabá, 08/03/2011. Disponível

en: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/267513>>. Consulta: 13 feb. 2015.

NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, M. V. Lída Jorge (1946-): ¿Edad individual/Edad colectiva? In ALMELA, M.; GUZMÁN, H.; SANFILIPPO, M.; ZAMORANO, A. (Coords.). *Tiempo de mujeres. Literatura, edad y escritura femenina*. Madrid: UNED, 2015. p. 195-210.

QUEIROZ, G. D. *Eu e Lídia: a construção das personagens em Água viva e O silêncio*. 78 h. Tesis de Maestría en Letras – Universidade Federal do Piauí, 2014. Disponible en: <<http://leg.ufpi.br/letras/eventos/index/mostrar/id/2795>>. Consulta: 20 ene. 2015.

RECTOR, M. La escritura femenina luso-brasileña: una muestra textual de Clarice Lispector. In: FLANC – Foreign Language Association of North Carolina-AATSP, NC., Greensboro, p. 01-08, oct./1996. [Inédito]. Disponible en: <http://www.monicarector.com/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=40&limit=50&limitstart=0&order=hits&dir=DESC&Itemid=1>. Consulta: 13 feb. 2015.

REIS, C. O post-modernismo e a ficção portuguesa no fim do século. In: _____. (Dir.) *História crítica da literatura portuguesa*. Do neo-realismo ao post-modernismo. Vol 9. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005. p. 285-318.

RIBEIRO, E. A. A. A vida sob leitura. Primeiros encontros com Teolinda Gersão. 21/10/2009. Disponible en: <<http://pietrasopralinea.blogspot.com.br/2009/10/primeiros-encontros-com-teolinda-gersao.html>>. Consulta: 18 feb. 2015.

SOUSA, Ph. M. de. *A tessitura poética de Adília Lopes*. Tesis de Maestría en literatura portuguesa – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponible en: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062014-124332/pt-br.php>>. Consulta: 02 feb. 2015.

Recebido em: 18/05/2015

Aceito em: 12/07/2015

Análise da relação existente entre Clarice Lispector (1920-1977) e algumas escritoras portuguesas

MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ *

Tradução: Flávio Adriano Nantes Nunes **

RESUMO: Neste trabalho, em primeiro lugar, se abordam os laços que certos pesquisadores estabelecem entre a escritora brasileira (1920-1977) e algumas escritoras portuguesas, a saber: Agustina Bessa-Luís (1922-), Teolinda Gersão (1940-), Lídia Jorge (1946-) e Adília Lopes (1960-). Em segundo, busca verificar se existem algumas influências da autora brasileira ou não ou se a relação é meramente fortuita.

PALAVRAS-CHAVE: Adília Lopes; Agustina Bessa-Luís; Clarice Lispector; Lídia Jorge; Literatura portuguesa; Teolinda Gersão.

ABSTRACT: In this paper, we first investigate the links established by some researchers between Brazilian author Clarice Lispector (1920-1977) and Portuguese writers such as Agustina Bessa-Luís (1922), Teolinda Gersão (1940), Lídia Jorge (1946), and Adília Lopes (1960). Secondly, we examine whether these links reveal any influence from Lispector or if this connection is merely fortuitous.

KEYWORDS: Adília Lopes; Agustina Bessa-Luís; Clarice Lispector; Lídia Jorge; Portuguese Literature; Teolinda Gersão.

* Departamento de Filologia Românica, Filologia Eslava e Linguística Geral – Facultad de Filología – Universidad Complutense de Madrid – UCM - Ciudad Universitaria – 28040 – Madrid – Espanha. E-mail: mvnavas@filol.ucm.es

** Departamento de Letras Modernas - Centro de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS/CCHS - 79070-900 - Campo Grande - MS - Brasil. E-mail: fa.nantes@gmail.com

Apresentação

Durante a elaboração de um estudo sobre Lídia Jorge (1946-), verificamos (NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, 2014) o interesse que essa escritora portuguesa havia manifestado em relação à escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), ao escrever em 1989, um prólogo para a edição portuguesa do conjunto de contos intitulado *Laços de família*. Isso nos impulsionou a fazer a pesquisa acerca da possível intertextualidade entre as autoras portuguesa e a já mencionada Clarice Lispector.

Em uma breve caracterização de Lídia Jorge, romancista, contista, ensaísta, dramaturga e poeta, ademais de professora de língua e literatura portuguesas, assinalamos que essa autora se enquadra numa geração que, nascida por volta dos anos 30 do século passado, começou a publicar na década de 70. Trata-se de um grupo nomeado de “escritoras de gênero”. Referimo-nos a uma literatura escrita por mulheres, mas isso não quer dizer que elas sejam, como veremos adiante, todas feministas. Para exemplificar, citamos Maria Teresa Horta (1937-), Maria Velho da Costa (1938-), Maria Isabel Barreno (1939-), (denominadas as “três Marias”, autoras de *Novas cartas portuguesas*, 1972), Ivette Centeno (1940-) (*No jardim das nogueiras*, 1982), Olga Gonçalves (1929-2004) (*A floresta em Bremerhaven*, 1975), Helena Marques (1935-) (*O último cais*, 1992), e algumas mais jovens que começaram a publicar nos anos 80, como por exemplo, Hélia Correia (1949-) (*Montedemo*, 1983), Luísa Costa Gomes (1954-) (*13 contos de sobressalto*), ademais da própria Lídia Jorge. De qualquer modo, é preciso esclarecer que essas escritoras não aceitam o termo “feminista” ou “criação feminista” para sua escritura. Chamar de feminista ou usar a palavra feminismo em Portugal pode significar, segundo Lessa, “uma forma de insulto” e “em sua grande maioria [as] mulheres sentem-se na obrigação de explicar que não são feministas, ou ao menos, que não pertencem ao grupo tido como radical” (LESSA, 2011, p. 41).

Convém assinalar que a produção feminina em Portugal havia começado anteriormente com a poeta Florbela Espanca (1894-1930), fundadora do processo de reconhecimento da escritura feminina: *Charneca em flor* (1931), *As máscaras do destino* (1931). Agustina Bessa-Luís (1922-) denuncia a condição da mulher em *A sibila* (1954); sobre esta comentaremos mais adiante.

A literatura feminina brasileira começa a partir da mesma década, nos anos 70. “É a emergência do diferente, o descobrimento da alteridade e do Outro [...]” (RECTOR, 1996, p. 01). Aqui, não se trata de apresentar – em relação à mesma crítica – a literatura feminina em oposição à masculina, senão um momento histórico-cultural de mudanças, onde a crise do mundo feminino se relaciona com o homem, mas também com a própria condição de transição da mulher. Nessa produção há temas denominados femininos, porém em nível de discurso aparecem também certos aspectos linguísticos entendidos como femininos – ainda que estes também façam parte da escritura pós-moderna –, como a palavra fragmentada, elementos de oralidade, o uso abusivo da primeira pessoa do singular. Ademais, a partir das décadas de 70 e 80, as escritoras tratam sobre “o tema da busca do ser e o que significa o ser estar-no-mundo [...] As escritoras utilizam, por exemplo, o romance-montagem, que usa a

intertextualidade, a relatividade da verdade e o foco narrativo múltiplo” (RECTOR, 1996, p. 03). Destacam-se num primeiro momento, entre outras, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles (1923-).

Clarice Lispector, romancista e contista, ademais de cronista, faz parte do terceiro momento modernista brasileiro, também denominado por alguns como Neomodernismo (MOISÉS, 2009, p. 287). É um movimento que surge em 1945, fim da II Guerra Mundial e chega até os dias atuais. Essencialmente estes escritores brasileiros lutam por dar uma reviravolta no romance que ainda mantinha um caráter social e realista de outrora e também para mudar a forma e a estrutura da ficção (MOISÉS, 2009, p. 339). Dentro deste grupo, além da autora em questão, podemos incluir, entre outros, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) (*O engenheiro*, 1945) e Guimarães Rosa (1908-1967) (*Grande sertão: veredas*, 1956). Todos eles empreendem propostas inovadoras, porém sem aderir ao princípio das vanguardas pelas vanguardas (MOISÉS, 2009, p. 340).

A característica central da obra de Clarice Lispector, o que a converte em *sui generis* em relação a outros escritores de sua geração, é centralizar tudo o que escreve em seu “eu”, em um “eu” fictício ou não, como método para descobrir a si mesma e técnica de aprendizagem dela mesma. De modo que, para Clarice Lispector, escrever um romance, um conto, uma crônica, é o mesmo que escrever um diário, uma autobiografia; dá voz, por intermédio de suas personagens, a seus *alter egos*, numa série de monólogos interiores. Por meio de suas criações, Clarice Lispector tenta responder a si mesma as perguntas “Quem sou eu? Como sou? [...] quem sou realmente? E eu sou?” (MOISÉS, 2009, p. 343) na busca do mistério que é ela mesma. Outro adjetivo que costumam dar à escritora é o de existencialista e, de fato, encontramos em sua obra um vocabulário típico do movimento, como por exemplo, “náusea”, a interrogação “ao Destino, à Vida, ao Mundo” (MOISÉS, 2009, p. 345). Tudo isso no interior de uma prosa poética que se aproxima de Katherine Mansfield, Virginia Woolf ou James Joyce. Surrealista foi outra classificação que a crítica deu à Clarice Lispector (PERI ROSSI *apud* ARF, 2013, p. 126). Assim, “Em vez de buscar o realismo nas exterioridades, como se fazia então nos romances documentais brasileiros, Clarice submergia em busca dos conflitos existenciais do ser” (ARF, 2013, p. 120). Desta forma “cada um de seus romances, [...] será o relato de uma experiência interior, por um périplo pelas paisagens da consciência” (MAURA *apud* ARF, 2013, p. 128). Outra característica sua é que “Lispector rompe com uma literatura brasileira masculina, rural por natureza, que passa então a ter um olhar de mulher, um olhar urbano, contemporâneo” (LOSADA *apud* ARF, 2013, p. 131). Em suma, o que identifica Clarice Lispector é “O tratamento dado à mulher. Uma linha que questiona o modelo tradicional e trata de uma literatura produzida por uma mulher que elege como personagem central a outra: a mulher dona da voz” (ROCCO-CUZZI *apud* ARF, 2013, p. 123). “Um olhar de mulher”, “uma escrita de mulher”, “olhar de mulher inteligente”, “o mundo da mulher”, “os signos de uma realidade subjacente”, entre outras, ilustram um modo de vida feminino que parece predominante na literatura clariciana” (LOSADA *apud* ARF, 2013, p. 133). No entanto, é conveniente apontar que a própria Clarice Lispector “recusou o conceito de ‘literatura feminina’ ridiculizando a definição que Álvaro Lins quis lhe atribuir

desde quando ele começou a propô-la” (SÁ *apud* ARF, 2013, p. 172).

Em uma primeira investigação nas obras de escritoras portuguesas surgidas depois de 25 de abril de 1974, as que haviam começado a publicar a partir dos anos 70, e, para exemplificar, nos centramos numa escritora pioneira na denominada literatura feminista e contemporânea de Clarice Lispector, Agustina Bessa-Luís, depois em duas autoras de uma geração literária posterior, Lídia Jorge e Teolinda Gersão e também na poeta de uma terceira geração Adília Lopes. Pretendemos, então, apresentar o estado da questão, até onde chegamos a propósito das revelações das próprias escritoras portuguesas sobre a criação de Clarice Lispector, e, ao mesmo tempo, dar conta daqueles textos que a crítica enfrentou em relação às obras das escritoras portuguesas com algumas da autora brasileira.

Clarice Lispector e Agustina Bessa-Luís

Agustina Bessa-Luís, contista infantil, biógrafa, dramaturga, faz parte do grupo de autores como Carlos de Oliveira (1921-), Vergílio Ferreira (1916-1996), Sophia de Mello Breyner (1919-2004) ou Natália Correia (1923-1993), que nasceram na década de 20 e começam a publicar na década de 40. O neorrealismo perde neste período sua hegemonia para dar lugar à experimentação estética, mas sem abandonar o compromisso político. Estes escritores foram influenciados pelos romancistas norte-americanos Faulkner, Dos Passos e Hemingway (GARCÍA, 2011, p. 371-378) e pelo *nouveau roman* francês. Com um estilo muito pessoal, mescla o telúrico, o autóctone e o intuitivo, Agustina Bessa-Luís publica o destacado romance *A sibila*, em que a escritora “segue o ritmo elíptico e reiterativo da memória e não o linear como convencionalmente se costuma representar o transcurso do tempo” (GARCÍA, 2011, p. 379). Sendo a memória o fio condutor da protagonista, o que é narrado se vê sempre por uma perspectiva subjetiva, como um exercício individual que põe em xeque o dogma absoluto e se “questiona a existência de uma única verdade” (GARCÍA, 2011, p. 380).

Na pesquisa bibliográfica que tivemos acesso, encontramos dois estudos que estabelecem semelhanças entre as obras de Clarice Lispector e Agustina Bessa-Luís. Primeiramente, Dal Farra (2012) analisa os romances de Clarice Lispector: *A maçã no escuro* (1961) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), e de Agustina Bessa-Luís: *A sibila* e *Homens e mulheres* (1967). Dal Farra (2012) mostra a maneira em que o feminino aparece representado em ambas romancistas: a inadaptação ao mundo estável, o risco que as protagonistas correm ao romper com a rotina literária, o que as leva, por um lado “a mergulhar num quente, móvel e colorido abismo e, de outro, a se manterem a salvo dele para registrar essa mesma fascinação pelo mistério que encerra” (DAL FARRA, 2012, p. 01). A mesma crítica figura, em 2014, na *Revista Chilena de Literatura* e faz um estudo comparativo entre a obra de Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* (1964), e a de Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, no sentido de que ambas se valem da “natureza mística” feminina para expor a inadaptação de suas heroínas no mundo “estabilizado” e para desestabilizar “o código romanescos” e fazer “um mesmíssimo trabalho astuto, solapando as bases culturais, estruturais e ideológicas de onde

partem” (DAL FARRA, 2014, p. 67).

Clarice Lispector e Lídia Jorge

Aproximando-nos no tempo, nos centramos agora em Lídia Jorge para conhecer a possível intertextualidade que se manifesta entre sua produção e a de Clarice Lispector. A pesquisadora Lessa (2011) encontra semelhanças entre ambas escritoras nos textos *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, e *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia, no sentido de que denotam uma “tendência e uma familiaridade com o ser mulher (LESSA, 2011, p. 18), ou seja, são “representativos de uma dinâmica feminina, mas não necessariamente feminista” (LESSA, 2011, p. 62). Seguramente, enfatiza ainda a crítica, existe uma distância geográfica e de geração entre ambas autoras, mas o fato de sua condição feminina lhes aproxima e lhes permite “falar sobre a condição da mulher sob diferentes perspectivas e condições” (LESSA, 2011, p. 05). Esse trabalho as duas autoras o realizam por caminhos diferentes, pois Clarice parte do individual, a protagonista Lóri, para o coletivo, enquanto que Lídia parte da sociedade para o indivíduo (LESSA, 2011, p. 63), por intermédio de um conjunto de mulheres: Carminha Rosa, Carminha Parda, Branca Volante, Jesuína Palha e Esperança Teresa, que representam a mulher. Lídia Jorge mostra nesta obra sua clara intenção de “apresentar o mundo através da concepção de suas personagens femininas” (LESSA, 2011, p. 40). Enquanto que a protagonista de *Uma aprendizagem*, Lóri (Lorelay) “está em seu processo de descoberta e escolha: a vida independente de uma mulher com uma profissão, ou a vida entregue ao amor ou matrimônio [que busca] a verdadeira essência de viver” (LESSA, 2011, p. 19). Trata-se, definitivamente, nas palavras da mesma pesquisadora, de trabalhos “feminilizados”, entendida esta qualificação no sentido de “que não há aspectos determinantes femininos ou masculinos com relação a um texto literário” (LESSA, 2011, p. 62).

Castro (2013), de sua parte, encontra analogias entre a obra de teatro *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (1964), de Clarice Lispector, e o conto “Marido” (1997), de Lídia Jorge. O tema comum nas duas obras é o das mulheres submissas: Lúcia, a portuguesa; e Pecadora, a brasileira, que só “encontram na morte uma última e dolorosa possibilidade de fala e de poder. [...] ambas morrem numa luta inglória e desigual com o masculino, [para assim] [...] encontrar, um lugar onde a respiração seja possível no mundo falocêntrico” (CASTRO, 2013, p. 101).

Outra faceta comum, agora relacionada com o compromisso social de ambas escritoras, tendo sempre como pano de fundo personagens femininos, como assinala Ferro (2009), nos romances *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *O vale da paixão* (1998), de Lídia Jorge. No primeiro caso, a autora está mais preocupada em representar com arte a situação “desprivilegiada” de Macabéa, que mostrar uma tendência “política militante”. No segundo caso, observa-se a situação de Portugal do “pós 25 de abril de 1974”.

Clarice Lispector, em *Laços de família* (1960), reúne vários contos que na edição

portuguesa tem um prefácio, “Para Clarice Lispector” (1989), de Lídia Jorge. Ao longo de seis páginas que compõem o referido prefácio, a autora demonstra que se aprofundou na obra de Clarice Lispector, escritora que conheceu graças a Vergílio Ferreira. Em primeiro lugar, Lídia Jorge estranha o fato de que a obra da brasileira seja tão pouco conhecida em Portugal, sobretudo porque “trata-se de um dos mais singulares escritores da nossa língua” (JORGE, 1989, p. 01). E que esta seja a primeira edição de Clarice, em Portugal, passados quase 30 anos da primeira publicação desse conjunto de contos. Lídia Jorge, parece-nos, está encarregada de apresentar em Portugal, por intermédio desse prefácio, as características da poética de Clarice Lispector. Chama a atenção da pesquisadora que sendo esta uma referência obrigatória para o público universitário que pesquisa sem cessar sua obra, em Portugal, seja uma desconhecida. Com toda razão, devemos aceitar sua estranheza, pois na opinião de Lídia Jorge

a prosa de Clarice assenta em uma daquelas raras escritas da qual se sai diferente quando uma vez lá se entrou, como se ela mesmo fosse e contivesse em si a oferta duma revelação surpreendente e por vezes devastadora (JORGE, 1989, p. 02).

Parece que o desconhecimento existente em Portugal sobre Clarice Lispector, que Lídia menciona foi modificado. Dois exemplos disso: em 2009 aconteceu um Colóquio Internacional sobre a brasileira na Fundação Fernando Pessoa, em Lisboa¹; e em maio de 2013, Lídia Jorge proferiu uma conferência na Fundação Calouste Gulbenkian, sobre Clarice Lispector.

O elogio à obra da brasileira não aborrece ao longo do referido prólogo quando assinala que “as páginas de Clarice [...] incomodam a ponto doer” e quando indica que sua poética tem uma qualidade semelhante à de escritores contemporâneos como Kafka, Joyce, Virginia Woolf e Faulkner. Lídia Jorge também destaca um fato já mencionado anteriormente, que a escritura para Clarice é vida e se não escreve se sente como se estivesse morta. Nesse sentido, para a portuguesa, Clarice constitui a “escritora perfeita” (JORGE, 1989, p. 03). De qualquer modo, Jorge confessa que a escritura da brasileira que mais lhe parece interessante não está em seus romances nem em seus textos longos, senão nos fragmentos, onde “melhor [encontra] a sua arte poética e o espanto da existência, no fundo as duas matérias compulsivas da sua Arte” (JORGE, 1989, p. 03), não em textos amplos que unem os “pequenos incidentes autónomos”. Lídia Jorge destaca também a viagem ao interior até chegar ao nada que aparece nesses contos que analisa; viagem que, sem dúvida, nos remete a Sartre. Por último Lídia Jorge assinala as influências de certo simbolismo e decadentismo que se manifestam na obra de Clarice Lispector, que atribui ao tempo histórico em que viveu e do qual é devedora. Apesar do excelente conhecimento que Lídia Jorge demonstra na apresentação da obra de

1 Deste Colóquio Internacional participaram conferencistas como Clara Rowland e Nádia Batella Gotlib; foram lidos fragmentos da obra da autora e figuravam entre suas leitoras: Cristina Elias, Nádia Batella Gotlib, Clara Rowland, Rita Elmôr, Maria Antónia Fiadeiro, Ana Paula Tavares, Patricia Lino. Ademais, foi representado *Que mistérios tem Clarice?*, baseado nos textos da escritora e interpretados por Rita Elmôr, além de *Clandestina felicidade*, sobre a vida e obra de Clarice, sob responsabilidade Inês Pedrosa.

Clarice Lispector, a portuguesa rechaça os estudos que tratam da intertextualidade entre sua obra e a de Clarice Lispector. Deste modo, quando a ginocrítica relaciona Clarice Lispector com o romance psicológico de Lídia, *A noite das mulheres cantoras* (2011), onde se aborda o desejo da fama efêmera, protagonizado por cinco jovens cantoras que buscam o sucesso imediato a todo custo, ela o nega com estas palavras:

Clarice é uma escritora tão intensa e tão excessiva que ninguém pode inspirar-se nela. Ela queima, é como Fernando Pessoa para nós. Temos que ler, admirar e, a seguir, esquecer, para podermos depois, na escrita, sermos nós próprios. O que acontece, prossegue, é que existem modos de ser que podem coincidir. Um dia disseram-me que tínhamos em comum, o manejo de uma certa feitiçaria feita na sala de jantar, em climas domésticos, escondendo, atrás do mundo anódino, aparições inesperadas. Isso será mesmo assim? Não sei. Talvez um fundo contemporâneo animado pelas palavras, ou mesmo um fundo místico, possa explicar alguns traços de semelhança (DUARTE, s/p, 2012).

Talvez o que haja em comum entre Clarice e Lídia, sejam os mesmos referentes literários, por exemplo, Virginia Woolf, Faulkner e Teolinda Gersão, em que Virginia Woolf também parece estar presente.

Clarice Lispector e Teolinda Gersão

Teolinda Gersão, romancista, contista e professora universitária, faz parte da geração de escritores que começa, como Lídia Jorge, a escrever depois de 25 de abril de 1974. Sua obra trata de temas sociais e políticos, quase sempre protagonizada por personagens femininas, o que, uma vez mais, não significa que a romancista seja feminista, pois seu pensamento filosófico e social é maior que o simples feminismo. A crítica estabeleceu laços entre algumas obras de Clarice Lispector e de Teolinda Gersão. Assim, Carvalho (2011) empreende um estudo comparativo entre o romance *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e *O silêncio* (1981), de Teolinda Gersão. Na opinião desta pesquisadora ambas escritoras trabalham a forma, a estrutura e a linguagem de suas criações de maneira semelhante, pois tanto uma como outra fogem das formas tradicionais e se orientam pela metaliteratura. Ademais, as duas tratam de questões

existenciais, em que as personagens das obras, o “eu” de *Água viva* e “Lídia”, personagem de *O silêncio*, refletem sobre o “estar” na vida, sobre o “ser”, sobre como se posiciona o ser frente às questões do cotidiano, do mundo, ou seja, o viver, o “estar no mundo. Nesse sentido, a solução que as escritoras encontram para refletir sobre isso é a literatura, espaço onde elas se sentem à vontade para pensar na vida, no existir. A partir do momento em que Teolinda e Clarice empreendem esse projeto de tratar de elementos da realidade do homem por meio da “linguagem/palavra” acabam efetuando metaliteratura (CARVALHO, 2011, p. 19).

Um trabalho desenvolvido por Mendes (1997) analisa *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e outro já mencionado, *O silêncio*, de Teolinda Gersão. Nessa pesquisa, a investigadora se volta ao tema da metaliteratura feminina comum nos dois textos. Já Leal (2007) com base no conto “O silêncio” e no romance *A hora da estrela*; em *O silêncio* e *Cavalo de sol* (1989), de Teolinda, considera que tanto a brasileira como a portuguesa “rompem novos espaços e expressões que demonstram vozes da inscrição do sujeito feminino na história, promovendo a emergência do feminino e questionando lugares tácitos sócio-culturais” (LEAL, 2007, p. 01). Machado (2004), por sua vez, encontra “paralelismos intertextuais” entre os contos “Uma galinha”, de *Laços de família* (1960), da brasileira, e “As laranjas”, incluído em *Histórias de ver e andar* (2002), da portuguesa, pois em sua opinião ambas têm Dostoiévski e o romantismo alemão como pano de fundo e “exploram elementos temáticos estruturantes muito parecidos” (MACHADO, 2004, p. 44), como por exemplo, algo que rompe a rotina cotidiana, a condição feminina, a morte como dor ou redenção, o sonho. Entre outros pesquisadores² atuais, Queiroz, em 2014, analisa as personagens femininas em *Água viva*, de Clarice Lispector, e em *O silêncio*, de Teolinda Gersão, e conclui que ambas obras mostram um processo semelhante no que se refere à construção dos tipos femininos, no sentido de que cada uma das respectivas protagonistas são verdadeiros quebra-cabeças que o leitor deve reconstruir para empreender o significado. Helena (2010) compara as duas escritoras e afirma que elas “rompem novos espaços e expressões que demonstram vozes de um sujeito feminino, promovendo as necessidades do mundo feminino e questionando lugares, e as origens socioculturais” (HELENA *apud* MONTFORT, 2011, p. 01). Dias (1992), em sua tese de Doutorado³ confronta a prosa de Teolinda Gersão com a de Proust, Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield e, o assunto que aqui nos interessa, com Clarice Lispector. Justifica essa afirmação porque considera que eles

realizam uma sondagem do mundo interior das personagens, por meio do introspectivismo, do fluxo de consciência, da projeção móvel dos pontos de vista e dos desdobramentos das personagens, revelando uma escrita que ‘desfibra ao máximo suas potencialidades para (des)velar os mistérios da personalidade e expressar o indizível’ (DIAS *apud* COSTA, 2008, p. 02).

Por último, neste *corpus* bibliográfico, queremos citar a opinião de Moisés sobre o conto “Feliz aniversário” (1960), de Clarice Lispector, que recorda outro, “A velha” (2002),

2 Outros estudiosos sobre Clarice e Teolinda, sem querer ser exaustivo de nossa parte, se leram no recente Congresso *Percursos interculturais luso-brasileiros*, celebrado no Rio de Janeiro, em setembro do ano passado (2014). Neste evento Sophia Gaspar Leite apresentou a comunicação “Memória e esquecimento em *A cidade sitiada* (1949) e *A casa da cabeça de cavalo* (1995): onde Clarice Lispector e Teolinda Gersão se encontram”. V. Arêas (1995), também trabalhou na intertextualidade de ambas escritoras num texto que não tivemos acesso. Ademais, Maria Teresa Horta (1937-) em seu penúltimo conto “Sem culpa”, incluído em *Meninas* (2015), recria a personagem de Clarice Lispector e inclusive inclui uma citação da própria brasileira, “A criança que nela se anula talvez hesite, mas a mulher que já cresce no seu corpo vence-a”. Outras consultas, supostamente, localizem novos estudos intertextuais entre autoras portuguesas e Clarice Lispector.

3 N. EE.: Cf. DIAS, M. H. M. *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Maiores informações: <<http://pos.fflch.usp.br/node/42175>>.

de Teolinda Gersão, no que se refere à “tendência para o pormenor’ e o gosto por narrativas que ‘culminam em tragédia e perdição” (MOISÉS *apud* FILHO, 2012, p. 02).

Apesar de todos os trabalhos acima expostos que relacionam Teolinda Gersão e Clarice Lispector, a portuguesa não se sente identificada com a brasileira, como se pode deduzir de suas palavras, em 2009, em “A vida sob leitura: primeiros encontros com Teolinda Gersão”:

há nela toda uma vertente metafísica que a mim não me seduz nem me interessa. Quanto mais vou avançando na vida, mas sinto isso. Apesar de toda admiração e ternura que tenho por Clarice, aquele lado ascético, o lado que diz “não” à vida comum e passa de certo modo ao lado do cotidiano e da vida banal e real dos outros, a troco de uma qualquer revelação transcendente, que no fundo é uma miragem, esse lado, para dizer a verdade, enerva-me... (GOMES *apud* RIBEIRO, 2009).

No entanto, sabemos que Teolinda Gersão divulgou a obra de Clarice, pois, apresentou, por exemplo, em abril de 2013, um livro da pernambucana sobre algumas crônicas reunidas sob o título de *A descoberta do mundo* (1984), na Livraria Bertrand do Chiado Lisboa, e em julho desse mesmo ano realizou uma sessão na televisão portuguesa sobre esse livro no programa *Ler Mais Ler Melhor*.

Adília Lopes e Clarice Lispector

Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Fialma Fidalgo de Oliveira, poeta, cronista, tradutora, é uma grande leitora

Que se alimenta, de forma antropofágica, de uma tradição literária nacional e universal [e que possibilita] um re-nascimento e permite uma leitura inovadora do cânone empoeirado. A escritora confronta desta maneira “re-descrições do mundo” através dos quais define uma prática feminina da escrita reivindicada por uma voz de melhor (MELO, s/p, 2012).

Adília Lopes representante da antiliteratura e da antipoesia, de uma espécie poética do apocalipse da linguagem nos tempos da globalização, se converteu numa poeta “pop” (LADEIRA, 2007, p.03). A poeta que gosta de ser chamada de poetisa para jogar com outros termos, como pitonisa, por exemplo, publicou a partir de 1985 (*Um jogo bastante perigoso*) mais de 21 livros – sua produção poética consta já de dois volumes compilados – muitos deles traduzidos para o italiano, francês, alemão e holandês. Sua obra não tem um consenso unânime de crítica e leitores, “ganhou gradualmente espaço no panorama da poesia portuguesa contemporânea” (MELO, s/p, 2012). Sempre sarcástica, irônica e aparentemente ingênua, encontramos em sua obra referências explícitas de uma série de autores como Ann Sexton, Sylvia Plath, Rimbaud, Verlaine, Camões, Clarice Lispector, Soror Mariana Alcoforado, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Bryner. Ladeira (2007) centra-se nas narrações curtas de Clarice, *A legião estrangeira* (1964), *Laços de família* e *A via crucis do corpo* (1974), e nas poesias

de Adília em *Obras* (2000) para empreender sua pesquisa. Sua técnica é semelhante à união de uma peça feita de fragmentos, como uma “colcha de retalhos, metáfora usada para mostrar como a poetisa retira, recorta e também copia trechos e fragmentos de outros escritores para compor os seus poemas” (SOUZA, 2014, p. 122). A crítica encontra, apesar da distância de geração e de gêneros entre Clarice e Adília, pontos de contato entre ambas as poéticas. Se Clarice é essencialmente ficcionista, não é menos importante a dimensão lírica de sua obra, Adília Lopes que é essencialmente poeta não resiste à prosa. Ademais, em sua opinião, a perspectiva feminina é algo tão intrínseco ao projeto

de ambas as autoras que estas parecem imunes a – e independentes de – quaisquer circunstancialismos históricos e políticos que, por exemplo, os vários movimentos feministas apresentaram em épocas e países diferentes. Nem exactamente feministas, nem o seu contrário – “pós-feminismo” será talvez o menos desadequado dos rótulos contemporâneos a aplicar à assinatura literária destas autoras no que diz respeito às representações do género sexual (LADEIRA, 2007, p. 05).

Outro aspecto que devemos destacar ao ler os poemas de Adília Lopes é que nos encontramos diante de textos aparentemente lúdicos, graças talvez à linguagem coloquial que utiliza. Por exemplo, no poemário *Club da poetisa morta* (1997), Adília Lopes escreve o conhecido poema à Clarice Lispector

Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto
escolhe-se sempre o peixe
vão-se os textos
fiquem os peixes (MELO, 2012, p. 308).

Poema em resposta ao conto infantil de Clarice, *A mulher que matou os peixes* (1968), em que a protagonista justifica a morte de dois peixes de seus filhos por causa de suas obrigações como escritora (LADEIRA, 2007). A poeta portuguesa recrimina Clarice Lispector de forma “paródica, irónica, provocadora, pós-moderna por excelência, conhecendo bem os riscos que se colocam às mulheres-poetas” (LADEIRA, 2007, p. 05), o fato de deixar morrer os tais peixes. Ademais de peixes, outros animais permeiam a obra de Adília Lopes, especialmente, os gatos. No entanto, agora, nos interessa destacar as baratas, outro animal referenciado na poética de Clarice Lispector, por exemplo, em *A paixão segundo G. H.*, pois a elas, Adília Lopes dedicou o volume *Dobra* (2009); o poema “Irmã barata, irmã barata” (SOUZA, 2014, p. 114-115) e em *O decote da dama de espadas* (2000), há um verso final, onde se lê, “Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo”.

Não localizamos documentos que manifestem algum pensamento ou comentário de Agustina Bessa-Luís sobre a obra de Clarice Lispector, enquanto que nas autoras Lídia Jorge e Teolinda Gersão, encontramos um distanciamento intencional de sua obra em relação à Clarice Lispector, talvez por serem contemporâneas da geração denominada 25 de abril. Assim, podemos supor que os exemplos de intertextualidade, de laços e de relações que a crítica assinalou em certas obras das autoras portuguesas com outra da brasileira têm a ver com o acaso. Não significa que Lídia Jorge ou Teolinda Gersão ignorem ou desconheçam a obra de Clarice Lispector, pelo contrário, a consideram e a admiram. Trata-se mais de que Jorge e Gersão rechaçam Clarice como modelo de escritura. No entanto, o caso de Adília Lopes, escritora distanciada da geração de Clarice Lispector e do auge dos movimentos feministas – seja qual for a conotação que se queira dar a esse adjetivo – encontramos um diálogo fluido, evidente, descarado, entre a produção da poeta e da romancista.

NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, M. V. Analysis of the Relationship between Clarice Lispector and Some Portuguese Female Writers. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 168–181, 2015.

Referências

ARF, L. M. G. *Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha*. 2013. 354f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José de Rio Preto, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

ARÊAS, V. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: SILVA, T. C. C.; SILVEIRA, J. F.; SANTOS, G. (Org.). *Cleonice Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1955. p. 664-671.

CARVALHO, M. P. *Água viva e o silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem*. 2011. 47f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada – Universidade Federal de Pelotas), Pelotas, 2011. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/letras-pos/files/2012/02/%C3%81gua-viva-e-O-sil%C3%Aancio-no-jogo-metaficcional-entre-forma-e-linguagem.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

CASTRO, A. M. V. M. A busca da linguagem na mudez dos incêndios em Lídia Jorge e Clarice Lispector. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 101-116, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/107>>. Consulta 17 dez. 2014.

COSTA, D. A. A Subjetividade como construtora da percepção crítica das personagens em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/DANIELA_COSTA.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

DAL FARRA, M. L. A mística em Agustina Bessa-Luís e Clarice Lispector. *Revista Chilena de Literatura*, Chile, n. 88, p. 63-76, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

_____. Duas vertentes da iberoamericanidade: Agustina e Clarice. In: 54 Congreso Internacional de Americanistas, Construyendo diálogos en las Américas, de 15 a 20 de julho, 2012. Viena-Austria. Disponível em: <<https://ica2012.univie.ac.at/index.php?>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

DUARTE, E. Cinco mulheres, cinco caminhos em obra da portuguesa Lídia Jorge. *Hoje em Dia*, s/p., 03 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/almanaque/literatura/cinco-mulherescinco-caminhos-em-obra-da-portuguesa-lidia-jorge-1.52601>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

DUMAS, C. A propósito do sujeito feminino em literatura contemporânea: *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo Constança H.*, de Maria Teresa Horta, *Sob o Olhar de Medeia*, de Fiama Hasse Pais Brandão. *Passages de Paris*, n. 1, p. 102-115, 2005. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p102-DUMAS.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

FERRO, L. C. S. Da identidade à palavra empenhada: um estudo comparado de *A hora da estrela* e *O vale da paixão*. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 6, p. 01-13, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54980/58624>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

FILHO, A. G. A vanguarda lusa depois de Salazar. *Cultura Estadão*, São Paulo, 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vanguardalusadepois-de-salazar,831104>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

GARCÍA, M. J. F. La literatura de los siglos XX y XXI. In: _____. (Coord.). *Historia de la literatura portuguesa*. Mérida: Junta de Extremadura, 2011. p. 251-497.

JORGE, L. Para Clarice Lispector. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989. p. 01-06.

LADEIRA, A. Gênero, perversão e subversão em Clarice Lispector e Adília Lopes. *Revista Literatura e Cultura (LitCult)*, Rio de Janeiro, n. 6, 2007. Disponível em: <<http://litcult.net/site/genero-perversao-e-subversao-em-clarice-lispector-e-adilia-lobes/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

LEAL, F. Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector. *Espéculo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 37, p. 01-11, 2007. Disponível em: <<http://www/info/especulo/numero37/silencio/html>>. Acesso em: 11. nov. 2014.

LESSA, B. P. Clarice Lispector e Lídia Jorge: Feministas ou femininas? 2011. 67f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade de Utrecht, Utrecht, 2011. Disponível em: <<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/210466>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

MACHADO, Á. M. Leituras e Sobrevivências Intertextuais: Clarice Lispector e Teolinda Gersão. *Terceira Margem – Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, Porto, n. 5, p. 43-46, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7421.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

MELO, S. R. Adília Lopes. Dobra — Poesia Reunida 1983-2007. *Lletra de Dona*. Barcelona, Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 2012. Disponível em: <<http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/dobra-poesia-reunida-1983-2007>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

MENDES, M. P. A Metaleitura na Voz Narrativa Feminina: Clarice Lispector e Teolinda Gersão. *Via Atlântica – Revista de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 1, p. 102-107, 1997. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via01/via01_09.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III. Modernismo. São Paulo: Cultrix, 2009.

MONTFORT, L. Nem musa, nem medusa. *Gazeta Digital*, Cuiabá, 08 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/267513>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, M. V. Lídia Jorge (1946-): ¿Edad individual/Edad colectiva? In ALMELA, M.; GUZMÁN, H.; SANFILIPPO, M.; ZAMORANO, A. (Coords.). *Tiempo de mujeres. Literatura, edad y escritura femenina*. Madrid: UNED, 2015. p. 195-210.

QUEIROZ, G. D. *Eu e Lídia: a construção das personagens em Água Viva e O Silêncio*. 2014. 78f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpi.br/letras/eventos/index/mostrar/id/2848>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

RECTOR, M. La escritura femenina luso-brasileña: una muestra textual de Clarice Lispector. In: FLANC – Foreign Language Association of North Carolina-AATSP, NC., Greensboro, p. 01-08, oct./1996. [Inédito]. Disponível em: <http://www.monicarector.com/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=40&limit=50&limitstart=0&order=hits&dir=DESC&Itemid=1>. Acesso em: 13 fev. 2015.

REIS, C. O post-modernismo e a ficção portuguesa no fim do século. In: _____. (Dir.). *História crítica da literatura portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Vol 9. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005. p. 285-318.

RIBEIRO, E. A. A. A vida sob leitura. Primeiros encontros com Teolinda Gersão. 21/10/2009. Disponível em: <<http://pietrasopralinea.blogspot.com.es/2009/10/primeirosencontros-com-teolinda-gersao.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

SOUSA, Ph. M. *A tessitura poética de Adília Lopes*. 2014. 139f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062014-124332/pt-br.php>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

Original recebido em: 18/05/2015; aceito em: 12/07/2015

Tradução recebida em: 08/11/2015

Poéticas del hastío en Clarice Lispector

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS *

RESUMEN: Clarice Lispector será la máxima representante de la innovación del lenguaje y de la búsqueda interior, ubicada en el siglo XX, denominada «narrativa intimista». Cultivada en el espíritu de las corrientes que predicaban la libertad del hombre y el rechazo a lo establecido, Clarice Lispector se vincula creativamente al existencialismo de Jean-Paul Sartre. El objetivo del presente artículo es comprobar justamente que en la escritura de Clarice Lispector se encarna el sujeto moderno por excelencia. Ella vive la modernidad como un proceso nauseante. He querido llamar a este trance náusea literaria, en la medida en que pese a tener un origen anímico, social, psíquico o filosófico, su solución es sin duda alguna artística. Su desenlace es la propia escritura.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Escritura; Existencialismo; Jean-Paul Sartre; Literatura Contemporánea; Maurice Merleau-Ponty; Narrativa Intimista; Tedio.

ABSTRACT: Clarice Lispector is the utmost representative of the Twentieth-Century type of “intimate narrative” marked by linguistic innovation and deep inner quest. Cultivated in the spirit of the movements that sought human freedom and eschewed normativity, Lispector’s literary writings bear links with Jean-Paul Sartre’s existentialism. This paper aims to show that Lispector’s writings embody the modern subject par excellence. She experiences modernity as a nauseating process. I call this process literary nausea because it is undoubtedly worked out in art, culminating in writing itself, despite its emotional, social, psychological and philosophical roots. The final aim of this paper is to examine the links between the concept of nausea developed by Sartre and Maurice Merleau-Ponty and the contemporary nausea reinvented by Lispector.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Contemporary Literature; Existentialism; Intimate Narrative; Jean-Paul Sartre; Maurice Merleau-Ponty; Tedium; Writing.

* Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. Producción editorial en Editorial Gedisa, S. A. - 08022 - Barcelona. E-mail: carohernandez78@yahoo.com.mx

Introducción

En sus fotografías de los años cuarenta, la veinteañera Clarice Lispector nos observa hierática y bellísima. Su pelo oscuro enmarca una mandíbula aristocrática que termina en delicadas orejas, con frente amplia, y entre los ojos claros resalta su nariz suavemente afilada. En medio de su rostro destacan sus labios grandes carnosos, profundamente sensuales, unos labios, que fueron, repletos de silencios y cigarros.

Su amigo Francisco de Asis Barbosa decía de ella que era un ser maravilloso, bonita, atrayente, pero sin ninguna sofisticación. Vestía siempre de blanco. Con blusa y sandalias, zapatos bajos. Cabellos castaños, largos sobre sus hombros. Reía mucho y gustaba de la vida.

Aquella hermosa joven se casó con Maury Gurgel Valente, diplomático. Desde las soledades de aquel matrimonio, lleno de paisajes cambiantes, Clarice construyó una de las carreras más crípticas y alucinantes de la literatura brasileña. Una obra difícil de comprensión, casi incomunicable, sin embargo, que trascendió en la historia de la literatura brasileña.

Casi cien años después de su nacimiento, la autora brasileña continúa siendo un referente. Su narrativa ha dejado un gran legado: querer transformar el mundo que el ser humano contempla, darle la vuelta de tuerca y vivir en una búsqueda perenne del lenguaje para crear otro mundo que tenga sus propias normas, su propio modo de expresión.

La narrativa de Clarice Lispector busca la noción de la existencia en el modo de pensarla en escritura, a su vez reflejada en sus personajes, que son en general mujeres, u hombres con pensamiento de mujer, donde es esencial la concepción del cuerpo como anclaje de la realidad.

A través de sus personajes podemos ver retratados distintos tipos de mujeres que aprehenden el mundo a través de una noción emocional descifrada en distintos grados. En un primer nivel se encuentran las sensaciones y pulsaciones que se traducen en sentimientos que van de la alegría a la tristeza, de la indiferencia a la melancolía, de la inquietud a la angustia. En un segundo nivel las protagonistas logran escapar del ciclo de repeticiones porque sus mentes vagabundean dejando volar su mente sobre los lugares, objetos y personas que les rodean. Encuentran en su *flaneurismo* un tedio provocado por el aburrimiento de su cotidianeidad. Entonces entra en ellas una náusea existencial, una “vaga náusea”, ni la complacencia ni el odio total, ni la indiferencia ni el rechazo, sino una “náusea dulce”, una náusea mimada, el asco como una grave enfermedad que no los mata, pero quizá les salva. El tópico de la náusea en Clarice Lispector se define como pulsión vital, como manifestación del eros –*pathos*– y pasión por existir.

El propósito de esta obra es rescatar la herencia literaria que ha dejado Clarice Lispector y el patrimonio existencial de vivir la vida en su más literal expresión: con pasión. Concepto clave para la concepción de la mujer contemporánea.

Notas sobre la náusea

Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre

Baudelaire llamó al tedio *ennui* y creó para expresarlo un término nuevo: *spleen*. Jean-Paul Sartre se refiere al tedio con el término *nausée* (náusea). En 1938 aparecía *La Nausée*, un libro que el editor había calificado de novela. Se trata más bien de una especie de diario metafísico redactado por un intelectual desarraigado, Antoine Roquentin. A los 35 años, Roquentin se instala en Bouville para proseguir sus trabajos eruditos sobre un bandido e intrigante del siglo XVIII, el marqués de Rolleston. Durante su estancia, divide sus días entre un restaurante, una cafetería y la biblioteca municipal del lugar. Se trata de un intelectual que se aburre constantemente, por más que proclame sus aventuras: «Yo he atravesado los mares, he dejado ciudades tras de mí y he desmontado ríos o bien me he internado en las selvas, e iba siempre hacia otras ciudades. He tenido mujeres, me he pegado con tipejos» (SARTRE, 2002, p. 92). Este pasado que narra Roquentin no es verosímil y deja entrever a una persona solitaria, que por el hecho de mantenerse libre no se liga a nada terrenal. Lo que se muestra es un *tedio* y una soledad cultivada en lo que ésta tiene de más sórdido y de más melancólico.

En 1911, Miguel de Unamuno describía la náusea como el fundamento de todo pensamiento, incluso del más metódico: «Este punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la existencia» (DE UNAMUNO, 1942, p. 1171).

El hombre pasa a ser entonces «un niño perdido al que nadie ni nada aconseja ni apoya y es ciertamente esta situación la que da a las obras que acabamos de citar su atmósfera tensa y trágica» (SARTRE *apud* ALBÉRÈS, 1968, p. 61). El aburrimiento es un término más complejo de lo que parece. Proveniente del latín *abhorre* (*ab* 'de' / *horre* 'tener horror') que significa el «horror de la cosa», «lo que lleva a molestar, cansar, fastidiar»; el aburrimiento lleva implícitos el abandono y el odio al mismo tiempo.

El ser humano es víctima de la repetición diaria de los mismos sucesos, de las mismas palabras. Pero esa redundancia del tiempo y su carácter repetitivo es la que enfrenta al hombre a su propia existencia. Entre estos humores sucesivos y tan contrastantes como las encarnaciones de Brahma, sólo hay, según Soren Kierkegaard, una continuidad posible: la que se expresa en el tedio. El tedio es la síntesis de las disonancias y la fusión de los contrastes.

El tedio es el estadio por excelencia de la indiferencia. La náusea consiste en tomar conciencia del hecho de que nuestros actos no están automáticamente justificados. Pensamos que todo es banal, superfluo, y sin embargo somos *responsables* ante el mundo. Sentimos entonces que nuestra presencia y nuestra existencia son intolerables, y se apodera de nosotros un miedo horroroso. El alcance de la náusea a nivel filosófico es la *responsabilidad* que podemos comprobar en nosotros por el mero hecho de existir. Esa responsabilidad, que adquirirá más tarde un sentido moral, es evidentemente sentida primero como horror.

Náusea física: Maurice Merleau-Ponty

–A. R. S.: Todavía hablando de ese libro, ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?

–No, ninguna. Es más, mi náusea es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. Es decir, yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No es sartreana (VV.AA., 1997, p. 19).

Esta declaración que hace Clarice Lispector en una entrevista en el Museu da Imagem e do Som hacen suponer que su tipo de náusea es más física que filosófica. Siendo ambas pertenecientes al cuerpo humano y derivadas de él, el estudio se amplía por tanto a ambas vertientes. Aunque ya se mencionó a la náusea filosófica, partiendo de los conceptos de Sartre, es necesario también indagar en los aspectos físicos, en las causas y consecuencias de esta patología. El término «náusea», del latín *nausea*, basca, ansia de vomitar, es una patología definida como el reflejo que precede al vómito y que obedece a un mecanismo neuromuscular. La sensación de este estado patológico se localiza en el epigastrio y mediastino del estómago. Se manifiesta en multitud de afecciones gástricas y es de escasa importancia diagnóstica. En el catarro estomacal de los alcohólicos puede aparecer la náusea aun estando en ayunas, pero también es un fenómeno puramente nervioso, ya espontáneo, ya provocado. En este último caso es de origen sensorial y se observa particularmente en el histerismo y la neurastenia.

De cierta manera curiosa, la mujer durante el embarazo siente esta náusea, síntoma sólo de la mujer que está gestando, creando. Si tomamos desde el primer capítulo la capacidad de creación de Clarice Lispector con los personajes, cómo une la trama a través del lenguaje, podríamos hablar de un embarazo del lenguaje hasta la expulsión al exterior en una especie de náusea. Cuando observamos a los personajes de Clarice Lispector, vemos cómo continuamente se encuentran en estado de náusea. En el cuento «Desespero e Desenlace à três da Tarde» (1975) fija algunas de las bases de los síntomas que se repiten en el resto de la narrativa de la autora.

Sus estímulos son extraídos de la realidad, como el despertar un día, el contemplar el fuego de la cocina, el señor del chicle, todos ellos vistos a través de los ojos de los personajes de Clarice Lispector.

Hélène Cixous (1989) en su estudio¹ incluye la náusea como una función de rechazo que puede tener un aspecto horrible y odioso, si bien, en forma de vómito, puede tener un aspecto purificador. Decir que los personajes de Clarice Lispector se encuentran deshidratados es un poco arriesgado, sin embargo, existe en *Agua viva*, por ejemplo, una clara introspección, que es un dialogar con ella misma, se mantiene un juego de palabras, con el fin de encontrar el *it*, lo vivo y lo blando. Sus personajes intentan encontrar antídotos frente a la náusea como lo es extraer un acontecimiento cotidiano de la realidad para colocarlo en su mundo propio,

1 N. EE.: Cf. CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M^a Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

con el fin de reestructurar su hidratación.

El lenguaje como primer detonante de la náusea

Si se toma habitualmente a Jean-Paul Sartre como creador del concepto de náusea filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) –contemporáneo de Sartre y perteneciente también a la corriente del existencialismo– plantea esta búsqueda de sentido, las explicaciones de la existencia y la náusea misma a partir del orden corpóreo.

Merleau-Ponty propone una nueva consideración del cuerpo como cuerpo sujeto, como mediador activo entre el sí-mismo y el mundo. El cuerpo es, en esta perspectiva, un modo de acceder al mundo y, en coincidencia con Sartre, un modo de surgimiento del mundo. El enigma del cuerpo es analizado por él a través de la consideración de las relaciones entre pintura, visión, objetos y espíritu. Lispector lo dice de viva voz: «No soy una intelectual, escribo con el cuerpo» (VV. AA., 1997, p. 19).

La relación que impone Merleau-Ponty entre el cuerpo y la pintura no es diferente a la búsqueda de Clarice Lispector del lenguaje escrito, de la palabra, en un lenguaje pictórico. «El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura» (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 15). Clarice Lispector se entrega por completo en cada trazo de pintura, en cada pincelazo, lo mismo que al pintar palabras.

Es la comunicación de yo-yo con el yo-otro, a partir del desplazamiento entre uno mismo, lo que fundamenta la relación con el otro a partir del cuerpo humano. Es así como nos relacionamos con el mundo, dice Merleau-Ponty:

Vivimos en el mundo, es decir: nuestros pensamientos, nuestras pasiones, nuestras inquietudes giran alrededor de las cosas percibidas. Toda conciencia es conciencia de alguna cosa, el movimiento hacia las cosas nos es esencial y la conciencia busca en ellas una especie de estabilidad que le falta. Nos conocemos a partir de nuestras acciones, del entorno que nos hemos dado, y cada uno de nosotros es para sí mismo un desconocido al que las cosas ofrecen un espejo (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 122).

Esta relación que marca Merleau-Ponty es pensada a partir del orden corpóreo. Si la literatura de Clarice Lispector se caracteriza por algo es por la minuciosa observación del minuto hasta esperar una realización epifánica de los hechos. La crítica literaria la concibe como una narradora que no se atiene a las reglas de la tradición del orden literario, sino que su escritura, como marca Guelbenzu, «opera como una invocación desvelando el camino hacia el misterio, pero nunca el misterio; nos lleva hasta él, pero lo multiplica; lo asedia de tal modo que la escritura se convierte en cuerpo vivo que husmea y conduce su propio destino y así sucede que el lector ha de trabajar doblemente: sobre el espíritu (el misterio), sobre la escritura (el cuerpo)» (GUEL BENZU, 2003).

Más que una observación existencialista de la relación del ser con el mundo, Clarice

Lispector plasma a través de la escritura la pintura de la minuciosa realidad, de su observación en cuanto a su relación con el otro: la otredad. De ahí su náusea y la innovación de una narración escrita como consecuencia de la simple observación del mundo en su mundo, sin anécdota. Una creación de mundos donde el lugar no tiene importancia, su patria es el lenguaje. El vómito del lenguaje es para Merleau-Ponty el punto básico de la creación y de la inspiración de todo creador, en este caso de Clarice Lispector, lo que se llama inspiración, según Merleau-Ponty:

Hay verdaderamente inspiración y espiración del Ser, respiración en el ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para otros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento continuado (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 25).

Clarice Lispector desde el fondo de las cosas es, actúa, vive, y tiene una cierta pasión del dolor de existir. «No existe nada más difícil que entregarse al instante. Esta dificultad es dolor humano. Es nuestra. Yo me entrego en palabras y me entrego cuando pinto» (LISPECTOR, 2004 p. 53). Se podría definir por tanto a Clarice Lispector como la que escribe pintando, o pinta escribiendo, buscando un lenguaje que sólo la pintura le puede dar, o bien, sólo en la literatura encuentra lo que en la pintura no tiene definición. Pintura-escritura a partir de un darse cuenta y estabilizarse durante un segundo, en un instante. De la misma manera que afirma Merleau-Ponty: «El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y en la paleta, el color del cuadro que le espera, y, una vez hecho, ve el cuadro que responde a todas sus carencias, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias» (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 21).

Las respuestas que ofrece Clarice Lispector en *Agua viva* –la obra, junto con *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, donde es más visible esta relación con la pintura– se encuentran en las palabras:

Antes que nada, pinto pintura. Y antes que nada te escribo dura escritura. Quiero como poder coger con la mano la palabra. ¿La palabra es un objeto? Y a los instantes les extraigo el zumo de la fruta; tengo que destituirme para alcanzar el meollo y la semilla de la vida. El instante es semilla viva (LISPECTOR, 2004, p. 14).

La pintura es la palabra encarnada en cuerpo y esta forma de arte confunde todas nuestras categorías, según el pensamiento de Merleau-Ponty. En la pintura está presente la esencia y la existencia, lo imaginario y lo real, lo visible y lo invisible, además de desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas. Significaciones que adquieren sentido en la palabra. De ahí la labor de Clarice Lispector de encontrar la semilla de la vida, el *it*:

¿Qué es lo que sabe el escritor? Lo único que sabe es que el que habla o escribe

comienza por estar mudo, apuntando hacia lo que quiere significar, hacia lo que *va a decir*, y que de súbito el flujo de las palabras viene en ayuda de este silencio, y ofrece de él un equivalente tan exacto, tan capaz de devolverle al propio escritor su pensamiento una vez que lo haya olvidado, que hay que creer que ya estaba hablando en el revés del mundo (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 29).

Clarice Lispector parte en primera instancia de «nombrar» las cosas, luego llega a la percepción que se tiene de ellas, para así alcanzar un pensamiento de éstas y un entendimiento. El conocimiento de las cosas se vuelve entonces un síntoma del ser humano y su vivencia. Preparado para darse cuenta del instante, primero trata de desmembrar los componentes que forman parte del mundo.

Primero está la pregunta, luego darle el nombre, buscar entonces la palabra exacta para definirla. La finalidad es llegar al entendimiento de los filtros que se imponen, para que lleguen a «ser» las cosas. Merleau-Ponty (1971) dice que hay que recomenzar desde cero la historia de la palabra, o mejor arrancarle la palabra a la historia. La palabra de Dios, ese lenguaje antes del lenguaje que estamos dando siempre por supuesto, no la encontramos en las lenguas existentes, ni mezclada con la historia y el mundo.

Tanto Merleau-Ponty como Clarice Lispector buscan el mismo fin: encontrar la palabra exacta. La existencia dada con la acción «ver el mundo», asomarse y rescatar los movimientos, los instantes donde los objetos «son», significa darse cuenta del delicado «ser» y «estado» de las cosas. La vista, brindada por el ojo, es la manera de aproximarse del filósofo a las cosas que componen el mundo existencial. Según Merleau-Ponty (1986) el ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma, el bienaventurado dominio de las cosas y su dios, el sol. Clarice Lispector se aproxima de la misma manera: «Emana de mi pintura y de estas mis palabras atropelladas un silencio que es también como el sustrato de los ojos» (LISPECTOR, 2004, p. 77).

La prosa del mundo, escribir el mundo, es percibir que algo palpita, se enciende, se apaga. Según Merleau-Ponty (1971) algo palpita y se anima: pensamiento humano sumergido en la distancia. Pero en definitiva no es más que un espejismo. Si no estuviera yo ahí para percibir una cadencia o identificar letras en movimiento, todo se reduciría a un parpadeo insignificante como el de las estrellas, a unas lámparas que se encienden y se apagan, según lo exige la corriente que pasa por ellas. Clarice Lispector lo siente de la misma manera, un encenderse y apagarse como la respiración natural:

Yo, viva y centellante como los instantes, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago. Pero aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada. Más que un instante quiero su fluencia (LISPECTOR, 2004, p. 18).

Escribir el mundo con instantes volcados en palabras: el nombrar es la prosa del mundo de Merleau-Ponty y de Clarice Lispector.

Náusea y libertad. Finalidad del existencialismo

Nuestro primer deber de escritor es, pues,
devolver su dignidad al lenguaje.
Al fin y al cabo, pensamos en palabras.

Jean-Paul Sartre, *Qué es la literatura*.

Ambas náuseas –física y filosófica– se encuentran en el cuerpo humano, el mundo externo tan sólo marca una serie de detonantes para que la náusea se exteriorice. Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty parten del cuerpo para llegar al fenómeno de la libertad, a partir de su «estar en el mundo», de su «existencia en el mundo». Si Sartre aplica su percepción a la filosofía, Merleau-Ponty lo hace, en cambio, en el terreno físico.

Jean-Paul Sartre escribe en *Qué es la literatura* (1948) el siguiente planteamiento: «La persona no es otra cosa que su libertad», una persona que es responsable de lo que es. Sartre continúa diciendo: «La libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero también es la única fuente de la grandeza humana». A lo que Merleau-Ponty añade en *Sentido y sinsentido* (1948):

La libertad será indivisiblemente principio del caos y principio del orden humano. Si el sujeto, para poder ser sujeto, debe suprimirse del orden de las cosas, no existirá en el hombre ningún 'estado de conciencia', ningún 'sentimiento' que no participe en esta libertad devoradora y que sea pura y simplemente lo que es a la manera de las cosas. De aquí un análisis de las conductas que las muestra todas ambiguas. La mala fe, la inautenticidad son esenciales al hombre, ya que están inscritas en la estructura intencional de la conciencia, a la vez presencia en sí y presencia en las cosas (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123).

Ambas teorías, que son consecuentes de la misma querrela –lo que Merleau-Ponty denomina «querrela del existencialismo»–, se encuentran inscritas en el fenómeno de la liberación: libertad.

La existencia es definida por ambos como: «... el movimiento por el cual el hombre está en el mundo, se compromete en una situación física y social que queda constituida en su punto de vista sobre el mundo» (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123). Y Merleau-Ponty (1977) añade que Sartre en «*L'Être et le Néant* muestra, ante todo, que el sujeto es libertad, ausencia, negatividad, y que, en este sentido, la nada es»; en consecuencia, la existencia humana es, ante todo, «la intuición del en-sí». El fin del escritor es justamente, como menciona Sartre, el de contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea y tener la conciencia de que la literatura debe tener una función social. Sin embargo, para el autor francés hace falta que el hombre se libere totalmente, actuando tanto sobre su constitución biológica como sobre su condicionamiento económico, tanto sobre sus complejos sexuales como sobre los datos políticos de su situación y tomar además en cuenta, como reafirma Merleau-Ponty, que todo compromiso es ambiguo, ya que es a la vez la afirmación y la

restricción de la libertad.

¿Cómo llegar a esta libertad desde la existencia? El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio, según Sartre (1962, p. 53). Y revelar el mundo es apropiarse de sus significados, de lo que lo compone, como se ha descrito con Merleau-Ponty. En consecuencia, es en sentimientos como el amor, el odio, la cólera, el miedo, la alegría, la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación cómo el hombre y el mundo se revelan en su verdad, según afirma Sartre.

El escritor es para Sartre el ser que nombra el mundo y muestra la vida que se vive en el día a día, y es el escritor el que sufre cuando no encuentra las palabras para expresar sus sufrimientos; representa la conciencia del ser humano y el modo en el que eleva lo inmediato a una reflexión más profunda. El escritor es el portavoz de la condición humana. El objetivo final de la obra de arte, como lo es el de la literatura, es mostrar el mundo desde el libre albedrío. «Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea de generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como esencial a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas» (SARTRE, 1962, p. 81). Si uno escribe, según Sartre (1962), es por la necesidad de sentirse en relación con el mundo. Se escribe con el único medio que se tiene, con la palabra. De ahí la importancia de todo escritor comprometido de «nombrar el mundo» adecuadamente, porque sabe que las palabras, como dice Brice Parain, son «pistolas cargadas». Si habla, dispara.

Merleau-Ponty agrega a esta libertad, la fe y la voluntad de querer ser libre por medio de su acción. Si somos cuerpo y espíritu, somos espíritu encarnado, ser-en-el-mundo.

Los individuos de la historia mundial son los héroes para Merleau-Ponty, son los escritores comprometidos para Sartre. Ambos derivan de la coherencia existencia-libertad-compromiso. Si bien, como las épocas cambian, el escritor es entonces el encargado de mostrar la época en la que le toca vivir y luego así cambiar. El escritor es para ambos aquel que se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en las que hay que inventarla o reinventarla.

Tomando como base a estos dos filósofos, analizaremos a Clarice Lispector como escritora comprometida en la medida en que nombra, revela y escribe, por lo tanto se compromete. «La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas» (SARTRE, 1962, p. 233). Finalmente, como afirma Sartre (1962, p. 112), la misión del escritor es el ejercicio de la libertad.

Clarice Lispector es libre desde y hacia su escritura. Es a través de la epifanía como se da cuenta del mundo y así lo expresa. Todos los seres humanos, pero en mayor medida los escritores, están solos. Sin embargo, lo que no ven claramente ante sus ojos es lo que añade Clarice Lispector a esta filosofía: el darse cuenta, la epifanía, después de llegar al estado de gracia.

El momento de victoria es este estado de gracia en Clarice Lispector. Ella misma lo describe como una gracia especial o como una lucidez:

No me refiero a la inspiración, que es una gracia especial que muchas veces sucede a los que tratan con el arte. El estado de gracia del que hablo no se usa para nada. Es como si apareciese sólo para que sepamos que realmente existimos. En ese estado, además de la tranquilidad de la felicidad que irradian las personas y las cosas, hay una lucidez que sólo llamo leve porque en la gracia todo es tan, tan leve. Es la lucidez de quien ya no adivina: sin esfuerzo, sabe (LISPECTOR, 2007a, p. 131).

La autora continúa diciendo que es una bienaventuranza, donde el cuerpo se transforma en un don porque se siente y también tiene una belleza profunda, la persona se vuelve real. Es sólo una apertura hacia una tierra que es una especie de tranquilo paraíso. Además dice que es en este estado donde la condición humana revela su pobreza implorante, se aprende a amar más, a perdonar más, a esperar más. Se pasa a tener una especie de confianza en el sufrimiento y en sus caminos tantas veces intolerables.

El núcleo de la náusea: *La pasión según G. H.*

Dar la mano a alguien ha sido siempre lo que esperé de la alegría. Muchas veces, antes de dormirme – en esa pequeña lucha por no perder la conciencia y entrar en un mundo más vasto–, muchas veces, antes de tener el valor de embarcarme para el gran viaje del sueño, finjo que alguien me tiende la mano y entonces avanzo, avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño. E incluso cuando, así acompañada, me falta la valentía, entonces sueño.

Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*

La pasión según G. H. (*A paixão segundo G. H.*) fue publicada por primera vez en 1964, después de *La manzana en la oscuridad* (1961) y antes de que *Agua viva* (1973). En esta novela Clarice Lispector retrata la náusea literaria base, tanto física como corporal.

G. H. es una mujer perteneciente a una clase acomodada o burguesa, se encuentra sola en su departamento. Decide limpiar el cuarto de su criada, su ex empleada; antes de llegar mira con atención las paredes del apartamento hasta llegar a la habitación, allí topa con un armario del que, al abrirlo, sale una cucaracha, un insecto, hecho que le provoca tal náusea y repulsión que la sitúa frente a la angustia existencial, la condición de ser y de no ser. G. H. parte el cuerpo de la cucaracha por la mitad al cerrar bruscamente la puerta del armario, ve manar la sustancia blancuzca de dentro de su cuerpo, y sabe que eso es la esencia de la vida, la vida animal que hasta entonces se había negado a admitir que ella era; entonces la ingiere.

En primera instancia se han atribuido las iniciales G. H. a *Género Humano*, que encierra verdades universales que atañen a lo entendido por los sentimientos humanos. Giulia Lanciani señala en *Jornal de Letras* como primer autor de esta interpretación a Guido Morselli, autor

de *Dissipatio* (escrita en 1973, pero publicada en 1977), «quem esclarece o sentido que se deve atribuir o diagrama: H. G., está em lugar de *Humani Generis*. Clarice Lispector, por seu lado, tinha destinado a cifra para indicar o nome –nunca escrito por inteiro– da protagonista do seu romance (cuya primera edição é de 1964)» (LANCIANI, 1985, p. 03).

Esta unión, y los lazos establecidos entre espacios y tiempos diversos en el mundo de la protagonista, provocan una identificación con el mismo insecto, que permitirá a G. H. conseguir finalmente una neutralidad como ser, es decir, lo *it*, concepto que desarrolla especialmente en *Água viva*, y en G. H. su exteriorización. La cucaracha en este sentido es el encuentro de una especie de «refugio embrional». Sin embargo, para llegar a ello, pasará por el camino de la náusea literaria y de la náusea física.

G. H. encarna así un proceso ya definido previamente: existencia-tedio-náusea-nombre-palabra-instante-escritura-compromiso. G. H. presenta como primer síntoma la náusea definida por Sartre: el hecho de tomar conciencia de que nuestros actos no están justificados, lo que nos conduce al pánico.

Esta insatisfacción de ser se muestra como una constante en los personajes de Clarice Lispector. En G. H. se manifiesta la necesidad de ordenar su mundo interior, el afán que la llevó a tocar el caos interno. Como acto previo al clímax del encuentro con la cucaracha, G. H. ha sido atacada por el problema de su existencia, el punto de partida personal y afectivo que también menciona Unamuno al hablar del existencialismo. En Lispector leemos:

Un momento antes del clímax, un momento antes de la revolución, un momento antes de lo que se denomina amor. Un momento antes de mi vida, que, por una especie de fuerte atracción por lo contrario, yo no transformaba en vida; y también por una voluntad de orden. Hay un mal gusto en el desorden de vivir. E incluso no sabría yo, aunque lo hubiese deseado, transformar ese momento latente en momento real. Por el placer de una cohesión armoniosa, por el placer avaro y permanentemente prometedor de poseer pero no gastar, yo no necesitaba clímax o revolución o algo más que el preamor, que es mucho más feliz que el amor (LISPECTOR, 2005, p. 27).

Frente a la contingencia, se siente una persona perdida, y se crea una atmósfera de necesidad, la necesidad de sentirse viva. Esta ansia de pulso vital la lleva a inspeccionar la casa, a mirar en el cuarto de la criada y a decidir ordenar en un intento por ordenarse a sí misma, por abatir el aburrimiento:

No tener aquel día ninguna asistente iba a ofrecerme otro tipo de actividad que deseaba: el de poner orden. Supongo que ésta es mi única vocación verdadera. Ordenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo [...] Ordenar es buscar la mejor forma. Habría sido criada-asistente, y ni siquiera habría necesitado mi afición por la escultura si con mis manos hubiese podido ordenarlo todo. ¿Ordenar la forma? [...] El placer siempre prohibido de ordenar algo era tan importante para mí, que, incluso sentada a la mesa, ya comenzaba a deleitarme en el mero hecho de hacer planes. Miraba yo el apartamento: ¿por dónde empezaría? (LISPECTOR, 2005, p. 31).

Evitaba así el vacío de no estar entretenida con algo, sin embargo, la invade el tedio: «Respeto el placer ajeno, y delicadamente saboreo mi placer, el tedio me alimenta y delicadamente me come, el dulce tedio de una luna de miel» (LISPECTOR, 2005, p. 29). No interrumpir este tedio la llevó a la náusea, se apoderó de G. H. la hostilidad, la acción hostil de acometer al enemigo, la cucaracha en este caso. Esta misma hostilidad creció, hasta sentirse embriagada de un tedio como el que experimenta antes y después del encuentro. Se siente entonces rodeada y encerrada en la existencia total y con ello percibe la vivencia de ser, reconoce la existencia que marca Sartre y se siente entonces totalmente invadida por el terror humano de existir:

Cómo llamar de otro modo aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad (LISPECTOR, 2005, p. 52).

Sin embargo, el enfrentamiento clave se produce de manera filosófica y corporal, desembocando en vómito, en asco; no había dejado de mirar la masa blanca amarillenta por encima de la grisura de la cucaracha. Con ello confirmamos que a pesar de la respuesta que dio Lispector en la entrevista realizada de que su náusea era diferente a la de Sartre, no lo es tanto. Benedito Nunes dice que la náusea desempeña «[...] na concepção-do-mundo de Clarice Lispector função reveladora idêntica à que lhe atribuiu Sartre» (MAURA, 1997 p. 351):

¡No puedo! ¡No quiero saber de qué está hecha lo que hasta entonces yo había llamado la «nada»! No quiero sentir directamente en mi boca tan delicada la sal de los ojos de la cucaracha, pues, madre mía, estoy acostumbrada a capas empapadas pero no a la simple humedad de la cosa (LISPECTOR, 2005, p. 73).

Tuvo que pasar por esa náusea filosófica para llegar a la física, ese vaso de leche fue el detonante del vómito violento que le llenó el cuerpo por completo, el mismo síntoma corporal descrito anteriormente, según el cual el cuerpo es «ese instrumento fundamental de la existencia que, a juicio de Merleau-Ponty, es el que establece la percepción y condiciona la relación entre el ser y el aquello que está fuera del ser» (COSSÍO WOODWARD, 2002, p. 26-27). Esta náusea es entonces definida como el cuestionamiento de su existencia desde que se convierte en síntoma corporal.

En esa relación espacio y tiempo que se ha analizado anteriormente y que, según la interpretación de Elena Losada Soler, no tiene nada que ver con «la mirada psicológica y sí con la angustia metafísica, G. H. perderá el espacio y el tiempo –incluso el lenguaje– y en un crescendo lleno de referencias bíblicas y místicas se adentrará en la nada de no ser humano para ser simplemente vida cruda» (LOSADA, 1994, p. 123-136).

Desde el trance, existencia-náusea, penetra en la dimensión del nombre de las cosas, el nombre que reafirma la existencia de las cosas. Brindar la palabra, conformar un lenguaje

y así darle un entendimiento a la vida, convertirla en una vida que vive. Comienza con la búsqueda del nombre: «Quizás halle otro nombre, mucho más cruel que al principio, y mucho más él mismo. O quizás no halle» (LISPECTOR, 2005, p. 76). El proceso termina con la adjudicación de su propio nombre: «Y tampoco yo tengo nombre, y éste es mi nombre. Y porque me despersonalizo hasta el punto de no tener nombre, respondo cada vez que alguien dice: yo» (LISPECTOR, 2005, p. 153).

El tedio tiene entonces sentido, se produce el post-tedio que desemboca en el nombrar. El nombrar nos lleva así al amor del tedio, al tedio derivado de la monotonía y de la lucha por el orden: «Porque el tedio es insípido y se parece a la cosa misma. Y no había sido lo bastante grande: sólo los grandes aman la monotonía. ¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria!» (LISPECTOR, 2005, p. 123).

Sólo a través del tedio el mundo se le entrega. Elena Losada (1994) define *La pasión según G. H.* como una novela abierta, sin etapas, sin más argumento que el acto ínfimo en torno al cual se opera la educación existencial del personaje; *La pasión según G. H.* es un entrecortado y jadeante monólogo interior.

Como inicio de todo está el *it*, y al final también queda este *it* (aspecto que será analizado en el capítulo siguiente), que es el mismo al que vuelve, antes y después; de esta manera, se cierra la espiral: «Fue así como fui dando los primeros pasos en la nada. Mis primeros pasos vacilantes en dirección a la Vida, y abandonando mi vida. El pie pisó en el aire, y entré en el paraíso o en el infierno: en el núcleo.» (LISPECTOR, 2005, p. 71).

La obra de Lispector utiliza también este proceso en los personajes de sus cuentos, pero antes ellos pasan por dos acontecimientos, que son al mismo tiempo una especie de acanaladuras por donde camina esta náusea: el silencio y la otredad.

Detonantes de la náusea: teoría del silencio y teoría del espejo

Teoría del silencio: *La manzana en la oscuridad*

Era sólo el gran espacio vacío e inexpresivo donde,
por su propia cuenta, erguían piedras y piedras...

Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*

El silencio, la ausencia de ruido, la pausa, es definido por Clarice Lispector como un espacio de acontecimiento y un elemento detonante de la náusea literaria. La primera parte de *La manzana en la oscuridad* (*A maçã no escuro*, 1961) es la que mejor describe este estado, sin dejar de ser una constante del resto de su obra.

Diversos críticos han hablado de Lispector como una «autora de silencios». Se trata de un silencio que tiene a su vez dos consecuencias directas, definidas también en el proceso de la náusea, a nivel corpóreo y a nivel existencial. El primero tiene una relación directa con el propio personaje y el otro con su relación con el mundo, el momento en que entra en

contacto con la otredad y su imposibilidad de comunicación.

El silencio corpóreo, básicamente sensualista, remite al «cuerpo sacralizado [...] que se hunde en la marea del lenguaje y del tiempo para arrancar palabras como quien pesca en lo desconocido», como señala Antonio Maura Barandiarán (1997), la percepción de la congelación del tiempo descrito en palabras.

Establecer una teoría del silencio es explorar más allá del silencio mismo. Según Elena Losada (1994), para Clarice Lispector fue mejor sentir las cosas que tratar de entenderlas y es en este sentimiento-sinrazón que su escritura es un «continuo entrelazamiento entre lo pensado y lo que permanece atrás del pensamiento», llevando el lenguaje al máximo, como hemos visto, pero para Elena Losada el objetivo de Clarice es saber qué hay después del silencio mismo.

El silencio como algo íntimo. Y es así como Losada (1994) la sitúa dentro de una estética intimista: «[...] disparó lo que podía ser el lema de su estética intimista: “Digo lo que tengo que decir, sin literatura”». «Sólo escribiendo descubría lo que pensaba y lo que quería», dice la misma Lispector.

La manzana en la oscuridad trata del silencio como herramienta para la construcción de lo humano. Un hombre, Martim, huye de la ciudad tras cometer un crimen. Se refugia en un hotel que parece la línea de separación de dos mundos, cruza esa línea y se encuentra huyendo en plena noche. Apenas sin conciencia de sí, cruza un desierto, habla a las piedras, sube a una montaña, desciende a un valle, encuentra una hacienda y se queda en ella de manera pasiva a cambio de trabajos varios. Se queda y calla, parece ajeno a todo, mira: «Su gran silencio no era apatía. Era un profunda somnolencia en guardia, y una meditación casi metafísica sobre el propio cuerpo, con el que parecía estar imitando atentamente a las plantas de su terreno» (LISPECTOR, 2003, p. 24).

Martim permanecerá en la hacienda. La novela cuenta la reconstrucción de sí mismo que el hombre intenta a partir de un acto de cólera que lo saca de la vida exterior y anterior, donde no se trata de entender y asumir su culpabilidad sino de algo más profundo: se trata de buscar el principio de su inocencia hasta llegar al «instante en que se produjo el gran desvío» y, entonces, cuando lo consiga, tomar la dirección opuesta.

La agudeza de los sentidos en el silencio es mayor, por lo que entra en contacto directo con su propia naturaleza, lidia con ella, hasta llegar a sí mismo. Todas las cosas existentes se mueven en una frecuencia, algunas están al alcance del limitado espectro de nuestro oído, la mayoría vibra y vibra sin que de ellas nada sepamos:

El silencio del sol era tan total que su oído, ahora inútil, intentó dividirlo en etapas imaginarias como sobre un mapa para poder abarcarlo gradualmente. [...] El oído, volviéndose más modesto, intentó al menos calcular en qué terminaría el silencio; ¿en una casa?, ¿en algún bosque? ¿Y qué sería la mancha a lo lejos?, ¿una montaña o sólo el oscurecimiento causado por la acumulación de distancias? Su cuerpo le dolía (LISPECTOR, 2003, p. 25-26).

Sin embargo es el mismo «escuchar el silencio» lo que le anima a seguir en la búsqueda de algo, y así llega a la hacienda, no sin antes tener una larga conversación con las piedras y con

el sol, que le anima a seguir su camino. Al no tener dirección fija, el sol –la fuerza más grande en ese momento– es su proveedor de energía, la energía que le «anima» a seguir. Con el sol plantea una relación directa, el sol es el mismo vacío existencial que sufre en ese momento. Martim se pierde y busca el contacto, empieza a existir gracias al otro. Indaga, y sin embargo, como ser orgánico que es, se cansa de su existencia, de su monotonía, necesita de más y más energía que retroalimente su Ser. Termina Martim abatiéndose, y en ese momento aparece la náusea de su existencia que le aburre de seguir caminando, del aplastamiento de la llegada de las noches y los días, hasta olvidar por completo «el motivo por el que había querido encontrar el mar» (LISPECTOR, 2003, p. 27). Sólo buscándose a sí mismo llegará a ver el mar, un mar simbólico y abstracto. Pero sólo a través de un trance, el mismo en el que entra G. H., se pregunta entonces por el paso del tiempo, toma conciencia de que es domingo:

Pero la verdad es que el desierto tenía una existencia limpia y extranjera. Cada cosa estaba en su lugar. Como un hombre que cierra la puerta y sale, y es domingo. Además, el domingo era el primer día del hombre. Ni la mujer había sido creada. El domingo era el desierto del hombre. Y la sed, al liberarle, le daba un poder de elección que le embriagó: ¡hoy es domingo!, determinó categórico (LISPECTOR, 2003, p. 29-30).

Martim entonces se siente solo. Del silencio se llega así a la soledad, de ahí, al envejecimiento, a despreciar su misma existencia. En ese momento es cuando le invade la náusea total de ser:

Después, como ahora, lo que Martim, sentado, experimentaba era una orgía muda en la que había un virginal deseo de envilecer todo lo que era susceptible de ser envilecido; y todo era susceptible de ser envilecido, y ese envejecimiento era una manera de amar. Estar contento era una manera de amar; sentado, Martim estaba muy contento (LISPECTOR, 2003, p. 31).

Es en esa forma de amar donde siente como cómplice al silencio, ya no lo ataca, el silencio ahora es un grito. Una vez establecida la complicidad entre Martim y el silencio, a continuación se establece la relación con el mundo, primero con las piedras, luego con los pájaros, se plantea el lenguaje, en definitiva, la escritura en su conjunto. Entra en una especie de escalera mística de lo imaginario y lo humano, estableciéndose como sensorial en el mundo; en el primer escalón se encuentra su primer contacto con el mundo inorgánico: las piedras; en el segundo lo orgánico: las plantas; para llegar al tercer escalón: el hombre, donde se sitúa el lenguaje y aparece la necesidad de querer expresarse, de buscar así un lenguaje nuevo. Martim recodifica los significantes que conforman su existencia, crea para sí una especie de lenguaje existencial. Se cuestiona primero por la palabra «crimen». Y después de dos semanas de silencio llama «acto» a su crimen. Este camino es el que sigue Martim para crear su propio mundo, él, que no creía ya en palabras hechas, se convierte en una especie de niño que aprende a hablar reconvirtiendo los adjetivos que no le complacen. Y por primera vez, con candor, se había admirado de sí mismo, como un niño que se descubre desnudo en un espejo. Se convierte así en niño-adulto, transformándose en un hombre abstracto. Como

un estancamiento, entró en la náusea y se quedó por un tiempo, abstracto como él en la náusea, primero filosófica, después existencial y finalmente corpórea:

Pero en mitad de la noche despertaba de repente vomitando, preguntándose entre una náusea y otra –en medio de la fantasmagórica revolución que es una luz encendida en la noche– qué habría comido que le había sentado tan mal (LISPECTOR, 2003, p. 51).

El silencio se transforma de otro modo y es en ese momento cuando se acentúa la relación expuesta: silencio-náusea. Para salir de ella tiene que haber un impulso, el *pathos*, que es la misma relación que está teniendo con el entorno. Es así como entra en otra epifanía de existir, comprende el mundo y de la náusea pasa al lenguaje conformado por palabras, hecho en instantes: náusea-lenguaje-palabra-instante:

Ya cerca de él, sin embargo, estaba el hombre sentado en el suelo bajo el árbol. El hombre comía y el olor de comida fría dio a Martim una náusea de deseo. Su rostro se hizo urgente, tímido y vil, como un rostro cuando implora. El olor le volvió cruel a la nariz, casi vomitó de asco, tan puro estaba de comida. Pero su cuerpo había ganado un impulso nuevo, los pasos difíciles lo sobrepasaron y poco después estaba frente al hombre, mirándolo con minuciosa ansiedad (LISPECTOR, 2003, p. 60).

Las contraposiciones del silencio llevan a la dualidad de la existencia: razón-corazón. Clarice Lispector escribe en 1974 el cuento «Silencio», incluido en el volumen *Silencio (Onde Estivestes de Noite?)*, donde describe este proceso de manera más concisa:

Se puede pensar rápidamente en el día que pasó. O en los amigos que pasaron y para siempre se perdieron, pero es inútil huir: el silencio está ahí. Aun el sufrimiento peor, el de la amistad perdida, es sólo fuga. Pues si al principio el silencio parece aguardar una respuesta –cómo ardemos por ser llamados a responder–, pronto se descubre que de ti nada exige, quizá tan sólo tu silencio. Cuántas horas se pierden en la oscuridad suponiendo que el silencio te juzga, como esperamos en vano ser juzgados por Dios. Surgen las justificaciones, trágicas justificaciones forzadas, humildes disculpas hasta la indignidad. Tan suave es para el ser humano mostrar al fin su indignidad y ser perdonado con la justificación de que es un ser humano humillado de nacimiento. Hasta que se descubre que él ni siquiera quiere su indignidad. Él es el silencio (LISPECTOR, 1988, p. 137).

Nos encontramos ante una escritura del silencio, de lo sagrado. Antonio Maura, en la conferencia antes mencionada, describe su proceso de escritura de la siguiente manera (MAURA, 1997):

¿Quiere decir que se trata de una escritura del silencio, o se trata de una escritura frente al silencio?... todos los caminos han de ser explorados por la voz. La palabra arde como tea para alumbrar en lo más hondo de la gruta de la materia y la energía: En la fuerza vital que se vuelve cuerpo y en ese cuerpo que se transforma en pasión, en vida. Escritura como traducción del silencio, sí. Y

escritura como reto ante lo callado. En ambas peleas está comprometida esta mujer que tal vez sea una de las únicas escritoras capaz de distinguir diferentes silencios como nosotros distinguimos entre diferentes palabras. Una mujer que fue capaz de elaborar un lenguaje habitado por huecos, una escritura de silencios. «Lo que no sé decir es más importante que lo que digo». «Cada vez escribo con menos palabras. Mi mejor libro ocurrirá cuando yo dé todo sin escribir». En ese momento, cuando las palabras mudas se sucedan unas a otras como la pausada respiración, como el silencioso discurso de la sangre, entonces lo mágico habrá sucedido. Todos entenderemos sin decirlo y el silencio será la más rica de las lenguas. Escritura del silencio y contra el silencio por tanto. Escritura del cuerpo. Escritura.

A continuación veremos cómo a partir del silencio se llega al contacto con las cosas, lo que desembocará en mirar al otro, la otredad, por medio de un reflejo en un espejo que determina su comunicación o no con el mundo que contempla Clarice Lispector.

Teoría del espejo: el problema de la otredad

Sin la conciencia de nuestra identidad, seríamos seres folclóricos sin alma, como los vampiros, que no se reflejan en los espejos. Pero lo más importante es que estaríamos imposibilitados para experimentar la empatía cognitiva, ya que ésta exige distinguir entre uno mismo y los otros y comprender que los demás también poseen un yo.

Frans de Wall, *Good Natured*.

Los espejos deben inspirar terror, reverencia y comprensión.

Mark Pendergrast, *Historia de los espejos*.

Yo antes quería ser los otros para conocer lo que no era yo. Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que eso era fácil. Mi experiencia más grande sería ser el otro de los otros: El otro de los otros soy yo.

Clarice Lispector, *Para no olvidar*.

Conocer el mundo implica contemplarlo. Si bien el espejo define el reflejo de una luz para formar una imagen, para realizar una teoría del espejo en Clarice Lispector hay que remitirse a la historia de este elemento, al reflejo del otro, a la historia de la otredad, para que el primero –el que mira– adquiera sentido. Se establece así la relación: Yo-Tú, es decir, la forma de comunicarse con el mundo.

Los espejos sólo adquieren sentido cuando uno se mira en ellos, nos recuerda Mark Pendergrast, quien señala que la historia de los espejos es la historia de la visión. Lo que se percibe en estas superficies –a las que atribuye la cualidad de «mágicas»– es fuente de información sobre nosotros mismos: «de dónde venimos, qué imaginamos, cómo pensamos, qué anhelamos. A lo largo de toda la historia de la humanidad, el espejo aparece como un medio de autoconocimiento y autoengaño» (PENDERGRAST, 2003, p. 13).

Los personajes de Clarice Lispector, que se miran constantemente en un espejo, no son la excepción. A través de este reflejo, se autoconocen o se autoengañan. En la historia de

la antigüedad, tanto los egipcios como los sumerios, etruscos, mayas, aztecas, chinos –casi todas las civilizaciones antiguas– utilizaban el espejo como referente místico, pero también como símbolo de cosmología, vanidad, belleza, sexo, magia, ciencia y autoconocimiento.

Por su parte, en el folclore judío se incorporaban los espejos al pensamiento mágico, a menudo como un método para procurarse amor, además de que la luz y el espejo aparecían en sus obras pictóricas, arquitectónicas y literarias como símbolo de la introspección y el conocimiento divino, según señala Pendergrast (2003).

En cambio, los etruscos, cuando moría alguien, recreaban su tumba con mesas, bancos, candelabros, pendientes, como un hogar donde no faltaban los espejos, que servían como receptáculos para el alma. «La palabra con que designaban el alma, *hinthial*, significa también “imagen reflejada en el espejo”» (PENDERGRAST, 2003, p. 24).

Mark Pendergrast nos introduce así en una historia donde los protagonistas son los seres humanos que han utilizado el espejo con diferentes motivos. La percepción del espejo ha tenido una gran evolución en la historia de la filosofía y ha evolucionado en el terreno de la ciencia. Existe también un tratamiento de la figura del espejo en el mundo de las paraciencias, se conoce como catoptromancia (adivinación por medio del espejo).

Desde la antigüedad el espejo ha sido objeto de ficción en mitos, novelas y leyendas, donde es referido como fuente de expresión y de conocimiento. Y mientras en la literatura se refleja la transformación del espejo «sagrado» en un objeto cotidiano, en la pintura aparece como una evolución del propio arte. Es este aspecto el que compete a nuestro estudio: la medida en que el espejo se ha vuelto tan indispensable en la vida cotidiana, como lo es para los personajes de Clarice Lispector. Ellos, en la medida que se miran en un espejo, se descubren. En la medida en que miran al otro, visto como espejo de uno mismo, se crean a sí mismos. En filosofía este proceso se denomina *otredad*.

De la misma manera que el silencio, la otredad es uno de los elementos básicos para entender la concepción del lenguaje de Clarice Lispector, así como la creación de sus personajes protagonistas, quienes mantienen una relación irremediamente conflictiva consigo mismos y una imposibilidad de comunicarse con los otros. Este núcleo conflictivo tiene su desenlace en la náusea, y de ese mismo conflicto van a tomar el impulso que les permita construir y defender su subjetividad y de ahí la concepción de sus propios mundos.

Como en el folclore, en muchos pueblos y mitologías el espejo ocupa un lugar importante en tanto que se piensa que en él se refleja el alma o el espíritu de la persona: la ventana al mundo; en el plano filosófico, muchos autores han querido hablar de esta relación para concebir la comunicación entre las personas y el conocimiento de uno mismo: la otredad. Entre los autores que se ocupan de este concepto destacan sobre todo Martín Buber y Emmanuel Levinas.

Paralelo al nivel filosófico donde se sitúan estos dos autores con una «teoría de la otredad», Clarice Lispector crea con la figura del espejo: una «teoría del espejo», para concebir al mundo, comunicarse –o no– con él y conocer a sus personajes.

Martin Buber (1994) elaboró una filosofía del diálogo o del encuentro, una manera de existencialismo religioso centrado en la relación Yo-Tú de la que parte para definir el ser del

hombre, vida que transcurre entre el Yo y el Ello y entre el Yo y el Tú. El Tú es un sujeto como el Yo, no es cosa ni objeto. El Ello se produce cuando nuestro ser se comunica con el mundo como cosa, objeto, pero no penetra en ella. Marca también la diferencia entre El Otro-Tú y Lo Otro-Ello. Es decir, el Yo se relaciona con Otro, el Otro dicho a modo de Tú, o bien, a modo de Ello. En todas las relaciones que establece el hombre, lo humano se anula, y se anula estableciendo las relaciones con lo Otro. Este concepto, «Otro», fue introducido como tal por Levinas, quien dice que la manera de evitar la anulación y el caer en la mismidad es ver al Otro como absolutamente Otro y que la relación con él es la relación con el infinito. El Otro como Otro es huérfano, la vida, el extranjero. En Buber, el otro, como otro, es el Tú, con el que establezco una relación de simetría. La relación que lleva hacia el Otro constituye en Buber el camino a la libertad misma, y se establece por nuestra libertad; en Levinas, el Otro viene sin que se le llame. En ambos casos, estas relaciones son las maneras de acercarse al mundo. El Mundo en sí, definido como «otro». Existiendo además, «al mismo tiempo en que el ser que establece relaciones esenciales con los otros, lo hace en esa misma medida con el Tú eterno, el cual es definido como el Dios religioso».

Al tratar de llegar a una conciliación entre ambos, la otredad se define en la medida que se conoce el mundo. El Yo-Tú y el Yo-Ello son dos maneras de conocer, de vivir el mundo, es nuestra dualidad como seres humanos. El Yo-Ello se nos da de una forma cotidiana común, en el día a día; el Yo-Tú también se da, pero no lo podemos forzar ni manipular, tenemos que prepararnos para que llegue, el mundo definido como el «mundo del amor, del encuentro, de la experiencia mística, de la inocencia, de la creación, más cercano al mundo del niño, o el ser como niños».

A su vez, la relación con el Tú se puede dar: con la Naturaleza, sin un lenguaje racional, antes del lenguaje; con los hombres, donde participa el lenguaje –damos nuestro Yo y aceptamos el Tú–; y con las formas inteligibles, que sería el mundo de lo creativo y lo religioso. No tiene un lenguaje preciso, pero hay una voz.

No podemos vivir sin el Ello, pero es en el Tú donde se manifiesta el espíritu, pues, según Buber (1994), tenemos que buscar el silencio para lograr la comunicación. Vivimos en un mundo lleno de Ello, como una seducción permanente que nos llama, nos interrumpe, nos distrae, nos invade. En el Tú vivimos nuestra libertad de ser todo lo que somos más profundamente, de convertirlo en acto.

Dentro del Ello, de lo Otro, se encuentra la cotidianidad y el Ello puede volver a ser Tú, cuando logramos encontrarlo. «Vivimos en el ello, es nuestra experiencia, el contacto con el Tú no es habitual en nuestra vida, pero todos lo tenemos como posibilidad personal» (BAEZA, 2005).

La narrativa de Clarice Lispector se centra en este tercer aspecto, en la búsqueda del encuentro con el mundo y en el Yo-Yo, en busca de la identidad. Puesto que si al contacto con el Tú, conocemos nuestro ser («yo, que soy gracias a que tú eres»), entra ahí el miedo, el temor a este mundo incierto, efímero y al mismo tiempo existente. Entra el horror mismo de la náusea, en la potencia de encontrar. Lispector define este proceso como «la experiencia más grande»:

Yo antes quería ser los otros para conocer lo que no era yo. Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que eso era fácil. Mi experiencia más grande sería ser el otro de los otros: el otro de los otros soy yo (LISPECTOR, 2007b, p. 31).

En la soledad y en el silencio se encuentran dos constantes de Lispector, que definirán el camino para desembocar en la náusea. Desde la soledad y el silencio el *ello* se nombra de cierta manera, el *tú* se convierte en *Ello* de otra, y el *tú* te nombra a ti, te da la razón de existir. «Aprendizaje del alfabeto del mundo, tan personal y caprichoso como poblado de mudos silencios» (COBO, 2005, p. 94). Clarice Lispector se establece así en el Ello del mundo:

¿Qué es un espejo? Es el único material inventado que es natural. Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ese alguien ha entendido entonces su misterio. Para eso hay que sorprenderlo cuando está solo, cuando está colgado en una habitación vacía, sin olvidar que la más tenue aguja ante él podría transformarlo en la simple imagen de una aguja, tan sensible es el espejo en su calidad de reflejo levísimo, sólo la imagen y no el cuerpo. El cuerpo de la cosa (LISPECTOR, 2004, p. 83).

Jean-Paul Sartre define al Otro como «el prójimo», en tanto que es quien objetiviza el ego. Su afirmación de que «el infierno son los otros», en *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1944), define más esta idea. Por otro lado, Merleau-Ponty va en la línea que nosotros defendemos, el Otro como fundamento para la existencia del sujeto.

Agua viva, *Un soplo de vida* (*Pulsaciones*) y *La hora de la estrella* ejemplifican este proceso de otredad, aunque en el estilo de Lispector se encuentra como una constante. Martim, en *La manzana en la oscuridad*, desde el silencio que es necesario para este transcurso, se acerca a las cosas como Tú, como acción. La misma búsqueda es la que lo lleva al encuentro del Yo, sin embargo, el hombre corpóreo y sensible puede identificarse con todos los «yoes» y estar por encima de ellos sin ser él mismo nada específico.

Un soplo de vida y *La hora de la estrella* definen más este yo como escritura, el yo se enfrenta a infinitas posibilidades de escribirse a sí mismo. «Pero al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra. Y cuando no se la tiene, se la inventa. Ese Dios de ustedes que nos ha ordenado inventar» (LISPECTOR, 2001, p. 19). Espejos paralelos, repetición de imágenes. María de Santa Cruz señala que la existencia se construye por una «mascarada simbólica» a través de la escritura. Escribirse es la manera que tiene el sujeto de comprenderse y de comprender el mundo. Así la otredad se vuelve «manera de apropiación de lo extraño», modos en los que se anula o disuelve la extrañeza. Desde el presupuesto de que existe una «excedencia de sentido» en la otredad que se resiste a todo intento de apropiación.

La otredad también se alcanza a través de la mirada de uno mismo en un espejo. Se define entonces el Yo-Yo, otra forma de construir una identidad, apropiarse de ella y así existir. El artículo de Elena Losada (LOSADA, 1997), «Tres imágenes (con espejos) en la

obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa», confirma esta idea: el espejo es la figura principal, tratada siempre como reafirmación de la identidad de los personajes: «el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo». Macabea, como si fuera un personaje creado por Sartre, no está dotada de una razón de identidad. Está aniquilada por la autora y sólo surge desde la muerte.

Asimismo, Elena Losada destaca el papel de Lori en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, porque a diferencia de la identidad buscada por Lori a través del espejo, Macabea, sólo encuentra en él la anulación de su identidad: «El espejo de Lori sólo reflejaba su apariencia; el de Macabea –malévolamente– no refleja ni siquiera eso. Macabea es invisible, no aparece, luego no es». El pasaje al que nos remite Elena Losada corresponde al momento en que Macabea se mira por primera vez en un espejo, ella que es fea y desgraciada:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada (LISPECTOR, 2001, p. 25-26).

Macabea es invisible, pues no tiene una comunicación en el Yo-Yo, y mucho menos en el Yo-Tú, por lo tanto no es, pierde su identidad como mujer y como ser humano. El artículo de Elena Losada tiene como base la continuación de la identidad femenina, es decir, llegar al completo desnudo de ser mujer y reivindicarse en el mundo, como también decía Hélène Cixous: «La piedad es deformante, es paternalista o maternal, barniza, recubre y lo que Clarice Lispector pretende, aquí, es desnudar, en su minúscula grandeza, a ese ser» (CIXOUS, 1989, p. 168). En el espejo es donde se confirma la identidad de los personajes, y de la misma Clarice Lispector: «[...] es el espejo ante el cual las mujeres confirman su identidad y su belleza, el espejo mágico, arquetípico y masculino de la madrastra de Blancanieves. Pero ahora el espejo, que sólo puede reflejar apariencias, queda minimizado por el descubrimiento de la esencia de ser mujer. Este es el secreto que el espejo ignora» (LOSADA, 1998, p.127-137).

La creación de espejos enfrentados es una constante en la narrativa de Clarice Lispector: crea a un personaje, que a su vez crea a otro. Los personajes de Clarice Lispector se relacionan directamente con la Otredad y la imposibilidad de comunicarse con los otros. «Sus protagonistas tienen dificultades para comprenderse y aceptarse, en paz con ellos mismos, y la incomunicación es consecuencia natural de esto» (VITALE, 2003). Justo por esta incomunicación producida por la náusea, los personajes de Lispector intentan una y otra vez relacionarse con el mundo a través de la nominación. De esta incomunicación se percata también Cossío Woodward (2002), quien resalta que, más que una anécdota que señalar, existe en la narrativa de Lispector «un asunto mucho más difícil de resolver, la incomunicación humana»; Cossío se centra en el cuento «Amor», pero entrelíneas señala este aspecto como una constante en toda la obra de Clarice Lispector. Nádia Batella Gotlib

(1995) completa en su estudio esta incapacidad de la autora para contactar con el mundo, una mujer que tiene sed de ser gente pero que está en medio del desierto, en la soledad.

El espejo es una imagen por reflexión, la otredad es una manera de ser espejo del otro. El otro definido con escritos, escritos como ventanas y como puertas, ya lo dijo Maura (1997), que sirven para comunicar espacios, como espejos, que reflejan y desvelan.

El uso del monólogo interior como salvación

Gira sobre sí mismo, hosco, y se acerca al espejo.

CALÍGULA. ¡Calígula! Tú también, tú también eres culpable. Entonces, ¿no es verdad?, ¡un poco más, un poco menos! ¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? [Con acento de angustia, apretándose contra el espejo.] Ya lo ves, Helicón no ha venido. No tendré la luna. Pero qué amargo es estar en lo cierto y llegar sin remedio a la consumación. Porque temo la consumación. ¡Ruido de armas! La inocencia prepara su triunfo. ¡Por qué no estaré en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. Tampoco el miedo dura. Encontraré ese gran vacío donde el corazón se sosiega.

Albert Camus, *Calígula*

Contra esos espejos lanza Clarice Lispector su propia voz, de ahí el uso constante del monólogo interior –característica principal, tal vez la única, por la que se la asocia con Virginia Woolf; el uso de un monólogo interior definido como discurso indirecto libre que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento, o bien la asociación de ideas.

Generalmente, el monólogo, como técnica narrativa, se caracteriza por que se fusiona, a través de la imaginación de un personaje, el mundo real con el mundo interior. Los personajes de Clarice Lispector, al ser incapaces de contactar con el mundo real, simplemente se quedan en la relación del Yo-Yo-Otro, y no el Yo-Otro-y Yo. Un Yo que no se puede justificar ni aclarar sobre su razón de ser, y que por lo tanto no establece una relación con el mundo.

Esa incapacidad de relacionarse con el mundo es el conducto de la náusea que desemboca en la epifanía no resuelta, la aparente revelación de un instante, de ese remolino de ideas que fluye por su conciencia y que tan sólo dura un instante y que, al no tener regocijo en el exterior, desaparece. La vida continúa con su ritmo normal.

En estos diálogos consigo mismos, los personajes de Lispector se desnudan de cuerpo completo, expresan sus sentimientos más ocultos, sus deseos reprimidos y todos sus mundos diferentes desde su interior. Además del espejo, a través del diálogo encuentran otra forma de desnudarse ante el mundo.

Olga de Sá (2000) parte del concepto de «duración» bergsoniana, pasando por las digresiones de Sterne y el *stream of consciousness* de Meyerhoff, para elaborar su propia teoría del monólogo interior que causa dos efectos: interno y externo. Olga de Sá extrae de la filosofía de Bergson el concepto de «duración» (*durée*), que se identifica con el *fluir*

de la conciencia y de la sensibilidad, siempre diferente, cuyo ritmo es el propio ritmo de la vida. Afirma en su estudio que toda filosofía existencialista, en el sentido más amplio del término, está permeada por el concepto del tiempo vivo de la conciencia pues sólo éste puede construir la esencia humana por varios actos de existir. La esencia del hombre no va antes de su existencia, pero en ella se plasma por los actos responsables de aquel que asume su vivencia, tal como afirmaba Sartre.

Utiliza así, en palabras del crítico Adonias Filho, un monólogo dostoievskiano donde el cuento se intelectualiza, «se funde com a linguagem, num estado de descoberta literariamente excepcional, há sangue e vida nesse monólogo» (DE SÁ, 2000, p. 50). Y coincide con Jaspar Guimarães Rosa en que la escritura de Lispector refleja una conciencia conceptual del mundo, que es el existencialismo.

De Sá ejemplifica su teoría con el personaje de Joana en *Cerca del corazón salvaje*, que en el transcurso de su vida percibe cierto abandono que finaliza con el tedio del casamiento –antes una tentativa de vivir, ahora una decepción–, para terminar en un monólogo interior donde busca sólo su identidad. Una digresión, una fragmentación, una quiebra de un aparente orden causal exterior. Sin embargo, es una constante en todos sus personajes. Existe también un personaje más, el lector, a quien llega mediante este monólogo interior que establece un diálogo con el receptor, como por ejemplo, en el caso de Macabea, cuando, después de inventar su muerte, el narrador se dirige al lector, su continuo otro, el destinatario de su narrativa. Se convierte así en un diálogo *a posteriori*: una vez descubierta su identidad, la transmite al lector.

El uso del monólogo interior es así un discurso indirecto libre. Representa un sumergirse en el flujo de conciencia de los personajes para conocer sus pensamientos y sentimientos, relacionados directamente con su deseo de vivir, de analizar la consistencia de la vida y de participar en el proceso de escritura con el narrador, como lo hace Rodrigo M. en *La hora de la estrella*.

De esta manera, este tipo de escritura nos lleva a la incomunicación entre los personajes de las obras de Lispector. La no identificación con ellos, pues el tiempo se les va en tratar de averiguar su propia identidad; el mismo personaje que monologa se cierra así la posibilidad de conocerse gracias al Otro, pero al no estar el «Otro», establece una no-comunicación con el mundo, con su existencia.

Es así como el existencialismo está permeado por un concepto del tiempo vivo de existencia, el monólogo es una manera de entrar en contacto con él y en el monólogo interior fluyen las consecuencias de la misma náusea. El monólogo es un conducto, una acanaladura que encierra todos los síntomas consecuentes. Lispector plantea desde un monólogo religioso en *La pasión según G. H.*, otro casi místico en *Un soplo de vida*, hasta el provocado por los diálogos vacíos de los personajes con sus interlocutores, por ejemplo en el caso de Macabea. Siempre latente el símbolo del espejo, que también llega a ser un detonante epifánico que emparará toda la obra literaria de Clarice Lispector.

La náusea literaria en Clarice Lispector

En julio de 1989, el poeta Joseph Brodsky dio una conferencia en Dartmouth College titulada «Elogio del aburrimiento», donde relata que el aburrimiento es un fenómeno fruto de la repetición. La esencia de la vida consiste precisamente en la monotonía y en todo lo que se ajusta a un patrón. En este estado de ánimo se encierra el tiempo, se levanta uno a la misma hora, se tiene un trabajo fijo, se vive en la misma casa, se tiene la misma habitación, se tiene la misma vida, se miran los mismos rostros, se pronuncian los mismos nombres, las mismas palabras: se es el mismo yo. El hombre por repetición se aburre. La cotidianidad es la causa de la incubación del aburrimiento. Cuando se presenta este estado –que para Heidegger es el peor estado de ánimo, pues implica una inmovilización del ser–, se tienen dos opciones: tocar fondo, sumergirse en él, abrirle la ventana. O bien dejarlo simplemente pasar y quedarnos presos en ese vértigo ensimismado.

Los personajes de Clarice Lispector optan por la primer opción, y en el tocar fondo proyectan un mundo interior rico en matices psicológicos gracias a una conciencia que fluye a través del monólogo interior. Por fuera no hay otra cosa que tranvías, máquinas de escribir, hojas en blanco, habitaciones, espejos, un perro; pero basta con que Clarice Lispector se interne en la conciencia de un personaje para que se desate una compleja maraña lingüística, brillantes asociaciones de una crueldad reflexiva, una voz que desde su singularidad brota para echar luces sobre las cuestiones fundamentales de la existencia.

Los personajes de Clarice Lispector se aceleran emocionalmente, se precipitan psicológicamente a un extremo tal que trascienden las nociones espaciales y temporales, pasan de la comprensión lógica a la comprensión emocional de estas mismas categorías. Es un estado de ánimo de una intensidad desmesurada que, sin embargo, permanece reprimido hasta el final, lo que explica el destino desgraciado de sus protagonistas:

Antes quiero afirmar que esa chica no se conoce sino a través de vivir a la deriva. Si fuese tan tonta como para preguntarse «¿quién soy yo?», se espantaría y se caería al mismo suelo. Es que el «¿quién soy yo?» provoca necesidad. ¿Y cómo satisfacer la necesidad? Quien se analiza está incompleto. || La persona de la que voy a hablar es tan tonta que a veces sonrío a los demás en la calle. Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran (LISPECTOR, 2001, p. 17).

La *náusea literaria* se encuentra situada en este éxtasis melancólico. Es la encarnación del sujeto moderno portador de una náusea, cuyo origen sea anímico, social, psíquico o filosófico, su solución es sin duda artística. La obra de Clarice Lispector es redescubierta una y otra vez por el lector, en la medida en que sus textos fueron construidos de manera comprometida con sus lectores. La literatura de Lispector es una literatura de libertad que se resume en la cadena: náusea-palabra-instante-escritura-compromiso, que vuelve a abrirse para convertirse en una espiral.

Agradecimientos

A Elena Losada Soler, a quien agradezco sus conocimientos y sabiduría. A mis padres y hermanos, siempre presentes. A mis amigos, en especial a Sergio Loo, Leticia Cortés Meyer y Blanca Martinelli. Y a Ismael Llopis, mi respiro de cada día.

HERNANDÉZ TERRAZAS, C. The Poetics of Nausea in Clarice Lispector. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 182–208, 2015.

Referencias

ALBÉRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. 1. ed. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.

BAEZA, H. Martin Buber. *Revista Alcione*, Santiago de Chile, n. 9, 2000. Disponible en: <http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216>. Consulta: 24 nov. 2005.

GOTLIB, N. B. *Clarice uma Vida que se Conta*. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BUBER, M. *Yo y tú*. 1. ed. Buenos Aires: 1994.

COBO, J. G. Clarice Lispector. *Inti: Revista de literatura hispânica*, Cranston – Providence, v. 1, n. 61, p. 91-106, 2005. Disponible en: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2320&context=inti>>. Consulta: 24 nov. 2005.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. 1. ed. Madrid: Alfaguara, 2002. p. 26-27.

DE SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUELBENZU, J. M. Relato de un sacrificio. *Babelia, El País*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

SARTRE, J-P. *¿Qué es la literatura?* 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.

SARTRE, J-P. *La náusea*. 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Madrid: Editorial El País [Clásicos del siglo XX]. p. 92.

LANCIANI, G. Os espelhos de Clarice Lispector. *Jornal de Letras*, Lisboa, 1, p. 3, 1985.

MAURA, A. El discurso narrativo de Clarice Lispector. 387 h. 1997. Tesis. Doctorado. Departamento de Filología Románica. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Disponible en: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>>. Consulta: 24 nov. 2014.

MAURA, A. Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio. *Anthropos*. Barcelona. 19 de diciembre de 1997. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografa.htm>>. Consulta: 20 dic. 2007.

UNAMUNO, M. de. *El sentimiento trágico de la vida*. 1. ed. Madrid: Aguilar, 1942.

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. 1. ed. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. *La prosa del mundo*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido*. 1. ed. Trad. Narcís Comadira. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

PENDERGRAST, M. *Historia de los espejos*. 1. ed. Trad. María Eugenia Ciocchini Suárez. Barcelona: Ediciones B, 2003.

LISPECTOR, C. *Silencio*. In: _____. *Onde estuveste de noite*. 1. ed. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988.

_____. *La hora de la estrella*. 2. ed. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2001.

_____. *La manzana en la oscuridad*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Agua viva*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *La pasión según G. H.* 3. ed. Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: El Aleph Editores, 2005.

_____. *Aprendiendo a vivir y otras crónicas*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007a.

_____. *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007b.

LOSADA Soler, E. Clarice Lispector: La palabra rigurosa. In: CARABÍ, À. y SEGARRA, M (Eds.). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: PPU, 1994. p. 123-136.

_____. Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa en «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, p. 55-58, 1997.

_____. «¿Bonita? No, mujer». Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea. In: CARABÍ, À. y SEGARRA, M (Eds.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: PPU, 1998. p. 127-137.

VITALE, I. En las tinieblas de la materia. *Letras Libres*, Madrid, s/v, s/n, p. 58-61, octubre de 2003. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/clarice-lispector-en-las-tinieblas-de-la-materia>>. Consulta: 20 dic. 2007.

VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, 1997.

Recebido em: 13/04/2015

Aceito em: 05/06/2015.

Poéticas da náusea em Clarice Lispector

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS *

Tradução: José Veranildo Lopes da Costa Junior**

RESUMO: Clarice Lispector é a representante máxima da inovação da linguagem e da busca interior século XX, também chamada narrativa intimista. Cultivada no espírito das correntes que predicavam a liberdade do homem e o repúdio ao normativo, a produção literária de Clarice Lispector vincula-se ao existencialismo de Jean-Paul Sartre. O objetivo deste artigo é comprovar que a escrita de Clarice Lispector encarna o sujeito moderno por excelência. Ela vive a modernidade como um processo nauseabundo. Gostaria de chamar esse processo de náusea literária, na medida em que, apesar de sua origem anímica, social, psíquica ou filosófica, sua solução é, sem dúvida, artística, e seu desfecho é a própria escrita. O objetivo final deste artigo é questionar as relações entre a concepção de “náusea” cunhada por Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty e a “náusea contemporânea” reinventada por Clarice Lispector.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Escrita; Existencialismo; Jean-Paul Sartre; Literatura contemporânea; Maurice Merleau-Ponty; Narrativa intimista; Tédio.

ABSTRACT: Clarice Lispector is the utmost representative of the Twentieth-Century type of “intimate narrative” marked by linguistic innovation and deep inner quest. Cultivated in the spirit of the movements that sought human freedom and eschewed normativity, Lispector’s literary writings bear links with Jean-Paul Sartre’s existentialism. This paper aims to show that Lispector’s writings embody the modern subject par excellence. She experiences modernity as a nauseating process. I call this process literary nausea because it is undoubtedly worked out in art, culminating in writing itself, despite its emotional, social, psychological and philosophical roots. The final aim of this paper is to examine the links between the concept of nausea developed by Sartre and Maurice Merleau-Ponty and the contemporary nausea reinvented by Lispector.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Contemporary Literature; Existentialism; Intimate Narrative; Jean-Paul Sartre; Maurice Merleau-Ponty; Tedium; Writing.

* Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Universidade de Barcelona - 08007 – Barcelona – Espanha. Assistente editorial no Editorial Melusina S. L. - 38004 - Santa Cruz de Tenerife – España. E-mail: carohernandez78@yahoo.com.mx

** Graduado em Letras-Espanhol pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: jveranildo@hotmail.com

Introdução

Nas suas fotografias dos anos quarenta, a então jovem de vinte anos Clarice Lispector nos observa de modo hierático e belíssimo. Seu cabelo escuro molda uma mandíbula aristocrática que termina em belas orelhas, com a testa ampla, e seu nariz suavemente afilado destaca-se entre os olhos claros. No meio do seu rosto se destacam seus lábios carnudos e grandes, profundamente sensuais, uns lábios que viveram repletos de silêncios e cigarros.

Seu amigo Francisco de Assis Barbosa dizia que ela era um ser maravilhoso, era bonita, atraente, mas sem nenhuma sofisticação. Vestia-se sempre de branco, com blusas e sandálias, sapatos baixos. Cabelos castanhos, longos sobre seu ombro. Ria muito e gostava da vida.

Aquela bela jovem casou-se com Maury Gurgel Valente, um diplomata. Da solidão daquele casamento, cheio de mudanças de paisagens, Clarice construiu uma das carreiras mais enigmáticas e alucinantes da literatura brasileira. Uma obra de compreensão, quase incomunicável que, contudo, transcendeu a história da literatura brasileira.

Quase cem anos após o seu nascimento, a autora brasileira continua sendo uma referência. Sua narrativa deixou um grande legado: querer transformar o mundo que o ser humano contempla, dar-lhe uma guinada, e viver uma busca constante da linguagem para criar outro mundo, que tenha suas próprias normas, seu próprio modo de expressão.

A narrativa de Clarice Lispector procura a noção de existência no modo de pensá-la na escrita, por sua vez refletida nas suas personagens, que são, de modo geral, mulheres, ou homens com pensamento de mulher, cujo essencial é a concepção do corpo sustentáculo base da realidade.

Através das suas personagens, podemos ver retratados diversos tipos de mulheres, que apreendem o mundo através da noção emocional decifrada em diferentes graus. Num primeiro nível se encontram as sensações e pulsações que se traduzem nos sentimentos que vão da alegria à tristeza, da indiferença à melancolia, da inquietação à angústia. Num segundo nível, as protagonistas conseguem escapar do ciclo de repetições porque suas mentes vagam, deixando sua mente voar sobre os lugares, objetos e pessoas que as rodeiam. Encontram na sua *flanêrie* um tédio provocado pelo aborrecimento do seu cotidiano. Então, elas são tomadas por uma náusea existencial, uma “vaga náusea”, nem a complacência nem o ódio total, nem a indiferença nem o rechaço, mas uma “náusea doce”, uma náusea delicada, o nojo como uma grave doença que não as mata, mas que provavelmente as salva. A temática da náusea em Clarice Lispector define-se como pulsão vital, como manifestação do *eros – pathos* – e pela paixão por existir.

O propósito deste estudo é resgatar a herança literária deixada por Clarice Lispector e o patrimônio existencial de viver a vida na sua expressão mais literal: com paixão, conceito-chave para a compreensão da mulher contemporânea.

Notas sobre a náusea

Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre

Baudelaire chamou o tédio de *ennui*, criando um novo termo para expressá-lo: *spleen*. Jean-Paul Sartre refere-se ao tédio com o termo *nausée* (náusea). Em 1938 surgia *La Nausée* (*A náusea*), um livro que o editor havia classificado como romance. Trata-se, na verdade, de uma espécie de diário metafísico escrito por um intelectual desapegado, Antoine Roquentin. Aos 35 anos, Roquentin se muda para Bouville para prosseguir seus trabalhos eruditos sobre um bandido e intrigante do século XVIII, o marquês de Rollebon. Durante permanência na cidade, divide os seus dias entre um restaurante, uma cafeteria e a biblioteca municipal do lugar. Trata-se de um intelectual que se entedia frequentemente, por mais que alardeie suas aventuras: “Atravessei os mares, deixei cidades ficar para trás, e subi os rios ou penetrei pelas florestas, e buscava sempre outras cidades. Possuí mulheres e joguei à pancada com homens” (SARTRE, 1968 p. 33)¹. Este passado narrado por Roquentin não é verosímil e permite vislumbrar uma pessoa solitária, que, pelo fato de manter-se livre, não se relaciona a nada terreno. O que se deixa entrever são um tédio e uma solidão cultivados no que há de mais sórdido e de mais melancólico.

Em 1911, Miguel de Unamuno descrevia a náusea como o fundamento de todo o pensamento, inclusive do mais metódico: “Este ponto de partida pessoal e afetivo de toda a filosofia e de toda a religião é o sentimento trágico da existência” (UNAMUNO, 1942, p. 1171).

O homem passa a ser, então, “uma criança perdida à que ninguém nem nada aconselham nem apoiam, e é certamente esta situação que dá às obras que acabamos de citar sua atmosfera tensa e trágica” (SARTRE, 1968, p. 61). O aborrecimento é um termo mais complexo do que parece ser. Proveniente do latim *abhorre* (ab`de / *horre* ‘ter horror’), que significa o “horror da coisa”, “o que leva a incomodar, cansar, enfadar”; o aborrecimento carrega implícitos o abandono e o ódio ao mesmo tempo.

O ser humano é vítima da repetição diária dos mesmos acontecimentos, das mesmas palavras. Mas essa redundância do tempo e seu caráter repetitivo é o que põe o homem diante da sua própria existência. Entre esses humores sucessivos e tão contrastantes quanto as encarnações de Brahma, apenas existe, de acordo com Soren Kierkegaard, uma continuidade possível: a que se expressa no tédio. O tédio é a síntese das dissonâncias e a fusão dos contrastes.

O tédio é o estágio da indiferença por excelência. A náusea consiste em tomar a consciência do fato que nossos atos não estão automaticamente justificados. Pensamos que tudo é banal, supérfluo, e, contudo, somos *responsáveis* perante o mundo. Sentimos, então, que nossa presença e nossa existência são intoleráveis, e um medo horroroso se apodera de nós. O alcance da náusea a nível filosófico é a *responsabilidade* que podemos comprovar

1 N. T.: Optamos por realizar a tradução dos textos teórico-críticos citados no artigo original da autora. No caso de Clarice Lispector, citamos suas obras no original, indicando as fontes consultadas.

em nós pelo simples fato de existirmos. Essa responsabilidade, que adquirirá mais tarde um sentido moral, é evidentemente sentida primeiro como horror.

Náusea física: Maurice Merleau-Ponty

— A. R. S.: Ainda falando desse livro, você leu os existencialistas ou foi influenciada por eles?

— Não, nenhuma. Mais do que isso, minha náusea é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é verdadeiramente sentida, porque quando eu era pequena eu não suportava o leite e quase vomitava quando tinha que beber. Jogavam gotas de limão na minha boca. Ou seja, eu sei que a náusea é no corpo todo, em toda a alma. Não é sartriana (VV. AA., 1997, p. 19).

Esta declaração feita por Clarice Lispector em uma entrevista no Museu da Imagem e do Som faz supor que seu tipo de náusea é mais física do que filosófica. Uma vez que ambas pertencem ao corpo humano e são derivadas dele, nosso estudo se estende, portanto, a ambas as vertentes. Ainda que já se tenha mencionado a náusea filosófica, partindo dos conceitos de Sartre, é necessário também indagar sobre os aspectos físicos, as causas e as consequências dessa patologia. O termo “náusea”, do latim *nausea*, ânsia, ânsia de vomitar, é uma patologia definida como o reflexo que precede o vômito e que obedece a um mecanismo neuromuscular. A sensação desse estado patológico se localiza no epigástrio e mediastino do estômago. Manifesta-se numa grande quantidade de afeições gástricas e pouco diagnosticáveis. No suco gástrico dos alcoólicos pode aparecer a náusea de modo rápido, mas também é um fenômeno puramente nervoso, seja espontâneo ou provocado. Este último caso é de origem sensorial e se observa particularmente no histerismo e na neurastênia.

De certa maneira curiosa, a mulher durante a gravidez sente esta náusea, sintoma único da mulher que está em gestação, criando. Se considerarmos, a partir do primeiro capítulo, a capacidade da criação de Clarice Lispector com as personagens, como une a trama através da linguagem, poderíamos chamar esse processo de uma gravidez da linguagem, até dar a ver suas obras, numa espécie de náusea. Quando observamos as personagens de Clarice Lispector, percebemos como continuamente encontram-se em estado de náusea. No conto “Desespero e desenlace às três da tarde”² (1975), fixam-se algumas das bases dos sintomas que se repetem no resto da narrativa da autora.

Seus estímulos são extraídos da realidade, como o acordar num dia, a contemplação do fogo do fogão, o senhor da goma de mascar, todos eles vistos através dos olhos das personagens de Clarice Lispector.

Num estudo, Hélène Cixous (1989) inclui a náusea como uma função de repulsa que pode ter um aspecto horrível e odioso, mas que, em forma de vômito, pode ter um aspecto purificador. Dizer que as personagens de Clarice Lispector estão desidratadas é um

2 N. EE.: O conto foi publicado no nº 25 da Revista Colóquio/ Letras, da Fundação Calouste Goulbenkian. Foi republicado em 1998, na Revista Travessia da UFSC (n. 36, p. 82-85), e está disponível no link: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/15471/14024>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

pouco arriscado, contudo, existe em *Água Viva*, por exemplo, uma clara introspecção, que é um dialogar com ela mesma, no qual se mantém um jogo de palavras, com o objetivo de encontrar o *it*, o vivo e o brando. Suas personagens tentam encontrar antídotos em face da náusea, como é extrair um acontecimento cotidiano da realidade para colocá-lo no seu próprio mundo, com o objetivo de recuperar sua hidratação.

A linguagem como o primeiro causador da náusea

Se considerarmos habitualmente Jean-Paul Sartre como o criador do conceito de náusea filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) – contemporâneo de Sartre e pertencente também à corrente do existencialismo – propõe a busca de sentido, as explicações da existência e a própria náusea a partir da ordem corpórea.

Merleau-Ponty propõe uma nova consideração do corpo como corpo sujeito, mediador ativo entre o si-mesmo e o mundo. Nesta perspectiva, o corpo é um modo de alcançar o mundo e, em coincidência com Sartre, um modo de surgimento do mundo. O enigma do corpo é analisado por ele através da consideração das relações entre a pintura, a visão, os objetos e o espírito. Lispector diz em voz alta: “Não sou intelectual, escrevo com o corpo” (VV. AA., 1997, p. 19).

A relação imposta por Merleau-Ponty entre o corpo e a pintura não é diferente da busca de Clarice Lispector pela linguagem escrita, pela palavra, numa linguagem pitoresca. O pintor “oferece seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se vê como o Espírito poderia pintá-lo. “É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor muda o mundo na pintura” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 15). Clarice Lispector entrega-se por completo em cada traço da pintura, em cada pincelada, da mesma forma que pinta palavras.

É a comunicação do eu – eu com o eu – outro, a partir do deslocamento num mesmo, o que fundamenta a relação com o outro a partir do corpo humano. É desse modo que nos relacionamos com o mundo, diz Merleau-Ponty:

Vivemos no mundo, ou seja: nossos pensamentos, nossas paixões, nossas inquietudes giram em torno das coisas percebidas. Toda consciência é consciência de alguma coisa, o movimento em direção às coisas é essencial para nós, e a consciência procura nelas uma espécie de estabilidade que lhe falta. Conhecemo-nos a partir de nossas ações, do entorno que nos damos, e cada um de nós é para si mesmo um desconhecido a quem as coisas oferecem um espelho (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 122).

Esta relação que Merleau-Ponty marca é pensada a partir da ordem corpórea. Se há algo que caracteriza a literatura de Clarice Lispector é a minuciosa observação do minuto até a espera de uma realização epifânica dos fatos. A crítica literária a vê como uma narradora que não se prende às regras da tradição. Sua escrita, como mostra Guelbenzu, “opera como uma inovação, revelando o caminho rumo ao mistério, mas nunca o próprio mistério; leva-nos até ele, mas o multiplica; assedia-o de tal modo que a escrita se converte no corpo vivo que

rastreia e conduz seu próprio destino, e, desse modo, o leitor tem que trabalhar duplamente: sobre o espírito (o mistério), sobre a escrita (o corpo)” (GUELBENZU, 2003).

Mais do que uma observação existencialista da relação do ser com o mundo, por meio da escrita Clarice Lispector dá forma à pintura da minuciosa realidade, de sua observação em sua relação com o outro: a alteridade. Disso resultam a náusea e a inovação de uma narração escrita como consequência da simples observação do mundo no seu mundo, sem anedotas. Uma criação de mundos para a qual o lugar não tem importância, sua pátria é a linguagem. O vômito da linguagem é, para Merleau-Ponty, o ponto básico da criação e da inspiração de todo criador, neste caso, de Clarice Lispector, chamado inspiração. De acordo com Merleau-Ponty:

Existem verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê ou quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasce no instante em que ele, que não era mais do que um virtual visível no fundo do corpo materno, torna-se visível para os outros e para si mesmo. A visão do pintor é um nascimento contínuo (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 25).

Clarice Lispector, a partir da profundidade das coisas é que atua, vive e tem certa paixão pela dor da existência: “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Essa dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (LISPECTOR, 1980, p. 50). Pode-se definir Clarice Lispector, portanto, como aquela que escreve pintando, ou pinta escrevendo, à procura de uma linguagem que apenas a pintura pode propiciar, ou melhor, só na literatura encontra o que não tem definição na pintura. Pintura-escrita a partir de um dar-se conta e estabilizar-se durante um segundo, num instante. Da mesma maneira que Merleau-Ponty afirma: “o olho vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro, é o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e na paleta, a cor do quadro que o espera, e, feito, vê o quadro que responde a todas suas carências, e vê os quadros dos outros, as outras respostas a outras carências” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 21).

As respostas oferecidas por Clarice Lispector em *Água viva* – a obra em que, juntamente com um *Sopro de vida*, é mais visível é a relação com a pintura – se encontram nas palavras:

Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida (LISPECTOR, 1980, p. 12).

A pintura é a palavra encarnada no corpo, e esta forma de arte confunde todas as nossas categorias, segundo o pensamento de Merleau-Ponty. Na pintura encontram-se a essência e a existência, o imaginário e o real, o visível e o invisível, além de abrir o universo onírico das essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas. Significações que adquirem sentido na palavra. Daí o trabalho de Clarice Lispector de encontrar a semente da vida, o *it*:

O que é que o escritor sabe? A única coisa que sabe é que o que fala ou escreve começa por estar mudo, apontando para o que quer significar, para o que vai dizer, e que, de repente, o fluxo das palavras vem socorrer esse silêncio, e oferece um equivalente tão exato dele, tão capaz de devolver ao próprio escritor seu pensamento uma vez que o tenha esquecido, que há que acreditar que estava falando no reverso do mundo (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 29).

Clarice Lispector começa, em primeira estância, “nomeando” as coisas, depois chega à percepção que tem delas, para alcançar um pensamento e um entendimento delas. O conhecimento das coisas torna-se, então, um sintoma do ser humano e da sua vivência. Preparado para perceber o instante, primeiramente trata de desmembrar os componentes que fazem parte do mundo.

Primeiro vem a pergunta; depois, dá-lhe o nome; em seguida, busca-se a palavra exata para defini-la. A finalidade de chegar ao entendimento dos filtros que se impõem, para que cheguem a “ser” as coisas. Merleau-Ponty (1971) diz que há que recomeçar do zero a história da palavra, ou melhor, arrancar a palavra da história. A palavra de Deus, essa linguagem anterior à linguagem, que sempre damos por sabida, nós não a encontramos nas línguas existentes nem mesclada com a história e com o mundo.

Tanto Merleau-Ponty como Clarice Lispector estão em busca do mesmo fim: encontrar a palavra exata. A existência dada com a ação “ver o mundo”, chegar e resgatar os movimentos, os instantes onde os objetos “são”, significa dar conta do delicado “ser” e “estado” das coisas. A vista, oferecida pelos olhos, é a maneira de aproximar o filósofo das coisas que compõem o mundo existencial. Segundo Merleau-Ponty (1986) o olho realiza o prodígio de abrir a alma para o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas e seu deus, o sol. Clarice Lispector aproxima-se da mesma maneira: “Evolva-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como substrato dos olhos” (LISPECTOR, 1980, p. 74).

A prosa do mundo, escrever o mundo, é perceber que algo palpita, acende, apaga. Segundo Merleau-Ponty (1971), algo palpita e se anima: pensamento humano submerso na distância. Mas, definitivamente, não é mais que um espelhismo. Se eu não estivesse ali para perceber uma cadência ou identificar letras em movimento, tudo se limitaria a um piscar insignificante como o das estrelas, a umas lâmpadas que acendem e apagam, que respondem à corrente que passa por elas. Clarice Lispector também sente, da mesma maneira, um acender e apagar, como a respiração natural:

Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (LISPECTOR, 1980, p. 16).

Escrever o mundo com instantes debruçados em palavras: o nomear é a prosa do mundo de Merleau-Ponty e de Clarice Lispector.

Náusea e liberdade: finalidade do existencialismo

Nosso primeiro dever de escritor é, pois,
devolver a dignidade à linguagem
Por fim, pensamos nas palavras

Jean-Paul Sartre, *O que é a literatura*.

Ambas as náuseas – física e filosófica – encontram-se no corpo humano, o mundo externo apenas marca uma série de gatilhos para que a náusea se exteriorize. Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty partem do corpo para chegar ao fenômeno da liberdade, a partir do seu “estar no mundo”, de sua “existência no mundo”. Se Sartre aplica sua percepção à filosofia, Merleau-Ponty o faz, ao contrário, no terreno físico.

Jean-Paul Sartre (1984) escreve, em *O que é a literatura* (1948), a seguinte afirmação: “A pessoa não é outra coisa senão sua liberdade”, uma pessoa que é responsável pelo o que é. Sartre continua dizendo: “A liberdade poderia passar por uma maldição. E é uma maldição. Mas também é a única fonte da grandeza humana”. A isso Merleau-Ponty acrescenta, em *Sentido e sem-sentido* (1948):

A liberdade será, indivisivelmente, o princípio do caos e o princípio da ordem humana. Se o sujeito, para poder ser sujeito, deve se suprimir da ordem das coisas, não existirá no homem nenhum “estado de consciência”, nenhum “sentimento” que não participe desta liberdade devoradora e que seja pura e simplesmente o que é, à maneira das coisas. Do que resulta uma análise das condutas que as mostra como sendo todas ambíguas. A má-fé e a inautenticidade são essenciais ao homem, já que estão inscritas na estrutura intencional da consciência, ao mesmo tempo a presença em si e a presença nas coisas (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123).

Ambas as teorias são consequentes do mesmo debate – o que Merleau-Ponty denomina “discussão do existencialismo” encontra-se inscrito no fenômeno da liberação: a liberdade.

A existência é definida por ambos como: “... o movimento pelo qual o homem está no mundo, se compromete numa situação física e social que fica constituída no seu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 123). E Merleau-Ponty (1977) acrescenta que Sartre, “em *L’Être et le Néant*, mostra, sobretudo, que o sujeito é liberdade, ausência, negatividade, e que, neste sentido o nada é”; em consequência, a existência humana é, sobretudo, “a intuição do em-si”. A finalidade do escritor é, justamente, como menciona Sartre, contribuir para que se produzam certas mudanças na sociedade que nos rodeia, e ter a consciência de que a literatura deve ter uma função social. Contudo, o autor francês sente falta de que o homem se liberte totalmente, atuando tanto sobre sua constituição biológica quanto sobre seu condicionamento econômico, tanto sobre seus complexos sexuais quanto sobre os dados políticos de sua situação, e considera, ainda, como reafirma Merleau-Ponty,

que todo compromisso é ambíguo, já que é, ao mesmo tempo, afirmação e restrição da liberdade.

Como chegar a esta liberdade a partir da existência? O escritor comprometido sabe que a palavra é ação, sabe que revelar é mudar e que não é possível relevar sem propor a mudança, segundo Sartre (1962, p. 53). E revelar o mundo é apropriar-se dos seus significados, do que o compõe, como descrito por Merleau-Ponty. Como consequência, é nos sentimentos como o amor, o ódio, a cólera, o medo, a alegria, a indignação, na esperança e na desesperação que o homem e o mundo se revelam na sua verdade, de acordo com Sartre.

O escritor é, para Sartre, o ser que nomeia o mundo e mostra a vida que se vive no dia a dia, e quem sofre é o escritor, quando não encontra as palavras para expressar seus sofrimentos. Representa a consciência do ser humano e o modo como se eleva de imediato a uma reflexão mais profunda. O escritor é o porta-voz da condição humana. O objetivo final da obra de arte, como o da própria literatura, é mostrar o mundo a partir do livre arbítrio. “Escrever é, pois, revelar o mundo e propô-lo como uma tarefa da generosidade do leitor. É recorrer à consciência do próximo para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser. É querer viver esta essencialidade por pessoas interpostas” (SARTRE, 1962, p. 81). Se a gente escreve, de acordo com Sartre (1962), é pela necessidade de se sentir em relação com o mundo. Escreve-se com o único meio que se tem: a palavra. Daí a importância de que todo escritor comprometido “nomeie o mundo” adequadamente, porque sabe que as palavras, como disse Brice Parain, são “pistolas carregadas”. Se se fala, desaparecem.

Merleau-Ponty acrescenta a esta liberdade a fé e a vontade de querer ser livre por meio de sua ação. Se somos corpo e espírito, somos espírito encarnado, ser no mundo.

Os indivíduos da história mundial são os heróis, para Merleau-Ponty, são os escritores comprometidos, para Sartre. Ambos derivam-se da coerência existência-liberdade-compromisso. Se bem que, visto que as épocas mudam, o escritor é, então, obrigado a mostrar a época lhe coube viver e, depois, desse modo, mudar. O escritor é, para ambos, aquele que se interroga sobre sua missão unicamente nas épocas em que esta missão não está claramente sinalizada e quando é necessário inventá-la ou reinventá-la.

Tomando esses dois filósofos como base, analisaremos Clarice Lispector como uma escritora comprometida, na medida em que nomeia, revela e escreve, portanto, se compromete. “A função de um escritor é chamar o pão de pão, o vinho de vinho. Se as palavras estão doentes, é nossa responsabilidade curá-las” (SARTRE, 1962, p. 233). Finalmente, como afirma Sartre (1962, p. 112), a missão do escritor é o exercício da liberdade.

Clarice Lispector é livre desde e rumo à sua escrita. É através da epifania que ela se dá conta do mundo e, então, o expressa. Todos os seres humanos, mas em maior medida os escritores, estão sozinhos. Contudo, o que não veem claramente ante seus olhos é o que Clarice Lispector acrescenta a essa filosofia: o dar-se conta, a epifania, depois de chegar ao estado da graça.

O momento de vitória é este estado de graça, em Clarice Lispector. Ela mesma o descreve como uma graça especial, ou como uma lucidez:

Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe-se (LISPECTOR, 1984a, p. 119).

A autora continua dizendo que é uma bem-aventurança, em que o corpo se transforma em um dom porque se sente, e também tem uma beleza profunda, a pessoa se torna real. É apenas uma abertura em direção a uma terra que é uma espécie de paraíso tranquilo. Além disso, diz que, nesse estado onde a condição humana revela sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e nos seus caminhos tantas vezes intoleráveis.

O núcleo da náusea: *A paixão segundo G. H.*

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*

A paixão segundo G. H. foi publicado pela primeira vez em 1964, depois de *A maçã no escuro* (1961) e antes de *Água viva* (1973). Nesse romance, Clarice Lispector retrata a náusea literária de base tanto física quanto corporal.

G. H. é uma mulher pertencente a uma classe acomodada ou burguesa, está sozinha no seu apartamento. Decide limpar o quarto da sua ex-empregada, que se demitira no dia anterior. Antes de chegar ao quarto, olha com atenção as paredes do apartamento até chegar a esse quarto, e ali se depara com um guarda-roupa, de onde, ao abri-lo, sai uma barata, fato que lhe provoca náusea e repulsa que a deixam ante a angústia existencial, a condição de ser e de não ser. G. H. divide o corpo da barata na metade, ao fechar bruscamente a porta do armário, vê uma substância esbranquiçada escorrendo de dentro do seu corpo, e sabe que isso é a essência da vida, a vida animal que, até então, ela negara que ela também tinha. Então a ingere.

Num primeiro momento, atribuíram-se às iniciais G. H. o significado de Gênero Humano, que guarda as verdades universais, que diz respeito ao que se entende como sentimentos humanos. No *Jornal das Letras*, Giulia Lanciani aponta Guido Morselli – autor de *Dissipatio* (escrita em 1973 e publicada em 1977) – como o primeiro autor dessa interpretação: “é quem esclarece o sentido que se deve atribuir ao diagrama: H. G. está no

lugar de *Humani Generis*. Clarice Lispector, por sua vez, tinha destinado a cifra para indicar o nome – nunca escrito por inteiro – da protagonista do seu romance (cuja primeira edição é de 1964)” (LANCIANI, 1985, p. 03).

Essa união, bem como os laços estabelecidos entre os espaços e os tempos diversos no mundo da protagonista, provoca uma identificação com o mesmo inseto, que permitirá a G. H. alcançar, finalmente, uma neutralidade como ser, ou seja, o *it*, conceito que desenvolve especialmente em *Água viva*, e em G. H, sua exteriorização. Neste sentido, a barata é o encontro de uma espécie de “refúgio embrionário”. No entanto, para chegar a ele, passará pelo caminho da náusea literária e da náusea física.

G. H. encarna, assim, um processo já definido previamente: existência-tédio-náusea-nome-palavra-instante-escrita-compromisso. G. H. apresenta como primeiro sintoma da náusea, tal como definida por Sartre, o fato de ter consciência de que nossos atos não estão justificados, o que nos provoca o pânico.

Esta insatisfação de ser mostra-se como uma constante nas personagens de Clarice Lispector. Em G. H., manifesta-se a necessidade de organizar seu mundo interior, o desejo que a levou a tocar o caos interno. Como ato prévio ao clímax do encontro com a barata, G. H. foi atacada pelo problema da sua existência, o ponto de partida pessoal e afetivo também mencionado por Unamuno, ao falar do existencialismo. Em Lispector lemos:

Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida – que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. Pelo prazer por uma coesão harmoniosa, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter mas não gastar – eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor (LISPECTOR, 1990, p. 32).

Ante a contingência, sente-se uma pessoa perdida, e cria-se uma atmosfera de necessidade, a necessidade de sentir-se viva. Esta ânsia de pulso vital leva-a a inspecionar a casa, a olhar no quarto da criada e a decidir organizá-lo, numa tentativa para organizar-se a si mesma, para diminuir o tédio:

Não ter naquele dia nenhuma empregada, iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhar o apartamento: por onde começaria? (LISPECTOR, 1990, p. 37).

Evitava, assim, o vazio de não estar entretida com alguma coisa, contudo, o tédio a invadia: “Respeito o prazer alheio, e delicadamente eu como o meu prazer, o tédio me

alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua de mel” (LISPECTOR, 1990, p. 35-36). Não interromper este tédio provocou-lhe náuseas, a hostilidade apoderou-se de G.H., a ação hostil de atacar o inimigo, a barata, no caso. Esta mesma hostilidade cresceu, até sentir-se embriagada por um tédio como o que experimenta antes e depois do encontro. Sente-se, então, rodeada e envolvida na existência total, e, com isso, percebe a vivência de ser, reconhece a existência que Sartre observa, e sente-se, então, totalmente invadida pelo terror humano de existir:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 1990, p. 61).

Contudo, o enfrentamento-chave se produz de maneira filosófica e corporal, provocando o vômito, o nojo. Não tinha deixado de olhar a massa branca amarelenta por cima da casca da barata. Com isso, confirmamos que, apesar da resposta dada por Lispector na entrevista realizada, segundo a qual, sua náusea era diferente da proposta por Sartre, não é tão diferente assim. Benedito Nunes diz que a náusea desempenha “a concepção-do-mundo de Clarice Lispector função reveladora idêntica à que atribuiu Sartre” (MAURA, 1997, p. 351):

Não posso! Não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de “o nada”! não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa (LISPECTOR, 1990, p. 88).

Teve que passar por essa náusea filosófica para chegar à física, esse copo de leite desencadeou o vômito que encheu o seu corpo por inteiro, o mesmo sintoma corporal descrito anteriormente, segundo o qual o corpo é “esse instrumento fundamental da existência que, nas considerações de Merleau-Ponty, é o que estabelece a percepção e condiciona a relação entre o ser e aquilo que está fora do ser” (COSSÍO WOODWARD, 2002, p. 26-27). Essa náusea é, então, definida como o questionamento da sua existência desde que se transforma em sintoma corporal.

Nessa relação espaço-temporal que se analisou anteriormente e que, segundo a interpretação de Elena Losada, não tem nenhuma relação com a “perspectiva psicológica, mas com a angustia metafísica, G. H. perderá o espaço e o tempo – inclusive a linguagem – e, num crescendo cheio de referências bíblicas e místicas mergulhará no nada do ser humano para ser simplesmente uma vida crua” (LOSADA, 1994, p. 123-136).

Desde o transe, existência-náusea, penetra na dimensão do nome das coisas, nome que reafirma a existência das coisas. Oferecer a palavra, conformar a linguagem e, assim, dar um entendimento à vida, converte-a numa vida que vive. Começa com a busca do nome: “Talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele mesmo. Ou talvez

não ache.” (LISPECTOR, 1990, p. 91). O processo termina com a atribuição do seu próprio nome: “E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (LISPECTOR, 1990, p. 179).

Então, o tédio tem sentido, produz o pós-tédio que resulta no nomear. O nomear levamos ao amor, ao tédio derivado da monotonia e da luta pela ordem: “Porque o tédio é inosso e se parece com a coisa mesmo. E eu não fora grande o bastante: só os grandes amam a monotonia. [...] Porque o tédio é de uma felicidade primária demais! (LISPECTOR, 1990, p. 144; 146).

Apenas através do tédio o mundo se entrega. Elena Losada (1994) define a *Paixão segundo G. H.* como um romance aberto, sem etapas, sem outro assunto que o ato ínfimo em torno o qual se opera a educação existencial da personagem; *A paixão segundo G.H.* é um entrecortado e ofegante monólogo interior.

Como no início de tudo está o *it*, e no final encontra-se também este *it* (aspecto que será analisado no tópico seguinte), que é o mesmo ao qual se volta, antes e depois. Dessa maneira, encerra-se a espiral: “Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo.” (LISPECTOR, 1990, p. 85).

A obra de Lispector também utiliza este processo nas personagens de seus contos, mas elas antes passam por dois acontecimentos, que são, ao mesmo tempo, uma espécie de sulcos por onde essa náusea caminha: o silêncio e a alteridade.

Desencadeadores da náusea: a teoria do silêncio e a teoria do espelho

A teoria do silêncio: *A maçã no escuro*

Era apenas o grande espaço vazio e inexpressivo onde, por conta própria, erguiam-se pedras e pedras.

Clarice Lispector, *A maçã no escuro*.

O silêncio – a ausência de ruído, a pausa – é definido por Clarice Lispector como um espaço de acontecimento e um elemento desencadeador da náusea literária. A primeira parte de *A maçã no escuro* (1961) é a que melhor descreve esse estado, que não deixa de ser uma constante no resto da sua obra.

Diversos críticos se referiram a Clarice Lispector como uma “autora dos silêncios”. Trata-se de um silêncio que tem, por sua vez, duas consequências diretas, definidas, também, no processo da náusea, em nível corporal e em nível existencial. O primeiro tem uma relação direta com a própria personagem e o outro com sua relação com o mundo, o momento em que entra em contato com a alteridade e sua impossibilidade de comunicação.

O silêncio corpóreo, basicamente sensualista, remete ao “corpo sacralizado [...] que se funde na maré da linguagem e do tempo para arrancar palavras como quem pesca no desconhecido”, como sinaliza Antonio Maura Barandiarán (1997), a percepção do congelamento do tempo descrito em palavras.

Estabelecer uma teoria do silêncio é explorar além do silêncio mesmo. Segundo Elena Losada Soler (1994), para Clarice Lispector, foi melhor sentir as coisas do que tentar entendê-las, e é nesse sentimento – sem razão – que sua escrita é um “contínuo entrelaçamento entre o pensado e o que permanece atrás do pensamento”, que leva a linguagem ao máximo, como vimos. Mas, para Elena Losada, o objetivo de Clarice é saber o que existe depois do próprio silêncio.

O silêncio como algo íntimo, é assim que Losada (1994) a situa dentro de uma estética intimista: “[...] disparou o que poderia ser o lema da sua estética intimista: Digo o que tenho que dizer, sem literatura”. “Apenas escrevendo descobriria o que pensava e o que queria”, disse a própria Lispector.

A maçã no escuro trata do silêncio como ferramenta para a construção do humano. Um homem, Martim, foge da cidade depois de cometer um crime. Refugia-se num hotel que parece a linha de separação de dois mundos, cruza essa linha e encontra-se fugindo em plena noite. Quase sem consciência de si, cruza o deserto, fala com as pedras, sobe uma montanha, desce um vale, encontra uma fazenda e permanece nela de maneira passiva em troca de vários trabalhos. Fica e se cala, parece distante de tudo, observa: “Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno” (LISPECTOR, 1982, p. 79).

Martim permanecerá na fazenda. O romance conta a reconstrução de si mesmo que o homem tenta, a partir de um ato de cólera que o retira da vida exterior e anterior, que não se trata de entender e assumir sua culpa, mas de algo mais profundo: trata-se de buscar o princípio da sua inocência, até chegar ao “instante no qual se produziu o grande desvio” e, então, quando conseguir, possa seguir a direção oposta.

A acuidade dos sentidos no silêncio é mais intensa, por entrar em contato direto com sua própria natureza, luta com ela até chegar a si próprio. Todas as coisas existentes se movem numa frequência, algumas estão ao alcance do limitado espectro do nosso ouvido, a maioria vibra e vibra sem que saibamos nada dela:

O silêncio do sol era tão total que seu ouvido, tornado inútil, experimentou dividi-lo em etapas imaginárias como num mapa para poder gradualmente abrangê-lo. [...] O ouvido, tornando-se mais modesto, tentou pelo menos calcular em que terminaria o silêncio; em casa? em algum bosque? e o que seria mesmo a mancha ao longe – uma montanha ou apenas o escurecimento que vem do acúmulo de distâncias? Seu corpo doía (LISPECTOR, 1982, p. 20).

Entretanto, é o mesmo “escutar o silêncio” o que lhe anima a seguir na busca de algo, e, assim, chega à fazenda, não sem antes ter tido uma longa conversa com as pedras e com o sol, que o anima a seguir o seu caminho. Por não ter direção fixa, o sol – a força maior

nesse momento – é o seu provedor de energia, a energia que o anima a seguir. Com o sol ele estabelece uma relação direta, o sol é o mesmo vazio existencial que ele sofre nesse momento. Martim se perde e busca o contato, começa a existir graças ao outro. Questiona, e, contudo, como ser orgânico que é, cansa-se da sua existência, da sua monotonia, precisa de mais e mais energia que alimente o seu Ser. Martim acaba abatendo-se, e nesse momento aparece a náusea da sua existência, que o desanima de seguir caminhando, do achatamento da chegada das noites e dos dias, até esquecer por completo “o motivo pelo qual quisera encontrar o mar” (LISPECTOR, 1982, p. 21). Apenas buscando a si mesmo conseguirá ver o mar, um mar simbólico e abstrato. Mas apenas através de um transe, o mesmo no qual G.H. entra, se pergunta pela passagem do tempo, e nota que é domingo:

Mas a verdade é que o descampado tinha uma existência limpa e estrangeira. Cada coisa estava no seu lugar. Como um homem que fecha a porta e sai, e é domingo. Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico (LISPECTOR, 1982, p. 24).

Então, Martim sente-se sozinho. Do silêncio chega à solidão, daí, ao envelhecimento, a depreciar sua própria existência. É nesse momento que a náusea total de ser o invade:

Depois, como agora, o que Martim sentado experimentava era uma orgia muda na qual havia o virginal desejo de aviltar tudo o que é aviltável; e tudo era aviltável, e esse aviltamento seria um modo de amar. Estar contente era um modo de amar; sentado, Martim estava muito contente (LISPECTOR, 1982, p. 25).

É nessa forma de amar que se sente um cúmplice do silêncio, não mais o ataca, o silêncio agora é um grito. Uma vez estabelecida a cumplicidade entre Martim e o silêncio, em seguida estabelece-se na relação com o mundo, primeiro com as pedras, depois com os pássaros, surge a linguagem, definitivamente, a escrita em seu conjunto. Entra numa espécie de escada mística do imaginário e do humano, estabelecendo-se como sensorial no mundo. No primeiro degrau encontra-se o seu primeiro contato com o mundo inorgânico: as pedras; no segundo, o orgânico: as plantas; para chegar ao terceiro degrau: o homem, onde se localiza a linguagem e aparece a necessidade de querer expressar-se, de buscar, assim, uma linguagem nova. Martim recodifica os significantes que formam sua existência, criando para si uma espécie de linguagem existencial. Questiona-se primeiro sobre a palavra “crime”. E depois de duas semanas de silêncio chama seu crime de “ato”. Esse é o caminho que Martim segue para criar seu próprio mundo, ele, que não acreditava em palavras feitas, converte-se numa espécie de criança que aprende a falar, reconvertendo os adjetivos que não o satisfazem. E, pela primeira vez, com candura, admirou-se de si mesmo, como uma criança que se descobre nu na frente de um espelho. Converte-se, assim, em criança-adulta, transformando-se num homem abstrato. Como que por encanto, a náusea entrou e permaneceu por um tempo, abstrata como ele na náusea, primeiro filosófica, depois existencial e, finalmente, corpórea:

Mas nomeio da noite de repente se acordava vomitando, perguntando-se entre uma náusea e outra – no meio da fantasmagórica revolução que é uma luz acesa na noite – o que e que durante o dia se comera que pudesse ter feito tanto mal (LISPECTOR, 1982, p. 43).

O silêncio transforma-se de outro modo, e é nesse momento que se acentua a relação exposta: silêncio-náusea. Para sair dela, tem que haver um impulso, o *pathos*, que é a mesma relação que está tendo com o entorno. É assim que entra em outra epifania de existir, compreende o mundo, e passa da náusea para a linguagem formada por palavras, feita em instantes: náusea-linguagem-palavra-instante:

Já perto dele, porém, estava o homem sentado no chão sob a árvore. O homem comia, e o cheiro de comida fria nauseou Martim de desejo. Seu rosto se tornou urgente tímido e vil como quando uma cara implora. O cheiro voltou-lhe cru ao nariz, ele quase vomitou de nojo, tão puro estava de comida mas seu corpo ganhara um impulso novo, os passos difíceis o ultrapassaram – e em breve ele estava à frente do homem, olhando-o com minuciosa sofreguidão (LISPECTOR, 1982, p. 52).

As contraposições do silêncio levam à dualidade da existência: razão-coração. Clarice Lispector escreve em 1974 o conto “Silêncio”, incluído no volume *Onde estiveste de noite?*, em que descreve este processo de maneira mais concisa:

Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga. Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperamos em vão por ser julgados pelo deus. Surgem as justificações, trágicas justificações forjadas, humildes desculpas até a indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença. Até que se descobre – nem a sua indignidade ele quer. Ele é o silêncio (LISPECTOR, 1992, p. 95-96).

Encontramo-nos ante uma escrita do silêncio, do sagrado. Antonio Maura, na conferência mencionada anteriormente, descreve seu processo de escrita da seguinte maneira (MAURA, 1997):

Quer dizer que se trata de uma escrita do silêncio, ou se trata de uma escrita ante o silêncio? ... todos os caminhos devem ser explorados pela voz. A palavra arde como chama para iluminar o mais fundo da gruta da matéria e da energia: na força vital que se transforma em corpo e nesse corpo que se transforma em paixão, na vida. Escrita como tradução do silêncio, sim. E escrita como desafio ante o calado. Essa mulher, que talvez seja uma das únicas escritoras capaz de distinguir diferentes silêncios como nós distinguimos diferentes palavras, está comprometida com ambas as disputas. Uma mulher que foi capaz de elaborar uma linguagem habitada por buracos, uma escrita de silêncios. “O que não sei dizer é mais importante do que o que digo”. “Cada vez escrevo com menos

palavras. Meu melhor livro surgirá quando eu faça tudo sem escrever”. Nesse momento, quando as palavras mudas se sucedam umas às outras como uma respiração cadenciada, como o silencioso discurso do sangue, então algo mágico terá acontecido sucedido. Todos entenderemos sem dizer, e o silêncio será a mais rica das línguas. Escrita do silêncio e contra o silêncio, portanto. Escrita do corpo. Escrita

Em seguida, veremos como, a partir do silêncio, se chega ao contato com as coisas, o que resultará em ver o outro, a alteridade, por meio de um reflexo num espelho que determina sua comunicação ou não com o mundo que Clarice Lispector contempla.

Teoria do espelho: o problema da alteridade

Sem a consciência da nossa identidade, seríamos seres folclóricos sem alma, como os vampiros, que não se refletem nos espelhos. Mas, o mais importante é que estaríamos impossibilitados para experimentar a empatia cognitiva, já que esta exige distinguir entre o si mesmo e os outros e compreender que os demais também possuem um eu.

Frans de Wall, *Good Natured*.

Os espelhos devem inspirar o terror, reverência e compreensão.

Mark Pendergrast, *História dos espelhos*.

Eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector, *Para não esquecer*.

Conhecer o mundo implica contemplá-lo. Se bem que o espelho define o reflexo de uma luz para formar uma imagem, para realizar uma teoria do espelho em Clarice Lispector há que remeter a história desse elemento, o reflexo do outro, a história da alteridade, para que o primeiro – o que vê – adquira sentido. Estabelece-se, assim, a relação eu-você, ou seja, a forma de comunicação com o mundo.

Os espelhos somente adquirem sentido quando alguém se olha neles, nos lembra Mark Pendergrast, que observa que a história dos espelhos é a história da visão. O que se percebe nestas superfícies – às quais se atribui a qualidade de “mágicas” – é fonte de informação sobre nós mesmos: “de onde viemos, o que imaginamos, como pensamos, o que desejamos. Ao longo de toda a história da humanidade, o espelho aparece como um meio de autoconhecimento e autoengano” (PENDERGRAST, 2003, p. 13).

As personagens de Clarice Lispector, que se olham constantemente no espelho, não são exceção. Através desse reflexo, elas se autoconhecem ou se autoenganam. Na história da Antiguidade, tanto os egípcios quanto os sumérios, os etruscos, os maias, os astecas, os chineses – quase todas as civilizações antigas – utilizavam o espelho como referente místico, mas também como símbolo de cosmologia, vaidade, beleza, sexo, magia, ciência e

autoconhecimento.

No folclore judeu, por sua vez, os espelhos eram incorporados ao pensamento mágico, frequentemente como um método para se procurar o amor. Além disso, a luz e o espelho apareciam em suas obras pictóricas, arquitetônicas e literárias como símbolo da introspecção e do conhecimento divino, conforme aponta Pendergrast (2003).

Entre os etruscos, por outro lado, quando alguém morria, recriava-se sua tumba com mesas, bancos, candeeiros, brincos, como um lugar onde não faltavam espelhos, que serviam como receptáculos para a alma. “A palavra que designava a alma, *hinthial*, significava também ‘imagem refletida no espelho’” (PENDERGRAST, 2003, p. 24).

Mark Pendergrast introduz-nos, pois, uma história cujos protagonistas são os seres humanos que utilizaram o espelho por motivos diferentes. A percepção do espelho teve uma grande evolução na história da filosofia, e evoluiu no terreno da ciência. Existe, também, um tratamento da figura do espelho no mundo das paraciências, que se conhece como catoptromancia (adivinhação por meio do espelho).

Desde a antiguidade o espelho tem sido objeto de ficção em mitos, romances e lendas, por vezes referido como fonte de expressão e de conhecimento. E, enquanto a literatura reflete a transformação do espelho “sagrado” num objeto cotidiano, na pintura ele aparece como uma evolução da própria arte. É esse aspecto o que interessa a nosso estudo: na medida em que o espelho se tornou tão indispensável na vida cotidiana, e como é indispensável para as personagens de Clarice Lispector. Na medida em que veem um espelho, as personagens se descobrem. Na medida em que veem o outro, visto como espelho de si mesmas, criam-se a si próprias. Na filosofia, este processo se denomina alteridade.

Da mesma maneira que o silêncio, a alteridade é um dos elementos básicos para se entender a concepção de linguagem de Clarice Lispector, assim como a criação de suas personagens protagonistas, que mantêm uma relação irremediavelmente conflituosa consigo mesmas e uma impossibilidade de comunicar-se com os outros. Este núcleo conflituoso tem seu desfecho na náusea, e é a partir desse mesmo conflito que poderão construir e defender sua subjetividade, e então a concepção dos seus próprios mundos.

Como no folclore, em muitos povos e mitologias, o espelho ocupa um lugar importante quando se pensa que nele se reflete a alma ou o espírito da pessoa: a janela do mundo. No plano filosófico muitos autores quiseram falar dessa relação para conceber a comunicação entre as pessoas e o conhecimento de si mesmas: a alteridade. Entre os autores que se ocupam desse conceito destacam-se Martín Buber e Emmanuel Levinas.

Paralelamente ao nível filosófico onde se situam esses dois autores com uma “teoria da alteridade”, Clarice Lispector cria com a imagem do espelho uma “teoria do espelho”, para conceber o mundo, comunicar-se – ou não – com ele e conhecer suas personagens.

Martin Buber (1994) elaborou uma filosofia do diálogo ou do encontro, uma forma de existencialismo religioso centrado na relação Eu–Tu da que parte para definir o ser do homem, a vida que transcorre entre o Eu e o Isso e entre o Eu e o Tu. O Tu é um sujeito como o Eu, não é coisa nem objeto. O Isso se produz quando nosso ser se comunica com o mundo como coisa, objeto, mas não penetra nele. Marca também a diferença entre o Eu–

Tu e o Outro–Isso. Ou seja, o Eu se relaciona com o Outro, o Outro dito como Tu, ou melhor, a modo de Isso. Em todas as relações que o homem estabelece, o humano se anula, e se anula estabelecendo as relações com o outro. Este conceito, “Outro”, foi introduzido por Levinas, que diz que a maneira de evitar a anulação e o cair na mesmice é ver o Outro como absolutamente Outro, que a relação com ele é a relação com o infinito. O Outro como Outro é órfão, a vida, o estrangeiro. Em Buber, o outro, como o outro, é o Tu, com o qual estabeleço uma relação de simetria. A relação que leva até o outro se constitui, em Buber, no caminho para a própria liberdade, e se estabelece pela nossa liberdade. Em Levinas, o Outro vem sem ser chamado. Em ambos os casos, essas relações são as maneiras de se aproximar do mundo. O mundo em si, definido como “outro”, existindo, além do mais, “ao mesmo tempo em que o ser que estabelece relações essenciais com os outros o faz nessa mesma medida com o Tu eterno, o qual é definido como o Deus religioso”.

Ao tentar chegar a uma conciliação entre ambos, a alteridade se define na medida em que se conhece o mundo. O Eu–Tu e o Eu–Isso são duas maneiras de conhecer, de viver o mundo, é a nossa dualidade como seres humanos. O Eu–Isso apresenta-se como uma forma cotidiana comum, no dia a dia. O Eu–Tu também se apresenta, mas não podemos forçá-lo ou manipulá-lo, temos de nos preparar para que chegue o mundo definido como o “mundo do amor, do encontro, da experiência mística, da inocência, da criação, mais próximo ao mundo da criança, ou ser como crianças”.

Por sua vez, a relação com o Tu pode-se dar com a natureza, sem uma linguagem racional, anterior à linguagem; com os homens, de onde participa a linguagem – damos nosso Eu e aceitamos o Tu; e com as formas inteligíveis, que seria o mundo do criativo e do religioso. Não existe uma linguagem precisa, mas existe uma voz.

Não podemos viver sem o Isso, mas é no Tu onde se manifesta o espírito, pois, segundo Buber (1994), temos de procurar o silêncio para conseguir a comunicação. Vivemos em um mundo cheio de Isso, como uma sedução permanente que nos chama, interrompe, distrai, invade. No Tu vivemos nossa liberdade de ser tudo o que somos mais profundamente, de convertê-lo em ato.

Dentro do Isso, do outro, encontra-se a cotidianidade, e o Isso pode voltar a ser Tu, quando conseguirmos encontrá-lo. “Vivemos no isso, é nossa experiência, e o contato com o Tu não é habitual na nossa vida, mas todos o temos como possibilidade pessoal” (BAEZA, 2005).

A narrativa de Clarice Lispector centra-se nesse terceiro aspecto, na busca do encontro com o mundo e no Eu-Eu, à procura da identidade. Uma vez que, se no contato com o Tu conhecemos nosso ser (“eu, que sou graças ao que você é”), aí entra o medo, o temor às incertezas desse mundo efêmero e, ao mesmo tempo, existente. Entra, inclusive, o horror da náusea, na potência de encontrar. Lispector define esse processo como “a experiência maior”:

Eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (LISPECTOR, 1984b, p. 20).

Na solidão e no silêncio encontram-se duas constantes em Lispector, que definirão o caminho que resulta na náusea. A partir da solidão e do silêncio, o Isso se nomeia de certa maneira, o Tu se transforma em Isso de outra, e o Tu te nomeia, te dá a razão de existir. “A aprendizagem do alfabeto do mundo, tão pessoal e caprichoso como povoado de silêncios mudos” (COBO, 2005, p. 94). Clarice Lispector se estabelece assim no Isso do mundo:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não corpo. Corpo da coisa (LISPECTOR, 1980, p. 80).

Jean-Paul Sartre define o Outro como “o próximo”, enquanto aquele que objetiva o ego. Sua afirmação de que “o inferno são os outros”, em *A porta fechada (Huis Clos, 1944)*, define melhor essa ideia. Por outro lado, Merleau-Ponty segue a linha que nós defendemos, tendo o outro como fundamento para a existência do sujeito.

Água viva, Um sopro de vida e A hora da estrela exemplificam este processo de alteridade, ainda que no estilo de Lispector ele seja uma constante. Martim, em *A maçã no escuro*, a partir do silêncio que é necessário a esse transcurso, aproxima-se das coisas como Você, como ação. A mesma busca é a que o leva ao encontro do Eu, contudo, o homem corpóreo e sensível pode identificar-se com todos os “eus” e estar por cima deles, sem ser ele mesmo nada específico.

Um sopro de vida e A hora da estrela definem mais esse eu como escrita, o eu enfrenta infinitas possibilidades de escrever a si próprio. “Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-á. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.” (LISPECTOR, 1981, p. 23).

Espelhos paralelos, repetição de imagens. Maria de Santa Cruz mostra que a existência se constrói por uma “mascarada simbólica” através da escrita. Escrever-se é a maneira que o sujeito tem de se compreender e de compreender o mundo. Assim, a alteridade se transforma na “maneira de apropriação do estranho”, modos pelos quais se anula ou dissolve a estranheza, a partir do pressuposto de que existe um “excesso de sentido” na alteridade, que resiste a toda a tentativa de apropriação.

A alteridade também é alcançada através do olhar de si mesmo num espelho. Define-se, então, o próprio Eu-Eu. Outra forma de construir uma identidade é apropriar-se dela e assim existir. O artigo de Elena Losada (LOSADA, 1997), “Três imagens (com espelho) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa”, confirma esta ideia: o espelho é a figura principal, tratada sempre como reafirmação da identidade das personagens: “o desejo de ser e a consciência de que apenas poderão ser sendo mulheres, e chegando a ver num espelho seu rosto nu”. Macabéa como se fosse uma personagem criada por Sartre, não está dotada de

uma razão de identidade. Está aniquilada pela autora e apenas surge a partir da morte.

Elena Losada também destaca o papel de Lóri em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, porque, diferentemente da identidade buscada por Lóri através do espelho, Macabéa só encontra nele a anulação da sua identidade: “o espelho de Lóri só reflete sua aparência; o de Macabéa – maleficamente – não reflete nem isso. Macabéa é invisível, não aparece, portanto, não é”. O trecho a que Elena Losada nos remete corresponde ao momento em que Macabéa se olha pela primeira vez num espelho, vê que é feia e desgraçada

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (LISPECTOR, 1981, p. 32).

Macabéa é invisível, pois não tem uma comunicação Eu-Eu, e muito menos Eu-Tu, portanto, não é, perde sua identidade como mulher e como ser humano. O artigo de Elena Losada tem como base a continuação da identidade feminina, ou seja, chegar ao total desnudamento do ser mulher e reivindicar-se no mundo, como também dizia Hélène Cixous: “A piedade é deformante, é paternalista ou maternal, enverniza, recobre, e o que Clarice Lispector pretende aqui é desnudar, na sua minúscula grandeza, esse ser” (CIXOUS, 1989, p. 168). No espelho é onde se confirma a identidade das personagens, e da própria Clarice Lispector: “[...] é o espelho ante o qual as mulheres confirmam sua identidade e sua beleza, o espelho mágico, arquetípico e masculino da madrasta da Branca de Neve. Mas agora o espelho, que apenas pode refletir aparências, fica minimizado pelo descobrimento da essência de ser mulher. Este é o segredo que o espelho ignora” (LOSADA, 1998, p. 127-137).

A criação de espelhos frente à frente é uma constante na narrativa de Clarice Lispector: cria uma personagem, que, por sua vez, cria outra. As personagens de Clarice Lispector se relacionam diretamente à Alteridade e com a impossibilidade de se comunicar com os outros. “Suas protagonistas têm dificuldades para se compreender e se aceitar em paz consigo mesmas, e a falta de comunicação é consequência natural disso” (VITALE, 2003). Justamente por essa falta de comunicação produzida pela náusea, as personagens de Lispector tentam uma ou outra vez relacionar-se com o mundo através da nomeação. Cossío Woodward (2002) também nota essa falta de comunicação, e ressalta que, mais que uma anedota que sinaliza, existe na narrativa de Lispector “um assunto muito mais difícil de resolver, a incomunicação humana”. Cossío centra-se no conto “Amor”, mas, nas entrelinhas, assinala que esse aspecto é uma constante em toda a obra de Clarice Lispector. Nádia Batella Gotlib (1995) reitera, no seu estudo, esta incapacidade da autora para entrar em contato com o mundo – uma mulher que tem sede de ser gente, mas que está no meio do deserto, na solidão.

O espelho é uma imagem pela reflexão, a alteridade é uma maneira de ser espelho do outro. O outro definido com escritos, escritos como janelas e como portas, já disse Maura (1997), que servem para comunicar espaços, como espelhos, que refletem e revelam.

O uso do monólogo interior como salvação

Gira sobre si próprio, fosco, e se aproxima do espelho.
CALÍGULA. Calígula! Você também, você também é culpado. Então, não é verdade? Um pouco mais, um pouco menos! Mas quem se atreveria a me condenar neste mundo sem um juiz, onde ninguém é inocente? [Com tom de angústia, jogando-se contra o espelho] Veja, Helicón não veio. Não terei lua. Mas que amargo é estar certo e chegar sem remédio à consumação. Porque temo a consumação. Barulho de armas! A inocência prepara seu triunfo. Porque não estarei no seu lugar! Tenho medo. Que nojo, depois de ter depreciado os demais, senti a mesma covardia na alma. Mas não importa. O medo também não dura. Encontrarei esse grande vazio onde o coração se apazigua.

Albert Camus, *Calígula*.

Clarice Lispector lança a sua própria voz contra esses espelhos, daí o uso constante do monólogo interior – característica principal, talvez a única, pela qual se associa a Virginia Woolf, o uso de um monólogo interior definido como discurso indireto livre que reproduz os mecanismos do pensamento, ou melhor, a associação de ideias.

Geralmente, o monólogo, como técnica narrativa, caracteriza-se porque funde, através da imaginação de uma personagem, o mundo real ao mundo interior. As personagens de Clarice Lispector, ao serem incapazes de contatar com o mundo real, simplesmente ficam na relação do Eu–Eu–Outro, e não o Eu–Outro–Eu. Um Eu que não pode se justificar nem esclarecer sobre sua razão de ser, e que, portanto, não estabelece uma relação com o mundo.

Essa incapacidade de se relacionar com o mundo é o conduto da náusea que resulta na epifania não resolvida, a aparente revelação de um instante, desse redemoinho de ideias que flui por sua consciência, que dura apenas um instante e que, por não ter satisfação no exterior, desaparece. A vida continua seu ritmo normal.

Nesses diálogos consigo mesma, as personagens de Lispector desnudam-se completamente, expressam seus sentimentos mais ocultos, seus desejos reprimidos e todos seus mundos diferentes a partir do seu interior. Além do espelho, através do diálogo encontram outra forma de desnudar-se ante o mundo.

Olga de Sá (2000) parte do conceito de duração bergsoniana, passando pelas digressões de Sartre e o *Stream of consciousness* de Meyerhoff, para elaborar sua própria teoria do monólogo interior que causa dois efeitos: interno e externo. Olga de Sá extrai da filosofia de Bergson o conceito de “duração” (*durée*), que se identifica com o fluir da consciência e da sensibilidade, sempre diferente, cujo ritmo é o próprio ritmo da vida. Afirma no seu estudo que toda filosofia existencialista, no sentido mais amplo do termo, está permeada pelo conceito de tempo vivo da consciência, pois apenas este pode construir a essência humana por vários atos de existir. A essência do homem não está antes da sua existência, mas nela se moldam os atos responsáveis daquele que assume sua vivência, tal como afirmava Sartre.

Assim, utiliza, nas palavras do crítico Adonias Filho, um monólogo dostoiévskiano onde o contar se intelectualiza, “se funde com a linguagem, num estado de descoberta literariamente excepcional, há sangue e vida nesse monólogo” (SÁ, 2000, p. 50). E coincide com João Guimarães Rosa, no que a escrita de Lispector reflete uma consciência conceitual do mundo, que é o existencialismo.

Olga de Sá exemplifica sua teoria com a personagem de Joana, em *Perto do coração selvagem*, em que, no transcurso da sua vida, percebe certo abandono que termina com o tédio do casamento – antes uma tentativa de viver, agora uma decepção –, para terminar num monólogo interior com o qual busca apenas uma identidade. Uma digressão, uma fragmentação, quebra de uma aparente ordem causal exterior. Contudo, é uma constante em todas as personagens. Existe também outra personagem, o leitor, a quem chega mediante esse monólogo interior que estabelece um diálogo com o receptor, como, por exemplo, no caso de Macabéa, quando, depois de inventar sua morte, o narrador se dirige ao leitor, seu contínuo outro, o destinatário da sua narrativa. Converte-se, assim, em um diálogo a *posteriori*: uma vez descoberta sua identidade, transmite-a ao leitor.

O uso do monólogo interior é, desse modo, um discurso indireto livre. Representa um mergulho no fluxo de consciência das personagens para conhecer seus pensamentos e sentimentos, relacionados diretamente ao seu desejo de viver, de analisar a consistência da vida e de participar no processo de escrita com o narrador, como faz Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*.

Dessa maneira, este tipo de escrita nos leva à incomunicabilidade entre as personagens das obras de Lispector, à não identificação com elas, pois o tempo vai tratar de assegurar sua própria identidade. A mesma personagem que monologa se fecha à possibilidade de se conhecer graças ao Outro, mas ao não estar no “Outro”, estabelece uma não comunicação com o mundo, com sua existência.

E assim como o existencialismo está permeado por um conceito de tempo vivo da existência, o monólogo é uma maneira de entrar em contato com ele, e no monólogo interior fluem as consequências da própria náusea. O monólogo é um conduto, um canal que envolve todos os sintomas consequentes. Lispector apresenta, a partir de um monólogo religioso em *A paixão segundo G. H.*, outro caso místico em *Um sopro de vida*, até o provocado pelos diálogos vazios das personagens com os interlocutores, por exemplo, no caso de Macabéa. Sempre latente o símbolo do espelho, que também chega a ser um detonante epifânico que penetrará toda a obra literária de Clarice Lispector.

A náusea literária em Clarice Lispector

Em junho de 1989, o poeta Joseph Brodsky proferiu uma conferência no Dartmouth College intitulada o *Elogio do aborrecimento*, em que relata que o aborrecimento é um fenômeno que é fruto da repetição. A essência da vida consiste, justamente, na monotonia em tudo o que se ajusta a um padrão. É esse estado de ânimo que o tempo envolve, uma pessoa se levanta na

mesma hora, tem-se um trabalho fixo, vive-se na mesma casa, tem-se o mesmo quarto, tem-se a mesma vida, olham-se os mesmos rostos, pronunciam-se os mesmos nomes, as mesmas palavras: se é o mesmo “eu”. O homem, pela repetição, se aborrece. A cotidianidade é a causa da incubação do aborrecimento. Quando esse estado se apresenta – que, para Heidegger, é o pior estado de ânimo, pois implica uma imobilização do ser –, se têm duas opções: tocar a fundo, mergulhar nele, abrir a janela. Ou então deixá-lo simplesmente passar e ficarmos presos nessa vertigem ensimesmada.

As personagens de Clarice Lispector optam pela primeira opção, e ao tocar a fundo projetam um mundo interior rico em matizes psicológicos graças a uma consciência que flui através do monólogo interior. Por fora não existe outra coisa além de bondes, máquinas de escrever, folhas em branco, quartos, espelhos, um cachorro... Mas basta que Clarice Lispector se introduza na consciência de uma personagem para que se desenovele um complexo emaranhado linguístico, brilhantes associações de uma crueldade reflexiva, uma voz que, a partir da sua singularidade, brota para jogar as luzes sobre as questões fundamentais da existência.

As personagens de Clarice Lispector se aceleram emocionalmente, se precipitam psicologicamente a um extremo tal, que transcendem as noções espaciais e temporais, passam da compreensão lógica para a compreensão emocional dessas mesmas categorias. É um estado de ânimo de uma intensidade excessiva que, contudo, permanece reprimido até o fim, o que explica o destino desgraçado dos suas personagens protagonistas:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.

A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham (LISPECTOR, 1981, p. 20).

A náusea literária encontra-se situada neste êxtase melancólico. É a encarnação do sujeito moderno portador de uma náusea, cuja origem é anímica, social, psíquica ou filosófica. Sua solução é, sem dúvida alguma, artística. A obra de Clarice Lispector é redescoberta uma e outra vez pelo leitor, na medida em que seus textos foram construídos de maneira comprometida com seus leitores. A literatura de Lispector é uma literatura da liberdade que se resume na cadeia: náusea-palavra-instante-escrita-compromisso, que volta a abrir-se para se transformar em espiral.

HERNANDÉZ TERRAZAS, C. The Poetics of Nausea in Clarice Lispector. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 209–235, 2015.

Agradecimentos

A Elena Losada Soler, a cujos conhecimentos e a sabedoria, agradeço. Aos meus irmãos, sempre presentes. Aos meus amigos, especialmente Sergio Loo, Leticia Cortés Meyer e Blanca Martinelli. E ao Ismael Llopis, minha respiração de cada dia.

Referências

ALBÉRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. Trad. José Desumbila. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.

BAEZA, H. Martin Buber. *Revista Alcione*, Santiago de Chile, n. 9, 2000. Disponível em: <http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216>. Acesso em: 24 nov. 2005.

BUBER, M. *Yo y tú*. Trad. Horacio Crespo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1994.

COBO, J. G. Clarice Lispector. *Inti*: Revista de literatura hispânica, Cranston – Providence, v. 1, n. 61, p. 91-106, 2005. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2320&context=inti>>. Acesso em: 24 nov. 2005.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi. Madrid: Alfaguara, 2002. p. 26-27.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GUELBENZU, J. M. Relato de un sacrificio. *Babelia, El País*, Madrid, 10 de mayo 2003.

LANCIANI, G. Os espelhos de Clarice Lispector. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 01, p. 03, 1985.

LISPECTOR, C. *Silencio*. 1. ed. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988.

_____. *La hora de la estrella*. 2. ed. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2001.

_____. *La manzana en la oscuridad*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Agua viva*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *La pasión según G. H.* 3. ed. Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: El Aleph Editores, 2005.

_____. *Aprendiendo a vivir y otras crónicas*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007a.

_____. *Para no olvidar*. Crónicas y otros textos. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007b.

LOSADA SOLER, E. Clarice Lispector: La palabra rigurosa. In: CARABÍ, A.; SEGARRA, M (Org.). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: PPU, 1994. p. 123-136.

_____. Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa. In: VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y silencio». *Anthropos*, Barcelona, n. Extra 02, p. 55-58, 1997.

_____. “¿Bonita? No, mujer”. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea. In: CARABÍ, A.; SEGARRA, M (Org.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: PPU, 1998. p. 127-137.

MAURABARANDIARÁN, A. *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. 387f. Tese (Doutorado). Departamento de Filología Românica. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1997. Disponível em: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

_____. «Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio». *Revista Anthropos*. Barcelona, Anthropos Editorial, n. 2 (Extra), 19 de diciembre de 1997. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

_____. Apresentação. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 7, s/p., noviembre de 1997. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>> Acesso em: 20 dez. 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

_____. *La prosa del mundo*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.

_____. *Sentido y sinsentido*. Trad. Narcís Comadira. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

PENDERGRAST, M. *Historia de los espejos*. Trad. María Eugenia Ciocchini Suárez. Barcelona: Ediciones B, 2003.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SARTRE, J-P. *¿Qué es la literatura?*. Trad. Aurora Bernández. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.

_____. *La náusea*. 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Madrid: Editorial El País (Clásicos del siglo XX), 2002. p. 92.

UNAMUNO, M. *El sentimiento trágico de la vida*. 1. ed. Madrid: Aguilar, 1942.

VITALE, I. En las tinieblas de la materia. *Letras Libres*, Madrid, s/v, s/n, p. 58-61, octubre de 2003. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/clarice-lispector-en-las-tinieblas-de-la-materia>>. Acesso: 20 dez. 2007.

VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, 1997.

Referências para a tradução

LISPECTOR, C. Desespero e desenlace às três da tarde. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 25, p. 50-53, mai/ 1975. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=25&p=50&o=r>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

_____. *Água viva*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *A maçã no escuro*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Estado de graça. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a. p. 119-121.

_____. A experiência maior. In: _____. *Para não esquecer*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1984b. p. 20.

_____. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. Silêncio. In: _____. *Onde estivestes de noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 94-97.

Original recebido em: 13/04/2015; aceito em: 05/06/2015

Tradução recebida em: 27/10/2015

Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabea*

ELENA LOSADA SOLER**

RESUMEN: En el presente texto, analizamos tres imágenes femeninas presentes en la obra de Clarice Lispector a partir de su relación con la belleza y la fealdad. Para tanto, escogemos el personaje Lori, protagonista de la novela *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, y, también, los personajes Macabea y Gloria, pertenecientes a la novela *La hora de la estrella*. Cada uno de esos personajes son importantes llaves de lectura en la comprensión del que es ser mujer desde la mirada femenina, así como de la perspectiva masculina/patriarcal, una vez que, como podemos depender de las lecturas de las novelas, la mujer está constituida a partir de una visión masculina que la mira y devuelve una imagen basada en los atributos físicos, sin embargo, no logra llegar al cerne de la identidad femenina.

PALABRAS CLAVE: Espejo; Femenino; Identidad; Imagen; Masculino; Patriarcado.

ABSTRACT: In this paper, we analyze three female images present in the work of Clarice Lispector, considering their relationship with beauty and ugliness. To do so, we choose the characters Lori, protagonist of the novel *An Apprenticeship: or, the Book of Delights*, and also Macabéa and Glória, both characters from the novel *The Hour of the Star*. Each of these characters are important reading keys in the understanding of what it is to be a woman from the feminine as well as the masculine/patriarchal perspectives, since, as we may realize from the readings of the novels, the woman is characterized from a male view that looks at her and in return gives an image based on physical attributes, without, however, being able to reach the heart of the feminine identity.

KEYWORDS: Feminine; Identity; Image; Male; Mirror; Patriarchalism.

* Una primera versión de este artículo fue publicada en la revista *Anthropos*, [Extraordinarios 2], Barcelona, noviembre 1997, pp. 55-59; ISSN: 1138-0357

** Profesora Titular de Literatura Portuguesa. Departamento de Filología Románica – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. De entre sus traducciones, se encuentran: *Felicidad clandestina*; *La manzana en la oscuridad*; *Agua viva*; *Queridas mías* (XII Premio de Traducción Giovanni Pontiero). E-mail: losada@ub.edu

"—¿Bonita? no, mujer.". A vueltas con estas palabras de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, empecé a reflexionar sobre la estrecha relación entre la busca de la identidad y la percepción de la belleza en los personajes femeninos de Clarice Lispector, así como sobre las frecuentes alteraciones respecto a los cánones estéticos establecidos. Comentando este tema con una amiga mía me dijo que esas palabras de *Aprendizaje* le habían recordado una canción popular:

*Al pasar la barca
me dijo el barquero:
—Las niñas bonitas
no pagan dinero—
—Yo no soy bonita
ni lo quiero ser.
Pago mi dinero
como otra mujer.*

Esta segunda estrofa, que yo no conocía, me pareció fascinante y creo que resume el deseo de afirmación de la identidad que late en los personajes femeninos de Clarice Lispector. En su obra la percepción y autopercepción de la belleza femenina es un tema recurrente, aunque quede oscurecido por su coexistencia con reflexiones absolutamente sorprendentes, profundidades abismales y temas que cortan como cuchillos afilados. En la creación y descripción de los muchos personajes femeninos que habitan sus textos es un tema que no puede soslayarse. No es posible describir un personaje sin delinear su cara y su cuerpo, y en el caso de las mujeres la descripción de ese rostro y de ese cuerpo ha sido durante siglos la única descripción que interesaba, porque las mujeres sólo tenían cuerpo frente a las cualidades morales e intelectuales del hombre. Siempre que se construye literariamente una mujer se construye también una actitud —epocal, personal y de género— sobre la cuestión de la belleza.

La visión clariceana de la belleza femenina va unida, según creo, a otro aspecto esencial de su obra, a la originalidad de su visión del mundo, a su capacidad para captar el instante revelador, el que puede transformar una vida desde su aparente nimiedad, y también, a su necesidad de un lenguaje que intenta, como el de los místicos, expresar lo inefable y que golpea incansable contra los límites de las palabras, en una línea que la une a la gran filosofía del lenguaje del siglo XX: "Yo quisiera escribir un libro ¿Pero dónde están las palabras? Se han agotado los significados. Como sordos y mudos nos comunicamos con las manos" (LISPECTOR, 1988, p. 47).

En la lucha contra esa palabra racional, gastada y limitada, alcanza Clarice su mayor triunfo y con ese lenguaje que ella quiso "escuálido y estructural como el resultado de escuadras, compases y agudos ángulos de estrecho enigmático triángulo" (LISPECTOR, 1988, p. 47) construye sus personajes, sus mujeres de todas las edades: niñas extrañas, de mirada perturbadora; adultas que intentan descubrir su identidad, alcanzar la posesión de un yo, y viejas solitarias, que descubren que sólo el deseo no las ha abandonado ante la estupefacta mirada de una sociedad que no concibe que un cuerpo viejo de mujer pueda sentir alguna forma de sensualidad, no digamos ya inspirarla.

De entre esta polifonía femenina he seleccionado tres voces para comentar a partir de ellas tres imágenes de mujer, tres formas de belleza y fealdad. Lori, la primera, es la protagonista de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Las otras, Macabea y Gloria, habitan *La hora de la estrella*, publicada el mismo año de la muerte de Clarice, hace ahora veinte años.

Aprendizaje o el libro de los placeres es una historia de amor, un aprendizaje de la alegría de la vida a través del cual los protagonistas llegarán a merecerse uno al otro, o, más exactamente, ella lo merecerá a él. Sólo con ese aprendizaje Lori y Ulises (retengamos la onomástica simbólica: Loreley, la sirena, Ulises el navegante, aunque sus roles clásicos en esta novela se vean de alguna forma alterados) podrán alcanzar un amor que roce lo esencial, que no esté sujeto a los miedos y autodefensas. *Aprendizaje* es una educación sentimental, sensual y social —demasiado transparente y paternalista, una vez más el hombre enseña y la mujer aprende— destinada a que Lori pueda pasar de decir "mi nombre es Lori", la identidad que le fue impuesta en su nacimiento, a decir "mi nombre es yo". Para ello Lori deberá aprender a amarse a si misma antes de amarlo a él, deberá ser capaz de *ver* a sus pequeños alumnos, deberá salir de si misma antes de poder nadar en el mar y a través de este baño primordial acceder a lo que habita en su interior:

Avanzando, abre las aguas del mundo por la mitad. Ya no necesita coraje, ahora ya es vieja en el ritual recuperado que había abandonado hacía milenios. Baja la cabeza dentro del brillo del mar, y retira una cabellera que sale toda goteando sobre los ojos salados que arden, juega con la mano en el agua, pausada, los cabellos al sol se están casi inmediatamente endureciendo con la sal (LISPECTOR, 1989, p. 70-71).

Al principio de su relación Lori sólo sabe atraer a Ulises con las armas que la construcción social de la feminidad le indican. Con el dinero que su padre le envía compra "*vestidos caros y siempre ajustados*" (LISPECTOR, 1989, p. 14). Es decir, para dotarse de una imagen adecuada al estereotipo no invierte su propio dinero, el que ella misma gana, sino el dinero de su padre; con el dinero del hombre paga la imagen social.

Lori se viste como un guerrero se recubre de su armadura porque también ella, con su traje ajustado, va a una guerra. Progresivamente modificará su propia imagen, el ritual del arreglo será cada vez más una ordenación del propio yo, una cosmética —en el sentido más estrictamente etimológico del término— interior:

se miró al espejo y sólo era guapa por el hecho de ser una mujer: su cuerpo era delgado y fuerte, uno de los motivos, imaginarios, que hacía que Ulises la quisiera; [...] arreglarse era un ritual que la ponía seria; la tela ya no era simplemente un tejido, se transformaba en materia de cosa y a esa entretela ella le daba cuerpo con su cuerpo [...] su pelo lavado por la mañana y secado al sol en la pequeña terraza parecía de seda castaña antigua —¿guapa? no, mujer (LISPECTOR, 1989, p. 14).

El 23 de noviembre de 1968 Clarice había escrito ya este fragmento en una crónica publicada en el *Jornal do Brasil*. Es muy frecuente en su obra esta recuperación de materiales,

tránsito y diálogo interior:

Adornarse es un ritual tan grave. La tela no es sólo un mero tejido, es materia de cosa. Doy cuerpo a esa tela con mi cuerpo. Ah, ¿Cómo puede un simple paño ganar tanta vida? Mis cabellos, hoy lavados y secados al sol de la terraza, parecen la seda más antigua. ¿Bonita? No, mujer. Mi secreto ignorado por todos, incluso por el espejo: mujer. ¿Pendientes? Dudo. No. Quiero sólo la oreja delicada y simple —algo modestamente desnudo. Dudo más: todavía sería mayor riqueza esconder con los cabellos las orejas. Pero no me resisto: las descubro, estirando el pelo hacia atrás. Y queda de un feo hierático como de una reina egipcia, con el cuello alargado y las orejas incongruentes. ¿Reina egipcia? No, soy yo, yo, toda adornada como las mujeres bíblicas (LISPECTOR, 1984, p. 158).

Entre ambos textos hay un cambio de focalización, el yo insistente, enfático, duramente conquistado, de la crónica se ha transmutado en la voz ajena del libro. Pese a ello dos notas de gran interés se repiten. La primera es el espejo ante el cual las mujeres confirman su identidad y su belleza, el espejo mágico, arquetípico y masculino, de la madrastra de Blancanieves. Pero ahora el espejo, que sólo puede reflejar apariencias, queda minimizado por el descubrimiento de la esencia *ser mujer*. Este es el secreto que el espejo ignora.

Este progresivo descubrimiento del yo más profundo irá acompañado de un cambio estético. Al principio Lori necesita el maquillaje-máscara para acudir a una reunión social que la aterroriza:

Entonces, sin entender lo que hacía —sólo lo entendió después— se pintó demasiado los ojos y demasiado la boca hasta que su rostro blanco de polvo parecía una máscara: estaba poniendo sobre sí misma algún otro: ese alguien era fantásticamente atrevido, era vanidoso, tenía orgullo de sí mismo. [...] La máscara la molestaba, para colmo sabía que era más guapa sin pintura. Pero estar sin pintura sería la desnudez del alma" (LISPECTOR, 1989, p. 74).

Pero cuando Lori ha terminado su aprendizaje, cuando conoce ya el secreto que el espejo no revela, acude sin maquillaje, sin máscara y sin miedo a la cita definitiva con Ulisses en busca de "una alegría que no haya sido catalogada" (LISPECTOR, 1989, p. 42), por fin poseedora de una identidad y de una imagen física de esa identidad que tampoco necesita ser catalogada: "Aprovecharía el calor fuera de lo normal de ese día, que arruinaría el maquillaje, para ir sin pintura. Sin máscara" (LISPECTOR, 1989, p. 78).

Esta *otra* identidad que el maquillaje presta es un tema muy querido a Clarice. Debajo de esa máscara late el *rostro desnudo*. En uno de los cuentos de *El via crucis del cuerpo* —"Él me bebió"— el maquillador crea el rostro de Aurélia Nascimento, todo en ella es bellamente postizo. Un día el maquillador-creador y su obra se enamoran del mismo hombre y éste prefiere a Aurélia, entonces Serjoca, como un dios vengativo, destruye su propia creación:

Entonces, mientras era maquillada, pensó: Serjoca me está robando el rostro. La impresión era que él borraba sus rasgos: vacía, una cara sólo de carne. [...] Incluso los huesos —y tenía una osamenta espectacular— incluso los huesos habían

desaparecido. Me está sorbiendo, pensó, me va a destruir (LISPECTOR, 1991, p. 62).

Aurélia Nascimento tendrá que *nacer* de nuevo —y con dolor, como en todo nacimiento— para reencontrar su propia identidad enterrada bajo el maquillaje que Serjoca había creado:

Se acercó al espejo. Se miró profundamente. Pero ya no era nada. Entonces — entonces de repente se dió una fuerte bofetada en el lado izquierdo del rostro. Para despertarse Se quedó de pie mirándose. Y, como si no bastase, se dió dos bofetadas más en la cara. Para encontrarse. Y realmente sucedió, En el espejo vio por fin un rostro humano, triste delicado. Ella era Aurélia Nascimento. Acababa de nacer (LISPECTOR, 1991, p. 63).

En *La hora de la estrella* encontramos las otras dos imágenes de mujer que antes he mencionado. *La hora de la estrella* es una novela prácticamente póstuma que Clarice escribió ya "con un pie en el estribo". Es un libro sorprendente, una novela social en que la reflexión sobre la escritura domina el texto, literatura de cordel confesa: "Ya he avisado que era literatura de cordel aunque me niegue a mostrar la menor piedad" (LISPECTOR, 1989, p. 33) pero efectivamente sin piedad, porque como señala Hélène Cixous: "La piedad es deformante, es paternalista o matenal, barniza, recubre, y lo que Clarice Lispector pretende, aquí, es desnudar, en su minúscula grandeza, a ese ser" (CIXOUS, 1995, p. 168). Por eso, porque nos hallamos en un subgénero narrativo prefijado, Clarice recurre a un cambio de género autoral justificado con la apropiación irónica de un tópico machista: "Otro escritor, sí, pero tendría que ser hombre, porque una mujer escritora puede lagrimear tonterías" (LISPECTOR, 1989, p. 15).

Nos encontramos con la historia de una vida insignificante, la de Macabea, una campesina del Nordeste reciclada en secretaria (con faltas de ortografía) en Río. En la vida mísera de Macabea sólo hay un gran suceso: una adivina le vaticina que al salir de la consulta su vida cambiará por completo, conocerá a un extranjero rubio y rico que se casará con ella y la tratará como a una reina. ¡Eso sí que es un destino feliz y no el de la chica que salió antes, que iba a ser atropellada por un coche! "Ahora ve a encontrarte con tu maravilloso destino" (LISPECTOR, 1989, p. 74), le dice la adivina. Cuando sale es atropellada por un impresionante Mercedes amarillo que ni siquiera se detiene y muere después de pronunciar una última frase que nadie comprende: "En cuanto al futuro" (LISPECTOR, 1989, p. 79).

Macabea, como Lori, se mira mucho en el espejo. Pero busca algo muy diferente a la pregunta de la refinada protagonista de *Aprendizaje*. El espejo de Lori sólo reflejaba su apariencia, el de Macabea —malévolamente- no refleja ni siquiera eso. Macabea es invisible, no parece, luego no es:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la

nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada. (LISPECTOR, 1989, p. 26).

También Macabea quiere saber quién es. La imagen física se une siempre en la obra de Clarice Lispector a las preguntas esenciales ¿quién soy yo? y ¿cómo puedo llegar a ser yo?

porque, por mala que fuese su situación, no quería verse privada de sí, quería ser ella misma. [...] Sólo una vez se hizo una pregunta trágica: ¿quién soy yo? se asustó tanto que dejó de pensar por completo. (LISPECTOR, 1989, p. 32).

A lo largo de los siglos la mujer ha sido un yo a través de la mirada de un hombre. Macabea busca su identidad en el espejo de cristal sucio y después la buscará en los ojos-espejo —espejo tan deplorable como el anterior— de su novio Olímpico, obrero metalúrgico con sueños de grandeza. Olímpico le insufla —cree ella— una identidad, y saberse alguien le infunde el deseo de ser bella:

Nunca olvidaría que en el primer encuentro él la había llamado "señorita", él la había convertido en alguien. Como era alguien, hasta se compró una barra de labios color rosa (LISPECTOR, 1989, p. 52).

Pero el hombre es un Dios que crea y destruye. El insulto de Olímpico cuando Macabea se atreve a confiarle su sueño vuelve a dejarla sin reflejo: "Y tú tienes color de sucia. No tienes cara ni cuerpo para ser artista de cine" (LISPECTOR, 1989, p. 52).

Por eso, porque el hombre es Dios — o lo ha sido—, la mujer —que es su creyente— hará cualquier cosa, con su alma y con su cuerpo, para satisfacerle. En otro cuento de *El via crucis del cuerpo* —"Miss Algrave"— la protagonista transforma su realidad física y también su realidad mental para atraer y conservar al ser —cómica mezcla de extraterrestre y Espíritu Santo— que ama:

¿Será que le gusto porque soy un poco estrábica? Se lo preguntaría en la próxima luna llena. Si era por eso, no había duda: cargaría la mano y se volvería completamente bizca. Ixtlan, todo lo que quieras que haga lo haré (LISPECTOR, 1991, p. 32-33).

Macabea ha caído en el primer mundo —aunque sea en su forma más suburbial— desde un mundo antiguo, que no es tercero porque está más allá del tiempo y de los esquemas económicos. Ella —que viene de una sociedad en que el hambre no es una imagen— asocia todo placer a la comida. Sueña con comida —que es su represión— y no con los símbolos fálicos del vienés. Un día el anuncio de una crema de belleza la hará soñar:

Había un anuncio, el máspreciado, que reproducía en colores el bote abierto de una crema para la piel de mujeres que simplemente no eran ella. Mientras, según aprendiera, hacía el gesto fatal de abrir y cerrar los ojos, dejaba volar la imaginación con delicia: la crema era tan apetitosa que, si tuviese dinero para comprarla, no sería tonta. Qué piel ni qué nada, se la comería, sí, a cucharadas,

del propio bote (LISPECTOR, 1989, p. 38).

Macabea imagina una crema que nutrirá no sólo su piel sino todo su ser. Es fascinante esta ingenua ingestión-digestión. Macabea desea absorber la belleza, comer la belleza, hacer realidad todas las imágenes del canibalismo amoroso —"te comería a besos"— y todas las metáforas horto-frutícolas de la poesía: piel de melocotón, labios de cereza...

Frente a Macabea, que es lo neutro-vivo tan caro a Clarice Lispector, Gloria, su compañera de oficina, es un producto urbano que no quiere comerse las cremas de belleza, las usa para ser una versión degradada de Marilyn Monroe, interesante ídolo común para las dos.

A pesar de ser blanca, tenía en si la fuerza de lo mulato. Se oxigenaba hasta el amarillo huevo sus cabellos crespos, cuyas raíces siempre estaban oscuras. Pero aun oxigenada era rubia, lo que sumaba un punto más para Olímpico. [...] Gloria tenía un trasero alegre y fumaba cigarrillos mentolados. (LISPECTOR, 1989, p. 57; 62).

Gloria encarna, en forma de caricatura hiperbolizada, un *standard* social propuesto como modelo desde las revistas que hojea. Es tan hiperfemenina según ese canon que entraría en la definición que ha dado Louise Kaplan de homeovestismo:

El concepto de homeovestismo, que implica la imitación del género, define de manera más fiel que la palabra exhibicionismo lo que sucede cuando una mujer se viste para exhibirse como una mercancía sexual valiosa (KAPLAN, 1994, p. 99).

Macabea envidia dulcemente las cualidades de su compañera —cualidades que harán que ésta le *robe* el novio en cuanto pueda— y entre todas ellas una, la gordura: "Gloria era la ostentación del existir. Y todo debía de ser porque Gloria era gorda. La gordura siempre había sido el ideal secreto de Macabea" (LISPECTOR, 1989, p. 59).

Finalmente Macabea, que es una versión tropical de los humillados y ofendidos dostoyevskianos¹, encuentra una pequeña venganza frente a ese poder que tiene Gloria, una venganza hecha con sus propias armas y atacando donde más podría dolerle:

—Perdona que te lo pregunte: ¿ser fea sabe mal? [dice Gloria, iniciando las hostilidades]

— Nunca lo he pensado, me parece que cae un poquitín mal. Pero yo te pregunto si a ti que eres fea te sabe mal.

1 De la impresión que le causó la lectura de Dostoyevski (una de las pocas influencias literarias que Clarice Lispector reconoció) da prueba el siguiente comentario de la autora, recogido por Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colassanti y João Salgueiro en 1976 [Coleção Depoimentos nº 7, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 7]: // J.S.: ¿Nunca sintió un impacto violento con un libro? // Un poco, a veces. Lo sentí con *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, que me provocó una fiebre real [...] // En cuanto a *Humillados y ofendidos*, hay una mención explícita en *La hora de la estrella*: // El título era *Humillados y ofendidos*. Se quedó pensativa. Tal vez hubiese visto por primera vez una definición de clase social. (LISPECTOR, 1977, p. 39).

—¡¡Yo no soy fea!!! — gritó Gloria (LISPECTOR, 1989, p. 59).

Poco puede importarle a alguien que tiene como máximo deseo el dulce de guayaba con queso una acusación tan social, pero para Gloria ser fea sería no existir. Macabea ha dado en el clavo.

Llena de su sabiduría esencial Macabea se dirige al encuentro del Mercedes amarillo. Y en el momento iniciático de su muerte intuye la única verdad:

virgen como era, al menos había logrado intuir, pues en ese momento comprendía que la mujer nace mujer desde el primer vagido. El destino de una mujer es ser mujer. (LISPECTOR, 1989, p. 59).

Al inicio del libro Clarice —no Rodrigo, el narrador— incluye una hermosa dedicatoria:

He aquí que dedico esto al viejo Schumann y a su dulce Clara, que hoy ya son huesos, ay de nosotros. [...] me dedico a la añoranza de mi antigua pobreza, cuando todo era más sobrio y digno, y yo no había comido langosta (LISPECTOR, 1989, p. 09).

En realidad los tres personajes femeninos que hemos comentado son tres estadios en relación a esa *langosta*, a ese crustáceo simbólico y social, como indicó Hélène Cixous (1995). Tres gradaciones de civilización y de capacidad para apreciar lo neutro-vivo: Macabea, la mujer antes de la langosta; Gloria, la mujer después del sucedáneo de langosta; Lori, la mujer después de la langosta.

Macabea, que viene de la nada y no tiene nada, tiene una actitud edénica ante la vida, todo es primera vez para ella. La constante sorpresa se traduce en una inmensa gratitud por las bellezas del mundo —Radio Reloj, una taza de café soluble...— y esta gratitud es patética como las gracias que Don Quijote da a los Duques por liberarle de los gatos que ellos mismos han azuzado.

Finalmente, y pese a todo lo que las separa, Lori y Macabea — no así Gloria, que es apenas la caricatura de un estereotipo para que frente a ella resalte la unicidad de Macabea— tienen algo en común: el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo.

LOSADA SOLER, E. Three Images (with Mirrors) in Clarice Lispector's Work: Lori, Glória and Macabéa. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 236–244, 2015.

Referencias

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

KAPLAN, L. J. *Perversões femeninas*. Las tentaciones de Emma Bovary. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1994.

LISPECTOR, C. *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Cristina Sáenz de Tejada; Juan García Gayo. Madrid: Siruela, 1989.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989.

_____. *Un soplo de vida* (Pulsaciones) [fragmento]. Trad. Elena Losada Soler. *El Paseante*, Madrid, Siruela, n. 11, p. 47-50, 1988.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Declaraciones grabadas el 20 de octubre de 1976 en el Museu da Imagem e do Som* [1976]. Entrevistadores: Marina Colassanti e Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. (Coleção Depoimentos, 1ª Série: 7).

Recebido em: 08/03/2015

Aceito em: 02/05/2015

Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa

ELENA LOSADA SOLER *

Tradução: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez **

RESUMO: No presente texto, analisamos três imagens femininas presentes na obra de Clarice Lispector a partir da sua relação com a beleza e a feiúra. Para tanto, escolhemos a personagem Lóri, protagonista do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, e, também, as personagens Macabéa e Glória, pertencentes ao romance *A hora da estrela*. Cada uma dessas personagens são importantes chaves de leitura na compreensão do que é ser mulher a partir do olhar feminino, bem como da perspectiva masculina/patriarcal, uma vez que, como podemos depreender da leituras dos romances, a mulher é constituída a partir de uma visão masculina que a olha e devolve uma imagem baseada nos atributos físicos, sem, no entanto, conseguir atingir o cerne da identidade feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Espelho; Feminino; Identidade; Imagem; Masculino; Patriarcalismo.

ABSTRACT: In this paper, we analyze three female images present in the work of Clarice Lispector, considering their relationship with beauty and ugliness. To do so, we choose the characters Lori, protagonist of the novel *An Apprenticeship: or, the Book of Delights*, and also Macabéa and Glória, both characters from the novel *The Hour of the Star*. Each of these characters are important reading keys in the understanding of what it is to be a woman from the feminine as well as the masculine/patriarchal perspectives, since, as we may realize from the readings of the novels, the woman is characterized from a male view that looks at her and in return gives an image based on physical attributes, without, however, being able to reach the heart of the feminine identity.

KEYWORDS: Feminine; Identity; Image; Male; Mirror; Patriarchalism.

* Professora Titular de Literatura Portuguesa. Departamento de Filología Románica – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – Espanha. Traduziu, dentre outras, as seguintes obras de Clarice Lispector: *Felicidade clandestina*; *A maçã no escuro*; *A cidade sitiada*; *Água viva*; *Minhas queridas* (XII Prêmio de Tradução Giovanni Pontiero). E-mail: losada@ub.edu

** Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – 15054-000 - São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

“– bonita? não, mulher” (LISPECTOR, 1998c, p. 09). Às voltas com essas palavras de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, comecei a refletir sobre a estreita relação entre a busca da identidade e a percepção da beleza nas personagens femininas de Clarice Lispector, bem como sobre as frequentes alterações com respeito aos cânones estéticos estabelecidos. Falando desse tema com uma amiga, ela me disse que essas palavras de *Uma aprendizagem* haviam-na feito se lembrar de uma canção popular:

Ao passar a barca
disse-me o barqueiro:
–As meninas bonitas
não pagam dinheiro-
–Eu não sou bonita
nem quero ser.
Pago meu dinheiro
Como outra mulher.

Essa segunda estrofe, que eu não conhecia, pareceu-me fascinante e creio que resume o desejo de afirmação da identidade latente nas personagens femininas de Clarice Lispector. Na sua obra, a percepção e autopercepção da beleza feminina é um tema recorrente, ainda que fique obscurecido pela coexistência com reflexões absolutamente surpreendentes, profundidades abissais e temas que cortam como facas afiadas. Na criação e descrição das muitas personagens femininas que habitam seus textos, é um tema que não pode ser eludido. Não é possível descrever uma personagem sem delinear seu rosto e seu corpo e, no caso das mulheres, a descrição desse rosto e desse corpo tem sido durante séculos, a única descrição que interessava, porque as mulheres só tinham corpo perante as qualidades morais e intelectuais do homem. Toda vez que uma mulher é construída literariamente, uma atitude também é construída – de época, pessoal e de gênero – sobre a questão da beleza.

A visão clariciana da beleza feminina está ligada, segundo acredito, a outro aspecto essencial da sua obra, à originalidade de sua visão de mundo, à sua capacidade de captar o instante revelador, aquele que pode transformar uma vida desde sua aparente insignificância e, também, à sua necessidade de uma linguagem que tenta, como a dos místicos, expressar o inefável e que golpeia incansável os limites das palavras, numa linha que a liga à grande filosofia da linguagem do século XX: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos” (LISPECTOR, 1978, p. 5).

Na luta contra essa palavra racional, gasta e limitada, Clarice atinge seu maior trunfo e com essa linguagem que ela quis “esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (LISPECTOR, 1978, p. 7) constrói suas personagens, suas mulheres de todas as idades: meninas estranhas, de olhar perturbador; adultas que tentam descobrir sua identidade, atingir a posse de um eu; e velhas solitárias, que descobrem que somente o desejo não as abandonou diante do olhar estupefato de uma sociedade que não concebe que um corpo velho de mulher possa sentir alguma forma de sensualidade, quanto mais inspirá-la.

Dentre essa polifonia feminina, selecionei três vozes para focar, a partir delas, três

imagens de mulher, três formas de beleza e feiura. Lori, a primeira, é a protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. As outras duas, Macabéa e Glória, habitam *A hora da estrela*, publicada no mesmo ano da morte de Clarice, faz agora vinte anos.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres é uma história de amor, uma aprendizagem da alegria da vida através da qual os protagonistas vão chegar a ser dignos um do outro, ou, mais exatamente, ela será digna dele. Só com essa aprendizagem, Lori e Ulisses (prestemos atenção na onomástica simbólica: Loreley, a sereia, Ulisses o navegante, ainda que seus papéis clássicos nesse romance estejam alterados de alguma forma) poderão atingir um amor que tangencie o essencial, que não esteja sujeito aos medos e autodefesas. *Uma aprendizagem* é uma educação sentimental, sensual e social – transparente e paternalista demais, mais uma vez o homem ensina e a mulher aprende – destinada a que Lori possa ir além de dizer “meu nome é Lori”, a identidade que lhe foi imposta no seu nascimento, para dizer “meu nome é eu”. Para isso, Lori deverá aprender a se amar antes de amá-lo, deverá ser capaz de *ver* seus pequenos alunos, deverá sair de si mesma antes de poder nadar no mar e através desse banho primordial, ter acesso ao que habita no seu íntimo:

Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal (LISPECTOR, 1998c, p. 42).

No início de sua relação, Lori só sabe atrair Ulisses com as armas que a construção social da feminilidade lhe indicam. Com o dinheiro que seu pai lhe manda compra “vestidos caros sempre justos” (LISPECTOR, 1998c, p. 8). Isto é, para dotar-se de uma imagem adequada ao estereótipo, não investe seu próprio dinheiro, aquele que ela mesma ganha, mas sim o dinheiro do seu pai; com o dinheiro do homem paga a imagem social.

Lori se veste como um guerreiro que se cobre com a armadura porque também ela, com seu vestido justo, vai para uma guerra. Progressivamente modificará sua própria imagem, o ritual de enfeitar-se será cada vez mais uma arrumação do próprio eu, uma cosmética – no sentido mais estritamente etimológico do termo – interior:

olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; [...] enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofo que com o seu corpo ela dava corpo [...] seus cabelos de manhã lavados e secos ao sol do pequeno terraço estavam da seda castanha mais antiga –bonita? não, mulher. (LISPECTOR, 1998c, p. 08-09).

Em 23 de novembro de 1968, Clarice já havia escrito esse fragmento numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*. É muito frequente em sua obra essa recuperação de materiais, trânsito e diálogo interior:

Enfeitar-se é um ritual tão grave. A fazenda não é um mero tecido, é matéria de coisa. É a esse estofado que com meu corpo eu dou corpo. Ah, como pode um simples pano ganhar tanta vida? Meus cabelos, hoje lavados e secados ao sol do terraço, estão da seda mais antiga. Bonita? Nem um pouco, mas mulher. Meu segredo ignorado por todos e até pelo espelho: mulher. Brincos? Hesito. Não. Quero a orelha apenas delicada e simples – alguma coisa modestamente nua. Hesito mais: riqueza ainda maior seria esconder com os cabelos as orelhas. Mas não resisto: descubro-as, esticando os cabelos para trás. E fica de um feio hierático como o de uma rainha egípcia, com o pescoço alongado e as orelhas incongruentes. Rainha egípcia? Não, sou eu, eu toda ornada como as mulheres bíblicas (LISPECTOR, 1984, p. 225).

Entre ambos os textos há uma mudança de focalização, o eu insistente, enfático, duramente conquistado da crônica, transmutou-se na voz alheia do livro. Apesar disso, duas notas de grande interesse são repetidas. A primeira, é o espelho diante do qual as mulheres confirmam sua identidade e sua beleza, o espelho mágico, arquetípico e masculino, da madrasta de Branca de Neve. Mas, agora, o espelho, que só pode refletir aparências, fica minimizado pela descoberta da essência de *ser mulher*. Esse é o segredo que o espelho ignora.

Essa progressiva descoberta do eu mais profundo irá acompanhada de uma mudança estética. No início, Lori precisa da maquiagem-máscara para ir a uma reunião social que a aterroriza:

Então, sem entender o que fazia –só o entendeu depois– pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. [...] A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma (LISPECTOR, 1998c, p. 44-45).

Porém, quando Lori terminou sua aprendizagem, quando conhece já o segredo que o espelho não revela, vai sem maquiagem, sem máscara e sem medo ao encontro definitivo com Ulisses em busca de uma “alegria que já não tenha sido catalogada” (LISPECTOR, 1998c, p. 24), finalmente, possuidora de uma identidade e de uma imagem física dessa identidade que tampouco precisa ser catalogada: “Aproveitaria o extemporâneo calor daquele dia, que estragaria a maquiagem, para ir sem pintura. Sem máscara” (LISPECTOR, 1998c, p. 47).

Essa outra identidade que a maquiagem empresta é um tema muito prezado por Clarice. Por baixo dessa máscara está latente o *rosto nu*. Em um dos contos de *A via-crucis do corpo* –“Ele me bebeu” – o maquiador cria o rosto de Aurélia Nascimento, tudo nela é belamente posição. Um dia, o maquiador-criador e sua obra se apaixonam pelo mesmo homem e ele prefere Aurélia, então Serjoca, como um deus vingativo, destrói sua própria criação:

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. [...] Mesmo os ossos –e tinha uma ossatura espetacular– mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir (LISPECTOR, 1998b, p. 42-43).

Aurélia Nascimento terá de *nascer* de novo — e com dor, como em todo nascimento — para reencontrar sua própria identidade enterrada sob a maquiagem que Serjoca havia criado:

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. —Então— então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabava de nascer (LISPECTOR, 1998b, p. 43).

Em *A hora da estrela*, encontramos as duas imagens de mulher que mencionei antes. *A hora da estrela* é um romance praticamente póstumo que Clarice escreveu já “com um pé no estribo”. É um livro surpreendente, um romance social em que a reflexão sobre a escrita domina o texto, literatura de cordel confessa: “Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade” (LISPECTOR, 1998a, p. 41) –, porém, efetivamente sem piedade, porque como aponta Hélène Cixous: “A piedade é deformante, é paternalista ou maternal, enverniza, recobre, e o que Clarice Lispector pretende, aqui, é desnudar, em sua minúscula grandeza, esse ser.” (CIXOUS: 1989, p. 168) Por isso, porque nos encontramos em um subgênero narrativo pré-fixado, Clarice recorre a uma mudança de gênero autoral justificada com a apropriação irônica de um lugar-comum machista: “Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque mulher escritora pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Deparamo-nos com a história de uma vida insignificante, a de Macabéa, uma migrante do Nordeste reciclada em secretária (com erros de ortografia) no Rio. Na vida mísera de Macabéa só há um grande acontecimento: uma cartomante vaticina que ao sair da consulta, sua vida vai mudar completamente, vai conhecer um estrangeiro loiro e rico que vai se casar com ela e vai tratá-la como uma rainha. Isso sim é um destino feliz e não o da menina que saiu antes, que ia ser atropelada por um carro! “E agora – disse a madama – você vai embora para encontrar seu maravilhoso destino” (LISPECTOR, 1998a, p. 82) lhe diz a cartomante. Quando sai é atropelada por um impressionante Mercedes amarelo que nem sequer para e morre depois de pronunciar uma última frase que ninguém compreende: “–Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 1998a, p. 87).

Macabéa, como Lori, olha-se bastante no espelho. Mas ela procura algo muito diferente da pergunta refinada da protagonista de *Aprendizagem*. O espelho de Lori só refletia sua aparência, o de Macabéa – malevolamente – não reflete nem isso sequer. Macabéa é invisível, não parece, logo, não é:

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão.

Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Também Macabéa quer saber quem ela é. A imagem física está ligada sempre, na obra de Clarice Lispector, às perguntas essenciais: quem sou eu? Como posso chegar a ser eu?

Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. [...] Só uma vez se fez uma trágica pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar (LISPECTOR, 1998a, p. 40).

Ao longo dos séculos, a mulher foi um eu através do olhar de um homem. Macabéa busca sua identidade no espelho de cristal sujo e depois a buscará nos olhos – espelho – espelho tão deplorável como o anterior – do seu namorado Olímpico, metalúrgico com sonhos de grandeza. Olímpico insufla nela – ela acha isso – uma identidade, e saber-se alguém lhe infunde o desejo de ser bela: “Nunca esqueceria que no primeiro encontro ele a chamara de “senhorinha”, ele fizera dela um alguém. Como era um alguém, comprou um batom cor-de-rosa” (LISPECTOR, 1998a, p. 60).

Mas o homem é um Deus que cria e destrói. O insulto de Olímpico quando Macabéa se atreve a contar-lhe seu sonho, a deixa sem reflexo novamente: “– E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema” (LISPECTOR, 1998a, p. 59).

Por isso, porque o homem é Deus – ou foi –, a mulher – que nele acredita – fará qualquer coisa, com a sua alma e com o seu corpo, para satisfazê-lo. Em outro conto de *A via-crucis do corpo* – “Miss Algrave” – a protagonista transforma sua realidade física e também sua realidade mental para atrair e conservar o ser – cômica mistura de extraterrestre e Espírito Santo– que ama: “será que ele gostara de mim porque sou um pouco estrábica? Na próxima lua cheia perguntaria a ele. Se fosse por isso, não tinha dúvida: forçaria a mão e se tornaria completamente vesga. Ixtlan, tudo o que você quiser que eu faça, eu faço” (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

Macabéa caiu no primeiro mundo – ainda que seja na sua forma mais periférica – desde um mundo antigo, que não é terceiro porque está além do tempo e dos esquemas econômicos. Ela – que vem de uma sociedade em que a fome não é uma imagem – associa toda forma de prazer à comida. Sonha com comida – que é sua repressão – e não com os símbolos fálicos do vienense. Um dia, o anúncio de um creme de beleza a fará sonhar:

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, a colheradas no pote mesmo (LISPECTOR, 1998a, p. 46).

Macabéa imagina um creme que nutrirá não só sua pele, mas todo seu ser. É fascinante essa ingênua ingestão-digestão. Macabéa deseja absorver a beleza, comer a beleza, tornar realidade todas as imagens do canibalismo amoroso – “comer aos beijos” – e todas as metáforas

horto-frutícolas da poesia: pele de pêssego, lábios de cereja...

Frente a Macabéa, que é o neutro-vivo tão caro a Clarice Lispector, Glória, sua colega de escritório, é um produto urbano que não quer comer os cremes de beleza, usa-os para ser uma versão degradada de Marilyn Monroe, interessante ídolo comum para as duas:

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. [...] Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado (LISPECTOR, 1998a, p. 64-69).

Glória encarna, na forma de caricatura hiperbolizada, um *standard* social proposto como modelo nas revistas que folheia. É tão hiperfeminina segundo esse cânone que entraria na definição que deu Louise Kaplan de homeovestismo:

O conceito de homeovestismo, que implica a imitação do gênero, define de maneira mais fiel que a palavra exibicionismo o que acontece quando uma mulher se veste para se exibir como uma mercancia sexual valiosa (KAPLAN, 1994, p. 99).

Macabéa inveja docemente as qualidades da sua colega – qualidades que farão com que ela lhe *roube* o namorado tão logo surja a oportunidade – e dentre todas elas, uma, a gordura: “Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa” (LISPECTOR, 1998a, p. 66).

Finalmente, Macabéa, que é uma versão tropical dos humilhados e ofendidos dostoiévskianos¹, encontra uma pequena vingança diante desse poder que Glória possui, uma vingança feita com suas próprias armas e ataca onde mais poderia doer:

– Me desculpe eu perguntar: ser feia dói? [diz Glória, iniciando as hostilidades]
– Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
– Eu não sou feia!!! – gritou Glória (LISPECTOR, 1998a, p. 67).

Pouco importa para alguém, que tem como máximo desejo o doce de goiaba com queijo, uma acusação tão de cunho social, mas para Glória, ser feia seria não existir. Macabéa acertou em cheio.

Cheia de sua sabedoria essencial, Macabéa vai ao encontro do Mercedes amarelo. E nesse momento iniciático de sua morte, intui a única verdade: “virgem que era, ao menos

1 Da impressão que lhe causou a leitura de Dostoiévski (uma das poucas influências literárias que Clarice Lispector reconheceu) dá fé o seguinte comentário da autora, recolhido por Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colassanti e João Salgueiro em 1976 [Coleção Depoimentos n^o 7, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 07]:

J. S.: Nunca experimentou um impacto violento com um livro? // Um pouco, às vezes. Experimentei-o com *Crime e castigo*, de Dostoiévski, que me provocou uma febre real [...] // Em relação a *Humilhados e ofendidos*, há uma menção explícita em *A hora da estrela*: “O título era ‘Humilhados e Ofendidos’” (LISPECTOR, 1991, p. 07).

intuíra, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher.” (LISPECTOR, 1998a, p. 87).

No início do livro, Clarice – não Rodrigo, o narrador – inclui uma bela dedicatória: “Pois dedico esta coisa ao antigo Schumann e sua doce Clara que hoje são ossos, ai de nós. [...] Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta.” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Na verdade, as três personagens femininas que enfocamos são três estágios em relação a essa *lagosta*, a esse crustáceo simbólico e social, como apontou Hélène Cixous (CIXOUS, 1995, p. 194-195). Três gradações de civilização e de capacidade para apreciar o neutro-vivo: Macabéa, a mulher antes da lagosta; Glória, a mulher depois do sucedâneo de lagosta; Lori, a mulher depois da lagosta.

Macabéa, que vem do nada e não tem nada, tem uma atitude edênica diante da vida, tudo é a primeira vez para ela. A constante surpresa se traduz numa imensa gratidão pelas belezas do mundo – Rádio Relógio, uma xícara de café solúvel... – e essa gratidão patética como os agradecimentos que Dom Quixote dá aos Duques por libertá-lo dos gatos que eles mesmos ataçaram.

Finalmente, e apesar de tudo o que as distancia, Lori e Macabéa – não acontece assim com Glória, que é apenas a caricatura de um estereótipo para que frente a ela ressalte a unicidade de Macabéa – têm algo em comum: o desejo de ser e a consciência de que só poderão ser sendo mulheres e sendo capazes de ver no espelho seu rosto nu.

LOSADA SOLER, E. Three Images (with Mirrors) in Clarice Lispector’s Work: Lori, Glória and Macabéa. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 245–253, 2015.

Referências

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

KAPLAN, L. J. *Perversiones femeninas*. Las tentaciones de Emma Bovary. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1994.

LISPECTOR, C. *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Cristina Sáenz de Tejada; Juan García Gayo. Madrid: Siruela, 1989.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989.

_____. *Un soplo de vida (Pulsaciones)* [fragmento]. Trad. Elena Losada Soler. *El Paseante*,

Madrid, Siruela, n. 11, p. 47-50, 1988.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Declarações gravadas el 20 de octubre de 1976 en el Museu da Imagem e do Som [1976]. Entrevistadores: Marina Colassanti e Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. (Coleção Depoimentos, 1ª Série: 7)

Referências para a tradução

CLARICE LISPECTOR, entrevista ao Museu da Imagem e do Som, 20 out. 1976. Cf. *Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991 (Col. Depoimentos, 7).

LISPECTOR, C. *Um sopro de vida - pulsações*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. O ritual. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 225.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

Original recebido em: 08/03/2011; aceito em: 02/05/2015

Tradução recebida em: 09/09/2015

seção

TEXTOS BREVES SOBRE CLARICE LISPECTOR

La mujer según Clarice Lispector

LAURA FREIXAS *

Puede decirse a grandes rasgos que la literatura escrita por mujeres gira en torno a un tema central: la mujer. No es de extrañar: la escrita por hombres ha dado el protagonismo a los varones -en la obra de Shakespeare, por ejemplo, encontramos 147 personajes femeninos sobre un total de 1.191, un mísero 12 % -y es lógico que cuando ellas acceden a la escritura, su primer impulso sea reflejar una experiencia, la suya, tan ausente de la literatura (y de la cultura en general). Es el caso de Clarice Lispector, con la particularidad de que ella no se queda, como otras autoras, en lo sociológico, sino que apunta a lo filosófico.

Al principio de *La pasión según G. H.*, la protagonista entra en el cuarto de la criada y halla un tosco dibujo en la pared de tres figuras: un hombre, una mujer y un perro. Representan las tres formas de existencia según Clarice Lispector.

Para nuestra autora, el mundo está hecho de materia sin conciencia: eso es lo que encarna el perro. Esta forma de existir -a la vez infrahumana y sobrehumana, divina -es la base, la sustancia del mundo: “todo está hecho de lo mismo”, canturrea Joana en *Cerca del corazón salvaje*. El hombre, en cambio, tiene conciencia. Pero esa conciencia -que se expresa mediante la palabra- es desgraciada, pues le permite al hombre conocer sus límites, y sobre todo, su mortalidad, contrariamente a los animales: en la primera página de *Cerca...*, aparecen unas gallinas que “no sabían que iban a morir”.

¿Y la mujer? Para Lispector, las mujeres ocupan un puesto intermedio entre lo propiamente humano, que es la conciencia, encarnada por el varón, y la naturaleza no humana. Dicho así, suena chocante, pero hay que tener en cuenta que como muchas escritoras (y otras artistas), Lispector acepta ciertas equivalencias patriarcales (como “mujer = naturaleza”), pero les atribuye un valor distinto y -hasta cierto punto- positivo. Así, en *Cerca...*, la mujer que

Escritora y crítica literaria; columnista del periódico *La Vanguardia*. Tiene textos publicados en otros importantes periódicos literarios como *Quimera*, *Espéculo*, etc. Es autora de dos libros sobre Clarice Lispector: *Clarice Lispector* (2000) y *Ladrona de rosas* (2010). E-mail: laurafreixasmadrid@gmail.com

al quedarse embarazada se convierte en “serenamente, materia prima”, escapa –aunque sea parcial y pasajera- a esa conciencia que atormenta a los seres humanos en general, pero especialmente a los varones. También en el cuento “La menor mujer del mundo”, la pigmea sin nombre, pequeña, negra, embarazada, que habita en los árboles, goza de una alegría de vivir desconocida –e incluso irritante- para el explorador blanco. Y para los occidentales cultos, hombres y mujeres, que a miles de kilómetros de África leen una noticia sobre ella.

Con lo cual llegamos a un punto importante; y es que para Lispector, la diferencia entre mujeres y hombres, por la cual aquéllas se encuentran más cerca de la naturaleza y éstos más atravesados por la conciencia, no es intrínseca, sino cultural. Es la educación, el dinero, el poder, lo que convierte a ciertas personas en más conscientes, más atormentadas y más ávidas de dominar, que otras. El hecho de que estas características las ostenten en general los hombres no significa que sean en sí masculinas, sino que quienes detentan la educación, el dinero, el poder..., estadísticamente, son los hombres más que las mujeres (y los habitantes del Primer Mundo más que los del Tercero, y los ricos más que los pobres).

Llegados a este punto, la pregunta que me gustaría hacerme es muy sencilla: quienes tienen menos conciencia ¿son, en la obra de Clarice Lispector, más felices que quienes tienen más? Parecería que sí, cuando leemos frases “¿Por qué son tan libres los perros? Porque son el misterio vivo que no se indaga” (“Las aguas del mundo”) o: “Comprende la vida porque no es suficientemente inteligente para no comprender” (*Cerca del corazón salvaje*). Recordemos, sin embargo, otros personajes lispectorianos: los animales abandonados o asesinados (“La legión extranjera”, “El crimen del profesor de matemáticas”...), las amas de casa desorientadas e impotentes (“La búsqueda de una dignidad”, “La imitación de la rosa”, “Feliz cumpleaños”, “El búfalo”...), la mujer a la que su marido intenta matar por celos (*La manzana en la oscuridad*), la mecanógrafa humillada por su novio (*La hora de la estrella*)... ¿Y por qué son desgraciadas estas mujeres, cuya proximidad al estado de naturaleza podría hacerlas felices por la comunión sensual y emocional con la vida? Por un motivo obvio: porque al no tener poder, carecen de libertad, y a menudo de dignidad. Y es que por más que a Clarice Lispector le interesen sobre todo cuestiones filosóficas -¿qué es la naturaleza? ¿qué es la conciencia?...-, lo social -la economía, el poder- moldea inevitablemente la experiencia humana.

FREIXAS, L. The Woman According to Clarice Lispector. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 255–256, 2015.

A mulher segundo Clarice Lispector

LAURA FREIXAS *

Tradução: Ana Mariza Benedetti**

Pode-se afirmar, em linhas gerais, que a literatura escrita por mulheres gira em torno de um tema central: a mulher. Não é de estranhar: a literatura escrita por homens tem dado o protagonismo aos homens – na obra de Shakespeare, por exemplo, encontramos 147 personagens femininas de um total de 1.191, um mísero 12 % – e é lógico que quando elas têm acesso à escrita, o seu primeiro impulso é refletir uma experiência, a sua, tão ausente na literatura (e na cultura em geral). É o caso de Clarice Lispector, com a particularidade de que ela não fica, como outras autoras, no sociológico, mas aponta para o filosófico.

No início de *A Paixão Segundo G. H.*, a protagonista entra no quarto da criada e encontra um desenho grosseiro de três figuras na parede: um homem, uma mulher e um cão. Elas representam as três formas de existência segundo Clarice Lispector.

Para nossa autora, o mundo é feito de matéria sem consciência: é isso o que o cão encarna. Essa forma de existir – ao mesmo tempo infra-humana e sobre-humana, divina – é a base, a substância do mundo: “tudo é feito do mesmo”, cantarola Joana em *Perto do Coração Selvagem*. O homem, ao contrário, tem consciência. Porém essa consciência – que é expressa por meio da palavra – é desgraçada, pois permite ao homem conhecer seus limites, e principalmente, sua mortalidade, diferentemente dos animais: na primeira página de *Perto...*, aparecem umas galinhas que “não sabiam que iam morrer”.

E a mulher? Para Lispector, as mulheres ocupam um lugar intermediário entre o propriamente humano, que é a consciência, encarnada pelo homem, e a natureza não

* Escritora e crítica literária; colunista do jornal *La Vanguardia*. Tem textos publicados em outros periódicos literários importantes como *Quimera*, *Espéculo*, etc. É autora de dois livros sobre Clarice Lispector: *Clarice Lispector* (2000) e *Ladrona de rosas* (2010). E-mail: laurafreixasmadrid@gmail.com

** Departamento de Letras Modernas - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP/São José do Rio Preto - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil. E-mail: benedeti@ibilce.unesp.br

humana. Dessa forma, soa chocante, mas há que se considerar que, da mesma forma que muitas outras escritoras (e outras artistas), Lispector aceita certas equivalências patriarcais (como “mulher = natureza”), porém atribui a elas um valor diferente e – até certo ponto – positivo. Assim, em *Perto...*, a mulher que ao ficar grávida torna-se “serenamente matéria-prima”, escapa – mesmo que parcial e passageiramente- dessa consciência que atormenta os seres humanos em geral, porém os homens em especial. Também no conto “A Menor Mulher do Mundo”, a pigmeia sem nome, pequena, negra, grávida, que vive em árvores, goza de uma alegria de viver desconhecida – e inclusive irritante – para o explorador branco. E para os ocidentais cultos, homens e mulheres, que a milhares de quilômetros da África lêem uma notícia sobre ela.

Com isso chegamos a um ponto importante; e é que, para Lispector, a diferença entre mulheres e homens, pela qual elas se encontram mais perto da natureza e eles mais atravessados pela consciência, não é intrínseca, mas cultural. É a educação, o dinheiro e o poder, o que torna certas pessoas mais conscientes, mais atormentadas e mais ávidas por dominar, que outras. O fato de que tais características sejam ostentadas em geral pelos homens não significa que sejam em si masculinas, mas que quem detém a educação, o dinheiro, o poder..., estatisticamente, são os homens mais que as mulheres (e os habitantes do Primeiro Mundo mais do que os do Terceiro, e os ricos mais do que os pobres).

Tendo chegado a esse ponto, a pergunta que gostaria de fazer é muito simples: Os que têm menos consciência são, na obra de Clarice Lispector, mais felizes do que os que têm mais? Poderia parecer que sim, quando lemos frases como “Por que é que o cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga” (“As Águas do Mundo”) ou: “Compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la” (*Perto do Coração Selvagem*). Recordemos, no entanto, outras personagens lispectorianas: os animais abandonados ou assassinados (“A Legião Estrangeira”, “O Crime do Professor de Matemática”...), as donas de casa desorientadas e impotentes (“À Procura de Uma Dignidade”, “A Imitação da Rosa”, “Feliz Aniversário”, “O Búfalo”...), a mulher que, por causa de ciúme, sofre uma tentativa de assassinato do marido (*A Maçã no Escuro*), a datilógrafa humilhada pelo namorado (*A Hora da Estrela*)... E por que são miseráveis estas mulheres, cuja proximidade ao estado de natureza poderia fazê-las felizes pela comunhão sensual e emocional com a vida? Por um motivo óbvio: porque por não ter poder, carecem de liberdade e, com frequência, de dignidade. E é por isso que por mais que interessem a Clarice Lispector, em particular, questões filosóficas – o que é a natureza?, o que é a consciência?... –, é o social – a economia, o poder – que inevitavelmente molda a experiência humana.

FREIXAS, L. The Woman According to Clarice Lispector. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 257–258, 2015.

O feminino e o transcendental

L A U R A F R E I X A S *

Tradução: Ana Mariza Benedetti**

Quatro lugares-comuns frequentemente vêm à tona quando se fala de Clarice Lispector (Ucrânia, 1920 - Brasil, 1977). Eles consistem em mencionar a sua “beleza exótica”; em qualificar a sua obra como “misteriosa” (ou “estranha”, “surpreendente”, “singular”, etc.); em aludir ao termo “intimismo”, em comparar seus romances com os de Virginia Woolf e Joyce. E quase todos resultam duvidosos, pois definir uma mulher pelo seu físico e descrever sua obra como “intimista” são automatismos da nossa cultura, tanto quanto explicar um artista de um país colonial comparando-o com os da metrópole.

Permanece o de “estranha”. E é que, de fato, a obra de Lispector não só rompe de forma abrupta com a literatura brasileira anterior, mas também é muito singular em todo o panorama de literaturas em línguas europeias do seu tempo. Essa singularidade contempla vários aspectos. Para começar, Lispector desorienta o leitor com uma obra formalmente muito diversa, mesmo sendo tematicamente homogênea. Não parece haver nada em comum entre o lirismo sensual de seu primeiro romance (*Perto do Coração Selvagem*) e a sarcástica paródia de novela que é o penúltimo (*A Hora da Estrela*). No entanto, sempre estão as mesmas preocupações. Existem dois mundos que Clarice Lispector quer explorar: o feminino e o transcendental. É certo que sua obra apresenta confluências com as de Joyce e de Woolf, mas não influências, já que ela não tinha lido tais autores antes de escrever suas obras principais. Com o escritor irlandês, compartilha a visão de literatura como terreno de revelação transcendental – o que Joyce, numa transferência característica da religião à arte, chamou

* Escritora e crítica literária; colunista do jornal La Vanguardia. Tem textos publicados em outros periódicos literários importantes como *Quimera*, *Espéculo*, etc. É autora de dois livros sobre Clarice Lispector: *Clarice Lispector* (2000) e *Ladrona de rosas* (2010). E-mail: laurafreixasmadrid@gmail.com

** Departamento de Letras Modernas - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP/São José do Rio Preto - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil. E-mail: benedeti@ibilce.unesp.br

“epifania” –; com a escritora inglesa, ao dar voz – privada e secreta, em forma de monólogo interno – a personagens femininos aparentemente banais, donas de casa por exemplo. Porém chamar isso de “intimismo” seria precipitado: o monólogo interior não é mais do que uma técnica, um meio para ser usado para fins muito diversos, e Lispector o utiliza não para a análise psicológica, mas para abordar questões metafísicas.

Isso nos leva de volta à questão das influências. A principal, em sua obra, é uma que antigamente já era dada como óbvia e na qual hoje, pelo que parece, ninguém mais pensa: a *Bíblia*. Toda a obra de Lispector é perpassada, em diversos tons e palavras-chave – perplexidade, aceitação serena, paródia sacrílega, reinterpretação, sarcasmo... –, pelo questionamento sobre o sentido, sobre a transcendência e a imanência, sobre a imortalidade, sobre a existência ou inexistência de Deus; seu romance mais ambicioso – embora não o melhor –, *A Maçã no Escuro*, chegou a ser interpretada, de modo convincente, como uma versão alternativa do *Gênesis*, e foram comparadas, também de forma convincente, algumas passagens de seus livros com outros de Santa Teresa, vendo em uns e outros uma fonte comum que seria a mística judaica. Se todo escritor, para ter voz própria, deve começar por fazer a própria árvore genealógica, a de Lispector estaria formada pelos textos sagrados judaicos e cristãos, e pelos escritores que mais a marcaram: nem Woolf nem Joyce, em concreto, –nem mesmo Kafka ou Sartre, com quem também já foi comparada –, mas Dostoiévski, Julien Green, Emily Dickinson, Emily Brontë, Proust, Pessoa, e sobretudo, uma autora a quem leu e releu durante toda a sua vida: Katherine Mansfield.

Os contos de Lispector, considerados os melhores jamais escritos em língua portuguesa, devem muito a Mansfield. Como os da neozelandesa, eles com frequência dão voz a personagens femininos marginais: donas de casa, meninas, velhas... (“À Procura de Uma Dignidade”, “Feliz Aniversário”, “Amor”, “A Legião Estrangeira”...). Como Mansfield, Lispector (e esta talvez seja uma das contribuições que as mulheres deram, globalmente, à literatura) é capaz de mostrar o mistério, a poesia, a revelação do sagrado, do nada, do inferno e do paraíso... dentro da vida doméstica, a vida aparentemente mais cotidiana e insignificante. No entanto, Lispector possivelmente vai mais além do que Mansfield. Não em emoção nem em beleza – Mansfield é mais leve, quem sabe mais poética –, mas sim em profundidade. Lispector possui no fundo uma grande tendência à abstração e os contos servem-lhe para abordar, como quem não quer nada, questões tais como a natureza do amor, a relação entre o eu e o outro, a apreensão intelectual *versus* a apreensão sensual e emocional do mundo, a busca do sentido ou a renúncia a encontrá-lo, aceitando o nada... É este – o nada, o neutro, o vazio, como substrato do universo – um fio condutor de Lispector: aparece nesse maravilhoso texto – não é propriamente um conto – intitulado “Silêncio”, ou em um de seus relatos mais justamente célebres, “Amor”, encarnado por um cego que masca chiclete, em contraste com o mundo vivo, de imagens, cores, cheiros, representado pelo Jardim Botânico, ao mesmo tempo cópia do Paraíso e cenário da corrupção, da podridão, da morte.

Falando de amor, o tratamento dado por Lispector tem provocado um interessante debate entre aqueles que consideram que Lispector propõe o amor como um modo respeitoso,

não invasivo, de relacionar-se com o mundo (Hélène Cixous), e aqueles que acreditam que o amor, na obra de Lispector, encobre o conflito (Marta Peixoto). Existem exemplos que justificam ambas as teses: em “A Imitação da Rosa” (que grande conto!) a protagonista, enfrentada ao mistério da beleza da rosa, ensaia a via da imitação amorosa, como uma imitação de Cristo, frente à razão redutora, representada pelo marido e o psiquiatra. Porém em “A Legião Estrangeira” ou no respeitável “O Búfalo”, o chamado amor é luta de poder... Também o é em “A Via Crucis do Corpo”, que iria surpreender (desagradavelmente?) os seus leitores, mas que sob a aparente discrepância com o resto da sua obra contística, forma parte da sua trajetória: com esses textos por encomenda, supostamente eróticos, porém mais sarcásticos, Lispector começava a burlar-se do “argumento” (como também o faz em “A Quinta História” ou “Duas Histórias a Meu Modo”) e dar um toque de humor negro, o que constituirá um dos aspectos (não o único) da sua obra nos últimos anos.

E a questão do amor se entrelaça com outras: a alteridade, o conhecimento. Para Lispector o outro é sempre radicalmente alheio: daí a reiterada presença de animais – especialmente a galinha, para ela, símbolo da feminilidade- em suas ficções. O animal representa, além disso, uma maneira de estar no mundo: em vez da razão, o puro ser, em sintonia intuitiva, sensual, com o mundo. A dualidade razão-intuição se encarna no símbolo dos óculos (“O Crime do Professor de Matemática”, “Evolução de Uma Miopia”...) ou no casal professor-aluna, que remete à dualidade dos sexos, pois para Lispector, os homens estão do lado da razão – por meio da qual tentam se apropriar do objeto de conhecimento, porém desse modo o falseiam ou o matam –, enquanto que as mulheres, mais próximas à criação em todos os sentidos, encarnam uma via alternativa de conhecimento. Não é por nada que as “feministas da diferença” tenham feito de Lispector sua escritora fetiche...

Enfim, um livro fundamental e ao mesmo tempo um “mostruário” da obra de Lispector - todos os seus temas, suas épocas, seus diversos tons, encontram-se nele refletidos - porque constitui para muitos - Lispector pode, mais ou menos, agradar com romancista, mas como contista é indiscutível - a sua obra prima.

FREIXAS, L. The Feminine and the Transcendental. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 259–262, 2015.

Referências para a tradução

FREIXAS, L. Lo femenino y lo trascendente. In: LISPECTOR, C. *Cuentos Reunidos*. Madrid: Alfaguarra, 2002. s/p.

_____. Lo femenino y lo trascendente *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios (Clarice Lispector), Madrid: Universidad Complutense de Madrid (UCM), v. 2, n. 51, p. 66-68, 2013. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_

Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acesso em: 23 out. 2015.

A coragem de escrever e viver^{*}

MANUEL ARRANZ^{*}

Tradução: Lucilene Machado Garcia Arf^{***}

Sempre pensei, bem como falei, que o romance é um gênero da maturidade. E continuo a pensar e a dizer, apesar de algumas conclusões e definitivas refutações, como este romance de Clarice Lispector. Certo é que os grandes nascem grandes. Somente os pequenos crescem. Se este argumento não for convincente, pensem simplesmente que a exceção confirma a regra.

Eu não duvido que Clarice Lispector seja uma escritora brasileira que renovou ou foi uma revolução nas letras brasileiras de sua época, em todo caso, não deixa de ser uma forma geral de falar. Porém, para mim, Clarice Lispector é uma escritora universal e sua obra, seus romances, seus contos, são de uma intensidade, uma profundidade e uma originalidade que seria injusto limitá-la às letras brasileiras. Ainda que este seja um lugar comum, ninguém se parece com Clarice Lispector e Clarice Lispector não se parece a ninguém. É uma escritora única em todos os sentidos que esta expressão possa ter. Eu não tenho mais remédio senão admitir, como fizeram a maioria de seus críticos, que sua escrita é uma escrita de mulher. E nisso também é única. Definir o que seja uma escrita de mulher não é tão fácil, e na maioria das vezes não passa de um recorrente tópico. Entretanto, em seu caso não é. Nela, eu acredito, se cumpre a assertiva de que o estilo é a falta de estilo. Suas palavras palpitam, suas frases fluem, suas metáforas, suas imagens, o caso omissivo que faz de todas as convenções literárias o absoluto desprezo aos artifícios. Em contrapartida, é algo inconfundível para quem leu algum de seus livros e não encontrou nada parecido em nenhum outro lugar que não fosse seus outros livros. Seus livros não produzem admiração e sim uma espécie de devoção. Não são perfeitos, não estão bem escritos, não são equilibrados, não são harmoniosos, nem

* N. E.E.: Texto originalmente publicado em LISPECTOR, C. *Cerca del corazón salvaje*. Traducción e introducción de Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2002. s/p.

* Licenciado em Filologia pela Universidade de Valência. Tradutor e crítico literário. Colaborador habitual de revistas culturais como *Archipiélago*, *Claves de Razón Práctica*, *Letras Libres*, *Revista de Occidente*, *Turia*. Traduziu, dentre outras, obras de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Antoine Compagnon, Rousseau. E-mail: arranz_man@gva.es

*** Departamento de Letras Modernas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Fronteiriços – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus do Pantanal – UFMS/CPAN – 79304-902 – Corumbá – Brasil. E-mail: lucilenemachado@terra.com.br

nos deixam, após a leitura, a sensação de cumplicidade, ou a íntima satisfação de havê-los compreendido, como os outros livros. São o contrário: encantadores, selvagens e às vezes brutais. E a sensação que nos deixam é das mais estranhas: tormento e desamparo, uma consciência de estar diante de algo e diante de alguém que põe sua alma inteira no que escreve. O ofício de Clarice Lispector, parafraseando outro autor que depositou como ela toda carne no espeto, não era outro senão o ofício de viver.

Clarice Lispector escrevia, anotava tudo o que lhe ocorria, anotava frases, não tinha uma ideia clara de romance, de modo que chamar seus livros de romances é outra contravenção. Apenas, de repente, descobria que todos aqueles fios formavam uma trama e, então, se colocava a tecê-los. Sempre fora assim, conta ela, apesar de ter um livro intitulado *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* que pode insinuar outra coisa. Se precisasse falar de sua técnica narrativa, essa seria sua técnica: escrever sem sossego, sem nenhuma direção, sem nenhum plano prévio, escrever por instinto de sobrevivência, inclusive. Essa técnica de escrita justifica, talvez, que seus romances possam começar por qualquer página. Há um fio narrativo evidente, porém apenas isso, como também há um fio nos colares de pérolas. O fio é o que as mantém unidas, ainda que cada uma por si só tenha um valor próprio, um colar é algo mais que uma soma de pedras. Assim são também os seus livros.

Não escreveu muito. Oito romances e o póstumo e estremeecedor *Um sopro de vida*, algumas coleções de contos, que para muitos de seus críticos e leitores contém o melhor de sua obra, alguns livros infantis, traduções (de Wilde, London, Agata Christie, etc.) colaborações na imprensa.

Perto do coração selvagem surgiu em 1944, quando Clarice tinha apenas vinte anos, ou um pouco mais (a data de seu nascimento segue sendo incerta). Antes já havia escrito contos que as revistas literárias não publicavam nunca, pois eram, como dizia, contos pouco convencionais. O romance, pelo contrário, teve um êxito fulminante. Sua originalidade, seu mistério, seu inclassificável estilo foi muito comentado pelos críticos que, como quase sempre costuma ser, erraram em sua maioria. Atribuíram a ela influências de livros que não havia lido e a compararam com autores que ainda não conhecia (Joyce, Virginia Wolf). Porém, é assim a crítica. O que não se deram conta, ao contrário, ou talvez sim, é que em seus livros a técnica era o que menos importava. Clarice Lispector se auto-observava a viver e tratava de questionar o que sentia, tudo o que sentia e também o que não sentia e que os demais esperavam que sentisse. O olhar que lançava às coisas e às pessoas era implacável, as deixavam nuas, expostas, ridículas. Porém, nem ela se livrava desse olhar e tampouco se livrava de se perguntar “como sou e por que sou como sou”. “O movimento explica a forma” escrevia, como viver explica a vida. Por que “que importa mais: viver ou saber que se está vivendo?” Como se pode ver, não estamos diante de nenhum experimento verbal. As palavras com as quais Clarice Lispector escreve seus livros são pura vertigem. É uma autora que não aceita meias-medidas. E algo que assinalaram os críticos neste primeiro romance, e que ainda seguem assinalando, é a qualidade poética de sua prosa. De novo, uma maneira genérica de falar. Ela seguramente não estaria de acordo. A confusão é produzida pelo efeito devastador de sua prosa. Parece que tratá-la como poesia a tornaria menos nociva. Todavia,

não cabe dúvida que é prosa. Prosa sem esculpir, prosa em estado puro. Logo vieram outros livros: “nasci para escrever”, disse, porém só porque “escrever significa procurar entender e procurar reproduzir o irreproduzível”. Poucos escritores conseguiram atingir esse ponto.

ARRANZ, M. The Courage of Writing and Living. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 263–265, 2015.

Referências para a tradução

ARRANZ, M. El coraje de escribir y vivir. In: LISPECTOR, C. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. e intr. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2002. s/p.

Índice de assuntos

- Adília Lopes (MVNS-É, p. 168);
Agustina Bessa-Luís (MVNS-É, p. 168);
Alteridade (IM, p. 141);
Clarice Lispector (LMGA, p. 17; ELS, p. 42; MA, p. 59; NGF, p. 84 ; AM, p. 114; MVNS-É, p. 168 ; CHT, p. 209);
Conhecimento (IM, p. 141);
Crítica Literária (LMGA, p. 17);
Desejo (NGF, p. 84);
Escrita (MA, p. 59; CHT, p. 209);
Espelho (ELS, p. 245);
Eu (NGF, p. 84);
Existencialismo (CHT, p. 209);
Feminino (ELS, p. 245);
Forma (MA, p. 59);
Fracasso (NGF, p. 84);
Identidade (ELS, p. 245);
Imagem (ELS, p. 245);
Isotopias (AM, p. 114);
Jean-Paul Sartre (CHT, p. 209);
Lacan (IM, p. 141);
Leitura (LMGA, p. 17);
Lídia Jorge (MVNS-É, p. 168);
Linguagem (ELS, p. 42; MA, p. 59; NGF, p. 84; IM, p. 141);
Literatura contemporânea (CHT, p. 209);
Literatura portuguesa (MVNS-É, p. 168);
Masculino (ELS, p. 245);
Maurice Merleau-Ponty (CHT, p. 209);
Mediação (LMGA, p. 17);
Mística (AM, p. 114);
Narrativa intimista (CHT, p. 209);
Patriarcalismo (ELS, p. 245);
Recepção (LMGA, p. 17);
Recriação (ELS, p. 42);
Romance (MA, p. 59);
Ser (NGF, p. 84);
Silêncio (NGF, p. 84; IM, p. 141);
Sinais de Pontuação (IM, p. 141);
Tédio (CHT, p. 209);
Teolinda Gersão (MVNS-É, p. 168);
Teoria da tradução (ELS, p. 42);
Teresa de Jesus (AM, p. 114);
Tradução (ELS, p. 42; LMGA, p. 17).

Índice de materia

- Adília Lopes (MVNS-É, p. 154);
Agustina Bessa-Luís (MVNS-É, p. 154);
Alteridad (IM, p. 129);
Clarice Lispector (LMGA, p. 30; ELS, p. 50;
NGF, p. 68; AM, p. 100; MVNS-É, p. 154 ;
CHT, p. 182);
Conocimiento (IM, p. 129);
Crítica Literaria (LMGA, p. 30);
Deseo (NGF, p. 68);
Escritura (CHT, p. 182);
Espejo (ELS, p. 236);
Existencialismo (CHT, p. 182);
Femenino (ELS, p. 236);
Fracaso (NGF, p. 68);
Identidad (ELS, p. 236);
Imagen (ELS, p. 236);
Isotopías (AM, p. 100);
Jean-Paul Sartre (CHT, p. 182);
Lacan (IM, p. 129);
Lectura (LMGA, p. 30);
Lenguaje (ELS, p. 50; NGF, p. 68; IM, p.
129);
- Lídia Jorge (MVNS-É, p. 154);
Literatura Contemporánea (CHT, p. 182);
Literatura portuguesa (MVNS-É, p. 154);
Masculino (ELS, p. 236);
Maurice Merleau-Ponty (CHT, p. 182);
Mediación (LMGA, p. 30);
Mística (AM, p. 100);
Narrativa Intimista (CHT, p. 182);
Patriarcado (ELS, p. 236);
Recepción (LMGA, p. 30);
Recreación (ELS, p. 50);
Ser (NGF, p. 68);
Signos de puntuación (IM, p. 129);
Silencio (NGF, p. 68; IM, p. 129);
Tedio (CHT, p. 182);
Teolinda Gersão (MVNS-É, p. 154);
Teoría de la Traducción (ELS, p. 50);
Teresa de Jesús (AM, p. 100);
Traducción (LMGA, p. 30; ELS, p. 50);
Yo (NGF, p. 68).

Subject Index

- Adília Lopes (MVNS-É, p. 154; p. 168);
Agustina Bessa-Luís (MVNS-É, p. 154; p. 168);
Alterity (IM, p. 129; p. 141);
Clarice Lispector (LMGA, p. 17; p. 30; ELS, p. 42; p. 50; MA, p. 59; NGF, p. 68, p. 84; AM, p. 100; p. 114 ; MVNS-É, p. 154; p. 168; CHT, p. 182; p. 209);
Contemporary Literature (CHT, p. 182; p. 209);
Desire (NGF, p. 68, p. 84);
Existentialism (CHT, p. 182; p. 209);
Failure (NGF, p. 68; p. 84);
Feminine (ELS, p. 236, p. 245);
Form (MA, p. 59);
Human Being (NGF, 68, p. 84);
Identity (ELS, p. 236; p. 245);
Image (ELS, p. 236; p. 245);
Intimate Narrative (CHT, p. 182; p. 209);
Isotopies (AM, p. 100; p. 114);
Jean-Paul Sartre (CHT, p. 182; p. 209);
Knowledge (IM, p. 129; p. 141);
Lacan (IM, p. 129 ; p. 141);
Language (ELS, p. 42; p. 50; MA, p. 59; NGF, p. 68, p. 84; IM, p. 129; p. 141);
Lídia Jorge (MVNS-É, p. 154; p. 168);
Literary criticism (LMGA, p. 17; p. 30);
Male (ELS, p. 236; p. 245);
Maurice Merleau-Ponty (CHT, p. 182; p. 209);
Mediation (LMGA, p. 17; p. 30);
Mirror (ELS, p. 236; p. 245);
Mystical (AM, p. 100; p. 114);
Novel (MA, p. 59);
Patriarchalism (ELS, p. 236; p. 245);
Portuguese Literature (MVNS-É, p. 154; p. 168);
Punctuation Marks (IM, p. 129; p. 141);
Reading (LMGA, p. 17; p. 30);
Reception (LMGA, p. 17; p. 30);
Reconstruction (ELS, p. 42; p. 50);
Self (NGF, p. 68, p. 84);
Silence (NGF, p. 68, p. 84; IM, p. 129; p. 141);
Tedium (CHT, p. 182; p. 209);
Teolinda Gersão (MVNS-É, p. 154; p. 168);
Teresa of Avila (AM, p. 100; p. 114);
Theory of Translation (ELS, p. 42; p. 50);
Translation (LMGA, p. 17; p. 30; ELS, p. 42; p. 50);
Writing (MA, p. 59; CHT, p. 182; p. 209).

Índice de autores / Authors Index

ARF, L. M. G., p. 17; p. 30;
ARRANZ, M.; p. 59 ; p. 263;
FREIXAS, L.; p. 255; p. 257; p. 259;
GIRONA FIBLA, N.; p. 68; p. 84;
HERNANDÉZ TERRAZAS.; p. 182; p.
209;

LOSADA SOLER, E., p. 42; p. 50; p.
236; p. 245;
MAURA, A.; p. 100; p. 114;
MERCADÉ, I.; p. 129; p. 141;
SÁNCHEZ-ÉLEZ, M. V.; p. 154; p.
168.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês);

REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es).

Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar Link).

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar Link).

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Link: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) Article (full text with no identification of the author);

b) Identification (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no respeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave);

TEXTO;

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>