

Vinícius Linné

**A IMAGÍSTICA DA ESCRITA NOS ROMANCES  
DE CLARICE LISPECTOR**

Passo Fundo, junho de 2019

Vinícius Linné

A IMAGÍSTICA DA ESCRITA NOS ROMANCES  
DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2019

## AGRADECIMENTOS

*“Tudo no mundo começou com um sim.”* Só posso dizer que foi essa palavra também que concretizou este trabalho. Sou grato a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Helena Saldanha Barbosa, por ter dito seu “sim” a meu pedido de orientação. Sem dúvida, esta tese não existiria sem o seu incentivo, seu olhar e sua sutileza para interromper a guerra interna que eu cismeiei em travar.

*“Ela acreditava em anjos, e porque acreditava, eles existiam.”* Por sempre ter confiado em mim, desde os tempos da adolescência em que eu escrevia na internet sob a alcunha de “Anjo Maldito”, agradeço a Talita Marafon. Obrigado pelo companheirismo, pelo incentivo e pelo suporte em todos os momentos.

*“Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos.”* A Júlia Helena Marafon Linné, agradeço por ter dado um novo sentido para a minha existência. Seu riso foi, muitas vezes, minha rota de fuga quando tudo era pesado demais; enquanto seu olhar foi o caminho de volta para esta tese e para tudo o que ela significa.

*“Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer.”* Agradeço aos meus pais, Alfredo e Suely Linné, por compreenderem esta vontade de pertencer que também foi minha, por terem me adotado, adorado e fornecido todo apoio necessário para que eu chegasse até aqui. Qualquer mérito meu é de vocês também.

*“Um amigo será tanto mais precioso quando conseguir provocar recordações as mais agradáveis nos que partilham da amizade.”* Elisandra Arenhardt, Junara Paiva e Lidiane Soder, só vocês conseguem saber o quanto esta jornada foi angustiante, significativa e epifânica para mim. Obrigado por estarem comigo a cada passo, ora cobrando, ora compreendendo a necessidade de respirar. Há um pouco de vocês em cada página desta pesquisa.

*“Não é que fôssemos amigos de longa data. Conhecemo-nos apenas no último ano da escola. Desde esse momento estávamos juntos a qualquer hora.”* Às colegas Izandra Alves e Silvani Lopes Lima, inspiradoras em todos os sentidos, sou grato pelo apoio, pela

escuta atenta e pelo abraço apertado quando necessário. Vocês estão comigo a cada vez em que entro numa sala de aula, pronto para fazer a diferença através da Literatura.

*“As palavras são a maior complicação do mundo”*. Obrigado, sempre, a Clarice Lispector, por ter me contagiado com a complicação da escrita, juntamente com seus dramas, impossibilidades e devaneios. Este trabalho é para você, como foram todos os outros que fiz.

Por fim, *“Quando eu precisar, então eu terei, porque sei que é de justiça dar mais a quem pede mais, minha exigência é do meu tamanho”*. Por ser justo e necessário, agradeço aos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, por terem oportunizado ao filho biológico de um “doutor” — rechaçado por ele e adotado por um caminhoneiro e sua esposa — tornar-se doutor, enfim.

## RESUMO

Ao longo de sua carreira literária, em inúmeras entrevistas, Clarice Lispector deparou-se com a pergunta “Por que você escreve?”. Em nenhuma das ocasiões, porém, conseguiu dar uma resposta direta à questão. Através de suas evasivas, bem como das conversas com outros autores, a escritora revelava ser esta uma inquietação pessoal. Por isso, talvez, a temática adquiriu tanta importância em seus textos, especialmente no que diz respeito aos seus romances. Através de uma construção metalinguística, Lispector expôs suas reflexões sobre a escrita, o que tornou sua obra uma importante fonte de estudos para o campo da criação literária. Partindo disso, a presente tese baseia-se na obra *A imagística de Shakespeare*, de Caroline Spurgeon (2006), cuja finalidade foi reunir, catalogar e analisar todas as metáforas presentes na obra do clássico escritor inglês, para se aproximar da resposta buscada por Lispector: sua razão para escrever. Tendo em vista este objetivo, o método empregado consistiu na leitura de seus romances da autora, destacando todas as suas imagens, ou seja, as metáforas, símiles e comparações, acerca da escrita e da composição literária. Em um segundo momento, tais imagens foram digitadas e categorizadas, de acordo com seu conteúdo, permitindo uma visão quantitativa do que a escrita, de fato, representava para Lispector. Como resultado da análise, chegou-se a duas temáticas principais, que ocupam 65% das metáforas analisadas: a Impossibilidade, ligada à ineficiência da palavra para atingir o que Lacan (2003) denominou de real, e a Demiurgia, conceito que liga o ato criador de um escritor ao de Deus, através da mitologia da palavra, abordada aqui pelo viés dos estudos de Cassirer (2009). Além disso, esta tese analisa as demais seções encontradas à luz de teorias de diferentes áreas, como a filosofia, a linguística, a psicanálise e a psicologia positiva. Para isso, recorre-se, entre outros, aos seguintes autores: Platão (2004), Aristóteles (1959), Wittgenstein (2005), Austin (1990), Foucault (1967) e Csikszentmihalyi (1999).

**Palavras-chave:** criação literária; demiurgia, mitologia da palavra; impossibilidade.

## ABSTRACT

Throughout her literary career, in numerous interviews Clarice Lispector came across the question "Why do you write?". On no occasion, however, was she able to give a direct answer to the question. Through her evasions, as well as conversations with other authors, Lispector revealed that this was a personal concern. Therefore, perhaps, the thematic has acquired so much importance in her writings, especially in her novels. Through a metalinguistic construction, the author thought about her writing, which made her work an important source of studies for the field of literary creation. So, this thesis is based on Caroline Spurgeon's *Shakespeare's Imagery* (2006), whose purpose was to gather, to catalog and to analyze all the metaphors present in the work of the classic English writer, to approach the answer sought by Lispector: her reason for writing. In view of this objective, the method used consisted in reading the novels of the author, highlighting all their imageries, this is, metaphors, similes and comparisons, about writing and literary composition. In a second moment, these imageries were digitized and categorized, according to their content, allowing a quantitative vision of what the writing, in fact, represented for Lispector. As a result of the analysis, two main themes were identified, which occupy 65% of the analyzed metaphors: the Impossibility, linked to the inefficiency of the word to achieve what Lacan (2003) called the real, and the Demiurgy, concept that links the creator act of a writer to a similar act of God, through the mythology of the word, addressed here by the bias of Cassirer's studies (2009). In addition, this thesis analyzes the other categories found on the light of theories of different areas, such as philosophy, linguistics, psychoanalysis and positive psychology. For this, the following authors are referenced: Plato (2004), Aristotle (1959), Wittgenstein (2005), Austin (1990), Foucault (1967) and Csikszentmihalyi (1999).

**Keywords:** literary creation; demiurgy, word mythology; impossibility.

***A prisão de papel***  
(Javier Almuzara)

*As melhores histórias que viveste  
contaram-nas.  
Dourados, minuciosos, lentos parágrafos  
que explicavam o mundo,  
negaram-te o mundo.*

*E depressa somaste  
teu esforço ao dos que antes  
ergueram esse muro  
de livros à tua frente;  
também tu deste vida  
a fantasmas de tinta e papel,  
tua própria vida.*

*Os anos passaste,  
os dias, as páginas,  
crendo em vão que se agora  
não estás tão vivo como os outros  
não estarás tão morto quando morreres.*

## LISTA DE QUADRO E GRÁFICOS

Quadro 01 - Categorias por ordem de frequência _____	34
Gráfico 01 - Número de imagens por obra _____	36
Gráfico 02 - Incidência de temas por obra _____	37
Gráfico 03 - Frequência temática _____	38
Gráfico 04 - A escrita como Técnica na obra de Lispector _____	40
Gráfico 05 - A escrita como <i>Flow</i> na obra de Lispector _____	51
Gráfico 06 - A escrita como Mímese na obra de Lispector _____	58
Gráfico 07 - A escrita como Sinestesia na obra de Lispector _____	64
Gráfico 08 - Imagens sinestésicas separadas por sentido _____	66
Gráfico 09 - A escrita como Catarse na obra de Lispector _____	71
Gráfico 10 - A escrita como Anamnese na obra de Lispector _____	76
Gráfico 11 - porcentagem que a criação literária ocupa em cada obra _____	83
Gráfico 12 - A escrita como Impossibilidade na obra de Lispector _____	84
Gráfico 13 - A escrita como Demiurgia na obra de Lispector _____	99

## SUMÁRIO

“ENTÃO POR QUE CONTINUAR ESCREVENDO, CLARICE?”	9
1 CLARICE LISPECTOR E A ESCRITA	25
2 ARCANOS MENORES	39
2.1 A escrita como Técnica	39
2.2 A escrita como <i>Flow</i>	49
2.3 A escrita como Mímese	58
2.4 A escrita como Sinestesia	63
2.5 A escrita como Catarse	71
2.6 A escrita como Anamnese	76
3 ARCANOS MAIORES	82
3.1 A escrita como Impossibilidade	82
3.1.1 O esvaziamento do simbólico	85
3.1.2 O grande silêncio que há no vazio	92
3.2 A escrita como Demiurgia	96
3.2.1 A mitologia da criação divina	105
3.2.2 A palavra criadora	115
3.2.3 A escrita dos homens e a fala das mulheres	118
3.2.4 As características de Deus	123
ENTÃO, POR QUE CONTINUAR ESCREVENDO, CLARICE?	129
REFERÊNCIAS	137

## “ENTÃO POR QUE CONTINUAR ESCRREVENDO, CLARICE?”

É em *A paixão segundo G. H.* que a narradora implora para que o leitor segure a sua mão, a fim de que ela possa continuar escrevendo. De certo modo, imploro o contrário. Que você, leitor, solte a minha mão para que eu escreva. Cada vez que tento, penso em quem vai ler e nos julgamentos que fará. Cada vez, paro depois do primeiro parágrafo, explodindo de frustração e medo. Esta tese é o resultado disso, frustração e medo? Se for, é uma péssima mistura.

Eu queria leveza, estilo, fluidez. Um texto distante, sem passionalidades. Mas não posso. Por imposição, quero algo que eu mesmo escreveria. Nisso, como Clarice Lispector disse muitas vezes, pareço que me imito. E, pior, pareço que a imito. Não quero um pastiche. Tampouco ela gostaria. Preciso, então, atravessar a frustração e o medo. Como, sem a mão que me recuso a estender? Às apalpadelas, no escuro.

Tento construir um texto de trapos. Recorto tudo que já escrevi sobre ela, cada tentativa de uma introdução, frases soltas, parágrafos inteiros, costuro-os juntos. Queria uma colcha de retalhos, com padrões bonitos. Consigo o monstro do Dr. Frankenstein. As costuras não encaixam, as bordas dos textos esgaçam, os pontos estouram porque ficam fracos demais. O resultado assusta. Mas talvez seja isto também: esta tese talvez seja uma experiência de escrita. E como experiência, preciso provar cada pedaço do que Lispector provou. Sem imitá-la, por Deus, sem imitá-la. Por isso, o começo não deveria ser este, esta digressão, esta volta, esta borda para os meus panos rasgados, esta farsa de Rodrigo S. M.. O começo deveria encaixar com o título e ser assim:

“Então por que continuar escrevendo, Clarice?”

“E eu é que sei?”, respondeu ela, entredentes, enquanto segurava um cigarro com os lábios e tentava acendê-lo. A icônica entrevista concedida pela autora em 1977 ao jornalista Júlio Lerner, na TV Cultura, foi repleta de evasivas similares, especialmente no que se referia ao seu processo criador. Ao ser questionada sobre o papel de um escritor, por exemplo, Lispector respondeu de pronto: “O de falar o menos possível”. Antes disso, Lerner indagara se sua escrita pretendia modificar a realidade: “No fundo, a gente não está querendo modificar as coisas. Está querendo só (expiração, gesto com as mãos de quem coloca algo para fora de si) desabrochar.”

Mas mal começo e já me assombro. Afinal, assistir a esta entrevista constitui sempre um ritual para mim. Começo querendo transcrever suas palavras e já me perco em

meus próprios sussurros. Falo baixo, sozinho, como que em uma prece de identificação. Pelos olhares esquivos de Lispector, por sua tristeza mal justificada como cansaço, por suas evasivas, mas especialmente pela falta dessa resposta fundadora. Por que escrever?

Anos antes, em outra entrevista, José Castello lhe fizera a mesma malograda pergunta “Por que você escreve, Clarice?”. A réplica, veio rápida como uma centelha: “Por que você bebe água?”. Através de perguntas sem respostas fáceis, Lispector evitava colocar em palavras os seus motivos para a criação. Talvez porque estas não lhe bastassem para explicar o cerne da escrita, talvez porque sua explicação estivesse posta em sua obra, a possuí-la, ou quem sabe, ainda, porque nenhum autor conseguiu responder-lhe essa mesma questão anos antes.

Como observa Novello (1987), nas entrevistas feitas por Lispector para a revista *Manchete*, a diversos artistas, incluindo escritores e compositores, a preocupação com os motivos da criação e suas implicações era uma constante. A Jorge Amado, Lispector (1999b) perguntou: “Quando você está escrevendo, espera pela inspiração ou trabalha com disciplina?” (p. 13). A Erico Verissimo: “Quando foi, Erico, que você começou a escrever? E motivado pelo quê?” (p. 24). A Pablo Neruda: “Escrever melhora a angústia de viver?” (p. 30). Por fim, a Fernando Sabino, Lispector explicitou sua busca: “Fernando, por que é que você escreve? Eu não sei por que eu escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim” (p. 39).

Esta tese nasce porque eu queria perguntar à própria Lispector por que ela escreve, mais uma vez. Talvez para ouvir outra dispensa, outra pergunta de esfinge. Talvez para ouvir um silêncio maior do que o próprio silêncio, um eco embrionário. Talvez. A única certeza que tenho e que me fez empreender tal busca foi esta: se a resposta dos outros serviria para Lispector, talvez a de Lispector também sirva para mim.

Na impossibilidade de fazer a pergunta a ela mesma, o faço à sua obra. Assim, este estudo busca comprovar a tese de que, embora Lispector afirmasse com frequência não compreender os motivos de sua escrita, essa é uma das temáticas mais presentes em seus textos e, por isso, mediante a análise de suas imagens a respeito da criação literária é possível se chegar a uma resposta quanto à significação da escrita para a autora.

Talvez, o estilo do que escrevo, o tom confessional, o registro fluídico (espero) do que penso e passo enquanto penso, já o tenha denunciado, mas ler Lispector pela primeira vez não foi uma simples questão de obrigação escolar. Quando a descobri, no Ensino Médio, por intermédio de uma professora de Literatura que amava o que fazia, ocorreu um encontro. Experimentei o que Souza (2012, p. 27) definiu como o efeito-Lispector:

Pode falar-se de um *efeito-Lispector* a propósito do modo como os textos da autora arrebatadoramente se impõem. Encontramo-nos justamente perante uma daquelas obras que suscitam reações contraditórias – da incondicional adesão à liminar recusa (ou se passa a ser leitor de Lispector, ou não se gosta de Lispector). [...] Se a leitura serve de base à construção do sujeito (somos o que lemos), ler Clarice Lispector passará a corresponder a incertas consequências que advêm do contato com seus textos; aquilo que se diz – que não se é o mesmo depois de determinada leitura, ou que não se fica impune após tal leitura – faz com que sejamos mais qualquer coisa seguramente da ordem do incerto. Se há um efeito-Lispector, é o de transportar os leitores para regiões que percebê-lo-ão depressa, estão dentro deles mesmos, embora lhes sejam absolutamente estranhas. Deparam-se com a perturbante evidência de uma desconhecida vida interior, um lugar a que jamais pensaram poder aceder.

Mais do que o descortinar de uma vida interior insuspeita, foi a possibilidade de transmutá-la em palavras o que me fascinou em sua obra. Até então, os textos ficcionais eram para mim a ilustração de fatos exteriores e suas consequências. Com a leitura de Lispector, as margens se alargaram muito e passei a escrever, na medida do (im)possível, sobre o que acontecia por dentro de mim, transformando o que antes eram poemas incipientes em uma prosa repleta de significados.

Era isso ou um tratamento psicológico. Afinal, a professora de Literatura me alertara, antes de me entregar *A paixão segundo G.H.*: “Há alguns anos, uma aluna minha precisou fazer terapia depois de ler este livro, então não é para todo mundo que eu o recomendo”. A escrita foi minha terapia. Ainda é? Talvez agora eu precise de ajuda profissional justamente por causa dela. Da escrita, não de Lispector. E é possível para mim separá-las?

Possuído por sua literatura e por seu estilo, também as dúvidas da autora passaram a me assolar. Por que é que se escreve? Por que reunir as palavras e transformá-las em ficção? Por que Lispector o fazia? Desde então, este assunto tem sido mais do que um desafio acadêmico, uma obsessão. Esta tese teve sua gênese exatamente dessa obsessão e me garante, se não o fruto da árvore do conhecimento, ao menos a voz que me expulsa do paraíso. Algo se explica aqui e, por ora, para mim, é o suficiente.

Preciso ressaltar que outras buscas nesse sentido já foram empreendidas, como as de Nicolino Novello (1987), que procura analisar o que o ato criador representava para Lispector ao longo de sua obra, fazendo digressões e análises gerais dos seus livros. Já

Edgar César Nolasco (2001), destaca as entrelinhas da escrita na autora, ao demonstrar em seus estudos como Lispector se inscreve no próprio texto, a ponto de misturar a ficção à biografia, além de conceder à linguagem um caráter de drama, através do que ele denomina de desconstrução escritural.

Olga de Sá (1979), chega a eleger em seus ensaios críticos o ovo como ícone para a escritura clariciana, justificando sua escolha pela reincidência do tema e pela incompreensão causada por esse elemento no conto “O ovo e a galinha”. A forma insuspeita, hermética, até, guarda em seu cerne a própria vida. Como duvidar dela, depois de ouvir Lispector dizer “Quando não escrevo, estou morta” (CULTURA, 2018).

Nádia Battella Gotlib (1995), autoridade quando o assunto é Lispector, consegue iluminar suas análises acerca da linguagem e das composições da autora tecendo uma espécie de biografia literária. No já clássico *Clarice, uma vida que se conta*, Gotlib explora muito da linguagem de Lispector, estabelece como as palavras se destacam enquanto temática em suas obras.

Estudar essa relação entre a autora e a escrita é algo que me impulsiona desde a graduação. De fato, foi no meu trabalho de conclusão de curso que surgiram as primeiras hipóteses a respeito da criação literária em Lispector, utilizadas nesta tese. Na época, analisei tal aspecto no último livro da autora, publicado postumamente: *Um sopro de vida: pulsações*. A obra, classificada pela escritora como “ficção”, simplesmente, já carrega no título a marca de sua temática: a ligação entre a criação literária e a divina, por remeter ao conteúdo da Bíblia.

Por meio desse estudo, pude perceber que a escrita surgia para Lispector como uma espécie de catarse, uma forma de esvaziar-se dos sentimentos que a consumiam. Em seguida, ao proceder a leitura do que escrevera, a autora passava por um processo de anamnese, ou seja, tomava conhecimento de pensamentos e reflexões suas até então desconhecidas conscientemente. Por fim, o resultado de tudo isso equivalia à demiurgia, uma aproximação entre a autora de obras ficcionais e Deus.

Por perceber a prevalência desse último traço e a falta de estudos a respeito, concentrei na demiurgia minha dissertação de mestrado. A pesquisa me permitiu traçar uma resposta coerente para a questão da relação entre Lispector e a escrita. Apesar disso, eu mantinha o sentimento de que havia mais a investigar. De algum modo, eu temia que estivesse fabricando as minhas respostas no lugar das de Lispector, analisando parcialmente sua obra. Ao conhecer *A imagística de Shakespeare*, da indiana Caroline Spurgeon (2006), entrei em contato com uma nova possibilidade de estudo.

Para sua tese de Doutorado, de 1935, Spurgeon desenvolveu uma pesquisa pioneira, constituída da coleta, categorização e análise de todas as imagens presentes nos poemas e peças de William Shakespeare. Por meio de gráficos ilustrativos, Spurgeon não só demonstrou a unidade na obra do famoso escritor inglês, afastando a possibilidade de múltiplos autores, como também esclareceu que as metáforas por ele utilizadas ampliavam a compreensão de seu trabalho.

No livro de Spurgeon, é possível acompanhar por meio de gráficos a evolução de cada temática. Ao analisar os números tabulados pela pesquisadora, percebe-se exatamente qual aspecto da natureza, por exemplo, atraía mais a inspiração do bardo. A saber: o tempo e suas mutações. A possibilidade de visualizar o mesmo na obra de Lispector, especificamente no que se refere à escrita, pareceu-me um empreendimento interessante; uma vez que levaria a uma resposta, de certo modo, mais objetiva do que aquelas apontadas anteriormente.

Afinal, segundo Spurgeon (2006), cada autor possui uma variedade de imagens que utiliza de acordo com sua experiência de vida e seus pensamentos. Por isso, analisar quantitativamente essas imagens conduziria a uma aproximação direta de seu ponto de vista em relação aos temas que explora. Exemplo disso se faz quando a autora analisa as metáforas de Shakespeare a respeito das tempestades marítimas. Pela forma como são descritas na maior parte das imagens, Spurgeon conclui que a experiência do autor com este tipo de fenômeno tem como foco sempre uma observação feita a partir da terra, não do mar. O que reflete sua pouca experiência como navegador. Devido a tais conclusões, Spurgeon (2006, p. 3) afirma sobre seu método que:

Ele nos permite chegar mais perto do próprio Shakespeare, de sua mente, seus gostos, suas experiências, seu pensamento mais profundo do que qualquer outro método que já conheci para estudá-lo. [...] As imagens de Shakespeare têm sido, é claro, constantemente pinçadas e investigadas, a fim de ilustrar um ou outro aspecto do pensamento ou da mente do poeta; porém a novidade do procedimento que estou descrevendo é que todas as suas imagens estão reunidas, categorizadas e examinadas em uma base sistemática, [...] Elas não foram selecionadas para provar ou ilustrar nenhuma ideia ou tese preconcebida, mas foram estudadas, em seu todo ou em grupos, com a mente perfeitamente aberta, a fim de verificar que informações forneciam, com o resultado chegando muitas vezes como total surpresa para a investigadora.

Em virtude de seu aspecto quantitativo e da possibilidade do próprio corpus sugerir o caminho da pesquisa, esse método pareceu-me capaz de fornecer as respostas que Lispector inscreveu em sua obra. Afinal, se as imagens de um autor são adequadas para revelar seus pensamentos, e a prevalência de umas sobre outras pode indicar as vivências do próprio autor, é justo supor que, ao analisar a imagística da escrita nos romances de Clarice Lispector, seria possível ter mais do que um vislumbre sobre o porquê de sua criação literária.

No sentido proposto, o de analisar as imagens utilizadas por Lispector, pode-se destacar a tese defendida no ano de 2000 na Universidade do Minho, em Portugal, por Carlos Mendes de Sousa. A pesquisa, publicada no Brasil pelo Instituto Moreira Salles, intitulada *Clarice: figuras da escrita*, reúne sob verbetes as diversas imagens utilizadas ao longo da obra de Lispector, relacionando-as com teorias da literatura, psicanálise e filosofia, especialmente as ideias de Deleuze. Os assuntos vão desde galinhas até guindastes e buscam justificar o imaginário de Lispector. Ainda assim, tal pesquisa não aprofunda a imagística acerca da criação ficcional, objetivo geral deste trabalho, além de não quantificar seus achados a fim de demonstrar a representatividade de cada um. Dessa forma, verifica-se uma lacuna no estudo da escrita em Lispector, possível de ser preenchida por uma análise que parta de um levantamento numérico, como o proposto por Spurgeon, em busca de compreender as imagens utilizadas pela escritora.

Assim, a metodologia criada e explicitada a seguir será empregada para formular respostas à seguinte questão: Quais imagens para a escrita e a palavra Clarice Lispector utiliza ao longo de sua obra romanesca? Como hipóteses, encontram-se fatores como a catarse, a anamnese, a insuficiência da linguagem e a vontade de igualar-se a Deus, traços já observados nos trabalhos acadêmicos anteriores, bem como nos estudos que os críticos citados anteriormente desenvolveram a respeito de sua obra.

Para cumprir o objetivo geral, de compreender a significação da criação literária para Lispector, foram traçados os seguintes objetivos específicos:

- a) Reunir todas as imagens relativas à criação literária nos romances da autora e categorizá-las, desenvolvendo gráficos que permitam identificar a prevalência de temas e a evolução destes ao longo dos textos;
- b) Considerar algumas teorias literárias, filosóficas e psicanalíticas acerca da escrita e da criação literária, bem como da mitologia em torno da palavra, segundo as categorias identificadas.

A fim de cumprir esses objetivos, foi preciso definir uma metodologia específica, uma vez que Spurgeon (2006), no capítulo que daria conta de explicitar as técnicas empregadas, intitulado “O objetivo e o método explicados”, não desenvolve o anunciado. Nele, são apontados somente os objetivos e um conceito geral do que foi considerado como imagem. Toda técnica de coleta das citações, critérios de categorizações e desambiguações não é tratada.

Talvez venha disso a dificuldade de seguir um caminho seguro. *A imagística de Shakespeare* apresenta uma saída do labirinto, não seu mapa. Dentro dele, não contei com uma mão acolhedora, pelo menos não até a reta final, tampouco com o fio de Ariadne. Foi preciso, então, mais do que intuir caminhos, fabricá-los, à custa de demolir algumas paredes e, principalmente, construir outras. Não foram poucas as vezes em que me tranquei em quatro delas, sem saber depois como sair. Mas isso, como direi, fez parte do trabalho. Foi necessário não conseguir também.

Das poucas pistas que havia, a primeira delas foi a respeito do termo empregado, *imagística*, ou, no original, *imagery*. Em busca de conceituá-lo, uma consulta à Enciclopédia Britânica (2016) foi esclarecedora:

Imagística: a linguagem sensorial e figurativa usada na poesia. O objeto ou experiência que um poeta está contemplando é geralmente percebido por aquele poeta relacionado com algum segundo objeto ou evento, pessoa ou coisa. Pode-se pensar que o poeta transfere deste segundo objeto certas qualidades, que são então percebidas como atributos do objeto original, sendo a intenção do poeta decorar, iluminar, enfatizar ou renovar por meio de tais transferências o caráter original daquilo que é contemplado. O fazer ou encontrar a imagem é uma atividade pela qual o poeta convida o leitor a estabelecer certas relações, que por sua vez envolvem juízos de valor [tradução nossa].<sup>1</sup>

Nesse emprestar de valores entre dois termos, não necessariamente correlacionados, é possível estabelecer uma ligação direta entre a imagem e a metáfora. Para isso, seria possível recorrer às origens de seu estudo, com Aristóteles (1959, p. 201), que a define da seguinte forma em *A arte retórica*:

---

<sup>1</sup> Imagery: the sensory and figurative language used in poetry. The object or experience that a poet is contemplating is usually perceived by that poet in a relationship to some second object or event, person, or thing. The poet may be thought to transfer from this second object certain qualities, which are then perceived as attributes of the original object, the poet's intention being to decorate, illuminate, emphasize, or renew by such transferences the original character of that which is contemplated. The making or finding of the image is an activity by which the poet invites the reader to establish certain relationships, which in turn involve value judgments.

A imagem é igualmente uma metáfora; entre uma e outra a diferença é pequena. [...] Podemos empregar tôdas estas expressões quer como imagens, quer como metáforas. Tôdas as que saborearmos como metáforas servirão também manifestamente como imagens e as imagens, por sua vez, serão metáforas a que não falta senão uma palavra.

Nesse sentido, Ricoeur (2000), especialista na temática, esclarece que, em Aristóteles, as metáforas carregam consigo três elementos possíveis: desvio, empréstimo e substituição, estabelecendo uma diferenciação entre o sentido próprio, ou primeiro, e o sentido estranho, ou figurado. Assim, toda metáfora promove um desvio do uso habitual da palavra, emprestando um significado novo a ela através da substituição de um conceito por outro. Ainda para Ricoeur (2000), embora não se possa negar a proposição aristotélica, ela é mais aplicável à palavra em si do que a um contexto maior. No caso de frases e textos completos, passa a haver, então, mais do que uma substituição de termos, um processo retórico capaz de redescrever a realidade:

A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. (RICOUER, 2000, p. 13-14).

Seja pela conceituação de Aristóteles ou a de Ricoeur, é por meio das figuras de linguagem que um texto pode ganhar plurissignificações. O campo em que mais se utilizam estas figuras é, sem dúvida, o poético. Assim, à primeira vista, pode parecer um contrassenso analisar tais elementos na composição de Lispector, uma vez que a escritora produziu apenas prosa durante sua carreira literária. Por isso, é essencial destacar o conceito de poema proposto por Paz (1982, p. 17):

O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. [...] Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são susceptíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico. [...] Classificar não é entender. E menos ainda compreender.

Mais do que determinar o que é um poema, Paz reverbera uma afirmação que a própria Lispector fez em outro contexto e com outras palavras: “Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998c, p. 13). Por esse ponto de vista, é possível afirmar que a prosa de Lispector pode ser lida como poema, uma vez que expande a linguagem usual, transformando-a em uma via de encontro entre a poesia e o homem, na exata tradução do efeito-Lispector.

De fato, nos textos de Lispector, a escrita adquire uma subjetividade e uma expressão íntima de forma a garantir esse encontro. Como escreve Coutinho (1999 p. 530), “Trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhe, que têm como condição o desmantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético”.

Assim, uma vez que as sensações são de difícil expressão através de palavras e conceitos comuns, a autora opta por expressá-las através de imagens, abrindo espaço para uma rica fonte de estudos nesse sentido. A partir disso, toma-se como imagem todo tipo de figura de linguagem que ilustre um conceito. Para esse fim, pode-se aderir à definição descrita por Spurgeon (2006, p. 5) em seu trabalho:

Uso o termo “imagem” aqui como a única palavra à minha disposição para cobrir todas as espécies de símiles, bem como todos os tipos daquilo que é na verdade um símile compactado – a metáfora. Sugiro que dispamos nossas mentes da lembrança de que o termo carregue em si apenas imagens visuais, e pensemos nele, para os fins em vista, como conotativo e todo e qualquer quadro imaginativo ou outra experiência, desenhado de todo e qualquer modo, que possa ter ocorrido ao poeta, não só por meio de seus sentidos, mas também através de sua mente e emoções, e que ele usa em forma de símile ou metáfora, no sentido mais amplo desses termos, para fins de analogia.

A definição acima enquadra-se bem nos objetivos deste estudo, uma vez que não se pretende classificar as figuras de linguagem presentes em cada citação, mas sim analisar o sentido que elas atribuem à escrita. Ainda sobre as imagens poéticas, é interessante observar que Paz (1982, p. 119) o apresenta de modo muito similar ao de Spurgeon:

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. [...] Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc.

Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases.

As imagens, assim, dão um sentido performático à língua, permitindo a criação de novas perspectivas e visões de mundo, promovendo a redescritção da realidade, como afirmado por Ricouer (2000). Desse modo, quando Lispector (1999, p. 14) afirma que “Escrever é uma pedra lançada no poço fundo”, por exemplo, o que ela faz não é meramente imitar ou descrever a realidade, mas criar um conceito que até então não existia. Ou realizar o que Paz (1982, p. 120) descreve como: “submeter à unidade a pluralidade do real”.

Spurgeon (2006) tem certeza de que seria possível escrever um livro, se não uma pequena coleção deles, só teorizando e aplicando diferentes conceitos de imagem e metáfora à obra de Shakespeare. Este não é o seu objetivo, tampouco fazê-lo na obra de Lispector é o meu. Portanto, para fins metodológicos, são consideradas como imagens aquelas passagens que se enquadram na seguinte definição:

Grosso modo, ela é um pequeno quadro verbal usado por um poeta ou prosador para iluminar, esclarecer ou embelezar seu pensamento. É uma descrição ou ideia que, por comparação ou analogia – verbalizada ou compreendida – com outra coisa, transmite-nos, por meio das emoções e associações que provoca, algo da “inteireza”, da profundidade e da riqueza da maneira pela qual o escritor vê, concebe ou sente o que nos está narrando. A imagem, assim, empresta qualidade, cria atmosfera e transmite emoção de um modo que nenhuma outra descrição, por mais clara e exata que seja, jamais pode fazer. (SPURGEON, 2006, p. 8-9)

Por não conseguir expressar de outro modo sua resposta quanto aos motivos da escrita, é perfeitamente possível presumir que Lispector o fez através de imagens, expressando, assim, as suas visões, concepções e sentimentos. Por isso, tendo-se em vista o objetivo deste trabalho, é necessário estabelecer uma distinção importante entre esta análise e a de Spurgeon: enquanto a estudiosa de Shakespeare fez a coleta de **todas** as imagens utilizadas pelo poeta, esta pesquisa se concentra apenas naquelas que iluminam, descrevem, conceituam ou abordam os temas relacionados à escrita, à criação literária, à palavra, à linguagem e a seus correlatos.

É importante destacar que as imagens que possuem ligação com o ofício da criação artística em geral também foram consideradas. Tal cuidado se fez necessário diante de obras como *Água viva*, cuja primeira versão trazia como protagonista uma escritora, que foi substituída, posteriormente, por uma pintora. Assim, entende-se que as metáforas utilizadas em ambos os casos se unificam, uma vez que tratam da criação artística.

Ambiciosamente, imaginou-se como *corpus* deste trabalho toda produção literária de Lispector, incluindo romances, novelas, contos, crônicas e talvez até mesmo as correspondências. Isso se deu por meu desejo de completude e, também, porque imaginei que seria necessária uma amostragem grande de textos para encontrar um número substancial de imagens. Porém, ao iniciar a leitura dos romances<sup>2</sup>, fiquei surpreso por encontrar mais material do que o imaginado. Por isso, como amostragem, foram consideradas suficientes as obras desta categoria, que incluem: *Perto do coração selvagem* (1944), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida (pulsações)*, (1978).

Isso posto, foi necessário traçar uma metodologia que chegasse a resultados análogos aos de Spurgeon. Para tal, o primeiro passo foi a leitura do *corpus* em ordem cronológica, a fim de capturar o modo como a temática evoluiu na obra. Durante a leitura, foram destacados com caneta marca-texto todos os trechos que correspondiam ao objetivo pretendido para o estudo. Só esta fase já garantiu um mapa visual de cada um dos textos. Nos primeiros livros, a tinta do marca-texto formou ilhas entre blocos sem nenhum destaque. Já nos últimos, dificilmente se vê uma página em branco.

Sobre a extensão dos recortes, por se tratar de uma obra literária com uma complexidade evidente, muitas imagens não se sustentariam sem o amparo do seu contexto original. Assim, considerou-se como critério destacar todo o trecho que fosse necessário para compreender uma imagem específica. Como exemplo, pode-se citar a seguinte passagem, presente em *A maçã no escuro*, na qual Martin entra em conflito com a linguagem por não conseguir definir, através de um nome, o sentimento que o dominava. No trecho, a imagem está retida em uma só frase, mas o entorno é que lhe garante a compreensão:

---

<sup>2</sup> Para Lispector, a questão do gênero literário – como afirmado anteriormente – é fugidia. Por isso, tomo a liberdade de usar o termo “romances” para me referir a todas as suas narrativas longas, embora algumas, por sua extensão, possam ser classificadas como novelas e, a outras, a própria autora tenha atribuído o epíteto de simplesmente “ficção”.

Martim estava de algum modo humilde, se era ser humilde o modo involuntariamente triunfante como estava montado num cavalo — o que lhe dava altura e espanto e determinação e visão mais larga. Nessa inesperada humildade ele pareceu reconhecer mais um sinal de que estava emergindo porque só os animais eram orgulhosos, e só um homem também era humilde. **Também a essa coisa indefesa e no entanto audaciosa ele quis dar um nome, mas não existia.**

De algum modo foi bom que não existisse: não encontrar um nome aumentou imperceptivelmente a inquietação de que ele agora gozava (LISPECTOR, 1992, p. 114, grifos nossos).

A frase destacada é uma imagem que representa a impossibilidade de se expressar por meio da língua. No entanto, só o contexto garante a compreensão de quem quer se expressar, o que pretende dizer com esse nome e qual é o reflexo dessa impossibilidade.

Outro ponto a se considerar é o de que, ao longo da elaboração deste trabalho, foi sugerida pela banca de qualificação a utilização de um *software* de análise de conteúdo, como o IRAMUTEQ, a fim de facilitar a pesquisa e realizar a contagem das metáforas de modo automático. Preciso salientar, no entanto, que os testes feitos com o programa deixaram muito a desejar, uma vez que ele é capaz de realizar apenas uma leitura literal de cada termo, não sendo útil para distinguir as metáforas em uma prosa tão rica semanticamente como a de Lispector. Assim, todo esse processo de coleta das imagens foi realizado manualmente.

Quanto à categorização, apesar de não abordar sua metodologia, em um momento do livro Spurgeon (2006) descreve a si mesma nessa tarefa: está sentada no chão, perdida entre um turbilhão de fichas catalográficas nas quais copiou à mão cada uma das imagens de Shakespeare. Devido às ferramentas tecnológicas atuais, é possível modernizar o processo de tabulação e categorização dos dados. Para tanto, no presente trabalho, fez-se uso do *software Excel 2016*, a fim de digitar cada um dos trechos em que Lispector se referia à criação literária.

Apesar de não ser um processador de texto usual, e sim um aplicativo de planilhas e tratamento de dados, seu diferencial é permitir que o usuário filtre os resultados inseridos por colunas, segundo um ou mais critérios. Assim, é possível verificar em um ano específico quantas imagens aparecem relacionadas à escrita como catarse, por exemplo. Para isso, cada citação mereceu especial atenção, tendo sido digitada acompanhada das seguintes informações: ano, livro, página, categoria, gênero e comentário.

O ano é, como já foi mencionado, um critério importante para observar a evolução cronológica da temática. O livro e o número de página ajudam a localizar as citações em

futuras consultas. As categorias foram definidas no percurso do trabalho, conforme a recorrência das imagens se apresentava, tendo como critério o contexto e o que era expresso de maneira implícita ou explícita em cada uma delas.

Outro elemento, o gênero relacionado às imagens, foi necessário estabelecer ao se perceber, já no primeiro livro, que a maior parte das referências à escrita estão ligadas ao universo masculino, traço a ser analisado. Sobre a citação, era necessário garantir que ela se mantivesse fiel à original, respeitando a pontuação, grafia, espaçamento e todos os demais itens exigidos em um trabalho científico. O comentário acerca de cada uma foi incluído para facilitar o passo seguinte, de análise.

Como critério de categorização utilizou-se o semântico. Assim, através do sentido percebido em cada citação atribuiu-se uma significação relacionada a um ou a outro grupo de imagens. É importante destacar que tais grupos não foram definidos previamente, uma vez que dependiam muito de como as imagens reincidissem na obra de Lispector. Acerca das desambiguações, nas ocorrências em que mais de um assunto era tratado na mesma imagem, a opção da categoria foi feita por aquela que prevalecia no contexto. Desse modo, por exemplo, o trecho: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo” (LISPECTOR, 1999c, p. 95), que poderia pertencer à Sinestesia, por ligar as palavras a elementos táteis, ou à Catarse, por referir-se a partes do corpo relativas à purgação de doenças, foi relacionado a esta última. A opção se deu pelo fato de a força da imagem estar concentrada nesse sentido, bem como pelo contexto em que ela está inserida, que se refere, essencialmente, ao alívio de escrever para livrar-se de si.

Enfim, se Lispector escrevia seguindo sua intuição, como afirmou em uma de suas crônicas, também foi assim que se deu a separação de suas imagens. Cada uma exigiu, como *insight*, uma palavra que a definisse. Nesse processo, digitar os recortes foi fundamental, uma vez que me permitiu uma espécie de “apropriação” do texto. O trabalho análogo ao de um monge copista me distanciou do papel de leitor e me possibilitou uma aproximação às palavras de Lispector, suas escolhas lexicais, sua pontuação e a estranheza de certas frases que, na leitura fluente, não ganhariam tanto destaque.

Reescrever o que Lispector escreveu fez com que eu mergulhasse por meses em suas imagens, às vezes como exímio nadador, outras como naufrago sem ar, prestes a desistir. Nesse processo, foram reunidas 1.749 citações, totalizando mais de 93 mil palavras, todas elas lidas, destacadas, copiadas, relidas e categorizadas. Para se ter uma

ideia do esforço empreendido, é importante dizer que o livro mais extenso de Lispector, *A maçã no escuro*, de 335 páginas, é o único que ultrapassa essa marca de palavras, chegando a 112 mil. Todos os demais possuem uma extensão menor do que a dos dados coletados durante a pesquisa. Apenas a título de comparação, *A hora da estrela* é constituído por cerca de 22 mil palavras, ou seja, ele é quatro vezes menor do que as citações analisadas para esta pesquisa.

Assim, depois da separação inicial, formaram-se 15 categorias. Uma releitura delas, no entanto, demonstrou que havia certas duplicidades, termos diferentes que poderiam ser considerados como um só. Assim, “Inutilidade da linguagem” (5 citações) e “Impossibilidade” (459 citações), por exemplo, foram unificadas por tratarem do mesmo tema. Desse modo, as imagens que possuíam menor representatividade foram revistas e reorganizadas sob nomes afins. Com isso, chegou-se às seguintes categorias de imagens para a escrita: Anamnese, Catarse, Demiurgia, *Flow*, Impossibilidade, Mímese, Sinestesia e Técnica.

Depois de todo esse processo, é possível afirmar que, para se aproximar da imagística da escrita em Lispector, esta tese faz mais do que conjecturas ilustradas com suas citações. O levantamento, tabulação e categorização de todas as imagens sobre a escrita presentes na ficção da autora são capazes de revelar não só qualitativa como também quantitativamente os resultados que serão referidos adiante.

Para compor a análise quantitativa, que se fundamenta na frequência de aparição de certos elementos no texto, foi necessário realizar uma operação estatística que considerasse os dados elencados. O primeiro levantamento teve como objetivo verificar como a temática da escrita progrediu cronologicamente ao longo da obra de Lispector. O seguinte, qual das categorias de escrita adquiriria maior relevância se comparada às outras. A indicação dessa prevalência estabelece, em grande parte, o que a criação, de fato, significava para sua criadora.

Sobre o procedimento de análise, é essencial elucidar que a fundamentação teórica presente na tese não estava dada no início de seu desenvolvimento. Como analisar e explicar cada uma das categorias era uma das metas, a teoria que ampara as observações e conclusões foi selecionada de acordo com o conteúdo encontrado nas etapas anteriores. Assim, por exemplo, o conceito da palavra como elemento mítico, proposto por Cassirer, foi retomado em função da categoria denominada Demiurgia.

Como forma de apresentar os resultados obtidos, o primeiro capítulo faz uma análise geral da escrita em Lispector, a fim de demonstrar como se deu a relação entre a

autora e a criação literária. Em seguida, são apresentados, através de gráficos ilustrativos, os resultados gerais obtidos pela pesquisa.

Para explorar tais resultados, o segundo capítulo analisa as categorias menos representativas, numericamente falando, da escrita em Lispector. Os seis segmentos reunidos nessa seção incluem 35% do total de imagens coletadas e, por isso, mais do que esgotar as teorias mobilizadas, como as de Platão (2004), Aristóteles (1959), Csikszentmihalyi (1999) e Foucault (1967), entre outros, pretende-se dar um vislumbre a respeito. Em vez de ilustrar os conceitos com as citações, aspira-se o contrário: evocar um estrato teórico apenas para que ele demonstre como as imagens de Lispector figuraram historicamente em outros pensadores.

As duas categorias restantes, aquelas que ocupam 65% das imagens relativas à escrita em Clarice Lispector, são tratadas com maior profundidade, no terceiro capítulo, seguindo o critério de dedicar a cada uma a mesma relevância que a autora lhes conferiu. A análise dessas categorias inclui autores como Wittgenstein (2005), Lacan (2003), Austin (1990) e Cassirer (2009). Por fim, são apresentadas as considerações finais que relacionam todas as categorias encontradas e buscam responder à questão proposta por este trabalho.

Antes de tudo isso, porém, sobre o que esta busca representa para mim, é preciso salientar que, embora não revelasse seus motivos, Lispector expunha seus métodos. A escrita pela madrugada, horas de solidão, cafés sem açúcar e cigarros à janela. Ou a máquina ao colo, com os filhos por perto. É pelas madrugadas, ou enquanto assisto a minha filha, que eu também tateio, na tentativa de me livrar do que ficou de Lispector em mim, para encontrar o meu próprio tom. É pelas notas esparsas de inspiração incerta que eu vou compondo uma tese do que lhe era inexprimível.

Em capas de livros, nas notas do meu celular, nas postagens do Facebook e em e-mails que me emudecem, troco farpas comigo mesmo e procuro saídas para uma crise. Um hiato. Uma pausa. “Enquanto não escrevo, eu estou morta”, disse ela na entrevista. Eu também morro um pouco a cada vez que escrevo e não sou eu, sou sombra dela. E agora, às 3h e 33min de um dia de Reis, com a música do terno em algum lugar da cidade, percebo a importância e a premência de tudo isso.

Porque não bastava escrever esta tese. Era preciso também experimentar, uma a uma, as razões da escrita de Lispector. A Técnica, na habilidade feroz com que pensei e pesei a mão em cada sentimento para ganhar um concurso de poemas na oitava série. A Catarse dos poemas que eu, adolescente, escrevia só para mim. A angústia tantas vezes pregada em letras pretas na tela do computador, trancadas num caixão de pixels, longe de

mim. O *Flow* da obsessão, da música nos fones e das letras ao correr da máquina, como ela também escreveu um dia. Os textos que brotavam como este brota, mais rápido do que a tela, as teclas, o tudo. Turbilhão e voragem. A Sinestesia que me confundia os sentidos na volúpia que sempre foi a palavra “boca” nos meus textos. A confusão de já não saber mais se eu vivia a intensidade do que escrevia, ou se a experimentava só depois – sempre depois – de colocá-la no papel. A Mímese, ou um começo dela, imitando minha vida para tentar fazer dela arte. A Anamnese de me conhecer, finalmente, de me dar a compreender e me surpreender ainda hoje com o que eu senti e escrevi. Então isso sou eu? Essas marcas no papel? Essa voz que aparecia tanto – cada vez menos – e me narrava os passos?

Eu experimentei tudo. Cada dose do que a escrita simbolizou para Clarice Lispector. E se adianto alguns dos resultados desse trabalho é porque não escrevo romances baratos. Não faço mistérios policiais nos quais se descobre o assassino só no fim. Já anuncio aqui o que descobri porque o que importou foi o caminho. O sitiamento que fiz à cidade do texto de Lispector para lhe exigir os motivos.

Estado de sítio que me fez experimentar o inferno, e quebrar uma promessa. Ainda adolescente, num verão tão infernal como este, li embasbacado *Água viva* – estendido no chão da cozinha, com a geladeira roncando por perto e uma barata ocasional se escondendo pelas paredes. Era o terceiro livro de Lispector que eu lia encordado. Depois dele, nunca mais usei regatas. Porque quem lê algo assim perde a informalidade. Depois dele, nunca mais olhei para uma pintura do mesmo jeito. Especialmente as de Rothko. Depois dele, prometi a mim mesmo não ler tudo de Lispector de uma só vez. Deixar que sua obra tivesse sempre algo de inédito para mim. A ideia de ter lido tudo que ela escreveu antes de ser velho o suficiente para pensar – seriamente – em morrer me apavorava. Anos sem nada de novo, sem inéditos para mim, era o que mais temia. Quebrado este acordo comigo mesmo, é exatamente o que me espera agora.

Compensou, talvez, porque foi por dentro de mim que a li. Foi em mim que eu precisei experimentar todas as categorias que encontrei em suas obras. Especialmente uma das mais importantes: a da Impossibilidade, porque foi dela que surgiu a obra de Lispector e dela me veio esta tese. Eu precisei experimentar também a impossibilidade para que cada uma das respostas de Lispector me servisse. Para que eu soubesse, exatamente, sobre o que escrevia quando colocasse teorias e números no papel. Precisei experimentar a procrastinação, a angústia das tardes e das madrugadas, a tese sempre como uma música em *repeat no background*. E a tese? E a tese? E a tese? Aqui está.

## 1 CLARICE LISPECTOR E A ESCRITA

Assim como em *Gênesis*, antes da criação, era necessário que houvesse um Deus com tal poder, neste trabalho, antes de tudo, é preciso conhecer o autor que soprou vida em sua obra. Mais do que uma descrição da vida de Clarice Lispector, coisa que pode ser encontrada em manuais de literatura e biografias, aqui se aborda, além de alguns fatos indispensáveis para situar a autora, sua profunda relação com o mundo da escrita.

Chaya Lispector, nome que, segundo Moser (2009, p. 57), em hebraico significa ao mesmo tempo “vida” e “animal”, nasceu em uma pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, ao dia 10 de dezembro de 1920, de mãe sífilítica. A mãe contraíra tal doença ao ser, tempos antes, cruelmente violentada por um bando de soldados russos, em decorrência dos *progroms*, ataques de uma crueldade sem precedente que derramaram por toda Ucrânia o sangue de milhares de judeus.

A sífilis era ainda incurável, só vinte anos depois a penicilina se tornaria de uso comum. Por uma tradição amplamente difundida na época, acreditava-se que uma gravidez e seu subsequente parto seriam capazes de curar uma mulher de qualquer doença. Dessa forma, Chaya Lispector foi concebida, com uma missão que, mais tarde, em suas crônicas semanais do *Jornal da Tarde*, abordaria:

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei a minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. [...] Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdôo. (LISPECTOR, 1999a, p. 111)

A culpa sentida por Lispector, talvez, tenha ajudado a impeli-la para a escrita. Uma vez que não podia modificar o passado, a autora parece ter encontrado na criação literária uma forma de controlar o destino, a partir do momento em que ficcionaliza a si mesma. Como escreve Georges Picard (2008, p. 54): “Mas o que é literatura senão a manipulação melancólica ou feliz da realidade?”.

O nascimento de Chaya se deu já durante a viagem em que seu pai, Pinkhas, tentava salvar a família da guerra, fugindo para a América com a mulher grávida e as duas filhas mais velhas. O trajeto foi suspenso quando, em Tchcheknik, Mania sentiu as primeiras dores do parto. Logo após o nascimento de Chaya, a família seguiu viagem, desembarcando em terras brasileiras.

Quando estava com um ano e meio, Chaya, a exemplo do pai, da mãe e de uma das irmãs, teve seu nome trocado por um mais comum à terra em que então viviam. Pinkhas virou Pedro, Mania tornou-se Marieta, Leah transformou-se em Elisa e Chaya em Clarice<sup>3</sup>. Somente Tania, a outra irmã, cujo nome era comum no Brasil, não precisou trocar de identidade.

Por ser muito nova na época em que seu nome foi trocado, Lispector provavelmente não guardava lembranças do fato. De qualquer forma, os nomes anteriores parecem ser de conhecimento da escritora. Prova disso é o modo como se dirige à Elisa nas cartas que escreve a ela, chamando-a de Leinha – diminutivo de Leah, nome hebraico da irmã. O nome Chaya jamais foi mencionado pela escritora, só voltando a aparecer, em hebraico, no título de Lispector, segundo Gotlib (1995).

De qualquer modo, a temática do nome reverberou fundo na escritora, sendo alvo de muitas de suas indagações e reflexões diante da escrita e do uso de palavras para nomear seres e coisas. No romance *Um sopro de vida (pulsações)*, Ângela, protagonista e um *alter ego* da autora, vê-se às voltas com o nome pelo qual é conhecida:

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? (LISPECTOR, 1999c, p. 36-37)

Tal passagem adquire maior relevância a partir do momento em que se tem consciência de que Lispector viu seu nome lhe ser tirado, assim como a terra natal, a mãe que faleceu quando a autora era ainda menina, depois o pai e tudo mais que podiam lhe tirar, restando apenas o nome trocado, definidor de sua identidade. A autora questiona-se,

---

<sup>3</sup> A troca dos nomes da família parece ter seguido uma semelhança sonora, não de significados. *Chaya*, por exemplo, que significava “vida” e “animal” tornou-se *Clarice* cujo significado está relacionado a “luz” e “clareza”, distante, portanto, da simbologia original.

ainda, se seu nome fez com que ela penetrasse por este ou aquele destino, deixando subentendido que, talvez, um nome diferente a levasse a ser uma pessoa diferente.

Por esse viés, a única marca de individualidade é o nome, as palavras pelas quais Clarice ou, no caso da citação, Ângela são conhecidas. O nome como propriedade pessoal e definição de identidade pertence também aos conceitos filosóficos e míticos expostos por Cassirer (2009, p. 68-69):

O nome pode desenvolver-se para além desse significado mais ou menos acessório da posse pessoal na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma. [...] a unidade e unicidade do nome não compõem somente a unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se.

Lispector parece ter uma consciência empírica da relação profunda entre o nome e o ser nomeado. Em suas reflexões a respeito, a personagem G.H. expressa: “O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.” (LISPECTOR, 1991, p. 24) Nessa passagem, a narradora reduz-se ao próprio nome, como se pudesse ser apenas as palavras pelas quais é conhecida. Na descoberta feita através da troca de seu nome, Lispector talvez tenha percebido já a primeira possibilidade de manipulação das palavras, simbolizando uma manipulação do real.

Segundo ela, em uma entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, sua iniciação na literatura deu-se muito precocemente:

Bom, antes de aprender a ler e a escrever eu já fabulava. Inclusive eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. Era o ideal, uma história que não acabasse nunca. [...] A história era assim: eu começava, tudo estava muito difícil; os dois mortos... Então entrava ela e dizia que não estavam tão mortos assim. E aí recomeçava tudo outra vez... (LISPECTOR, 2005, p. 139)

Ainda envolta pelos nomes e seus estranhos mistérios, Lispector passou a infância a fabular e dar nomes até aos seus lápis e canetas, bem como a todos os azulejos do banheiro, segundo sua prima Bertha Lispector Cohen (MOSER, 2009, p. 90). A descoberta que mais maravilhou a menina, no entanto, foi a de que os livros eram escritos por pessoas:

Depois, quando eu aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: “Isso eu também quero”. (LISPECTOR, 2005, p. 139)

Para a infante Clarice, os livros eram seres também vivos, páginas que brotavam pelos mesmos meandros com que as folhas brotavam nas árvores. Nesse trecho, além da relação sinestésica, já se supõe uma criação demiúrgica, divina, para as obras de literatura. Tão logo Lispector descobre que por trás de cada história havia um criador humano, ela decide prontamente que também quer ser criadora. E assim o faz, começando a desenvolver historietas, contos e até mesmo peças infantis.

Logo no início de suas criações, a escritora viu que não conseguia ser como as outras meninas de sua idade. Depois de escrever para a página infantil do jornal *Diário de Pernambuco* e ver suas histórias sempre rejeitadas, Lispector (2005, p. 39) deu-se conta do motivo: “Porque os outros contos diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações.”.

Por volta dos cinquenta anos, a escritora de tantas obras já lançadas publicou uma crônica com o sugestivo título de “Ainda impossível”. Nela, Lispector descreve sua frustrada tentativa de fazer uma história como aquelas que lia quando era menina:

Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (LISPECTOR, 1999a, p. 406)

O mesmo sentimento que tomava conta da autora em relação às suas histórias de menina ainda se fazia presente na maturidade. Para Lispector, continuava impossível ater-se aos fatos e moldá-los na estrutura da narrativa tradicional. Muito mais do que os acontecimentos, o importante para a autora era a visão do “eu”, suas sensações, seus mistérios e seus abalos internos:

[...] o que continua não é uma história, uma trama, senão a obsedante aventura no interior do “eu” e seus desdobramentos cotidianos, ou, obedecendo à lei da circularidade, nas palpitações da vida em demanda do “eu”. Se história existe, é a do “eu”; e a história do “eu”, ou da alma,

confundidos no caso de Clarice Lispector, dispensa os fatos em troca das sensações, vivências, anseios, dúvidas, etc. Daí haver escassos acontecimentos na sua ficção: basta um para a montagem dos contos e uns poucos para os romances. (MOISÉS, 2003, p. 345)

Moisés destaca a pouca importância que os fatos possuem dentro da obra de Lispector. Os acontecimentos concretos são deixados em segundo plano, em favor de suas ressonâncias na consciência. Para a escritora, o que importa é o que se passa dentro das personagens, seus pensamentos íntimos e filosóficos, ou o que Campedelli (1981, p. 103) apresenta como “o ambíguo espelho da mente”, através do qual o narrador penetra na consciência das personagens, rompendo os limites entre um e outro, compondo antes reflexos e reflexões do que uma narrativa linear.

Em sua escrita, os fatos, quando existem, aparecem apenas para desencadear um processo interno, geralmente de epifania, outro traço comum nas obras da autora. Entenda-se por epifania os movimentos de iluminação concedidos por Lispector às suas personagens, através de algum evento ou incidente aparentemente banal. A importância destes eventos cotidianos centra-se, portanto, no reflexo que eles terão sobre a vida dos protagonistas. Depois da revelação filosófica, quase mística, a que eles chegam, é-lhes impossível permanecerem incólumes; alguma modificação é irremediavelmente sofrida.

Suas personagens “vivem situações de conflito em maior ou menor grau, sempre em busca do momento de revelação, a indicar a verdade de cada um” (CAMPEDELLI, 1981, p. 105). Assim, é possível perceber os protagonistas de Lispector percorrendo sempre o mesmo círculo concêntrico, entremeando-se uns aos outros, eternamente empenhados na busca de uma resposta que parece não ser encontrada. Há em todos eles a mesma tensão de um conflito não resolvido.

Aos 22 anos, quando Lispector publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), tais características fizeram com que o crítico Álvaro Lins (1963) classificasse a obra como incompleta e insustentável por sua falta de unidade. Na crítica negativa mais destacada ao primeiro trabalho de Lispector, Lins aponta influências de Joyce e Virgínia Woolf, prontamente negadas pela autora:

A [crítica] do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar “representante comercial” deles. (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 205).

Na mesma crítica, Lins (1963) garante que os “temperamentos femininos” são incapazes de esconder a figura do autor por trás da obra de arte. Apesar de generalista e sexista, o comentário é capaz de revelar um traço presente na maioria da prosa de Lispector: o fato da autora revelar-se através de seus personagens, ficcionalizando a si mesma. Nesse sentido, Moser (2009, p. 91) afirma:

Como muitas das criaturas ficcionais de Clarice, a personagem principal, Joana, guarda uma notável semelhança com sua criadora: as mesmas circunstâncias familiares, a mesma personalidade obstinada, a mesma resistência às convenções. (“Em que medida você é Joana?”, perguntou certa vez uma entrevistadora. Ela respondeu: “Madame Bovary c’est moi<sup>4</sup>”).

De fato, em praticamente todas as suas obras, Lispector imprime uma marca sua, em menor ou maior grau; seus personagens giram em torno de sua inspiração predileta, ela mesma. Lispector acaba sempre por inspirar-se no tema que melhor domina.

Ainda sobre as criações de Lispector, é preciso recordar que elas foram influenciadas também por sua época, inclusive no recolhimento ao “eu”. A geração de 45 do Modernismo – período literário do qual Lispector é representante – podia aproveitar-se das conquistas da semana de 22. O choque e o escândalo já haviam sido, de alguma forma, permitidos. Além disso, em um período livre das sombras da Segunda Guerra Mundial, a literatura pode deixar um pouco de lado as preocupações de ordem social.

A escrita é trabalhada, assim, como código artístico, aprofundando o estilo. Colocadas à parte as preocupações sociais, o “eu” passa a ser o centro das inquietações de alguns escritores, como é o caso de Lispector. Explora-se, então, a perspectiva conhecida como intimista, ou seja, aquela em que as sensações e pensamentos íntimos são mais importantes do que os fatos em si. Discorrendo sobre esta manifestação literária, Moisés (2003, p. 357) afirma que:

[...] o intimismo de Clarice Lispector distingue-se do desses precursores [Guimarães Rosa e Cornélio Pena] e modelos em ser suprap psicológico ou supra-introspectivo, resultante que é da detecção das ondas submersas do “eu” ou das relações dos “eus” entre si que refogem ao olhar analítico do ser humano em geral. Intimismo de místico acento, mas não metafísico; nela inexistente o mito, salvo se entendermos por isso o profundamente

---

<sup>4</sup> “Madame Bovary sou eu”, frase que teria sido dita por Flaubert quando lhe perguntaram quem era a inspiração para seu mais famoso romance, *Madame Bovary* (1857).

humano, o assombro pela Vida, ou a obsessão pelo “eu”. É com a lente da fantasia, da adivinhação, da magia, que ela tem acesso, e nós com ela, ao universo interiorizado de cada um de nós.

Como Moisés esclarece, o místico presente na obra de Lispector não tem um fim religioso ou exotérico, é apenas um meio para se chegar à compreensão do “eu”. Através desse esmero em se desvelar, a autora acaba revelando também o interior de quem a lê, o que faz de sua escrita uma obra universal quanto às temáticas e sentimentos. Além disso, nesse cenário modernista, Lispector destaca-se não só por seu viés intimista, como também pelas reflexões acerca de sua própria arte: a escrita. Nesse sentido, ela é classificada por Coutinho (1999, p. 475) como “instrumentalista”, por elevar a linguagem da prosa ao grau máximo de expressão, aproximando-a do poético.

É comum nos romances da autora que seus protagonistas sejam ligados à escrita, como Autor<sup>5</sup> e Ângela em *Um sopro de vida (pulsações)* (1977), Martin em *A maçã no escuro* (1961), e Rodrigo S.M. em *A hora da estrela* (1977). Além disso, vários dos outros personagens estão relacionados à criação artística em geral, abordando conceitos que fazem parte da metalinguagem literária, tal como a pintora em *Água viva* (1970) e a escultora de *A paixão segundo G.H* (1964).

Fugindo ao típico enredo e aos personagens bem definidos, Lispector não poderia ser diferente no que diz respeito à linguagem. Por trás do vocabulário simples, a autora é capaz de brincar com as palavras, renovando seus sentidos e usando-as a seu bel prazer. Como disse Coutinho (1999 p. 530), “Trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhe, que têm como condição o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético”.

Além disso, a autora utiliza-se da linguagem para questionar a própria linguagem, citada como ineficiente ao expressar certos pensamentos ou emoções, chegando a tornar-se dispensável:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. [...] Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. [...] Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico. Escrevo muito simples e muito

---

<sup>5</sup> A palavra “Autor”, quando aqui grafada com inicial em caixa alta, assume a função de substantivo próprio, nomeando o personagem do livro *Um sopro de vida (pulsações)*, de Lispector.

nu. [...] Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. (LISPECTOR, 1999c, p. 14)

Sua escrita “simples” é capaz de, segundo Coutinho (1999), conduzir a um engano: apesar da aparente simplicidade, o arranjo das palavras permite uma complexidade infinita de pensamentos e significados. Sua composição semântica parece navegar no sentido de encontrar definição ao que não é possível exprimir com a linguagem usual. Assim, para Lispector, a palavra é uma possibilidade infinita que tenta capturar o pensamento e o instante:

Uma linguagem refletindo incessante vaivém de perguntas enquanto não houver respostas, a linguagem de Clarice não aceita “retrocessos”, não aceita “correções”, pois é toda ela tecida no impulso ímpar dos instantes vividos na experiência, e esses instantes, passados os seus momentos, não admitem retorno: é o autor escrevendo a sua obra à medida que se lê e lê a sua realidade: no instante em que a autor leu em si mesmo a sua realidade cotidiana, alguma coisa “se escreveu”. (NOVELLO, 1987, p. 63)

Desta forma, em busca de respostas, a escrita de Lispector inscreve em si a própria autora, registrando no papel os caminhos subjetivos de uma mente criadora. Como resultado desse processo, além da ficção em si, Lispector faz no papel um inventário de suas vivências e, especialmente, de suas motivações e relações com o fazer literário. Nesse sentido, Souza (2012, p. 24) aponta que:

O território da literatura passará a ser para Clarice Lispector um horizonte de busca nascido da tensão entre o efeito desterritorializador e a instauração de um espaço próprio nos limites da língua a que deseja, de fato, pertencer. Na tensão entre a existência do espaço da confinção geograficamente referencializada e a procura do espaço da potencial amplidão que subsume toda a energia criadora é que ela é estrangeira procurando não o ser e sendo-o em simultâneo. Esse trânsito nômade origina-se, pois, na zona conflitualmente habitável que é a língua – dir-se-á que no próprio trabalho sobre a língua é que o trânsito se funda.

Sobre a desterritorialização da língua, é importante mencionar que Lispector conviveu com uma gama impressionante de idiomas. Segundo Gotlib (1995), além do português que aprendeu na infância e com o qual produziu sua literatura; houve o russo,

idioma dos pais; o ídiche, dialeto usado de fato pela família dentro da comunidade judaica; o francês, o inglês e o espanhol, línguas que aprendeu em decorrência dos países nos quais viveu, acompanhando seu marido diplomata; e, sobretudo, sua língua própria.

É dentro dessa língua que Lispector busca um pertencimento, uma forma de descobrir por que a paixão pela escrita se instaurou nela, apesar dos sofrimentos daí decorrentes. De fato, seres humanos são, naturalmente, predispostos a encontrar um motivo para os fatos possíveis. Com a escrita não é diferente. A preocupação acerca das razões para a criação está presente, especialmente, nos próprios autores. Nasce, assim, um texto metalinguístico de escritores fascinados com o mistério das letras:

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada? (MÁRQUEZ, 1997, p.7)

Como a escrita se constitui em uma esfinge, portadora de excelso enigma, e Lispector em outra, como bem afirma Caetano Veloso (2017) em sua música *Clarice* (“Que mistério tem Clarice / Para guardar-se assim tão firme no coração?”), o encontro destas duas forças só poderia resultar em um redemoinho de pensares. Afinal, Lispector entregou-se plenamente à criação, como afirma o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (2005, p. 340-341):

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima [...]. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doar também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de "meio doida". Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud.

De fato, a entrega de Lispector à arte é visível em sua obra, tanto quanto é constante sua busca pelas engendrações da criação. Não basta dar forma aos livros, para ela é preciso mais, é preciso esmiuçar os elementos que fazem sua criação, compreender o motivo da existência de uma obra e insuflar nela, enfim, o sopro de vida. Não só a sua

própria composição a fascina, como também a possibilidade de adentrar no enigma do outro:

Parece bastante comum em Clarice Lispector o desejo de penetrar nos mistérios da criação, não excluindo a curiosidade de verificar como isso ocorreria na obra alheia, inclusive através das palavras dos próprios autores, na tentativa de buscar os diferentes “modos” de criar pela literatura. [...] Em suas perguntas, na qualidade de repórter, a diversos artistas, nota-se essa inquietação diante da obra, diante da coisa criada. (NOVELLO, 1987, p. 66)

Lispector reconhece que busca algo desconhecido com sua criação; a busca segue em suas entrevistas, através das quais almeja encontrar uma resposta nas reflexões de outros artistas. Ainda assim, as palavras mostram-se como um labirinto infinito. E é esse segredo da escrita, por vezes insondável, que se torna o tema fundador e recorrente em todas as suas obras.

Desse modo, nada mais adequado do que investigar seus romances para obter um panorama do que a criação literária significava para autora. Para isso, seguindo a metodologia exposta na Introdução, a leitura, grifo, transcrição e categorização da imagística da escrita nos romances de Lispector foi capaz de revelar importantes dados nesse sentido.

O resultado do esforço empreendido pode ser representado através dos números detalhados no quadro abaixo. Ao analisar os romances de Lispector, foram encontradas ao todo 1.749 imagens relativas a escrita, criação literária, palavra e seus correlatos. Cada uma dessas imagens recebeu o mesmo tratamento e, na etapa de categorização, foi selecionada para compor uma das oito divisões elencadas.

Títulos Categorias	<i>Perto do coração selvagem</i>	<i>O lustre</i>	<i>A cidade sitiada</i>	<i>A maçã no escuro</i>	<i>Paixão segundo G.H.</i>	<i>Uma aprendizagem ou livro dos prazeres</i>	<i>Água viva</i>	<i>A hora da estrela</i>	<i>Um sopro de vida (pulsações)</i>	TOTAL
Demiurgia	24	43	40	135	63	33	51	92	173	658
Impossibilidade	7	33	18	126	72	35	64	54	54	464
Anamnese	6	4	3	33	27	16	29	10	42	171
Catarse	2	9	1	21	15	5	14	16	49	134
Sinestesia	2	8	7	16	6	5	31	14	34	123
Mímese	0	2	10	22	17	6	15	16	4	92
<i>Flow</i>	1	2	0	1	3	1	34	14	24	80
Técnica	4	0	0	4	2	2	2	4	8	27
Totais	46	101	79	358	205	103	240	220	388	<b>1.749</b>

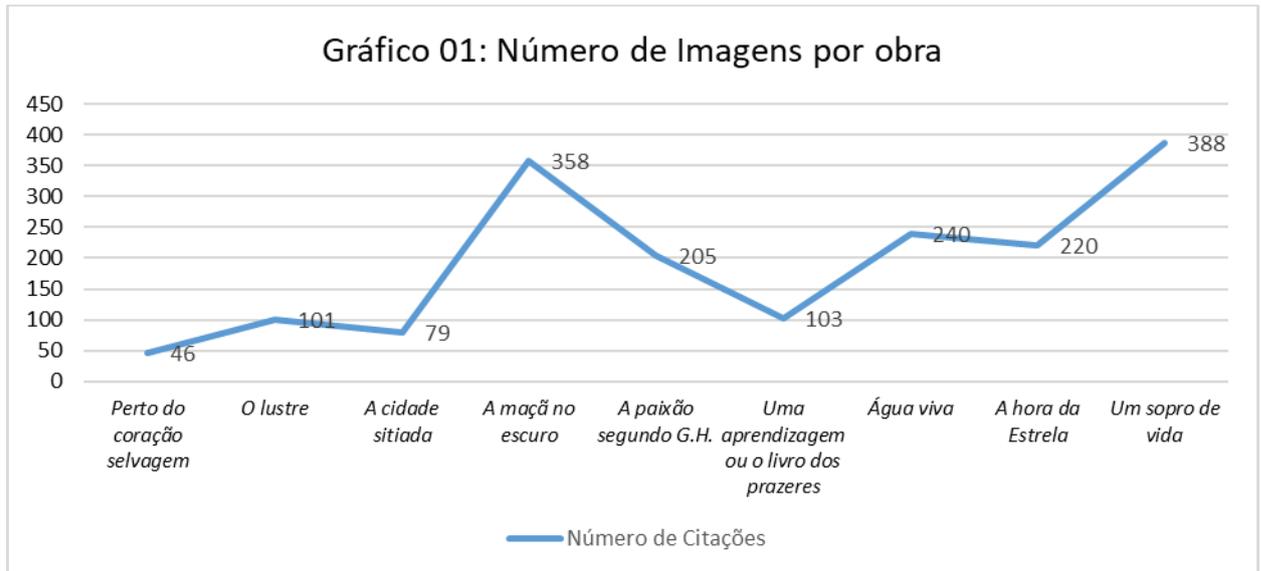
Sobre estas divisões, é importante elucidar o conteúdo de cada uma delas. Conforme descrito na introdução, depois de coletadas e digitadas as imagens, foi necessário proceder com uma leitura atenta atribuindo uma classificação específica de acordo com o assunto tratado. Como resultado, chegou-se às seguintes categorias:

- Demiurgia: estabelece uma analogia entre o trabalho de um escritor e a criação efetuada por Deus, dentro da mitologia judaico-cristã.
- Impossibilidade: reúne todas as imagens que se referem à escrita como uma tarefa impossível, seja pela ineficiência da linguagem, seja pela necessidade do silêncio.
- Anamnese: apresenta a criação literária como um modo de se chegar ao autoconhecimento.
- Catarse: Seja de maneira física, espiritual ou psíquica, essas imagens relacionam a escrita com a purgação dos males que atormentam a escritora.
- Sinestesia: Imagens que relacionam a escrita a elementos que remetem aos cinco sentidos: audição, olfato, paladar, visão e/ou tato.
- Mímese: Atribui à escrita a tarefa de copiar o mundo e seus acontecimentos.
- *Flow*: Seja como inspiração ou fluxo de consciência, a escrita é vista como um processo que está além do consciente.
- Técnica: A escrita vista como mera técnica de se colocar palavras no papel, seja para escrever bilhetes, cartas, elementos funcionais, enfim, despidos de maiores metáforas.

Elucidadas as categorias, o que primeiro se pode observar é a confirmação da hipótese de que o tema ganhou relevância ao longo da obra de Lispector. Em seu romance inaugural, foram coletadas 46 citações sobre a criação literária, o que totalizou 2.922 palavras. De certa forma, pode-se dizer que apenas 6% do livro, cujo número total de palavras é 48.193, trata sobre a escrita e suas metáforas. Uma busca textual corrobora esta afirmação. O radical “*escr*” pode ser encontrado apenas 17 vezes ao longo do texto, sendo representado nas outras citações por metáforas ou palavras afins.

Por outro lado, ao se analisar *Um sopro de vida (pulsações)*, lançado 34 anos depois, percebe-se que o tema ocupa 37% do livro. São, ao todo, 388 citações, que resultam em 15.021 palavras, de um total de 41.058. Do mesmo modo, o radical “*escr*” tem uma frequência de aparição bem mais relevante: 231 vezes.

Além disso, há picos em que a criação interessa a Lispector mais do que os outros temas, como é possível observar em *A maçã no escuro*; e vales, nos quais a temática aparece como secundária, como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A fim de perceber essa ondulação temática, é possível observar a linha traçada no gráfico 01:

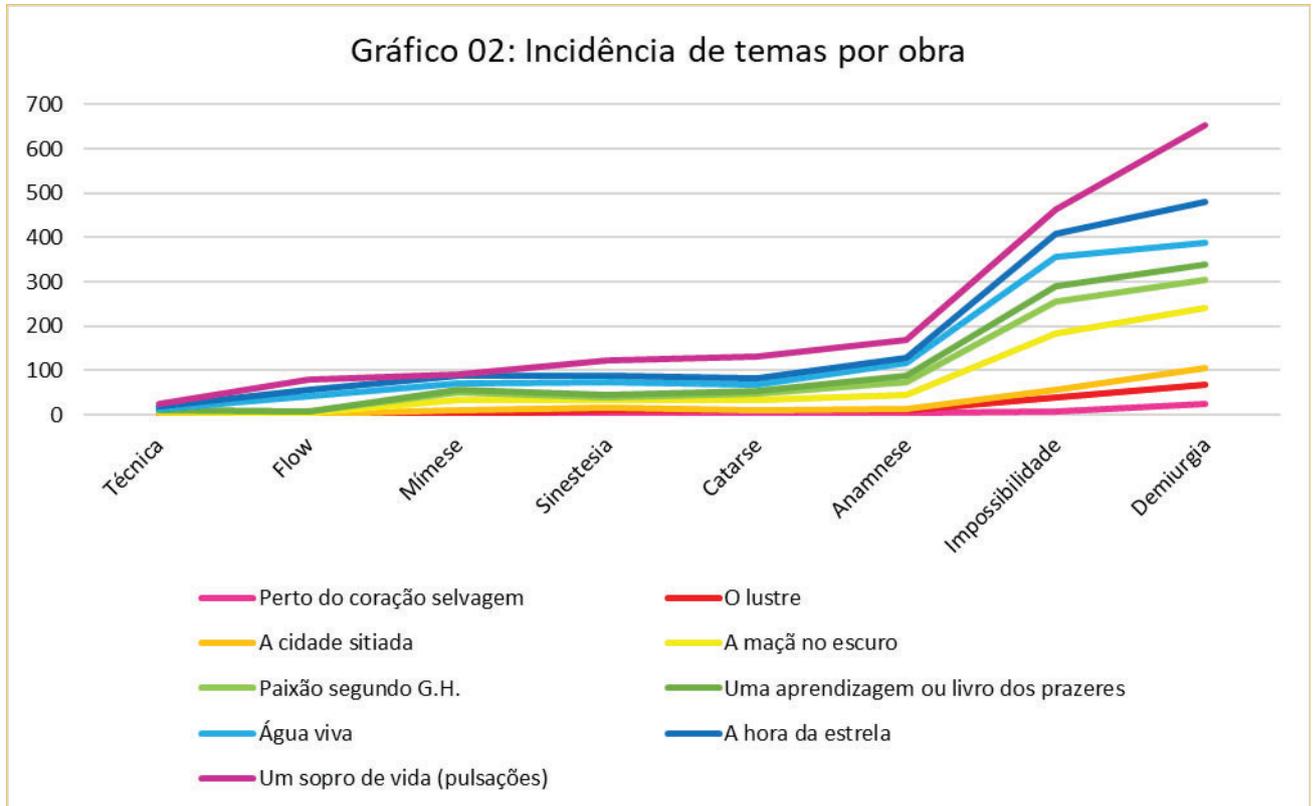


Apesar das diferenças, é importante ressaltar que a escrita é temática recorrente não apenas nas obras aqui analisadas, como também em todos os demais escritos de Lispector. O que se observa é apenas o amadurecimento das conjecturas, ou seja, uma maior preocupação ao decorrer do tempo com o ofício de escrever, considerando a curva crescente traçada pelo gráfico. A respeito dessa frequência temática, Souza (2012, p. 421-422) afirma que:

A relação com a matéria envolvida no processo da escrita e sua tematização constituem inegável recorrência das obras modernas. Em Clarice Lispector o modo como se manifesta essa obsessão passa pela consciência que em si existe relativamente à “construção” de um trajeto que tende a ser dominado na sua curva descendente pelos impulsos do desvelamento. A intensidade com que ela se entrega às questões levantadas pelo ato de procura na escrita suscita ao leitor uma tentativa de ordenar aquilo que se oferece como constituindo o funcionamento do mundo textual clariciano.

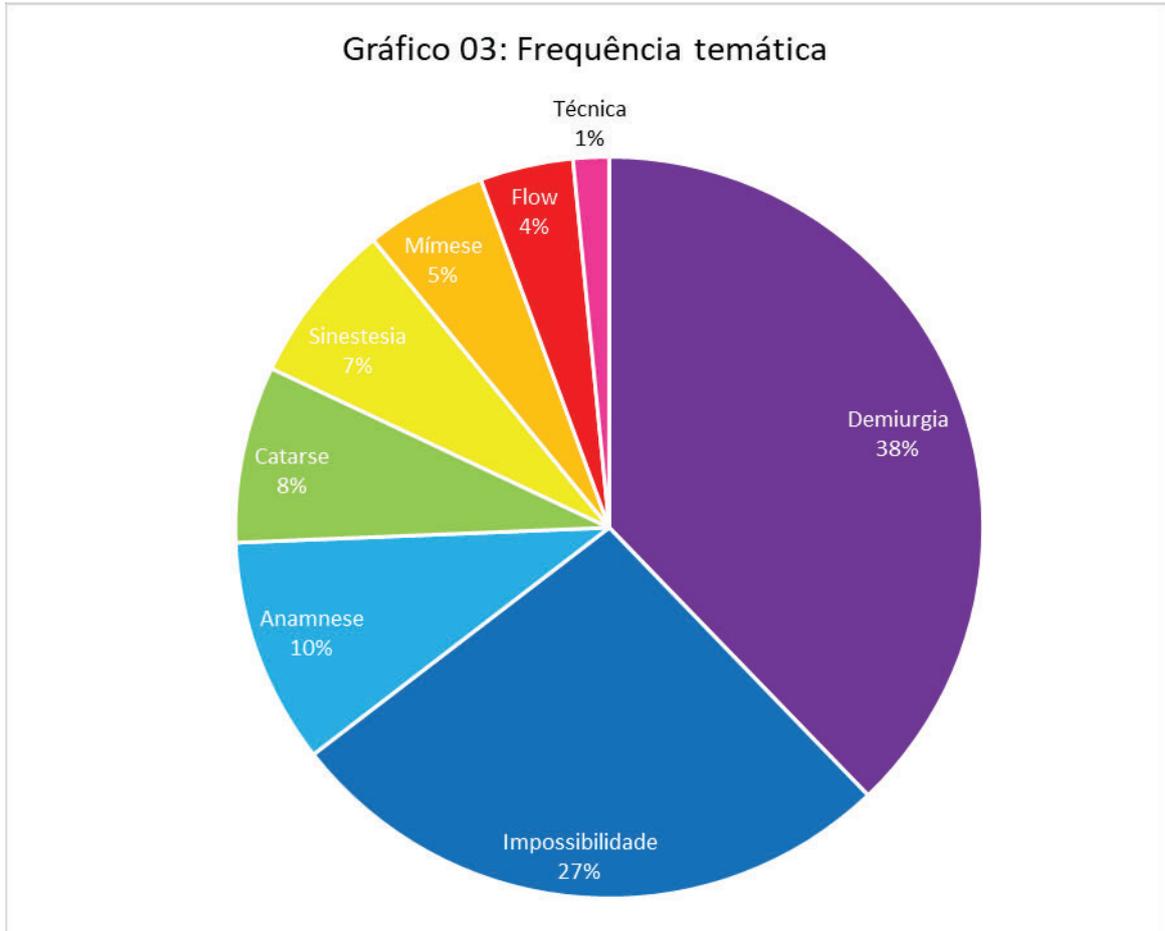
Nessa tentativa de ordenar as questões levantadas por Lispector, é fundamental ainda observar que, embora em quantidades diferentes, as proporções com que cada categoria definida aparece nas obras é muito semelhante. Assim, guardadas as frequências,

as razões para a criação literária que instigavam a autora no início de sua carreira continuavam a persegui-la ao final dela, como se pode observar no gráfico 02:



Ao comparar as linhas formadas pela frequência com que cada categoria aparece nas obras, é possível perceber que elas traçam praticamente o mesmo desenho. Isso significa que as temáticas apresentam um comportamento constante, intrigando a autora ao longo do seu percurso sempre com a mesma importância, em cada um dos livros.

Assim, é possível estabelecer que, de modo geral, a categoria predominante nas imagens de escrita de Lispector é a criação literária como Demiurgia, ou seja, análoga ao engendramento do mundo feito por Deus segundo as religiões cristãs e judaica. Para explicitar este conceito, pode-se recorrer à própria Lispector (1999c, p. 135): “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar”. Isso fica ainda mais claro através do gráfico 03, no qual é possível visualizar esta predominância em porcentagens, bem como a representatividade das demais categorias no somatório das obras.



Como é possível perceber, a *Demiurgia* é a categoria que mais espaço ocupa nas imagens sobre a criação literária em Clarice Lispector, totalizando 658 citações. Logo em seguida, tem-se a *Impossibilidade*, com 464 aparições. É importante destacar a diferença entre ambas: embora as duas somem em conjunto 65% das referências, há uma diferença de 194 citações entre elas, ou seja, mais do que as 171 que caracterizam a terceira colocada, a *Anamnese*. Desse modo, é possível afirmar que a *Demiurgia* é, por excelência, aquilo que se liga à criação literária para Lispector, sua causa, ou, como se verá adiante, sua consequência.

Além da *Anamnese*, como figuras menores, aparecem a *Catarse*, a *Sinestesia*, a *Mímese*, o *Flow* e a escrita *Técnica*. Ao ocupar 35% do que a criação significava para Lispector, todas essas categorias juntas somam 627 imagens, menos do que a *Demiurgia* representa por si só, corroborando a afirmação feita no parágrafo anterior. Dado esse panorama geral da imagística da escrita nos romances de Clarice Lispector, os próximos capítulos farão a análise detalhada de cada categoria, compondo um mapa teórico de como a autora compreendia sua criação literária.

## 2 ARCANOS MENORES

Como no tarô consultado por Macabéa, em *A hora da estrela*, há arcanos maiores e menores na ficção de Lispector. Do Latim *arcanus*, arca ou baú, a palavra tem em si a concepção mística do segredo que precisa ser decifrado. Para dar início a esse desvelar, o presente capítulo aborda os temas menores presentes na imagística da escrita nos romances de Clarice Lispector.

A escrita como Técnica, *Flow*, Mímese, Sinestesia, Catarse ou Anamnese figura em 35% das imagens encontradas a respeito da criação literária. O que segue é a apresentação de algumas dessas imagens, demonstrando como cada categoria já foi tratada por diferentes teóricos em diferentes contextos, além de estabelecer uma conexão entre elas.

### 2.1 A escrita como Técnica

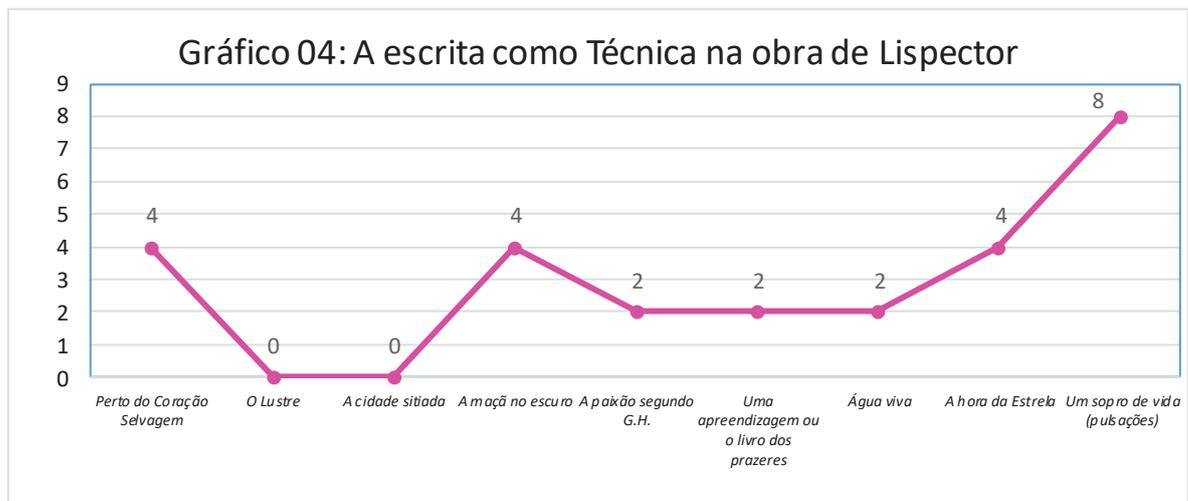
É atribuída a Pablo Neruda (*apud* BIANCHETTI, 2008, p. 226) a frase que serve como epígrafe a muitos manuais de escrita, seja ela criativa ou técnica: “Escrever é fácil: basta começar com uma letra maiúscula e terminar com um ponto final. No meio, você coloca as ideias”. Ironias à parte, essa é uma ideia que parece ser contrariada, por exemplo, pelos resultados divulgados pelo INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira) a respeito do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) 2018. De acordo com os dados, dos mais de 4,7 milhões de participantes, apenas 55 atingiram a nota máxima na prova de redação que avalia, entre outros critérios, a capacidade de escrever de acordo com a norma culta e de organizar os argumentos de forma coesa em um texto dissertativo-argumentativo.

Os personagens de Lispector, e talvez a própria autora, também são exemplos que negam a suposta facilidade de escrever, comentada pelo poeta chileno. Desde criança, Lispector viu sua escrita peculiar ser comparada e confrontada com a de outras crianças e nisso carregava o demérito de não ser aceita pelas revistas infantis devido a falta de uma linha narrativa, mais aos moldes do que pretendia ser a literatura infantil da época.

A mesma característica seria, anos depois, a marca diferencial de sua obra. Já no lançamento de seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, seu estilo chamou a atenção e chegou a ser comparado com o de Virgínia Woolf e James Joyce. Lispector sempre negou essas influências, alegando que não conhecia os escritos de nenhum desses autores, exceto pela frase de Joyce, utilizada como epígrafe, da qual saíra o título de seu romance.

Apesar da dificuldade tantas vezes exposta de se lidar com a palavra, ou talvez por causa dela, a escrita é tema frequente na obra de Lispector não somente enquanto reflexão, mas enquanto profissão de seus personagens, ou como meio para que eles se comuniquem, se compreendam e se acalmem.

Assim, sob o epíteto de “Técnica” foram reunidas as 27 passagens em que a escrita aparece sem estar envolvida em qualquer tipo de imagem ou metáfora, tratando-se apenas do movimento de imprimir palavras no papel, a fim de lembrar-se delas depois, montar uma lista de afazeres, enviar uma carta ou movimentos afins. No gráfico 04, é possível observar onde se situam tais ocorrências:



Devido à pouca representatividade de tais passagens, uma vez que a escrita em todas as outras imagens está acompanhada de uma significação maior, esta seção tratará não apenas dessas 27 ocorrências, mas também de como a temática aparece, de modo geral, entre os romances de Lispector.

Seja através de cartas, listas, bilhetes ou notas esparsas, a escrita faz aparições ao longo de todos os livros da autora e já está presente, inclusive, na frase de abertura do seu primeiro romance. É pelo som das teclas da máquina de escrever do pai que começa a história de Joana.

**A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...** O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.

[...]

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, **a máquina trotando**, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados. (LISPECTOR, 1980, p. 13 – grifo nosso)

Benedito Nunes (1995), talvez forçando uma inferência que não se encontra no texto, atribuiu a profissão de escritor ao pai da protagonista. De todo modo, o barulho da máquina figura como um dos sons que compõem o ambiente familiar da menina, servindo como música para sua dança alada. Ao som da máquina, ainda, delega-se uma característica equestre, como se ela trocasse livre, sozinha, enquanto tudo acontece.

Na cena seguinte, o que se vê é Joana interrompendo o pai para lhe contar sobre uma poesia que acabou de inventar, enquanto conversam, inventa outras mais: “Não é difícil, é só ir dizendo” (LISPECTOR, 1980, p. 14). De fato, muito da escrita de Lispector também parece explorar esses conceitos de escrita autômata, dirigida por uma espécie de inspiração ou fluxo, como se abordará depois. Mas, via de regra, a escrita é fonte de hesitação e problemas:

Contrariamente ao que se observa nos contos e nas crônicas, pode dizer-se que nos romances a relação das personagens com a escrita através da máquina de escrever é excepcional. Tirando Macabéa, que em *A hora da estrela*, bate desastrosamente à máquina, nos outros romances as personagens escrevem à mão, mas a relação com a escrita é, de igual modo, uma relação indireta, tal como acontece com a nordestina do último romance. Vemo-las aproximarem-se muitas vezes do desejo de escrita, mas ficam sempre numa tentativa, num potencial encontro não consumado. Essa relação oblíqua deixa transvasar em todas as personagens o mesmo fascínio pelo processo criador. Podemos dizer que, no sistema de figuração que divisamos, somos conduzidos a um impulso hermenêutico que nos leva a entrever as personagens claricianas manifestando-se (lendo o mundo) como se escrevessem (lessem) textos. (SOUZA, 2012, p. 401-402).

Nessa mesma relação de busca não satisfeita, Otávio, marido de Joana, também tem a pretensão de escrever. No seu caso, como advogado almeja produzir um artigo sobre Direito Civil. Seu objetivo é sempre adiado. O ritual da escrita acaba tornando-se mais importante do que o texto em si:

Antes de começar a escrever, Otávio ordenava os papéis sobre a mesa, minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança. Desde estudante assim se preparava para um trabalho. Depois de instalar-se junto à mesa, arrumava-a e, a consciência avivada pela noção das coisas ao redor —, não me perder em grandes ideias, sou também uma coisa — deixava a pena correr um pouco livremente para libertar-se de alguma imagem ou reflexão obsedante que porventura quisesse acompanhá-lo e impedir a marcha do pensamento principal. (LISPECTOR, 1980, p. 118)

Otávio aparece nesse trecho preparando-se e cumprindo um ritual que lhe favoreça entrar no clima para o projeto. É interessante perceber o modo como ele renega a inspiração, uma vez que não quer se perder em ideias grandes demais. Para ele, é preciso lembrar-se de que é uma “coisa”, sem abstrações. Apesar disso, primeiro Otávio deixa a pena correr livremente, num reflexo automático, permitindo que surjam os pensamentos soltos, não aproveitáveis, curiosamente semelhantes ao método de Lispector escrever.

Joana, a protagonista da obra, escreve duas vezes. A primeira delas ocorre na infância, quando a menina pergunta à professora o que acontece depois de a pessoa ser feliz. A mestra, então, manda-lhe que anote a questão em um papel e o guarde por muito tempo. O segundo envolvimento de Joana com a escrita é mostrando quando Otávio encontra uma folha de caderno entre um dos livros do escritório. Na letra da esposa, ele encontra uma anotação sobre a beleza das palavras ser semelhante à natureza abstrata de Deus.

Apesar da temática religiosa dessa passagem, a escrita aparece também ligada a elementos mais mundanos. É por um bilhete que o amante de Joana se despede dela. Enquanto chora, Joana percebe como a letra fina e indecisa do homem reflete seus traços físicos e seu caráter. Também por um bilhete se dá a derrocada da personagem. Lídia, antiga noiva de Otávio, escreve para Joana querendo encontrá-la. Na conversa que travam,

revela ser amante de Otávio e estar grávida dele. Mundanas ou sagradas, no primeiro livro de Lispector as palavras aparecem sempre como fontes de revelação.

Já no seu segundo romance, elas são um mistério e figuram como domínio de Daniel. O irmão de Virgínia é quem aparece em *O lustre* como uma espécie de arquétipo recorrente em Lispector: o do professor. Para Souza (2012, p. 247):

Para além de representante do poder, o professor é também o representante e transmissor de um saber e de uma escrita, sancionados pela autoridade que o poder lhe confere. Nas várias figuras do professor de que maneira está tratada esta questão da transmissão da escrita? Observe-se a experiência do outro nesse aprendizado – que muitas vezes tem a escrita apenas como um pretexto, ou um estágio, para outro aprendizado que é o de viver ou de amar.

Numa relação que beira o incesto, é Daniel quem inventa uma linguagem impossível, através da qual os dois irmãos se comunicam. É ele quem indica quais livros Virgínia deve ler e, em pontos mais extremos, que ideias ela deve ter a partir deles. Quando Virgínia escreve, excluindo um episódio em que usa uma vareta para gravar no chão as palavras “império do sol nascente”, o faz não como forma de literatura, mas de comunicação. Já crescida e distante da Granja do Silêncio, a moça manda cartas ao irmão:

Escrevia longas cartas a Daniel, às vezes de um só jato vívido e sombrio. Relia-as com agrado antes de enviá-las e parecia-lhe que eram verdadeiramente inspiradas pois embora contassem a realidade ela não a enxergava nos momentos em que a suportara. Duvidava se eram sinceras pois o que sentia nunca fora tão harmonioso como o que relatava, mas sincopado e quase falso. Não, não era infelicidade o que ela sentia, infelicidade era alguma coisa úmida de que alguém podia se alimentar dias e dias encontrando o prazer, infelicidade eram as cartas. Passou a ter gosto vil e voluptuoso em escrevê-las e como as enviava logo depois de escritas e tentava rememorar-las em vão, imaginou copiá-las, o que lhe enchia os dias. Relia-as e chorava mesmo como se chorasse alguém que não ela própria. Como era insuportável essa sensação que a arrebatava ansiada, mesquinha, deleitada. Entre as cartas o que sentia era sufocante e poeirento, irrespirável, numa rajada de areia e ruídos estridentes. (LISPECTOR, 1946, p. 129)

Ao ler suas cartas, Virgínia se depara com outra visão do que lhe aconteceu. Estando distante já dos momentos vividos, as palavras parecem não representar de forma

verdadeira o que se passou. Assim, a inspiração que lhe domina a escrita também a afasta dela. No fim, o mistério das palavras permanece no reino de Daniel, não dando passagem à experimentação da irmã.

Em *A cidade sitiada*, terceiro romance de Lispector, a figura do professor retorna com o Dr. Lucas. Também para Gotlib (1995, p. 157), este é um dos temas favoritos de Lispector, no qual se atualiza uma série de tensões, desembocando, em última instância, em uma interrogação sobre a própria escrita: “Quem ensina e quem aprende? Quem escreve e quem lê?”. É ao médico, erudito e, novamente, um escritor de artigos científicos, que Lucrecia mente, afirmando que um dia escreverá um livro sobre sua própria vida:

Doutor Lucas emprestara-lhe uma vez um livro mas ela mal assimilava, como por teimosia e excessiva paciência. Nunca precisaria aliás da inteligência. Sentaram num barranco e porque ele escrevia para a “Revista Médico-Social” a moça disse que talvez um dia escrevesse o romance de sua vida! ela disse e olhou para o ar com altivez. Tudo era mentira e fazia frio, o médico a aconselhava – e ela no fundo possuindo aquele mal-estar feliz que era desconfiança sobre o que podia vir de um homem: a moça era muito desconfiada. E lenta. Pois falava e falava com o médico e não conseguia transmitir-lhe nada. (LISPECTOR, 1949, p. 24-2)

No diálogo que travam, apesar de Lucrecia tentar aproximar-se dele, por meio da identificação com a escrita, Doutor Lucas a afasta pela incompreensão. Pertencem, pois, a universos diferentes. Ele o da erudição, ela o da representação. Lucrecia finge, mente, atua com a mãe em um papel que pensa lhe servir. Quando se aproxima da poesia, é para decorar alguns versos: “Decorar era bonito. Enquanto se decorava não se refletia” (LISPECTOR, 1949, p. 31). Para ela, a palavra é o que toca e mantém a aparência de realidade do mundo.

Se a linguagem já é, de algum modo, problemática nos outros romances de Lispector, em *A maçã no escuro* ela se torna o cerne da trama. Para comprovar isso, basta lembrar o pico formado pela obra quanto ao número de imagens a respeito da escrita. No quarto romance de Lispector, Martim pensa ter assassinado a mulher e, por isso, foge da cidade, da civilização e, sobretudo, da linguagem.

Para afastar-se da palavra “crime”, Martim problematiza a linguagem como um todo, vivendo em um sítio, trabalhando braçalmente e tendo dificuldades para escrever

uma simples lista de afazeres. É na busca pela linguagem perdida que o personagem se constrói.

Ermelinda, viúva e dona do sítio, uma das mulheres com quem Martim se relaciona em sua fuga, aparece também envolvida com as palavras. Só não escreve, segundo ela, porque não tem tempo, mas inventa poesias dentro de si e as declama para Martim. Com ciúme dessa relação, um professor amigo de Ermelinda estranha a história de Martim e passa a investigá-lo. Ao descobrir a verdade, o professor aciona a polícia que aparece trazendo a Martim, por fim, a palavra “crime” e, com ela, todas as outras:

Face a face com a palavra crime, recomeçou a tremer e a sentir frio, sem conseguir desmanchar o riso que ressurgira. E o criminoso teve tanto medo que pela primeira vez compreendeu em todo o seu inexprimível sentido o que significava a salvação. [...]

À salvação. E com o coração ferido de surpresa e alegria, pareceu-lhe por um instante que acabara de encontrar a palavra. Seria à procura dessa palavra que ele saíra de casa? Ou de novo seriam apenas os restos de uma palavra antiga? Salvação — que palavra estranha e inventada, e o escuro o rodeava.

Salvação? Ele se espantou. E se fosse esta a palavra — seria então assim que ela acontecia? Então tivera ele que viver tudo o que vivera para experimentar o que poderia ter sido dito numa só palavra? se essa palavra pudesse ser dita, e ele ainda não a dissera. (LISPECTOR, 1949, p. 219-220)

Ao descobrir que só pode haver salvação se houver antes a perdição, Martim fica extasiado. Se no princípio perdeu a língua dos homens, agora a encontrou e é capaz de traduzir todo seu percurso em uma só palavra. Depois disso, o protagonista é capaz de ir além. No final do romance, preso, o personagem pensa na estrutura que dará ao romance no qual contará toda sua história.

Se Martim planeja escrever, em *A paixão segundo G. H.*, a escrita já pertence à própria narradora que, desde o princípio, deixa claro que está fazendo um relato do que lhe aconteceu. Nesse início entram muitas digressões sobre o ato de escrever, a necessidade de fazê-lo, bem como a presença do narratário que deve ter um papel ativo, segundo G. H.: o de segurar sua mão enquanto ela escreve.

Embora a personagem referida no título seja uma escultora, seu ofício guarda muitas semelhanças ao de Lispector:

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem (LISPECTOR, 1991, p. 25).

A construção “alguém que faz esculturas” em vez da palavra “escultora”, propriamente dita, pode remeter à relutância de Lispector em se ver como escritora. Segundo ela, seu processo era amador, não profissional, uma vez que só escrevia quando tinha vontade. Além disso, a sua inserção em um meio masculino, não só no tocante à Literatura, mas também ao Jornalismo, pode ser lida na última frase da citação utilizada.

É importante destacar, uma vez que se fala em técnica, que Lispector exerceu a escrita não somente por meio da Literatura, mas também como forma de manter-se após o divórcio. Para isso, além de jornalista, atuou como colunista em revistas femininas (como *ghost writer* ou sob pseudônimos), bem como na área da tradução de livros literários e técnicos.

Se G. H. domina a palavra a ponto de conseguir, não sem certo esforço, chegar ao fim de seu relato, no sexto livro de Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a escrita volta a ser domínio de um professor. É para impressionar Ulisses, professor de Filosofia, que Lóri, a personagem principal, escreve suas ideias em papéis para ler a ele posteriormente. Em troca de todo esse movimento, depois de criada uma tensão que beira o insuportável, Ulisses escreve seu endereço em um guardanapo, no meio de um bar, para que Lóri vá a sua casa e, por fim, tenham uma relação sexual.

Nesse caso, a escrita aparece como uma espécie de porta para um rito de passagem, para uma iniciação que há muito era esperada pela protagonista. Como resultado do romance de ambos, Ulisses finalmente encontra na relação travada e na formação intelectual que ele afirma ter promovido em Lóri, um motivo para escrever seu ensaio:

— Eu te amo, Lóri, e não tenho muito tempo para você porque trabalho muito. Foi sempre com esforço que eu separava tempo para tomar um uísque com você. Meu trabalho vai aumentar, você terá que ser paciente, vai aumentar porque preciso afinal escrever o meu ensaio. E escreverei sem estilo, disse como se falasse sozinho. Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar. Será, Lóri, como a tua frase que sei de cor: será o mundo com sua impersonalidade soberba versus

minha individualidade como pessoa mas seremos um só. Você terá que ficar sozinha muitas vezes (LISPECTOR, 1993, p. 155-156).

Assim, a escrita que antes figurou como uma espécie de âncora da relação, no final se instaura como ponto de separação. Não apenas pelo esforço e pelo tempo que Ulisses precisará empreender para a produção de seu artigo, como também pela individualidade que abarcará Lóri em Ulisses, tornando-os um só.

Sobre outra unificação, é possível afirmar que, em *Água viva*, pintura e escrita se fundem. Segundo Souza (2012) há uma interpenetração dos dois temas, causada pelas múltiplas revisões que Lispector fez no manuscrito, inicialmente chamado *Objeto gritante*. De fato, segundo o estudioso, em muitas passagens do texto a palavra “escrita” foi simplesmente substituída por “pintura” sem qualquer outra adequação. Já em outras, os termos aparecem correlacionados:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos (LISPECTOR, p. 1998b).

Por esta perspectiva, tanto escrita quanto pintura aparecem para problematizar a palavra, para torná-la bela e inatingível. Assim como Lucrecia criava ilusões em torno dela e Martim não conseguia alcançá-la, a narradora de *Água viva* tenta usar a palavra para capturar o instante, mas tudo que consegue é cair no silêncio. No fim, o que une todos esses personagens em conflito com a língua pode ser representado, de fato, por esse silêncio, sobre o qual Perrone-Moisés (1998, p. 177) afirma:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer “a coisa”, para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, “devia”, já que escrever era, para ela, missão e condenação – era “pescar as entrelinhas”. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de ver. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios.

Se os demais personagens se aproximam da escrita e questionam suas limitações, a maior experiência nesse sentido se dará nos romances finais de Lispector. Em *A hora da estrela* e em *Um sopro de vida (pulsações)*, o esquema de autores-personagens se eleva. Em ambos os casos, Lispector cria um narrador/escritor. É este escritor quem inicia o livro, expondo as dificuldades de escrever, seus rituais, necessidades e motivos.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. afirma ter capturado o ar de uma nordestina vivendo no Rio de Janeiro e, por isso, decide criar uma personagem que a represente. Macabéa, datilógrafa ineficiente para o trabalho e para a vida, aparece então como uma espécie de experimento seu. Entre hesitações e lamentos por seu destino, além da trama de Macabéa e do próprio Rodrigo, há a história da história, segundo Gotlib (1995). Ou seja, existe no livro toda narrativa de sua construção, as escolhas feitas, os dramas autorais, a metaficção que se tornaria ainda mais intensa na produção seguinte.

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, o narrador é chamado pelo nome de Autor, assim, com inicial em caixa alta, num arremedo do nome impronunciável de Deus, para os cabalistas. De todo modo, este autor decide iniciar um experimento, criar uma personagem para compreender-se através dela:

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. [...] Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí a invenção de um personagem. (LISPECTOR, 1999c, p. 19)

Assim surge Ângela Pralini, que logo torna-se também escritora. O que se trava entre Autor e ela é, então, uma espécie de duplo monólogo. Embora Autor tenha consciência de sua criação, Ângela imagina ser humana. Ao intercalar flashes de ambos, o que se apresenta é uma discussão sobre a criação literária como nunca houve nos romances de Lispector (haja vista os números analisados neste trabalho):

ÂNGELA.- Amanhã começo o meu romance das coisas.  
 AUTOR.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora. [...] O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai se chamar de "História das Coisas". (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente). (LISPECTOR, 1999c, p. 102)

Ao adiar a construção de seu romance, ao não saber como começá-lo, Ângela reflete todos os demais personagens escritores de Lispector e, em última instância, a própria autora. A fragmentação, o esvaziamento, a ligação frágil entre a palavra e a “coisa”, tudo aparece sintetizado aqui. Souza (2012, p. 402) aponta que:

O gesto de pegar no lápis e rabiscar algo é recorrente por parte de um grande número de personagens. Em todas elas iremos nos deparar sempre com uma incompletude, uma incapacidade, pois que é aí, nessa ignorância, que se realiza o ser, a personalidade. Numa espécie de fusão, o que se escreve é absorvido, é um devir-escrita indistinto da própria matéria do ser. Assim se encontram (se assemelham) todas as personagens – a matéria do ser equivalendo-se à matéria da escrita.

Talvez, mais do que Lispector, portanto, esses personagens todos representem a escrita, suas impossibilidades, frustrações e, por que não, realizações. É através deles que se tem acesso às diferentes significações da criação literária em Lispector. O que se tem, assim, é um personagem entregando ao outro o drama da escrita. Livro a livro, as reflexões se repetem e se ampliam, como em um desenho espiralado, ou em ondas causadas em um lago, alterando-lhe o fluxo.

## 2.2 A escrita como *Flow*

Em uma de suas conferências para a plataforma TED (*Technology, Entertainment, Design*), a escritora norte-americana Elizabeth Gilbert (2017) compartilhou com sua audiência uma conversa que teve com a poeta veterana Ruth Stone:

Ela me contou que, quando crescia no interior da Virginia, trabalhando na lavoura, ela podia sentir e ouvir um poema chegar até ela por sobre a paisagem. Ela contou que era como uma lufada estrondosa de ar que descia atrás dela até o campo. E ela sabia que estava chegando, porque a terra tremia debaixo de seus pés. E ela sabia que só podia fazer uma coisa: que era, em suas próprias palavras, "correr como o diabo" e ela "corria como o diabo" até a casa como se estivesse sendo perseguida pelo poema, e ela tinha que pegar uma folha de papel e um lápis, bem depressa, de tal maneira que quando o poema passasse através dela, ela pudesse agarrá-lo e prendê-lo naquela página.

Gilbert acrescenta em seguida que se identificou com o processo de composição de Stone, uma vez que o sentia da mesma maneira. De fato, parece ecoar ao longo da história da escrita o mito da inspiração. Em uma de suas notas, Fernando Pessoa (2006, p. 22), expressa como se sente a respeito desse movimento: “Sinto, por vezes, um temor espantado das minhas inspirações, dos meus pensamentos, compreendendo quão pouco de mim é meu”.

Kafka (1964, p. 134), em seus diários, traz a menção ao gênio que animaria e colocaria a consciência universal em seus escritos, nos quais acrescenta pouco de seu: “O buraco que o trabalho do gênio queimou à nossa volta é um bom lugar para colocar a nossa pequenina luz. Assim, a inspiração que emana do gênio, a inspiração universal, não será apenas uma imitação” [tradução nossa]<sup>6</sup>.

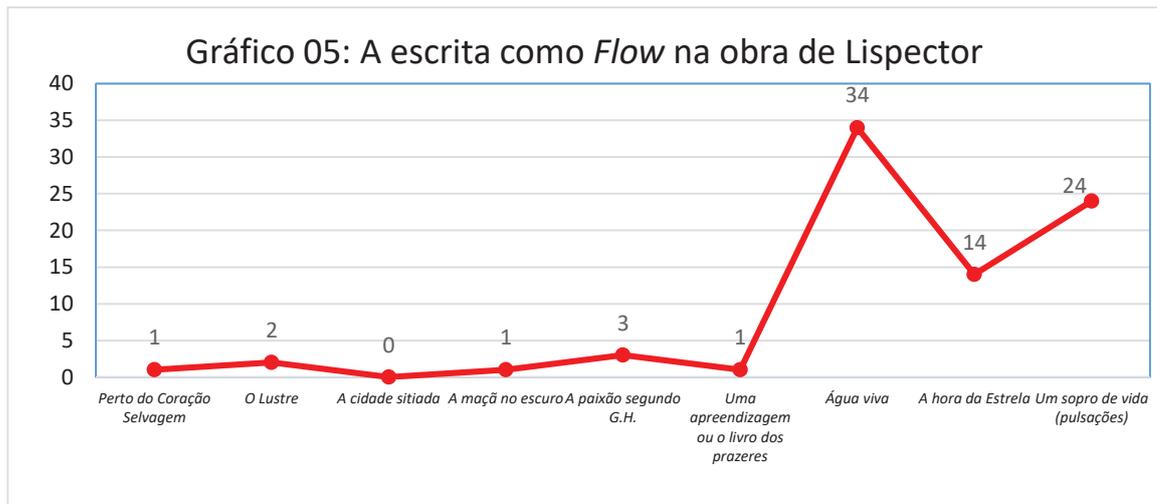
O que estes autores ecoam é uma das noções mais antigas a respeito da criação literária. De acordo com Kraus (2007), na Grécia arcaica, a criação da poesia era considerada uma experiência religiosa, um momento no qual o humano era tocado pelo espírito divino das Musas, filhas de Zeus e de Memória, servindo o poeta apenas como um veículo para a manifestação do poema.

Sobre isso, pode-se encontrar na obra *As Leis*, de Platão (1999, p. 119), que: “Qualquer poeta que esteja sentado sobre o tripé das Musas não está sob domínio da razão. Ele é como uma fonte que deixa correr livremente a sua água”. Sendo o poeta a fonte, a inspiração a água, o fluxo causado por essa água não é outra coisa senão o processo criativo.

Desse modo, faria sentido as colocações dos diferentes autores citados de que a obra finalizada carrega pouco de seus pensamentos e muito mais dessa força invisível, esse fluxo, que povoa o texto. Tal visão, da inspiração como uma matriz divina, tem ecos ao longo de toda obra de Lispector, especialmente a partir de *Água viva*, como se pode observar no gráfico 05, que demonstra como a temática aparece em todos os romances da autora:

---

<sup>6</sup> The hollow which the work of genius has burned into our surroundings is a good place into which to put one's little light. Therefore the inspiration that emanates from genius, the universal inspiration that doesn't only drive one to imitation.



O fato de o livro *Água viva* unir pintura e escrita é um marco importante, uma vez que a teoria do *Flow* tem seu início nas artes plásticas, como será abordado adiante. Com efeito, para os gregos, apesar de haver musas específicas para cada ramo das artes, todas tinham em comum o dom da inspiração. A título de ilustração desse conceito, nenhuma passagem se aproxima tanto dessa visão quanto esta coletada em *Um sopro de vida (pulsações)*. Nela, Autor procura justificar as agruras de seus personagens, explicitando o quão pouco está em suas mãos:

Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição. A separatividade e a ignorância são o pecado num sentido geral. E a loucura é a tentação de ser totalmente o poder. As minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atinge o objetivo. (LISPECTOR, 1999c, p. 17)

Apesar de a escrita ser fonte de medo, uma vez que pode conduzir à loucura, ela é também fonte de prazer, como afirmado em *Água viva*: “Estarei fazendo aqui uma verdadeira orgia de detrás do pensamento? orgia de palavras?” (LISPECTOR, 1998b, p. 85). No sentido de acompanhar esse fluxo de inspiração, é fundamental chegar à definição de *Flow*, elaborada pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi.

Em seus estudos sobre a psicologia positiva, em especial no tocante aos sentimentos de prazer e felicidade, Csikszentmihalyi (2004, p. 01) se deparou com um estado de alteração de consciência, ocorrido especialmente durante atividades artísticas. O

princípio de seu trabalho se deu em 1965, quando buscava responder à seguinte questão: “Como pode um ato de criação ser explicado diante das limitações humanas?”. Como forma de responder à questão, dedicou-se à observação e registro de pintores em busca de compreender seu processo criativo.

Mais do que os resultados da pesquisa, porém, o que impressionou o psicólogo foi o estado como os participantes do projeto ficavam enquanto executavam sua arte. Segundo Csikszentmihalyi (2004), foi possível observar uma espécie de transe, no qual os artistas ficavam totalmente abstraídos por sua obra. Mais do que o resultado, o estudioso percebeu, o processo da pintura em si era fundamental para essa sensação.

Anos mais tarde, para explorar tal aspecto da pesquisa, Csikszentmihalyi reuniu mais de 200 pessoas que praticavam diferentes atividades, entre elas dança, xadrez, atletismo, escrita, composição, etc. O fundamental era o que os praticantes não visassem obter qualquer tipo de benefício ou vantagem através dessas ocupações, realizando-as como *hobbies*.

A partir dos resultados realizados, o psicólogo chegou ao conceito de atividade autotélica, cuja finalidade é o prazer gerado pela própria atividade. Mais do que este termo, outro chamou a atenção do pesquisador, uma vez que foi repetido por inúmeros entrevistados diferentes para descrever o estado de ânimo experimentado durante a atividade. A palavra *Flow*, que pode ser traduzida por fluir, parecia expressar a experiência de deslocamento da realidade imediata para um processo mais sutil, capaz de concentrar todos os esforços do participante, a ponto de fazê-lo ignorar suas próprias necessidades pessoais, como fome, frio, fadiga, bem como a noção de tempo.

Fundamentado na descoberta deste estado, o conceito de *Flow* não se limitou mais à área acadêmica, também ganhou espaço no ensino básico, no treinamento de executivos, em clínicas psicológicas, manuais de autoajuda, terapia ocupacional, recuperação de delinquentes, entre muitas outras aplicações. Ainda para Csikszentmihalyi (1999), há certas dimensões que possibilitam e caracterizam este estado. Tais aspectos podem aparecer de forma integral ou parcial. O primeiro deles tem relação com a recompensa imediata. Mais do que a finalidade, o que importa é o sentimento gerado pelo processo.

É possível encontrar esse mesmo sentimento descrito ao longo dos textos de Lisspector. Como no trecho em que Autor afirma que: “É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas.” (1999c, p. 95). No momento em que se coloca nesse

fluxo de criação, portanto, o escritor fica à mercê das próprias palavras, como nos mitos acerca da inspiração, seguindo apenas o fluir do seu inconsciente.

Outro trecho que reafirma este sentimento está presente em *Água viva* e relaciona a escrita com a pintura:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto em um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. (LISPECTOR, 1998b, p. 75)

De fato, como é possível perceber no gráfico 5, é a partir deste livro que a escrita começa a aparecer como *flow* de maneira mais significativa na obra de Lispector. Considerando a forma como Csikszentmihalyi desenvolveu sua teoria, bem como sua relação com a pintura, não seria apressado supor que as incursões de Lispector nas artes feitas com tela e tinta tenham influenciado sua noção de criação.

Na mesma época em que trabalhava nos manuscritos de *Objeto gritante*, que se tornaria, mais tarde, *Água viva*; Lispector passou a experimentar a pintura como forma de expressão artística. Essa experimentação parece estar refletida nas falas da personagem Ângela, em *Um sopro de vida (pulsações)*. Afinal, a descrição feita por ela corresponde à técnica empregada por Lispector (1999c, p. 98):

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente.

Seguir os veios da madeira, mas de maneira livre, segundo a autora, permite que uma “onda” de criatividade surja do seu subconsciente e se materialize durante o processo. Do mesmo modo, escrever foi várias vezes considerado por Lispector como um processo

autômato, no qual uma palavra puxa a outra e, assim, algo se compõe. Momento a momento, recebendo como recompensa o próprio escrever, a escrita se enquadra na mesma categoria da pintura, como bem observou Gotlib (1995, p. 477):

Essa atividade [a pintura] mostra coerência com os fragmentos que [Clarice Lispector] escreve nessa época e que, depois, irão compor o universo da personagem de *Um sopro de vida*. De fato, nota-se uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história; e na pintura, detendo-se em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indicia inquietação e turbulência interior (GOTLIB, 1995, p. 477).

Devido a essa turbulência, talvez, Lispector tenha afirmado reiteradamente que escrever era difícil, beirando a impossibilidade, como se verá adiante. De todo modo, era uma dificuldade necessária, condizente com a segunda dimensão do *Flow*, proposta por Csikszentmihalyi (2004).

De acordo com o psicólogo, é preciso que haja uma relação de correspondência entre o desafio que a atividade representa e as habilidades necessárias para superá-lo. Se houver um desequilíbrio, sendo o desafio menor do que as habilidades, o processo se torna tedioso. Caso contrário, pode desencadear um episódio de frustração e ansiedade. O estado ideal é aquele em que as dificuldades existem, mas também a capacidade de transpô-las, a fim de chegar à experiência pretendida.

Para Lispector (1998b, p. 49), a dificuldade na arte da escrita e da pintura está, justamente, em entregar-se à onda que vem do subconsciente: “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto”. Ao mesmo tempo em que exige a superação de limites e a entrega, gerando certa dificuldade, a escrita se equilibra ao promover a salvação citada por Lispector (1999c, p. 86-87):

O que sou neste instante? sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina

que sou. Sou um objeto sem destino. sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.

Assim, a mesma escrita que a exige escritora e, por isso, a angústia, é o grito que lhe garante a salvação. Enquanto máquina de escrever autômata, ideia reiterada inclusive nas suas crônicas, Lispector permite que o fluxo de pensamentos se transforme em palavras, como o observado por Souza (2012, p. 406):

A concepção do escritor que subjaz à visão clariciana parece estar mais próxima da imagem daquele que não controla a máquina, ou que se envolve com a máquina – devém máquina; aquele cujo cérebro em tempestade se coloca no mesmo plano da máquina que projeta um som equivalente ao som da palavra lançada – um fluxo –, que pode ser uma gaguez ou um grito.

Gaguez ou grito, é no enfrentamento entre a angústia (Impossibilidade) e a necessidade (Catarse) que se equilibram as forças necessárias para o *Flow* aparecer como uma das categorias que representam os porquês da escrita de Lispector.

Csikszentmihalyi (2004) descreve ainda outras características que definiriam o processo de fluir. Uma das mais importantes é a concentração profunda, segundo a qual a ação se funde com a consciência. Para ilustrá-la, o psicólogo utiliza-se de uma descrição feita pelo poeta Richard Jones acerca do seu processo criativo:

Sinto como se uma energia fluísse e eu não a estivesse bloqueando, nem ficando no seu caminho. Uma energia muito inteligente flui pelo meu corpo quando se está escrevendo, e é essa energia que acaba sendo concentrada e traduzida, não a mente. (CSIKSZENTMIHALYI, 2004, p. 42)

É interessante perceber como esse trecho tem uma configuração similar às reflexões de autores tão distintos entre si como Platão, Pessoa e Kafka acerca da inspiração. Lispector (1999c, p. 116), através de suas imagens, expressa esse processo também, ao comparar Ângela com um rádio que capta sinais e, assim, escreve, mesmo que por meio de interferências: “Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como as estáticas elétricas que

interferem e cruzam a música no rádio. Nela simplesmente se grudam as cruzadas elétricas do ar”.

Além dos aspectos considerados, uma das características de Lispector já tratadas, a necessidade de abolir o conceito linear de tempo em suas obras, aparece como um traço importante do estado de fluxo. A distorção da consciência temporal é uma das marcas do *Flow*. Segundo Csikszentmihalyi (1999, p. 102): “durante a experiência do *flow*, o sentido de tempo tem pouca relação com a sua passagem tal como é medida pela convenção absoluta do relógio”. Seja por expandir ou encurtar sua duração, os artistas estudados pelo psicólogo relataram uma perda da noção temporal, graças ao seu envolvimento e concentração na atividade executada.

Sobre este aspecto, o tempo, dentro da análise narrativa tradicional, é, como afirma Reis & Lopes (1988, p. 220), a “sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor”. Longe de corresponder a esta descrição, a obra de Lispector tenta antes a desconstrução da medida temporal. “O tempo não existe. [...] Hoje é hoje” (1999c, p. 14). Sobre este aspecto, afirma Zorzaneli (2005, p. 92-93):

[...] é necessário, primeiramente, abster-se de qualquer certeza e de qualquer consenso sobre o tempo, já que essa, na obra de Lispector, é uma dimensão que não existe em si mesma. O tempo não possui, portanto, realidade por si só nem é algo exterior ao mundo que venha a organizá-lo por meio de suas entidades espaciais supostamente objetivas e mensuráveis.

Lispector busca excluir da obra qualquer noção de tempo linear, o que aproxima sua constituição das definições do tempo psicológico, que, Segundo Moisés (2003, p. 102), “caracteriza-se por desobedecer ao calendário e *flow* dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração, sem começo, nem meio, nem fim”. O tempo como fluxo interno, independente de sua medida cronológica, além de corresponder à teoria de Csikszentmihalyi, também se configura em Lispector como capaz de unificar diferentes instâncias. Afinal, conforme Sá (1993, p. 204): “Renova-se a velha aspiração de Lispector, de fazer coincidir o tempo da vida, o tempo da criação e o tempo da leitura, ou, em outros termos: o tempo do autor-pessoa, o tempo do escritor e o tempo do leitor.”

Sobre este aspecto, além do que já foi citado, é possível evocar um trecho de *Água viva*, que reflete a busca de Lispector (1998b, p. 16) pelo instante:

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 seu fluxo.

Através dos instantes transpostos em palavras, a autora expressa sua necessidade de ser fluxo, usando a terminologia que tantos outros artistas pesquisados por Csikszentmihalyi também usaram a ponto de dar nome à sua teoria. Além disso, essa descrição conduz à característica final do estado de *Flow*, uma das mais estruturantes da obra de Lispector: a transcendência das fronteiras do *self*.

Csikszentmihalyi (2004) aponta que, imerso na experiência do *Flow*, o indivíduo transcende sua noção de individualidade. Segundo o autor, é como se a identidade social estivesse temporariamente suspensa, fazendo com que nome, cargo, títulos, fossem abandonados em prol da sensação de pertencer a uma entidade maior, abrindo uma outra janela da experiência humana, levando a uma espécie de êxtase.

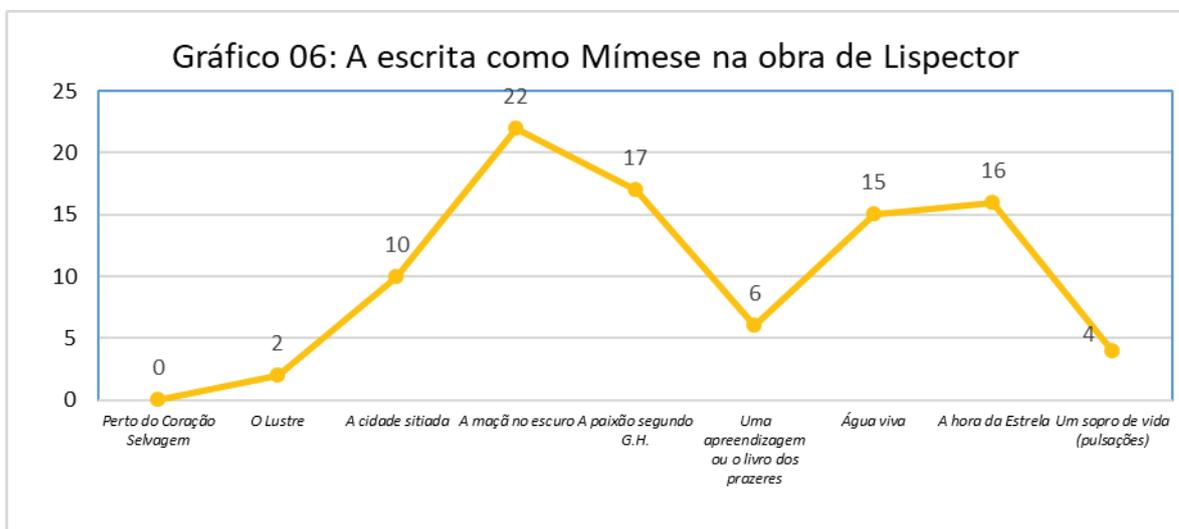
O psicólogo esclarece, ainda, que esta não é uma experimentação mística, como poderia supor uma visão mais ingênua do espectro. Trata-se da capacidade neurológica do cérebro de poder processar até 110 *bits* de informações por segundo. Com a concentração detida em uma só atividade, a saturação dessa capacidade não permitiria o processamento da noção de tempo, ou demais sensações como fome, cansaço ou identidade social. Waldman (1998, p. 63-64), ao analisar a obra de Lispector, chama esse processo de descentramento:

Esse *it* que pede um descentramento do eu para ser alcançado não será aquilo que a partir de Freud se conhece como o *id*? Não é nele que está contido o segredo da nossa identidade? Quer dizer, para chegar ao *id*, ao inconsciente, ao outro que também somos, é preciso que o eu se desloque. Se é assim, nenhum de nossos escritores levou a literatura tão perto desse limbo do inconsciente como o faz Clarice.

Lançando-se em direção à inspiração, como os antigos gregos, Lispector é possuída não pelas musas, mas pelo estado de *Flow*, conforme definido por Csikszentmihalyi. Entre a perda da noção de tempo, das necessidades do corpo e da noção de um “eu” social, em última instância, Lispector atinge o próprio inconsciente e é para copiá-lo, movimento a movimento, que escreve.

### 2.3 A escrita como Mimese

Em *Um sopro de vida (pulsões)*, Lispector, por meio de seu personagem Autor, questiona-se a respeito da pouca importância que os fatos adquirem em sua narrativa. Com efeito, segundo Coutinho (1999), nos enredos da autora mais importante do que os acontecimentos são as epifanias. Assim, pode parecer paradoxal encontrar como categoria relevante a mimese, ou seja, a imitação da realidade. Apesar de diluída em sua obra, esta temática atinge seu ápice em *A maçã no escuro*, livro no qual aparece 22 vezes, como visto no gráfico 6.



Esse destaque ocorre, talvez, pela necessidade de Martin de (re)criar um mundo que comporte o peso do crime que pensa ter cometido e que não tem coragem de expressar em palavras. Para ele, qualquer tentativa de compreensão se reduz a uma imitação que nos afasta da verdade:

Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras. (LISPECTOR, 1992, p. 34)

De fato, este trecho declara tudo como uma imitação, da mesma forma que Platão (2004) o fez na origem do conceito de mimese. Para o filósofo, o único plano real seria

aquele das ideias, dos conceitos, regido por um demiurgo que seria o real criador. Em segundo plano, haveria a realidade, uma imitação do plano das ideias. Por fim, a arte ocuparia, então, um terceiro nível, sendo considerada uma imitação da imitação, ou sombra das sombras.

No livro X de *A república*, Platão (2004), ao analisar a poesia épica, afirma que ela deixa a desejar se comparada à filosofia. Afinal, esta última tem um plano mais aproximado ao da verdade, por se concentrar no mesmo patamar das ideias e não na mera imitação de uma realidade. Sobre a utilidade da poesia para a criação da república ideal, Platão (2004, p. 326-327) aponta:

Sobre os assuntos mais importantes e mais belos que Homero decide tratar: as guerras, o comando dos exércitos, a administração das cidades, a educação do homem, talvez seja justo interrogá-lo e dizer-lhe: “Caro Homero, se é verdade que, no que respeita à virtude, não estás afastado no terceiro grau da verdade, artífice da imagem, como definimos o imitador, se te encontras no segundo grau e nunca foste capaz de saber que práticas tornam os homens melhores ou piores, na vida particular e na vida pública, diz-nos qual, entre as cidades, graças a ti, se governou melhor, como, graças a Licurgo, o Lacedemônio, e graças a muitos outros, muitas cidades, grandes e pequenas? Que Estado conhece que foste para ele um bom legislador e um benfeitor? A Itália e a Sicília tiveram Corondas, e nós, Sólon, mas a ti, que Estado pode citar?” Poderia indicar um só que fosse?

Por situar a obra de Homero neste terceiro grau de imitação, Platão afirma que a poesia épica não passa de uma imagem artificial que em nada pode contribuir para a realidade imediata, para a administração de uma cidade ou a resolução de um conflito. Da mesma forma, em *Lispector*, Martin credita ao símbolo em si a verdadeira realidade, da qual as ações são uma cópia e as palavras outras:

[...] alguém tinha que se sacrificar, eu quis simbolizar o meu próprio sofrimento! eu me sacrifiquei! eu quis o símbolo porque o símbolo é a verdadeira realidade e nossa vida é que é simbólica ao símbolo, assim como macaqueamos a nossa própria natureza e procuramos nos copiar! agora entendo a imitação: é um sacrifício! (LISPECTOR, 1992, p. 223)

Sobre a origem da palavra mímese, Grassi (1975) esclarece que, tanto na raiz indo-europeia quanto sânscrita, ela carrega em si uma denotação negativa, sempre ligada a uma tentativa de iludir, de falsificar, mostrando uma imagem enganadora e mentirosa. É a esta imagem que Platão se refere quando afirma que escritores e pintores não conhecem nada da realidade, apenas da aparência. Em vez de reproduzir o que é bom ou mau, o artífice se reduziria a copiar o que é esteticamente agradável para as multidões, sem um caráter de valor.

Por contraste, é interessante perceber como em *A paixão segundo G.H.*, a narradora criada por Lispector se refere à sua própria vida como uma cópia, uma duplicata com a qual se pode lidar, devido à sua superficialidade:

Tudo aqui se refere, na verdade, a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela então? Real, eu não entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semiartísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia. Decalcar uma vida provavelmente me dava – ou dá ainda? até que ponto se rebentou a harmonia do meu passado? – decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser a minha: ela não me era uma responsabilidade. (LISPECTOR, 1991, p. 29)

A própria noção platônica está presente no trecho citado. A cópia é sempre estética porque permite correções, adequações e emoções que atinjam exatamente as intenções do autor. O meio artístico no qual a personagem se diz inserida, traz um sentido ambíguo para as cópias. Ela pode se referir tanto ao fato de todo artista produzir cópias da realidade, quanto ao fato de estes “semiartistas” copiarem uns aos outros. Além disso, há um verbo interessante que Lispector opta por utilizar para se referir à vida: “decalcar”. A vida não se vive, se transfere de uma superfície a outra criando cópias.

O trecho pode, ainda, ser lido como uma tentativa da autora, Lispector, de se afastar de G.H., narradora. Afinal, declarando que nada do que está no livro é real, Lispector mais uma vez procura afastar a possibilidade de sua ficção, pelo fato de ser intimista, ser lida como autobiográfica.

O quadro de depreciação da mímese, propagado a partir de Platão, foi quebrado por seu discípulo Aristóteles. Em relação à arte poética, este último esclarece que ela não teria como objetivo simplesmente reproduzir o que aconteceu, mas criar o que poderia acontecer:

Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; casos as obras de Homero fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia épica contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nome a suas personagens. (2000, p. 47).

Aristóteles (1959) classifica o poeta, então, como um criador. Ele é capaz de criar a partir da imitação não de fatos ou cenas, mas de ações possíveis de serem executadas, ou seja, verossímeis. Em *A maçã no escuro*, homens e mulheres imitam os gestos que homens e mulheres deveriam fazer, com medo de cair na originalidade e serem punidos por causa dela:

E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade — com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante. (LISPECTOR, 1992, p. 34)

Através da imitação desses atos, cada personagem cria para si uma vida, uma ficção. Como o faz também Lucrécia Neves, protagonista de *A cidade sitiada*. Por diversas vezes, ela e a mãe imitam a si mesmas durante a narrativa, ensaiando gestos e reproduzindo falas como se estivessem em uma peça de teatro. Além disso, em determinado momento o narrador afirma que Lucrécia imita seus homens e que, depois, vai ao morro em busca de alguma verossimilhança para sua vida.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, há uma informação importante para compreender como o conceito de mímese aparece na obra de Lispector. Para a autora, sua imitação configura uma espécie de “realismo novo”:

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto – mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de cultura e escultura. (LISPECTOR, 1993. p. 126).

Quando Lispector se refere à mímese, este conceito aparece não como uma mera cópia, mas como um problema a ser superado. A linguagem, ao mesmo tempo que afasta do mundo das ideias, do “atrás do pensamento”, também aproxima dele. Sobre este aspecto, mais do que imitar a realidade, como se referia Platão, ou as ações possíveis, como preferia Aristóteles, o que Lispector faz em sua ficção é mimetizar a consciência em fluxo.

Sobre isso, é interessante observar o que escreveu Rosenfeld (1996) a respeito do romance moderno. Para o teórico, cada era tem um *Zeitgeist*, ou seja, um espírito unificador da época que transpassa todas as esferas humanas, inclusive a da arte. Segundo Rosenfeld (1996), a característica marcante do Modernismo quanto às artes plásticas, especialmente no que se refere à pintura, é a desrealização, ou seja, o fato de ela ter deixado de ser mimética e passado à abstração. Pintores como os envolvidos nas vanguardas europeias deixaram de reproduzir uma realidade empírica em nome de uma manifestação mais sutil. Haja vista a frase que Picasso (*apud* PODOKSIK, 2016, p. 136) teria dito a uma cliente após ouvir críticas à falta de realismo do seu trabalho: “Eu não pinto as coisas como as vejo, mas sim como as sinto”.

Sobre o surgimento de novas formas de pintura, Rosenfeld (1996, p. 86) afirma que: “Só a pintura abstrata pode dar expressão ao que pela própria essência é não-figurativo: um estado psíquico”. Da mesma forma, partindo do conceito do *Zeitgeist*, o teórico sugere que deve haver um equivalente na Literatura ao abstracionismo e à desfiguração ocorrida na pintura. Para Rosenfeld, romances como os de Proust, Joyce, Gide e Faulkner, representam este aspecto.

A fim de caracterizar esta desfiguração, Rosenfeld (1996, p. 86) cita o desaparecimento dos elementos tradicionais da narrativa: “Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura imprimir uma ordem fictícia à realidade.” A

reprodução de ações e de fatos dá lugar às sensações e aos acontecimentos interiores, ao fluxo de consciência e às reflexões. Assim, para o teórico, o romance passa a ser visto por um microscópio, capaz de revelar os mínimos mecanismos que movem a psique humana, relativizando o mundo físico e os acontecimentos como eixos definidores dos romances.

Nesse sentido, é possível afirmar que a mímese promovida por Lispector em suas obras é muito mais uma cópia desse mundo interior de seus personagens do que dos atos realizados ou das ações possíveis de outras pessoas. Como escreveu em *Água viva*: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, 1998b, p. 21).

Ao negar um realismo, Lispector se aproxima do conceito de Aristóteles neste trecho. No domínio de uma arte, ou seja, dentro dos limites da verossimilhança, há espaço para a criação de outra realidade, uma realidade “delicadíssima” que transfigura o que, de fato, aconteceu. Nesse sentido, vale retomar o conceito de Ricouer (2000) a respeito da metáfora: ela é uma forma de reinventar a realidade, mais do que de descrevê-la. Assim, a mímese em Lispector aparece somente no sentido de dar uma aparência de realidade às digressões do pensamento, recriando o que aconteceu em outro plano. Para isso, a metáfora é empregada e a palavra se converte na própria realidade, na “coisa” que ressignifica o mundo.

## 2.4 A escrita como Sinestesia

*Objeto gritante*, foi esse um dos títulos dados por Lispector ao manuscrito do que viria se tornar, mais tarde, a obra *Água viva*. A mescla de sentidos diferentes que figura nesse primeiro nome, revela mais um traço característico das imagens escolhidas pela autora no decorrer de suas narrativas longas para se referir à escrita: a sinestesia. Apesar do que foi afirmado na introdução deste trabalho, de que não se inclui entre os objetivos desta tese classificar as diferentes imagens encontradas de acordo com as figuras de linguagem presentes nela, foi necessário abrir uma exceção para citações que não se enquadrariam em nenhuma outra categoria senão a da sinestesia.

Ao todo, conforme o gráfico 7, há 123 ocorrências de trechos nos quais Lispector une a escrita a algum outro sentido humano, atribuindo a essa palavra peso, cor, som, gosto ou aroma. Novamente, *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsações)*, são as obras mais representativas nesse sentido. Não seria apressado supor que a incursão de Lispector pela experiência da pintura pode ter relação com essa forma de compreender a escrita.



Antes de aprofundar a análise das imagens, porém, é fundamental explorar o conceito de sinestesia. Embora o termo como se entende hoje, com todas suas acepções psicológicas e neurológicas, não tenha sido aludido por Aristóteles, segundo Canpen (2009), foi o pensador grego quem primeiro definiu uma noção filosófica para a sinestesia. Para Aristóteles, o mundo é percebido através das sensações, interpretadas pela mente. Tais sensações seriam capturadas por órgãos específicos, mas se tornariam uma experiência indivisível, conferindo unidade à multiplicidade sensorial.

É possível encontrar esta base ainda no trabalho de Merlau-Ponty (1990). Através de um diálogo entre a fenomenologia e a psicologia, o filósofo francês define a percepção humana não como um mosaico de diferentes qualidades, mas como uma unidade integrada espontaneamente pelo cérebro, a partir de memórias e vivências. Para Merlau-Ponty (1990, p. 48):

A percepção é compreendida como uma referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade real ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata.

De fato, o mesmo conceito poderia expressar, com algumas adequações, a noção de texto ficcional. Para Eco (1993), o texto também é compreendido através de seus aspectos, não como uma unidade dotada de significado intrínseco, mas como uma obra polissêmica, lida dentro de uma gama de possibilidades, pela experiência e pelo conhecimento do leitor.

A partir dos estudos de Merleau-Ponty, Canpen (2009) define o corpo não apenas como algo físico, mas como um órgão subjetivo, no qual todos os tipos de estímulos criam respostas que se fundem em um fluxo de impressões. Essa definição remete à sinestesia tal como é caracterizada hoje: como uma condição neurológica na qual o indivíduo, seja naturalmente, seja através do uso de substâncias psicotrópicas, é capaz de apreender informações de diferentes sentidos de forma integrada.

Relatos médicos, de casos inatos ou induzidos por substâncias como a psilocibina, expõem experiências nas quais as pessoas conseguem visualizar sons, experimentar cores, entre outros. Tal experiência pode ser verificada no trecho de *A cidade sitiada* no qual Lispector (1946, p. 177) se refere ao modo de falar de Lucrecia Neves:

E depois quando pensava nela suas sobancelhas se franziam, os olhos pairavam divertidos, cômodos e alegres. O modo como ela dizia olhando para a janela: está um cheiro de banho de mar, de início não o impacientava. Ele tentava corrigi-la: banho de mar não cheira, se você quiser muito diga cheiro de mar em vez de maresia, que é o certo. Mas ela, embora nada retrucasse, tomava um ar silencioso e impenetrável.

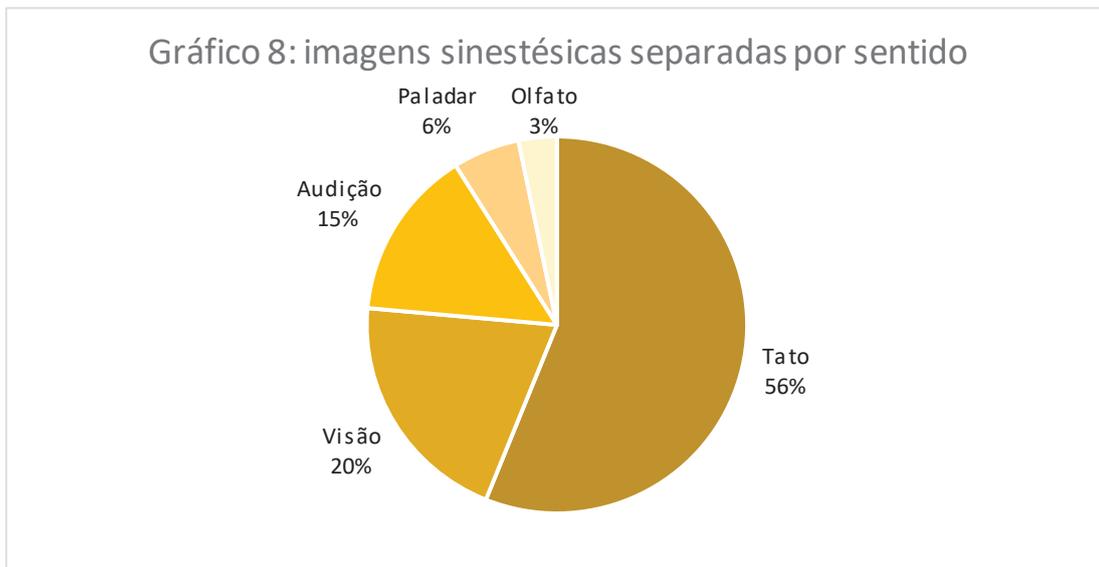
A partir de sua experiência subjetiva, a personagem liga o sentido do tato ao do olfato, buscando em suas memórias as ações e sensações causadas pelo aroma que sente. Sendo prontamente corrigida, Lucrecia se fecha em si mesma, pois não encontra outro modo de exprimir aquilo que experimenta.

No campo literário, a sinestesia é considerada uma figura de linguagem. Segundo Abrams e Harpham (2009), a descrição que liga sensações de diferentes órgãos está presente desde Homero. Além disso, os autores ressaltam que no período Romântico este recurso ganhou mais importância, tendo uma espécie de ápice no Simbolismo, com Rimbaud como principal expoente:

Desde então, é que eu mergulhei no Poema  
Do Mar, infusão de astros, um lácteo mar,  
Devorando os verde-anis; onde, clara gema,  
Arrebatado, um corpo afunda a ensimesmar;  
(RIMBAUD, 1995, p. 203)

Da mesma forma que o poeta francês mergulha no poema, Lispector (1999c, p. 09) pretende que sua escrita seja tomada por ação, mais do que por meras palavras: “Quero escrever movimento puro”. E, de fato, o faz, através da sinestesia, dando ao seu texto uma espécie de concretude. Por meio deste recurso, em Lispector a palavra torna-se um elemento tátil, com peso ou leveza, maciez ou aspereza, sumo ou sangue.

Ao criar subcategorias para cada sentido encontrado, é possível observar no gráfico 8, que 56 % das vezes em que Lispector relaciona a escrita a algum sentido, o tato é o escolhido. Ao longo de seus livros, é como se as palavras ganhassem materialidade, tornando-se cheias e pesadas, doloridas em alguns trechos. São abundantes os verbos que se ligam a estes conceitos: *tocar*, *pegar* e *sentir* aparecem em plena conexão com a escrita.



Em *A maçã no escuro*, por exemplo, essa materialidade das palavras é percebida quando Martin se isola e tenta redescobrir a linguagem. Suas palavras tornam-se, então, “inchadas, esturricadas e grandes”. O próprio homem é visto como objeto. Martin serve de instrumento para manifestar e materializar as palavras, uma vez que está impossibilitado de dizê-las:

Por honestidade ele quis lhes esclarecer que sabia que era o sol que inchava suas palavras, e as tornava tão esturricadas e grandes; e que era o sol insistente, com seu silêncio insistente, que o fazia querer falar. Mas também sabia que se mencionasse o próprio cansaço, as pedras imediatamente deixariam de ouvir, porque afinal só as pessoas em pleno gozo de suas faculdades é que tinham direito, o que é muito justo. Mas como era importante para ele próprio o que ele lhes estava dizendo, e

como não podia lhes explicar que o cansaço estava apenas lhe servindo de instrumento, Martim preferiu não tocar no assunto.

As pedras, por sua vez, outros objetos, se convertem em audiência e plateia. Como não são dotadas de consciência, não escutam, não julgam, não interpelam, não questionam. Apenas são como o homem está sendo. O próprio Martim, mais do que se referir à palavra cansaço, torna-se ela. Em *Lispector* (1992, p. 232), o que se diz confunde-se à forma do que é dito: “pois agora a senhora talvez soubesse o que se quisera dizer quando inventaram que um cão negro é habitado pelo mal. É que num cão negro alguma coisa está sendo dita”. Em uma via de duplo sentido, tanto a palavra se torna objeto, como os objetos se tornam palavras.

Mesmo quando a escrita é ligada aos outros sentidos, como é o caso da audição, ela acaba desaguando na concretude: “O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser” (LISPECTOR, 1998b, p. 37). A música estende-se no ar e, aos poucos, forma o mundo e tudo que vai ser, numa concepção bíblica do verbo que se torna carne, ideia reiterada em sua obra e explorada no último capítulo deste trabalho.

A ligação entre a escrita e a pintura também se dá na conexão feita entre a visão e o tato:

Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se libera em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

(LISPECTOR, 1998b, p. 15)

A escrita é aqui representada como um lugar primordial, no qual se entra. Dentro dessa caverna, estão os objetos que expressam o que os sentidos usualmente ligados às palavras (visão, no caso da escrita, e audição no da fala) não são capazes de exprimir. É interessante notar, nessa ligação entre escrita e pintura, que mesmo as telas produzidas por Lispector tinham, essencialmente, diferentes texturas graças à escolha dos materiais. Sobre elas, Iannace (2009, p. 93) destaca que:

O aspecto rudimentar alcançado pelo arranjo das formas e pelo material utilizado na composição dessas pinturas (cola e vela derretida, canetas esferográfica e hidrográfica, óleo e, até, esmalte de unha), a se projetar sobre o pinho-de-riga (tipo de madeira), a presença sugerida de um universo hostil, inóspito e impactante, em desenhos de difícil identificação com os paradigmas do mundo real, a descentralização da imagem e o inacabamento do desenho, tudo confere a esta produção pictórica de Clarice algo que poderíamos denominar de “estética do feio”.

Independentemente da estética à qual se ligam suas pinturas, é possível perceber nas imagens utilizadas por Lispector o quanto a experiência com as telas impactou em sua forma de ver e vivenciar a escrita. Como já foi afirmado anteriormente, a experiência de *Flow* é descrita a partir desse momento, bem como a sinestesia que se destaca em *Água viva*. A própria Lispector relacionou sua escrita e sua pintura: “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é porque me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas” (1998b, p. 24). Por “mexer” na natureza íntima das coisas, sua escrita vira gesto, torna-se tátil novamente.

Sobre essa reincidência do tato na obra de Lispector, é importante observar a conceituação desse sentido. Segundo Knapp e Hall (1999), o tato é a mais básica e primitiva forma de comunicação humana, uma vez que a sensibilidade ao toque é o primeiro processo sensorial no corpo humano. De fato, este sentido é ativado já no útero, quando o feto responde às vibrações das batidas cardíacas da mãe, que reverberam em seu corpo, ampliadas pelo líquido amniótico. Ainda para Knapp e Hall (1999) o toque permanece como uma forma essencial de comunicação entre os seres humanos, sendo responsável não só pela interação com o meio, bem como pelo estabelecimento de vínculos e relacionamentos. Há, ainda, na interpretação de Meo (2013, p. 123), uma ligação intrínseca estabelecida entre o toque e as palavras:

Durante a primeira infância, as palavras acompanham o toque até que a criança associe os dois e então as palavras passam a substituir o toque inteiramente. À medida que as palavras substituem o toque, o contato entre os corpos de mãe e filho vai se perdendo, e uma aproximação só acontece se for justificada, pois as crianças crescem aprendendo a "não tocar" - tanto em coisas animadas quanto inanimadas - e a não tocar no próprio corpo.

Essa ligação estabelecida na infância, entre gesto e língua, volta como tema em Lispector. Talvez, o uso da máquina de escrever como método preferido de composição tenha ampliado na autora esse vínculo. Segundo Gotlib (1995), Lispector estava habituada a escrever com a máquina sobre o colo, o que por si só já garante uma substância e uma materialidade ao ato. Além disso, a datilografia, que exige bater nas teclas com relativa força, dá um caráter tátil à experiência.

Embora as palavras sejam materializadas pela visão, é pelo toque que a escrita se faz. Rodrigo S. M., narrador-personagem em *A hora da estrela*, é um exemplo da materialização da escrita em Lispector (1977, p. 20):

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina.

Para escrever sobre Macabéa (datilógrafa de profissão e, portanto, também ligada à máquina de escrever), Rodrigo S. M. precisa se aproximar de suas condições físicas. Além disso, ele apresenta a escrita não como um processo elevado, mas como um trabalho manual, portanto, não valorizado ou considerado inferior no Brasil, seja pelo material com que está lidando, seja pela forma mecânica com que escreve.

Sobre esse aspecto, é interessante a análise que Souza (2012) faz acerca das crônicas de Lispector, na qual a máquina torna-se um elemento recorrente. A partir do texto “A máquina está crescendo”, publicado em 1970 por Lispector no *Jornal do Brasil*, o estudioso português aponta: “Pode-se dizer que aqui a máquina figura a obra que parece escapar ao controle de seu criador. É a escrita, a intensidade dos fluxos, o que está crescendo. A máquina que toma conta do homem é a escrita que, incontrolável, avança sobre o escritor” (SOUZA, 2012, p. 399-400).

Nessa relação, quem pratica e quem sofre a ação se confundem em uma espécie de estrutura autômata, produzindo um amálgama entre a escrita, o escritor e o objeto utilizado para escrever. A respeito desse tema, há o livro de Foucault (1967) intitulado *As palavras e as coisas*, no qual o filósofo postula o desaparecimento da estrutura ternária do símbolo, ou seja, o apagamento da coisa representada em uma estrutura na qual o significante já

representa o representado. Em Lispector isso se dá com a materialidade que a palavra ganha, passando a não mais representar algo, mas a ser, como na passagem a seguir:

Se pegava num livro nele encontrava o mesmo movimento viscoso, almas insinuando-se em perdão, amor buscando amor, os sacrifícios rindo, covardia e extremo prazer morno. Por Deus, aquilo era o homem. Mesmo se folheava numa livraria um ensaio sobre máquinas de tração, na qualidade do raciocínio encontrava perfume masculino e feminino, palavras se alinhando coradas e animadas, o caminho em busca de uma ideia curvando-se, elevando-se, vivendo... o amor, o amor, a piedade, o remorso, a simpatia impregnando mesmo a frescura, grudando-a no mesmo calor. (LISPECTOR, 1946, p. 118)

Nessa imagem, colhida em *O lustre*, pode-se perceber uma série de sinestésias que unificam o ser e o símbolo. O livro possui movimento e este movimento é viscoso, o prazer nele é morno e tudo isso é o próprio homem. Mesmo quando se trata de uma obra técnica, sobre máquinas, por exemplo, há nas palavras cheiros, cores, curvas, elevações, sentimentos. Tudo pulsa como que orgânico nas palavras, misturando os sentidos e os significados.

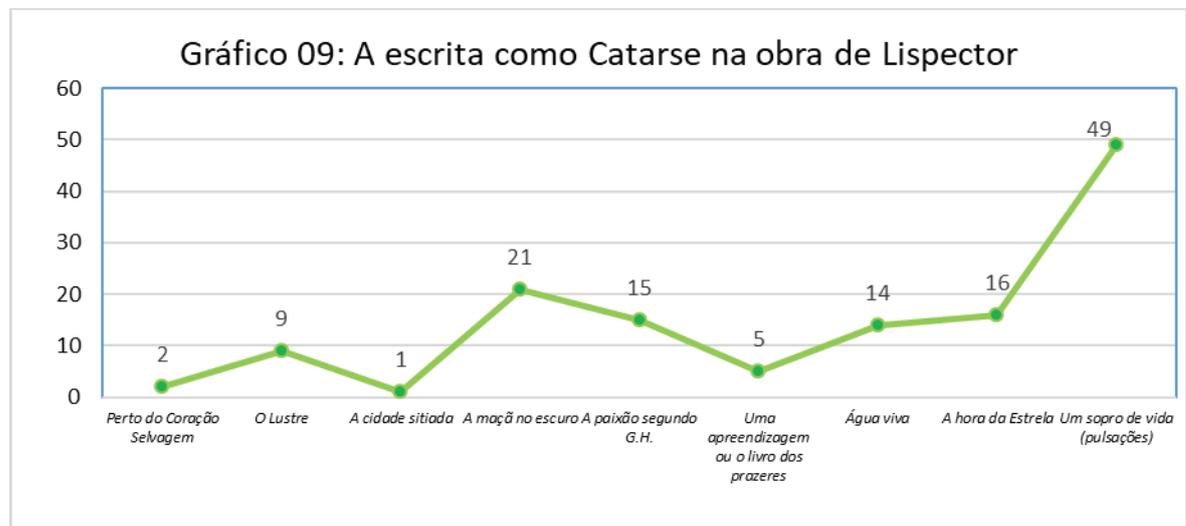
Para Foucault (1967, p. 110): “a linguagem representa o pensamento como o pensamento representa a si mesmo”. Lispector (1998a, p. 69), em outros termos, escreve: “Quando uma coisa não pensava, a forma que possuía era o seu pensamento. O peixe era o único pensamento do peixe. O que dizer então da chaminé. Ou daquela folhinha de calendário que o vento arrepiava...”. Pela união de pensamento e formas surgem as palavras. O resultado de tudo, mais uma vez, é o que Lispector expressou na entrevista citada na introdução: “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca.”

Palavra e coisa se confundem, ou antes se fundem, na escrita de Lispector. Nesse sentido, o toque é primordial, especialmente quando ligado aquilo que é orgânico. Em última instância, pode-se dizer que Lispector, sinestésicamente, faz com que a escrita se converta em algo que pulsa, transformando o verbo em carne. Carne esta que padece tanto quanto a alma que pretende representar, exigindo uma catarse.

## 2.5 A escrita como Catarse

Se nos primeiros livros de Lispector é possível encontrar o lado selvagem da existência, como afirma Souza (2012); na sua publicação póstuma, *Um sopro de vida (pulsações)*, o que resta são pulsos fracos dessa mesma vida que se esvai, em imagens de borboletas negras, de vermes e da escrita como sangue, pus, excremento, que escorre para, de algum modo, purificar quem a produz.

Gotlib (1995) afirma que, em seus meses finais, Lispector não foi informada sobre a gravidade da doença que a acometia. A autora viria a falecer em decorrência de um câncer no útero, em 9 de dezembro de 1977, às vésperas de completar 57 anos. De todo modo, as imagens reunidas de sua obra final dão conta da vida em si como um tumor que precisa ser extirpado através da escrita. Como é possível perceber no gráfico 9, das 134 imagens acerca da catarse, 37% estão presentes no seu último livro.



Talvez, mais do que a doença, Lispector precisasse colocar para fora a tristeza e a angústia que a acompanhavam ao final da vida. A esse respeito, é importante conhecer o depoimento de Julio Lerner (1992, p. 65) sobre a sua última entrevista: “Eu não sou nenhum místico, mas basta assistir à gravação para perceber em Clarice um cansaço profundo, o próprio cansaço de viver”. A partir disso e das imagens reunidas, não é errado supor que a forma encontrada pela autora para livrar-se desse cansaço foi a composição de sua arte.

O termo *catarse* foi utilizado pela primeira vez (com essa acepção voltada à arte) por Aristóteles (1959). Segundo o filósofo grego, ao assistir às tragédias, as pessoas, comovidas com o drama apresentado, eram capazes de purgar as próprias emoções. Ou seja, compartilhando o temor e sentindo piedade pelas desditas do protagonista, o público purificava suas próprias emoções. Assim, para Aristóteles, as emoções desmedidas, tidas para a época como vícios e paixões, portanto nocivas aos seres humanos, seriam controladas pela *catarse*.

Tal palavra, porém, não teve sua origem com esta acepção; ainda assim, sempre esteve relacionado a extirpar algum mal, seja ele físico ou espiritual. Teóricos como Moisés (2003) atribuem a origem do vocábulo *catarse* (do grego *kátharsis* = purificação) à medicina. Para os médicos, tal palavra designaria a eliminação de humores corporais maléficos, objetivando restabelecer a saúde. Além disso, a expressão esteve também associada à religião, figurando como qualquer ato capaz de conduzir a uma purificação espiritual.

Resumidamente, portanto, com Aristóteles a *catarse* passou a figurar essencialmente como a purgação de emoções através da arte. Se para o filósofo o conceito sempre esteve ligado ao leitor ou espectador, com o surgimento da psicanálise tal acepção foi revista. A purificação estendeu-se também àqueles que produzem peças artísticas:

O percurso em dois tempos descrito pela criação poética equivale a duas *catarses* (ou dois momentos de uma *catarse* única): 1º) a do poeta, que se purga no ato de escrever, e 2º) a do leitor, que se purifica no ato de ler. Aristóteles referiu-se apenas à segunda porque ainda ia longe o tempo em que Freud revolucionaria o conceito da mente humana com a sua teoria do *ego*, *id* e *superego*. Na verdade, em termos psicanalíticos, o discurso poético resulta de uma purgação do escritor, uma vez que este projeta nos textos os seus “demônios interiores”: ao vazar em palavras o conteúdo de sua imaginação, o criador de arte libera-se do “peso” incômodo que o perturba e adquire a serenidade que sucede a toda verbalização dos subterrâneos psíquicos. “Desabafo”, dir-se-ia, em termos corriqueiros, ou transferência simbólica de uma inquietante plenitude emotiva. (MOISÉS, 2003, p. 56-57)

Ao explorar o conceito enunciado por Moisés, pode-se encontrar nas teorias Freud (1986) um modelo de terapia segundo o qual a expressão das emoções seria útil para o indivíduo por inúmeras razões. Para o pai da psicanálise, as pessoas carregam em si traumas e conflitos não resolvidos que, se não forem devidamente purificados através da expressão, continuarão presos ao corpo, ocasionando inúmeros problemas. Se, pelo

contrário, as emoções forem libertadas através de sua expressão, sua força será dissipada, os sintomas poderão, então, ser aliviados ou mesmo desaparecer. As palavras são dotadas, portanto, de um poder terapêutico:

As palavras são o instrumento essencial do tratamento psíquico. Um leigo achará certamente que é difícil compreender como as perturbações patológicas do corpo e da alma podem ser eliminadas por meio de simples palavras (faladas, lidas e ouvidas). Terá a impressão de que lhe pedem para acreditar em magia. E, aliás, não andarão muito longe da verdade, porque as palavras que utilizamos na nossa linguagem de todos os dias não são mais do que magia disfarçada. (FREUD, 1986, p. 34)

Embora Freud se refira em sua teoria sobre o tripé da fala, leitura e audição, as palavras são utilizadas também na escrita, de modo que um escritor, ao utilizar-se delas, organiza no papel aquilo que sente ou pensa, seguindo a este momento a sensação de alívio; livrou-se daquilo que o incomodava, purgou aqueles sentimentos que, trancafiados, já não serviam mais.

Para comprovar este poder, pode-se citar o diário de Anne Frank (2000, p. 124), no qual a menina, escondida no sótão, em função da perseguição aos judeus, escreve: “O melhor de tudo é o que penso e sinto, pelo menos posso escrever; senão, me asfixiaria completamente”. Já em Lispector, mais do que salvação, a escrita é uma necessidade, uma necessidade que se aproxima até do conceito de possessão e exorcismo:

Aí eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma tríplice estrela. Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. (LISPECTOR, 1999c, p. 74)

É perceptível aqui a necessidade de fluir, esvaziar-se destes demônios que dentro de Lispector escrevem, que a lançam em um “vórtice”, centro de redemoinho turbulento e, portanto, desagradável. Além disso, ou justamente por isso, a escritura é fonte de problemas tanto quanto de soluções.

No entanto, antes que de uma “possessão demoníaca”, a ficcionista está é povoada de si mesma. Em outra instância afirma: “eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (LISPECTOR, 1999c, p. 21). Para melhor compreender esta afirmação é preciso retornar aos conceitos firmados pela psicanálise. Através da abertura, ou do

desvelamento dos vários “eus”, Freud (1986, p. 114) é capaz de distinguir o “eu-pessoa” do “eu-artista”, afirmando que:

Sua vida [a do artista] está necessariamente plena de conflitos, já que dentro dele lutam duas potências: de um lado o homem comum e corrente, com seu direito à felicidade, satisfação e segurança vital, e de outro, a implacável paixão criadora, que em certos casos o obriga a pisotear todos os seus desejos pessoais.

Daí provém o duplo de Lispector. Enquanto uma parte pretende simplesmente viver, como pessoa comum, compartilhando o destino de todos mortais, a outra é impertinente e exige uma escritura. Porém, tal como nos primeiros conceitos de Aristóteles, para se atingir a ablução é preciso, primeiro, sofrer todas as desditas da tragédia. Do mesmo modo, o alívio pela escrita segue a via sacra da dor, como se verifica em *Um sopro de vida (pulsações)*:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto — e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras [...]. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 1999c, p. 15)

Escrever é, assim, arrancar sangue por mexer naqueles sentimentos que até então estavam sedimentados. Livrar-se deles significa agitá-los, transformá-los em turbilhão ou vórtice, fazê-los transbordar, vivê-los por meio de palavras até esvaziar a última gota e poder, por fim, ter sossego. Desta forma, é possível afirmar que, pela ótica da catarse, o autor:

Sente-se oprimido por uma carga que deve arrear a fim de obter alívio. Ou, mudando a figura do discurso, é açoitado por um demônio, um demônio contra o qual se sente impotente, pois que, à primeira vista, não possui rosto, nome e nada; e as palavras do poema constituem numa espécie de exorcismo do demônio. Noutros termos, enfrenta toda essa batalha, não para comunicar-se com quem quer que seja, mas para apaziguar-se. E quando, finalmente, as palavras são arrançadas de modo correto, — ou quando aceita a ordem em que as dispôs —, pode experimentar um momento de exaustão, de aniquilação, que é por si própria indescritível. (MOISÉS, 2003, p. 54-55)

Assim, é pelo arranjo das palavras que Lispector purifica seus sentimentos, a fim de atingir o clímax que é a aniquilação, a paz, não sem a dor da batalha. Afinal, ao mesmo

tempo em que a produção da escritora aparece como uma dor necessária, quando a criação não vem, o que a povoa é uma angústia mor, ou antes, o acúmulo daquilo que, de outra forma, seria purgado pela catarse.

Nesse sentido, é possível recorrer a Lacan (2003) que, em seu seminário sobre James Joyce, afirmou que a arte da escrita é capaz de funcionar para o autor como uma espécie de sustentáculo, possibilitando uma saída para seu adoecimento. Lispector leva ao extremo essa concepção. Para a escritora, não escrever é sinônimo de estar morta. Sobre estes hiatos, ou períodos sem uma intensa produção literária, Lispector afirma na entrevista concedida à TV Cultura, em 1977, que:

É muito duro o período entre um trabalho e outro e ao mesmo tempo é necessário para haver uma espécie de esvaziamento da cabeça, para poder nascer alguma outra coisa. Se nascer. É tudo tão incerto. [...] Bom, agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo.

Apesar de doloroso, o processo da escrita é libertador, é esta liberdade que Lispector (1999c, p. 18) busca sem cessar, mesmo que isso exija demais da autora: “Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar”. Novamente em um jogo de duplos, percebe-se um “eu” brigando com o outro. A necessidade de esvair-se abrindo disputa com a obrigação de escrever, quem vence? O “eu-pessoa” sempre se rende: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando” (LISPECTOR, 1999c, p. 29).

Ainda sobre o mesmo aspecto, é fundamental ressaltar a própria opinião de Lispector, consciente da necessidade de sofrer para purgar: “Ângela sofre muito mas se redime na dor. É como um parto: é necessário passar pelo crivo da dor para depois aliviar-se vendo à frente uma nova criança no mundo.” (LISPECTOR, 1999c, p. 48). Sabendo-se que Ângela é uma espécie de ficcionalização da própria autora segundo Gotlib (1995), pode-se concluir que a catarse realmente está intrincada na obra como motivo primeiro para que Lispector sente em frente à máquina de escrever e despeje nela suas pulsações.

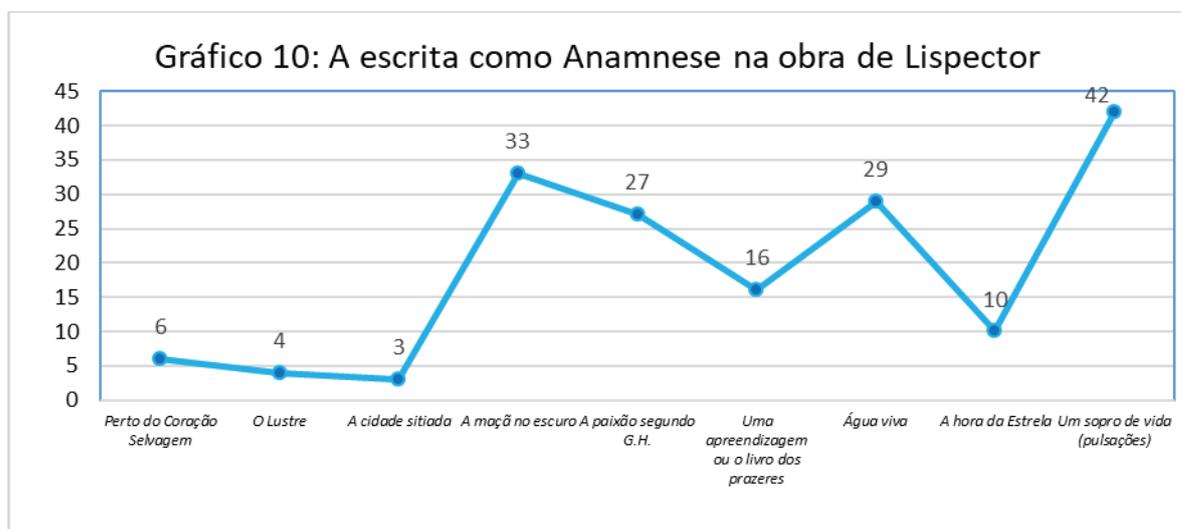
Para ela: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo” (LISPECTOR, 1999c, p. 96). Ou seja, as palavras (como as metáforas orgânicas referidas na seção anterior) fazem parte de seu próprio ser, estão emaranhadas em seu sangue e é dele que partem: “Escrever — eu arranco as coisas de mim aos pedaços

como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne...” (LISPECTOR, 1999c, p. 102). Desta forma, enquanto escreve, Lispector chega mesmo a retomar o conceito médico da catarse, pois sua angústia é física.

Escrever para a romancista é, por conseguinte, fruto de uma inquietação perene, tormento de mil demônios que só encontra vazão diante da mácula provocada pelas palavras no branco do papel. Somente o fato de criar seus textos é capaz de salvar a autora da intensa melancolia dos dias: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1999c, p. 13). Assim como na psicanálise, tão importante quanto o processo de desabafar as angústias é o de reconhecer suas causas. Isso também se dá pelas palavras e pelo reconhecimento do seu conteúdo, seja por parte de um analista, seja por parte de quem as expressa. Assim, o texto passa a ter um caráter não só depurativo, como também revelador.

## 2.6 A escrita como Anamnese

Se a catarse figura como uma aproximação da escrita de Clarice Lispector às teorias psicanalíticas, tal relação se intensifica com as imagens referentes à Anamnese. São, ao todo, 171 ocorrências, divididas nas obras conforme o gráfico 10. A frequência desta imagem lhe garante, assim, o terceiro lugar entre as categorias mais representativas na imagística da escrita de Lispector.



Ao pensar na estrutura dos romances que se sobressaem no gráfico, *A maçã no escuro* e *Um sopro de vida (pulsações)*, é possível justificar a prevalência da temática em ambos os casos. No primeiro, Martim perde a linguagem dos homens e, para encontrá-la, precisa primeiro descobrir quem é. A partir do seu crime, todo o universo conhecido desapareceu. Sua busca pela linguagem configura, assim, uma busca também pela identidade. Já no último livro de Lispector, a experiência de Autor ao criar Ângela tem expresso o objetivo de conhecer-se melhor. As reflexões dos dois personagens conduzem o texto nesse sentido: o de compreender o que há por trás do impulso que os leva a criar.

Segundo Proust (1991) todo leitor, enquanto está lendo, é leitor do próprio eu. O trabalho do escritor seria, portanto, o de fornecer uma espécie de instrumento ótico a ele, para que este possa enxergar o que não conseguiria sem o auxílio do livro. Da mesma forma, o texto pode servir como ferramenta para que o próprio autor cumpra o que Platão (2004) chamou de anamnese: uma espécie de busca interna por verdades universais que estariam ocultas na alma humana, antes mesmo de uma existência empírica. Nesse sentido, é interessante ler o que expõe Sant'Anna (1985, p. 23) sobre o processo de escrita:

As “idéias” e “sensações” só existem quando convertidas em linguagem. E o ato de ir escrevendo é um ato de construção. É através dele que o autor vai descobrindo o que pensa. É isto: a escrita viabiliza o conhecimento de si e do mundo. Depois que escreve, muitas vezes o autor se admira: mas eu pensava assim? Eu não sabia que eu sabia disso! Eu não sabia que eu era capaz de pensar assim!

De fato, a força motriz do pensamento é a linguagem. Somente por meio de palavras o homem é capaz de apreender o mundo e torná-lo, se não compreensível, ao menos explicável. É assim desde o início das eras, o homem só domina o que é capaz de nomear ou traduzir em signos linguísticos. Segundo Lacan (2003, p. 18) “O que não é nomeado não existe”. Percebe-se em Lispector, da mesma forma, a escrita como uma necessidade de compreender a si mesma, ao mundo e aos seus sentimentos.

Assim, a escrita que, nos primeiros momentos se dá de forma natural, inconsciente até, passa a fascinar o escritor, a ponto de ele buscar a criação também para compreender-se. “O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.” (LISPECTOR, 1999c, p. 72).

Tudo isso passa por um processo cuja ação terapêutica, segundo Lacan (2003, p. 89): “deve ser essencialmente definida como um duplo movimento pelo qual a imagem, a

princípio difusa e fragmentada, é regressivamente assimilada ao real, para ser progressivamente desassimilada do real, isto é, restaurada em sua realidade própria”. Assim, os pensamentos de Lispector, difusos e fragmentados, são canalizados para a ficção, assimilados ao real, para, então, funcionando em seu universo próprio, fazer sentido.

É para isso que o personagem Autor cria Ângela: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem — mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele me conhecer. [...] escrevo para aprender” (LISPECTOR, 1999c, p. 19). Autor vai além: não é só o próprio mistério que ele pretende decifrar, é também o sentido da vida. “Escolhi a mim e ao meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999c, p. 19). De fato, a escrita intimista em geral favorece este desvelar-se através dos textos, uma vez que trata das aspirações e sentimentos mais íntimos dos seres humanos, registrados por palavras. As preocupações externas são abandonadas. Só o que adquire importância é o “eu” do autor.

É para conhecerem a si mesmas, ao menos fisicamente, que as pessoas utilizam um espelho. Também é através desta metáfora que surge no personagem Autor a vontade de criar Ângela Pralini: “sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?” (LISPECTOR, 1999c, p. 27)

Partindo disso, Ângela nasce como alter-ego de Autor, como uma imagem refletida em outra pessoa. Sendo Lispector quem deu vida a ambos, é de se supor que sejam também reflexos da própria ficcionista, transformando o livro em uma mirabolante casa de espelhos que se auto-refletem. Tal traço é revelado inclusive pela construção sintática, em passagens como “Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu” e “Eu te respiro-me” (LISPECTOR, 1999c p. 37).

Longe de figurarem como erros de concordância, tais passagens evidenciam a imbricada trama que liga Lispector, Autor e Ângela, fundindo-os em uma mesma entidade, de acordo com Gotlib (1995). Quanto aos personagens, como Lispector os fez escritores, é possível ir além, pois semelhante ao que ocorre no processo de heteronímia, que povoa a obra de Fernando Pessoa, a escritora multiplica-se. Em *Um sopro de vida (pulsações)*, na voz de Autor lê-se: “Ângela é a minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever.” (LISPECTOR, 1999c, p. 36)

O que Lourenço (1993, p. 86) escreveu sobre o poeta português também pode ser percebido nos trechos de Lispector: “Pessoa desejou tocar-se como uma alma que fosse exterior. Para ter essa não-alma, ser como o esplendor opaco com que a pedra é pedra, Pessoa se inventou Caeiro. [...] como o espelhismo infinito de uma interioridade sem fundo.”

Também Lispector enveredou por um jogo de espelhos para tocar a própria alma, penetrar em sua própria interioridade. Sua escrita neste ponto extravasa o intimismo, não é mais o olhar do homem para dentro, é o olhar para si, através de uma máscara que o distancia. A autora veste uma máscara de palavras. Com este artifício, desloca-se para fora de si, sendo capaz, assim, de observar-se e compreender-se, do mesmo modo que sua personagem Ângela Pralini: “Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim.” (LISPECTOR, 1999c, p. 40).

Deste modo, é preciso “outrar-se” para entender o que se diz: “O seguinte: eu só me ouço no eco repetido porque minha voz inicialmente se confunde comigo” (LISPECTOR, 1999c, p. 107). Para não confundir o que diz e quem é, Lispector se faz Autor e Ângela, em *Um sopro de vida (pulsações)*, ouvindo-se (ou antes lendo-se) através deles e tateando em busca de uma compreensão do que percebe refletido: “Li o que havia escrito e de novo pensei: de que abismos violentos se alimenta a minha mais íntima intimidade, para que ela se negue a si mesma de tal forma e fuja para o domínio das ideias?” (LISPECTOR, 1999c, p. 56)

É estranho, no entanto, analisar a ideia de que o autor, construtor do texto, surpreenda-se ao ler a própria obra, afinal, ela é fruto de seu pensamento, construção conhecida. Neste sentido, porém, consoante com Moisés (2003, p. 50-51), é possível perceber que:

Num autêntico jogo de espelhos, o “eu do poeta” contempla-se num texto que, apesar de edificado com a sua matéria orgânica, parece fruto de um demiurgo cuja exclusiva missão fosse revelar o “eu do poeta” a si próprio.

Assim, em uma incansável metáfora de reflexos, criando a outros seres-enunciações, Lispector atinge o grau necessário para fazer fluir seu interior até as páginas. O pensamento, até então caótico, toma forma através das letras, descortinando o que a escritora sabe:

Ah, já sei o que sou: sou uma escriba. Help me! fogo! incêndio. Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus. E recebo mensagens de mim para si mesma. (LISPECTOR, 1999c, p. 55)

Através, portanto, destas mensagens é que Lispector comunica-se com ela mesma, tornando-se capaz de reconhecer o conteúdo de sua mente; coisas que, a seu ver, são perigosas, a ponto de conduzirem à loucura devido à sua glória. De modo similar ao que ocorre mito grego de Narciso, Lispector teme perder-se no fascínio do que vê refletido naquilo que escreve.

Erico Veríssimo (*apud* BORDINI, p. 62), contemporâneo e amigo de Lispector, expressou a própria criação da seguinte forma:

Continuo a afirmar que o processo de criação literária se opera no plano do inconsciente, repositório insondável de vivências, intuições, experiências.... O consciente (que os psicólogos e analistas me perdoem essas heresias) é apenas a frente da loja, em cujas prateleiras se expõem algumas “mercadorias” e em cujo balcão monta guarda um sujeito meio atarantado, que olha para a rua e espera a “freguesia” com a qual terá de se comunicar e transacionar. A parte mais importante da casa é o “depósito dos fundos”, cujo inventário é impossível fazer e cujas riquezas ninguém quer sondar.

Esse “depósito dos fundos”, ou o inconsciente submerso, se assemelha ao que Lispector busca incessantemente em seus escritos: o atrás do pensamento. Seu método de escrita, às vezes exposto em sua ficção, se parece muito com os princípios que Freud (1891) formulou como regras para um uso efetivo da psicanálise: expressar tudo que vem à mente, sem estabelecer um filtro consciente, sem racionalizar demais o que se diz para poder chegar, enfim, ao cerne do problema. Em Lispector isso aparece, especialmente, pela voz de Ângela, em *Um sopro de vida (pulsações)*:

Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. É acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente

desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. (LISPECTOR, 1999c, p. 72)

Em estado de *flow*, Ângela afirma escrever sem muita consciência do que faz, agindo como o que chama de “sonâmbula”. No dia seguinte, as anotações parecem-lhe estranhas, ou seja, não fazem parte do seu repertório racional. Ela reconhece-as apenas pela caligrafia, o que também foi estudo de Freud e Lacan. Nesse sentido, o que Bordini (1995, p. 62) analisa no texto de Veríssimo é perceptível também em Lispector: “o criador apenas exhibe o que está oculto num lugar ao qual ele tem alguma espécie de acesso, mas que não domina e lhe fornece itens obscuros”.

É por esses itens obscuros que o escritor se faz conhecer, enquanto produtor do discurso, ao mesmo tempo em que se (re)conhece naquilo que criou. Assim como Martim o faz em *A maçã no escuro*: “Quando o homem releu a sua obra, já com os olhos piscando de sono, a realidade deu uma reviravolta, e ele se defrontou no papel com a concretização física e humilde de um pensamento, e teve um riso vazio e largo” (LISPECTOR, 1992, p. 177). É também o que aspira fazer a narradora de *Água viva*: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra.” (LISPECTOR, 1998b, p. 14). Por fim, Rodrigo S. M. parece resumir esse sentimento de busca que se faz na escrita, ao afirmar que “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1977, p. 11).

É em busca de respostas também que se fez essa leitura e interpretação dos arcanos menores na escrita de Lispector. Assim, 35% de suas imagens foram identificadas e analisadas conforme a categoria à qual pertenciam. É ainda em busca de significações que se dá seguimento aos arcanos maiores, as razões mais abundantes da escrita nos romances de Lispector.

### 3 ARCANOS MAIORES

A análise feita até então, das imagens com menor representatividade na obra de Lispector, permite uma aproximação a alguns dos motivos para sua escrita. O processo técnico, mecânico até, de colocar palavras no papel aparece em sua obra como uma forma de entrar em estado de *flow*, de copiar a realidade, de senti-la, através de uma palavra orgânica, sangrada para extravasar os próprios sentimentos e/ou aberta para compreender-se.

Qualquer uma dessas razões, no entanto, leva a um objetivo comum, aquele que ocupa o maior espaço na obra de Lispector: a tentativa de aproximar a sua criação ficcional da criação divina, feita através da palavra, segundo a mitologia judaico-cristã. Antes de examinar este aspecto, porém, é preciso examinar a segunda maior categoria encontrada em Lispector a respeito da palavra e sua força: a da impossibilidade. Afinal, se a demiurgia é o ponto no qual todos os demais motivos de Lispector desaguam, talvez a impossibilidade de uma página em branco, de um silêncio profundo, de um vazio, seja o seu nascedouro.

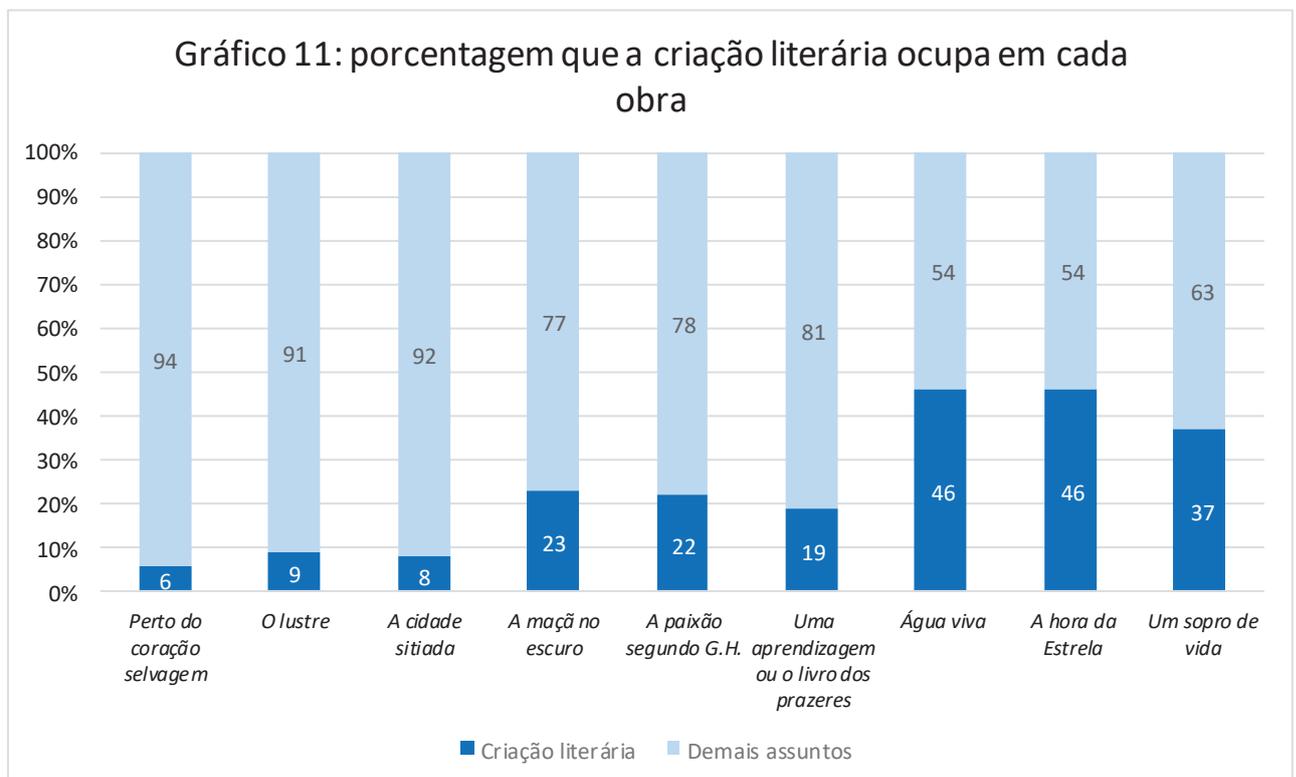
#### 3.1 A escrita como Impossibilidade

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1977, p. 11) é o que pergunta Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*. Ele, Autor, Ângela, G. H., todos têm a mesma dúvida diante da página na qual as letras já surgem. A ideia de um princípio é adiada pelos escritores de Lispector, hesitantes diante das palavras. Talvez G. H. explique esse medo: é o medo de explorar o que se sente e, assim, concretizá-lo, como fez Martim ao usar a palavra “crime” e se redefinir por ela: “Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale” (LISPECTOR, 1991, p. 18).

Ao questionar sua própria escrita, bem como ao se referir a ela em outras imagens, Lispector atinge o que Jakobson (1975), definiu como metalinguagem. Para o teórico, a função atribuída à linguagem em um discurso depende de onde é posta a ênfase de seu conteúdo. No caso da metalinguagem, a ênfase está no próprio código.

Para Lodge (2010), utilizar-se deste recurso na composição de uma metaficção não é algo novo, uma vez que já foi realizado por inúmeros escritores clássicos, especialmente com o objetivo de realçar a lacuna existente entre a vida e arte. Ainda assim, é a partir do Modernismo que a metaficção ganha outro destaque e outra função: “muitos escritores contemporâneos a julgam interessante, porque se sentem sufocados por seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo o que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa consciência” (LODGE, 2010, p. 214).

O escritor e crítico inglês afirma ainda que em autores como Borges, Calvino e Barth, o discurso metaficcional deixa de ser um refúgio ou álibi utilizado para escapar às limitações do realismo tradicional e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra literária. Em Lispector algo similar se evidencia, especialmente nas suas últimas narrativas longas, nas quais, como é possível perceber no gráfico 11, quase a metade da obra é explicitamente composta por imagens da escrita sendo efetivada.



Para realizar este cálculo, é importante salientar que, diferentemente do método utilizado nos demais gráficos, não foi considerado o total de imagens de cada romance, mas a quantidade de palavras utilizadas nessas imagens. Esta diferenciação foi necessária devido ao fato das extensões dos romances serem diferentes. Assim, por exemplo, das 23.204 palavras utilizadas por Lispector para escrever *Água-viva*, 10.603 referem-se à criação literária. Ou seja, 46% desta obra, porcentagem que se repete em *A hora da estrela*, é ocupado pela metalinguagem. Dessas imagens todas, 29% compõem a categoria da Impossibilidade, ou seja, da escrita como fonte de incompletude, uma vez que não consegue expressar aquilo que está por trás do pensamento. Tais imagens estão divididas nos romances conforme demonstra o gráfico 12:



De todas as categorias analisadas até então, é a primeira vez que uma delas atinge a casa da centena em um dos romances, chegando a 126 ocorrências. E isso se dá, justamente, na obra em que o personagem principal entra em crise com a linguagem: *A maçã no escuro*. Nos demais livros, a preocupação continua constante, com ligeiras oscilações o que torna emblemática a afirmação de Autor em *Um sopro de vida (pulsações)*: “Se sou um escritor há muito tempo, só posso dizer quanto mais se escreve mais difícil é escrever” (LISPECTOR, 1999c p. 83).

De fato, quanto mais a produção de Lispector avançou, mais a escrita foi problematizada. Se, no começo, a autora fazia alguma ideia das razões de sua criação, essa ideia se complicou ao longo do percurso, não podendo ser expressa em palavras simples, haja vista suas evasivas durante as entrevistas. Longe de representar um fracasso, porém,

este se tornou seu motivo maior para continuar criando. Conforme Lodge (2010, p. 216), o texto metaficcional pode ir além do realismo tradicional:

Claro que os autores muitas vezes perdem a convicção no que estão escrevendo, mas não é normal fazer essa confissão em um texto. É a confissão de um fracasso – mas que ao mesmo tempo declara esse fracasso algo mais interessante e mais sincero do que o “sucesso” convencional.

Mais do que a falha da escrita, o que perturba e ocupa boa parte do texto de Lispector (1977, p. 14-15) é a insuficiência da própria palavra: “Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases”. Esse sentido que ultrapassa tudo é o que se analisa agora, através do símbolo e seu esvaziamento.

### 3.1.1 O esvaziamento do simbólico

Foi Ferdinand de Saussure (2001), através das conferências reunidas por seus estudantes na publicação *Curso de linguística geral*, quem primeiro definiu a palavra como signo, possuidora de um significado – conceito – e um significante – sua representação física, seja ela acústica ou imagética. Se para o linguista essa dicotomia é apenas aparente, uma vez que ambos estão historicamente imbricados, para Lispector (1999c, p. 14), há um rompimento entre eles, a ponto de o significado desaparecer, deixando seu significante vazio:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.

Em busca de alguma expressão, Autor encontra apenas palavras vazias. Não há nelas o que lhes garanta o status de signo. O que restam são sucatas, imprestáveis, portanto, para a tarefa: mais se comunicaria com o gesto. Ao prescindir-se do discurso,

utilizando para isso palavras-sucatas, o que se gera, segundo ele, é nada mais do que poluição.

Trechos como esse em *Lispector*, remetem ao que afirmou Heidegger (2003), ao postular que a linguagem é insuficiente para dizer o homem, mas, ao mostrar-se (dizendo), o homem se revela: “A palavra para dizer a palavra não se deixa encontrar em nenhum lugar em que o destino dá aos entes o presente da linguagem nomeadora e inaugural, essa que nomeia que o ente é e como o ente brilha e brota” (HEIDEGGER, 2003, p. 150).

O filósofo alemão estabelece que somente quando se cala o “falatório”, ou seja, a linguagem normativa, encontra-se a linguagem por si mesma, ou que ele chama de “a casa do ser”. Desse modo, é estabelecida uma dicotomia entre a “norma cinzenta”, a fala e escrita utilitária, e uma outra linguagem mais profunda, esta de dimensão poética. Analogamente para *Lispector*, o nome, mais do que aproximar, afasta do que é nomeado: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa.” (LISPECTOR, 1999c p. 140).

A respeito desse afastamento, Wittgenstein (2005), ao se referir à mímese, já questionava como seria possível que uma linguagem unidimensional pudesse representar uma realidade pluridimensional. Para o filósofo, na interpretação de Condé (1998, p. 13):

O sentido da vida, a dimensão ética da existência, a essência da linguagem e do mundo, apesar de estarem presentes e constituírem aquilo que realmente importa, encontram-se fora do domínio daquilo que a linguagem pode dizer. Podemos chegar a essas coisas porque elas se mostram para nós, mas não há e não pode haver uma doutrina, um discurso metafísico sobre o real. Assim, mesmo que todos os problemas científicos possíveis fossem resolvidos, o problema crucial da nossa existência não teria sido sequer tocado. E o método para se atingir essa constatação é o da análise lógica da linguagem, cujo resultado fundamental é a clarificação silenciosa.

Em seus escritos, *Lispector* (1998b, p. 29) utiliza-se desse mesmo conceito quando reitera inúmeras vezes que sua pretensão é atingir um estrato da mente despido de qualquer signo: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se”. Para chegar a isso, porém, só há um modo, utilizando-se da linguagem, por mais insuficiente ou arbitrária que ela seja.

Sobre esse mesmo aspecto, Calvino (1997, p. 91) faz uma observação interessante: “A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”. É essa passarela descrita

por Calvino, que permite, ainda que precariamente, o contato entre o ser humano e o mundo. Apesar disso, é frequente a ideia da "coisa" valer mais do que a palavra em Lispector. Se em um cão algo está sendo dito, como já tratado na seção sobre a sinestesia, também um gesto pode ser mais útil como significante do que a palavra:

Os homens conversavam baixo. E enquanto isso, Martim tentava apalpar o seu erro: seu erro anterior fora tentar entender por meio do pensamento. E quando tentara refazer a construção, caíra irremediavelmente no mesmo erro. Mas, se a pessoa não se pervertesse em pensamento, a pessoa intacta sabia a verdade. Que papelão o seu! descobriu ele envergonhado e enternecido. Como se tivesse ido dizer a uma mãe como amar seu filho, e a mãe abaixasse os olhos e o deixasse se espumar no discurso — e de repente ele compreendesse que, sem uma palavra e sem sequer entender, a mãe amava seu filho. E então, em vexame — uma dessas vergonhas pelas quais as pessoas muito ardentes passam — ele se retirasse na ponta dos pés, prometendo-se nunca mais, oh nunca mais fazer tanto barulho. (LISPECTOR, 1992, p. 82)

A mãe que abaixa os olhos para o filho fala, com isso, do seu amor; e o filho entende, mesmo que nada seja dito. É isso que compreende Martim: a inutilidade da palavra, quando substituída pelo sentido que se constrói nas interações humanas.

Martim queria entender o seu crime e suas consequências por meio do pensamento, o que diz ter sido um erro. Na verdade, a própria palavra "crime", utilizada por ele porque pensa ter assassinado a mulher, torna-se diferente quando se descobre o que, de fato, aconteceu. Foi de uma palavra que Martim fugiu, porque não foi capaz de perceber a realidade por trás dela. Além disso, como forma de negar a esta palavra, o personagem perdeu todas as outras:

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la. (LISPECTOR, 1992, p. 40)

Assim, como Heidegger (2003), Lispector parece estabelecer um corte entre a linguagem comum, aquela utilizada nas situações de comunicação cotidiana, e uma linguagem específica, individualizada, poética e, portanto, mais verdadeira. Afinal, por perder a linguagem comum, o homem precisa criar um léxico próprio. Como Deus que não

via o rinoceronte, apenas seu conceito, Martim precisa externar, transformar a palavra em seu objeto, para poder “ver” o que sente, num processo de anamnese e catarse.

Para resolver o conflito entre a insuficiência da linguagem e a necessidade de expressar-se – uma vez que até essa insuficiência só se apreende por meio dela –, Lispector chega à alusão, como Martim. É ela o mais próximo que se consegue de estabelecer uma ligação entre significante e significado:

E foi então — foi então que teve o seu primeiro grande prazer emocionado com que fatalmente se ama o que se fez. A frase ainda úmida tinha a graça de uma verdade. E ele gostou dela com um alvoroço de criação. É que reconhecia nela tudo o que quisera dizer! Além do mais achava a frase perfeita pela resistência que esta lhe oferecia: “além daí, eu não poderia mais ir!”, de modo que lhe pareceu que a frase tocara no próprio fundo, ele apalpava sua resistência com êxtase. É verdade que um segundo depois, a um relance, Martim percebeu a contragosto o grande equívoco de escritor: fora a sua própria limitação que reduzira a frase ao que ela era, e a resistência que ela oferecia talvez fosse a resistência de sua própria incapacidade. Mas, como ele era pessoa difícil de ser derrubada, pensou o seguinte: “não tem importância porque, se com essa frase eu pelo menos cheguei a sugerir que a coisa é muito mais do que consegui dizer, então na verdade eu fiz muito: eu aludi!” E então Martim ficou contente como um artista: a palavra “aquilo” continha em si tudo o que ele não conseguira dizer! (LISPECTOR, 1992, p. 176-177)

Depois de escrever a palavra "aquilo", Martim tem um momento de prazer porque, finalmente, houve alguma criação. A limitação que a palavra oferece ao expressar algo é motivo, num primeiro momento, de prazer, de quem chegou ao limite do possível. Em seguida, porém, Martim pensa se não foi sua própria incapacidade que o limitou. Tentando se convencer de que não, o personagem determina que em "aquilo" cabe tudo que ele sentia, atribuindo à palavra seu próprio significado, por meio do que chama de alusão.

É de Foucault (1999, p. 57) a ideia de que: “a linguagem se dá por tarefa restituir um discurso absolutamente primeiro que, no entanto, ela só pode enunciar acercando-se dele, tentando dizer a seu propósito coisas semelhantes a ele, e fazendo nascer assim, ao infinito, as fidelidades vizinhas e similares da interpretação”. Por meio dessas fidelidades é que se cria uma linguagem própria, como pretende G. H.: “Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?” (LISPECTOR, 1991, p. 19).

A feitura dessa linguagem remete ao proposto por Lacan (2003) a partir de sua leitura de Saussure. Para o linguista, os signos constituem um produto social e não individual, que precede e transcende a existência do indivíduo, por sua vez sujeito a um código já determinado, não podendo criar significados novos, nem inventar normas se quiser ser compreendido. Para o psicanalista, porém, o sujeito nasce nos interstícios da própria linguagem, no intervalo de sua fala, evanescente por excelência. Com isso, Lacan se contrapõe também ao silêncio de Wittgenstein (2005), segundo o qual deve-se calar tudo aquilo que não se pode dizer. Para Lacan (2003), o ser humano se caracteriza justamente pelo seu fardo de tentar dizer o indizível, assim como o faz G. H.:

Adio a hora de me falar. Por medo?  
E porque não tenho uma palavra a dizer.  
Não tenho uma palavra a dizer. Por que não calo então? Mas se eu não  
forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra  
e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.  
(LISPECTOR, 1991, p. 18)

Para a personagem de Lispector, a palavra, ao mesmo tempo que é um problema porque jamais exprime o que se quer, também é tábua de salvação. Somente ela é capaz de penetrar no silêncio e extrair dele alguma essência, salvando a protagonista da mudez, pior do que a falta de expressividade das palavras.

Sobre essa falta primordial, novamente, é possível encontrar seu sentido nos escritos de Lacan. Para ele, há uma distinção postulada entre o imaginário, o simbólico e o real. “O Imaginário congrega as imagens formadas, em última instância, dos contornos que dão consistência ao ‘eu’; o Simbólico é o ‘tesouro dos significantes’, o lugar da linguagem e do discurso; o Real é da ordem do impossível, do que não pode ser dito ou transformado em representação” (HOMEM, 2011, p. 81-82).

É pela tentativa de assimilar o real através do simbólico que se dá a tessitura da escrita em Lispector (1998b, p. 80), conforme o trecho abaixo:

“X” é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? a palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.

O real, postulado por Lacan, aparece como o inalcançável referido por Lispector. Não é possível se aproximar dele sem perdê-lo para o reino do simbólico. Os símbolos, por sua vez, buscam incessantemente capturar este real e, por buscá-lo com palavras, o afastam da experiência em si. O conjunto dos símbolos e da experiência, descritos por Lispector, compõem aquilo que Lacan denominou de imaginário.

Já que o Real não tem sinônimos, Lispector (1999c, p. 37) decompõe seus símbolos: “As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna”. O resultado disso é que a Literatura da autora, segundo Sant’Anna (1977, p. 56):

[...] apresenta dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de uma sintaxe. A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si a sua língua.

Fabricando sua própria linguagem, Lispector afasta-se do imaginário, estabelecendo um simbólico próprio, no qual as palavras ora adquirem outras materialidades, por meio das metáforas criadas; ora se esvaziam completamente pela repetição. Tudo isso com o objetivo de problematizar o código em que se expressa, com a pretensão de, assim, eliminá-lo:

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousar? Só não sei porque não ousar dizê-la? (LISPECTOR, 1999c, p. 35)

Assim, como em um sentimento de *flow*, referido por Csikszentmihalyi, a escrita precisa acontecer sem a mediação da consciência, por acaso, como reitera Lispector. Desta forma, busca-se a expressão do que se sente e não se pode, facilmente, traduzir. Novamente, a escritora se coloca como alguém do desafio. Os significados não alcançam o

sentimento. Assim, só o que resta é o silêncio. A última fronteira do dizer, o limite da linguagem, segundo Deleuze (1997, p. 15):

Ambos os aspectos se realizam segundo uma infinidade de tonalidades, mas sempre juntos: um limite da linguagem que tenciona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à linguagem: ele é o fora da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. O específico nos desenhos e pinturas de grandes escritores [...] não é que essas obras sejam literárias, pois não o são em absoluto; elas chegam a puras visões, que não obstante referem-se ainda à linguagem na medida em que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso, um reverso, mancha de tinta ou escrita ilegível. As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõem. As palavras fazem silêncio.

Na tentativa de Lispector de superar o imaginário postulado por Lacan (2003), através do esvaziamento do simbólico, para alcançar o real, só o que resta é uma grande quietude, como a referida por Rodrigo S. M.: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio” (LISPECTOR, 1977, p. 17). Dentro desse silêncio, para defini-lo, são utilizadas, ao todo, 21.913 palavras nas narrativas longas de Lispector. Todas para explicitar a impossibilidade da escrita:

Falar exaustivamente, excessivamente, em torno do impossível de dizer, daquilo que excede a realidade material exatamente porque escapa a ela, daquilo que se localiza precisamente no Real. Haverá outra maneira de dizer o indizível a não ser dizendo-o, reiteradamente, tagarelamente, até desembocar no silêncio dessa impossibilidade? (BRANCO, 1994, p. 93).

O que se pretende com isso é dizer tanto a ponto de a fala se confundir com o silêncio. Silêncio este que será fundador dentro da obra clariciana, especialmente quando se chegar ao ponto máximo de sua imagística. Esvaziadas as palavras dos seus significantes, por não serem capazes de expressar a experiência do Real, o que resta é um grande silêncio.

### 3.1.2 O grande silêncio que há no vazio

Steiner (1988) afirma que o silêncio tem um outro discurso que não o comum, compondo uma linguagem contínua, significativa, ainda que indecifrável. Orlandi (1997, p. 31) amplia essa compreensão ao afirmar que, mais do que um contínuo, o silêncio é o real da significação. Ou seja, é impossível dizê-lo de outro modo que não por meio dele: “O silêncio é o real do discurso”.

Assim, Steiner propõe que a linguagem não passa de um véu, tecido pelo homem, para ocultar da mente a realidade. Em concordância com Wittgenstein, o pensador afirma que qualquer discurso sobre o real não passa de um amontoado de palavras sendo ditas sobre outras palavras. “O resto, e é provável que seja esta a maior parte, é silêncio” (STEINER, 1988, p. 38-40). Em *A maçã no escuro*, Martim parece atingir essa compreensão:

Até que — como quando um relógio para de bater e só então nos adverte que antes batia — Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo. Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio: trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas — com os limites ocultos pelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearam cheios, macios. (LISPECTOR, 1992, p. 16-17).

Assim como no interstício entre uma palavra e outra é que estaria o significado absoluto do discurso – nas entrelinhas que Lispector tanto pede que não se esmaguem –, entre as batidas do relógio é que Martim percebe o silêncio. Através dessa ausência de um barulho, ou de uma linguagem, ele começa a ser ele mesmo, a se desenvolver e se reorganizar. A partir disso, como em um arremedo da criação, as coisas passam a fazer sentido, separando-se das sombras e sendo, por fim, elas mesmas.

Nesse aspecto, G. H., para se unificar, precisa experimentar a substância neutra que sai de dentro da barata. No seu caso, como em uma espécie de sinestesia, o silêncio lhe atinge pelo paladar daquilo que não tem gosto. Assim, é preciso o esvaziamento do sentido para se chegar à experiência do real, sem a intermediação do que é dito:

A grande realidade neutra do que eu estava vivendo me ultrapassava na sua extrema objetividade. Eu me sentia incapaz de ser tão real quanto a realidade que estava me alcançando – estaria eu começando em contorções a ser tão nuamente real quanto o que eu via? No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade. Estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade. (LISPECTOR, 1991, p. 99).

Quando se atinge o neutro, a mimese não faz mais sentido, o real prescinde da cópia. Descobre-se, então, que a verdade das coisas, da "realidade" até então aparente, seria um mito. Assim que a sensação é experimentada e posta em palavras, a realidade se desfaz em uma impressão novamente. Tudo isso compõe uma espécie de sonho, contra o qual não adianta lutar, uma vez que faz parte da natureza humana expressar sua experiência em palavras, mesmo que isso a afaste.

Aliás, todo movimento de G. H. em narrar o que aconteceu torna-se, assim, uma tentativa de se afastar do fato em si, chegando à negação sobre a qual discorre Nunes (1969, p. 203):

Em Clarice Lispector a transcendência assemelha-se mais a uma transdescendência. É uma espécie de imersão nas profundezas obscuras da vida mediante a negação do mundo, das relações humanas, da ética. Na sua visão da realidade, o Ser e o Nada identificam-se. A mensagem de G. H., no fim de seu calvário, ao compreender que a existência em si não é humana e que toda linguagem tem no silêncio a sua origem e o seu fim, é, no que diz respeito à caracterização do mundo imaginário de Lispector, verdadeiramente exemplar.

Se toda linguagem tem no silêncio sua origem e fim, é preciso concordar com o que expõe Orlandi (1997, p. 35): “Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)”.

O nada, o neutro, o silêncio, todos eles aparecem como sinônimos na obra de Lispector, todos eles conduzem a escrita no sentido de encontrar um significado maior para a existência, como propôs Wittgenstein. Por ser o que há de verdadeiro por trás do discurso, as questões mais perenes e metafísicas da alma humana só poderiam ser compreendidas através dele. Assim, para Zilles (1994, p. 52):

Quando Wittgenstein, no final do *Tractatus*, aconselha seus leitores a usarem sua obra como uma escada para elevar-se além dela, de modo algum quer limitar-se à destruição do saber aparente, mas mostra que de Deus não se pode ter um verdadeiro conhecimento científico. Dessa forma o *Tractatus* constitui uma variante moderna da antiga “teologia negativa”, que sempre abriu caminho a Deus enquanto excluía a transcendência do âmbito do dizível.

O que Wittgenstein (2005) propõe nesse sentido é que a linguagem só pode explicar o que tem um sentido lógico. Quando algo transcende esse conceito, esbarra nos limites da linguagem e, portanto, do que se pode compreender a respeito do mundo. O sagrado, assim, mais do que ser *dito* precisaria ser *mostrado*, uma vez que, como o silêncio, existira sem representações: “O que se coloca para além dos limites da linguagem não pode ser asseverado pela própria linguagem. Só pode ser mostrado ou exibido.” (ZILLES, 1994, p. 52-53).

Apesar disso, Lispector, em sua imagística da escrita, não vê o silêncio como um caminho para Deus, ela o vê, antes, como o próprio Deus, aquele que, segundo a Bíblia, é o princípio e o fim de tudo (assim como o silêncio em relação ao discurso). É pela voz de Lóri que afirma em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida – a vida que ainda não lhe dera o seu segredo – mas porque ansiava por essa integração sem palavras. Mas a palavra de Deus era de tal mudez completa que aquele silêncio era Ele próprio” (LISPECTOR, 1993, p. 65).

Assim como Lóri o fez nesse trecho, Rodrigo S. M. reflete a respeito, ligando o silêncio à existência de Deus: “Silêncio. Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.” (LISPECTOR, 1977, p. 86).

Em *Água viva*, a mesma sintonia se estabelece:

Eu não te disse que viver é apertado? Pois fui dormir e sonhei que te escrevia um largo majestoso e era mais verdade ainda do que te escrevo: era sem medo. Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus. (LISPECTOR, 1998b, p. 94-95).

Dada a crise da linguagem, escrever a verdade seria possível somente em sonho. Assim que se acordasse, essa verdade voltaria a fazer parte do nada, aqui equivalente a

Deus. Somente ele, que “Existe” com letra maiúscula nesse trecho, rejeitando explicações, pode ter o domínio do inexprimível.

Para Waldman (1998, p. 285), essa relação se explica imbricada com o inconsciente:

Aí o silêncio é identificado com o desconhecido, com aquilo que ultrapassa aquele que enuncia, mas que ainda é ele, fazendo-se clara alusão tanto ao inconsciente quanto a Deus, ambos amplamente mencionados na obra da autora, este como o inominável e o inatingível, e o inconsciente como “aquele que não sabe”, como o lugar dos “sonhos que são o modo mais profundo de olhar”.

O silêncio, o nada absoluto, o que esvazia a linguagem e, portanto, a ultrapassa é do domínio divino, e tentar alcançá-lo é tentar igualar-se a Deus. Em uma analogia à mitologia judaico-cristã, na qual Lispector estava inserida, a escrita é a tentação primordial, como revelado por G.H.: “Deixa agora eu te dizer o mais assustador: Eu estava sendo levada pelo demoníaco. Pois o inexpressivo é diabólico” (LISPECTOR, 1991, p. 99-100).

Longe de resistir, a personagem se entrega: “Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (LISPECTOR, 1991, p. 175). A perda do nome, aqui, implica uma transcendência. Ao se despersonalizar, G. H. pode ser qualquer um. Sempre que alguém disser “eu”, estará, de certo modo, invocando-a, como se faz com Deus, segundo a tradição judaico-cristã.

Além disso, o processo de esvaziamento ou ocultação do nome também pode ser comparado ao que ocorre na religião, como se verá adiante. Afinal, segundo a Torá, obter o nome oculto de Deus e pronunciá-lo é tornar-se capaz de invocar os poderes do próprio Deus. Para a autora, de modo similar, atingir o silêncio através da escrita é o movimento necessário para superar qualquer limite.

Assim, na produção literária de Lispector a impossibilidade da palavra, o seu vazio, é o que gera o caos primordial, que instiga e exige o aparecimento de uma escrita a lhe relatar a experiência. É porque não se pode escrever que se escreve, para provar do fruto proibido e, através dele, igualar-se a Deus. É preciso partir do caos e ultrapassar o impossível para criar universos utilizando palavras.

### 3.2 A escrita como Demiurgia

Não se pode dizer que Lispector era leiga no tocante à religião. A escritora era judia, seu pai e, antes dele, seu avô se dedicaram exaustivamente aos estudos da Torá<sup>7</sup> e de outros textos religiosos judaicos. A própria Lispector frequentou escolas semitas, aprendendo, entre outras coisas, o hebraico e a cabala. Somente aos vinte anos, com a morte do pai, foi que Lispector abandonou as práticas religiosas, desiludida com o Deus que conhecera, conforme explica Moser (2009, p. 164):

Vendo o sofrimento, o exílio e labuta não recompensada de seus pais, era fácil para Clarice Lispector rejeitar Deus, ou, no mínimo, sentir-se rejeitada pelo Deus que se afastara de sua família e de seu povo. “Eu sou judia, você sabe”, disse ela, numa rara declaração. “Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus?”

Após a morte do pai, além de abandonar a prática do judaísmo, Lispector também coloca de lado a visão de Deus que tinha até então. Segundo Moser (2009), a escritora parece buscar nas reflexões filosóficas de Spinoza um conceito mais convincente de “ser supremo”:

Nos escritos de Clarice Lispector há ecos de outro grande pensador judeu, outro fruto do exílio, que encarou a morte de Deus e buscou recriar um universo moral em Sua ausência. Graças à descoberta tardia, na biblioteca de Clarice Lispector, de uma antologia francesa de Spinoza, a conexão não se mostra meramente especulativa, ou possível resultado de uma coincidência de circunstâncias históricas. O livro traz anotações e a data 14 de fevereiro de 1941. (MOSER, 2009, p. 169)

Trechos de Spinoza aparecem parafraseados em romances de Lispector e não é estranho que a escritora tenha sentido uma afinidade com seus pensamentos. Lispector escreveu em uma das anotações que costumava manter que: “A ideia de um Deus

---

<sup>7</sup> A Torá é o livro sagrado da religião judaica. Ela é composta pelo Pentateuco, ou seja, pelos cinco primeiros livros da Bíblia cristã: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*, que recebem outros nomes de acordo com a primeira palavra hebraica utilizada em cada texto. A escritura da Torá é atribuída a Moisés e muitos judeus ortodoxos passam a vida a desvendar os mistérios cabalísticos que estariam escondidos entre seus escritos.

consciente é terrivelmente insatisfatória” (GOTLIB, 1995, p. 154). A mulher que vira sua infância desmantelada por doenças, pobreza e morte já não podia aceitar um Deus que assistisse a isso impassível. Assim, a autora procurou consolo nos conceitos de Spinoza, segundo os quais Deus não é um ser dotado de consciência superior, sendo o simples fluxo da natureza:

Uma concepção espinosiana da Natureza resulta em que as mesmas regras que se aplicam ao homem aplicam-se igualmente a Deus, que não é mais um ser moral, preso a noções de bem e mal, interferindo em assuntos humanos, recompensando e punindo, mas uma categoria filosófica equivalente à Natureza. (MOSER, 2009, p. 187)

Desta forma, Lispector conseguia eximir Deus da culpa por seus descaminhos e enfrentamentos. Ao mesmo tempo, porém, o que restava era um vazio a ser preenchido. Ao contrário do filósofo holandês, Lispector não aceitou facilmente os conceitos nos quais tentava acreditar. O que surge, então, é uma prosa sempre preocupada com a relação entre o humano e o divino, uma busca sem fim que a leva a um constante intercâmbio entre a posição do homem e de Deus. Ora Deus não existe, ora é humanizado, ora o próprio homem é Deus, adquirindo seus poderes por meio da escrita. Em seu romance inaugural, *Perto do coração selvagem*, Lispector (1980, p. 216-217) já rejeita Deus:

Que terminaria de uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei capaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer.

A ideia de amadurecer e ser enfim livre encerra em si a necessidade de estar só, sem a companhia de qualquer ser divino. Observa-se ainda que a autora fez uso da expressão “*nenhum* Deus”, na qual o pronome indefinido “nenhum” se choca com o “Deus” com inicial maiúscula, uno, como se estivesse, em verdade, se referindo às várias e a nenhuma das concepções desse mesmo Deus.

Joana, a personagem principal, quer para si a inconsciência digna do Deus cunhado por Spinoza. Quer ela mesma pisar em si, na própria vontade, feito uma natureza de força cega e inconsequente. Ela acredita que, quando for capaz disso, atingirá o movimento de criação e nascimento, traço de Deus e da natureza. Joana quer, nesta solidão do que é divino, provar que nada existe a temer, que nada há acima dela, nenhum Deus terrível a distribuir punições e castigos.

Em *O lustre* (1945), seu segundo romance, Lispector empresta à figura de Virgínia o poder de criação de Deus, presente em *Gênesis*. Assim como Deus teria moldado o homem do barro, quando menina, a protagonista esculpia figuras no lodo da beira do rio:

Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover. [...] Muito mais, muito mais. [...] Um trabalho que nunca acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera: pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia! (LISPECTOR, 1946, P. 52-54)

Percebe-se que a menina não se atém em “moldar” ou “recriar” a realidade. Lispector descreve o ato como “*fazer o que existia e o que não existia*”, ou seja, criar. Virgínia tem assim, inclusive, a liberdade de fazer a si mesma, no momento em que molda uma menina fazendo coisas de barro. Em muitas das obras de Lispector, especialmente em *Um sopro de vida*, essa concepção de criar a si mesma é reiterada.

Neste segundo romance, não se busca mais a negação de Deus, mas a equivalência a Ele, seja moldando pessoas do barro, seja invocando algo através de Seu nome:

Ao escrever que “o pensamento [...] era o gosto do anis”, que o pensar de Virgínia sobre o gosto cria o gosto, Clarice identifica o ponto em que uma coisa é nomeada como o ponto em que essa coisa passa a existir. O nome da coisa é a coisa, e ao descobrir o nome nós a criamos. [...] A descoberta do nome sagrado, sinônimo de Deus, era a meta mais elevada dos místicos judeus, e os métodos que Virgínia usa para descrever o licor de anis se assemelham aos métodos deles. (MOSER, 2009, p. 232)

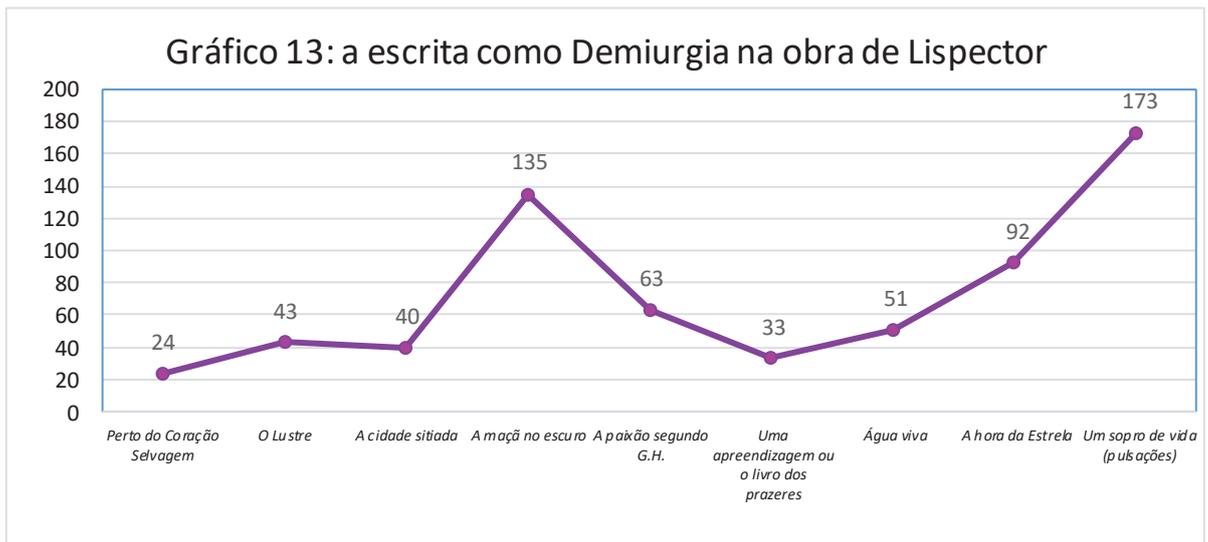
Ao invés de rememorar e explicar pelas palavras, Virgínia cria com elas, como se, ao simplesmente pronunciar o nome de algo, esse algo passasse a existir. A isso se

soma a mitologia judaica acerca do nome desconhecido de Deus. Quem dominasse este nome, impronunciável e misterioso, dominaria também o próprio Deus.

Cassirer (2009, p. 72) remete aos primeiros escritos cristãos para explicar a força que a invocação de um nome possuía sobre o ser nomeado: “Que o nome surja como representante da pessoa, que pronunciá-lo equivalha a chamar à existência presente, que seja temido porque é um ser real, que se deseje conhecê-lo porque contém poder”. Segundo o filósofo polonês, pela crença de que o poder está encerrado no nome é que se usam, ainda hoje, as formas “em nome de Deus” e “em nome de Cristo”, em vez de “em Deus” ou “em Cristo”.

Pelo moldar do barro, ou pelo moldar do pensamento e das palavras, é que Virgínia tenta criar sua realidade, ainda que de forma um tanto quanto tímida e canhestra. É, porém, em seu quarto romance, *A maçã no escuro*, que Lispector aprofunda-se na exploração do poder criador, especialmente daquele ligado à palavra: “E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir.” (LISPECTOR, 1992, p. 356).

Visualmente, é possível acompanhar o interesse de Lispector pela temática e perceber o quanto ele se amplia nesta obra, através do pico presente no gráfico 13:



De fato, o próprio título remete à concepção bíblica do pecado, representado pela tentação do fruto proibido. Só mais tarde Lispector retomará de modo enfático essa temática, em outro livro cujo título também é intertextual com os textos considerados

sagrados. *Um sopro de vida (pulsações)*, como se verá posteriormente, é uma grande metáfora da criação bíblica, transmutando o Autor em um Deus.

De toda forma, *A maçã no escuro*, parece ser o início dessa concepção. Pela primeira vez, a autora aborda a fundo os mecanismos da criação. Nas páginas desse livro, além da criação do homem, o que se vê é como este homem cria Deus: “Então na sua carne em cólica ele inventava Deus. [...] Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem. Foi dizendo ‘oh Deus’ que Martim sentiu o primeiro peso de alívio no peito”. (LISPECTOR, 1992, p. 332).

O homem que pensa ter cometido um assassinato se desconstrói inteiro e só é capaz de se refazer – ou de se recriar – quando começa a usar as palavras. Segundo a tradição judaica, foi do nada que Deus criou o mundo. Também é do escuro, da imensidão do nada, que, de acordo com o texto, o homem se torna criador. No momento em que pronuncia a palavra “Deus”, é como se Martim o criasse, o fizesse existir. Só assim, na presença de Deus, poderia haver a noção de pecado, essencial para sua expiação:

A história de Martim é o oposto da história bíblica da criação. O homem é ele próprio criado mediante o pecado, e o homem pecador cria Deus; essa invenção, paradoxo adicional, redime o homem. Clarice finalmente disse a palavra “Deus”, mas ela O terá somente em seus próprios termos. (MOSER, 2009, p. 332)

Quando cria Deus, Martim sente “o primeiro peso de alívio no peito”, ideia contraditória, pois o alívio deveria ser a distensão, a liberação do peso. Porém, tão logo o homem cria Deus, sua criação volta-se contra ele, com a noção de pecado, culpa e castigo. Ao inverter a criação divina, Lispector remete a um dos mais antigos mitos judaicos, em que o homem toma para si os poderes de Deus: o Golem.

Segundo Grimm (*apud* MOSER, 2009, p. 333):

Os judeus poloneses, depois de dizer certas orações e observar certos dias festivos, fazem a figura de um homem de barro ou de alcatrão que, depois que eles pronunciam o prodigioso *Shem hameforash*<sup>8</sup> sobre ele, ganha vida. É verdade que essa figura não é capaz de falar, mas pode entender até certo ponto o que lhe dizem e ordenam. Chamam-no de Golem e o usam como serviçal para fazer todo tipo de serviço doméstico; ele nunca pode sair sozinho.

---

<sup>8</sup> “*Shem hameforash*, a forma pronunciada do impronunciável nome de Deus.” (MOSER, 2009, p. 333)

Assim como os bonecos de Virgínia, o Golem é feito de barro e, da mesma forma que Martim, não é capaz de falar. Além disso, o Golem e Martim se assemelham também por serem usados para as lides domésticas, ficando restritos a um determinado território. Em *A maçã no escuro*, quando Martim volta a dominar a linguagem e passa a criar com ela, Vitória teme ser sobrepujada por ele e faz com que seja levado embora, tal qual ocorre na lenda do Golem:

Em sua testa está escrita a palavra *Emet* (Verdade; Deus), mas ele cresce dia a dia e pode facilmente ficar maior e mais forte do que os seus companheiros de casa, não importa quão pequeno tenha sido no começo. Ficando então com medo dele, eles apagam as primeiras letras de modo a não restar nada senão *Met* (ele está morto), com o que ele desmorona e se torna barro de novo. (GRIMM *apud* MOSER, 2009, p. 333)

Outro traço digno de nota é o poder da palavra ao criar o Golem. Além de o monstro ganhar vida quando seu amo pronuncia o nome secreto de Deus, possui na frente a palavra que lhe mantém essa vida. Para destruí-lo, basta que se apague uma letra e fique escrito “ele está morto”, como se a simples invocação da frase fizesse acontecer o que diz. Ainda sobre *A maçã no escuro*, Nunes (1995, p. 47) afirma que: “[Martim] Ao transformar-se, graças às palavras, com que se interpreta, quer também transformar o mundo. Transgressor do código moral, faz-se igualmente transgressor do código linguístico”.

Enquanto nas obras anteriores Lispector se preocupou em desconstruir e negar Deus, nesta sua maior ambição é criar Deus a partir do homem. Em seguida, se o homem pode criar até mesmo quem supostamente o criou, ele descobre que seu poder é ilimitado, sendo capaz de reconstruir o mundo e o “eu” através da linguagem: “São as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade.” (NUNES, 1995, p. 53)

Tendo podido criar Deus, o próximo passo de Lispector na ficção seria o de aproximá-lo do homem. Em *A paixão segundo G.H.*, quinto romance da autora, o encontro entre G.H. e a massa branca expulsa do interior da barata simboliza também o encontro com o nada que representa Deus: “Entregue ao silêncio, ao não-entendimento dos místicos, G.H. defronta-se com a matéria neutra, com a vida crua de que ela e o inseto participam, e a que chama de *o Deus*, usando a palavra como substantivo comum em vez de *Deus*” (NUNES, 1995, p. 167).

Ao contrário do seu primeiro romance, em que recorria à expressão “nenhum Deus”, aqui Lispector individualiza Deus; não é mais Deus, é *o* Deus, ser uno, reconhecível, encontrável. No momento em que G.H. coloca a massa branca da barata na boca é como se praticasse o que os católicos tratam como comunhão, a ingestão do corpo de Cristo. O gosto do nada presente na gosma da barata remete, segundo Moser (2009, p. 389), a outra concepção judaica:

A ideia de que Deus se equivale ao nada é, no entanto, um lugar-comum cabalístico: “A criação a partir do nada”, escreveu Gerson Scholem, “significa meramente, para muitos místicos, a criação a partir de Deus”. Lida sob essa luz, a afirmação de Clarice de que “acima dos homens nada mais há” adquire uma inesperada sutileza. Não acima dos homens, mas dentro deles está “o Deus”, “nada mais”. Se Deus é nada, Deus é também tudo: “a Vida”. Esta também é uma definição judaica: Deus é tudo e nada, a união de todas as coisas do mundo e seu oposto.

O gosto do nada provado por G.H. na gosma branca da barata é, também, o gosto da vida e o gosto de Deus. É na união de aspectos contraditórios, do nada supremo, que o tudo se faz. É de dentro dos homens que se faz a escuridão de que Martim precisava para se tornar criador, escuridão essa com a qual a própria Lispector se deparou quando decidiu ser escritora:

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. (LISPECTOR, 1999a, p. 286)

Escuridão, vácuo, nada, são somente sinônimos para o vazio necessário à existência tanto de um deus quanto de uma criação. Repetindo os passos criadores do Deus judaico-cristão, Lispector, enquanto autora, parte do vazio, da folha em branco, para se criar enquanto demiurga e, enquanto isso, criar seu mundo ficcional.

Voltando ao conceito de Spinoza, no romance Deus aparece como natureza, como força caótica, livre de conceitos de bem e mal, mas como uma força tão animal quanto a vida de G.H. e a massa branca que sai da barata:

É acentuado esse aspecto do deleite abismal na experiência mística de G.H. na qual o divino se apresenta como informe e caótico – “um inferno de vida crua”. O refrigério da visão, consoladora, que é uma espécie de visão supra-ética na qual os contrários – bem e mal, amor e ódio, divino e diabólico – se identificam, sucede a um êxtase orgiaco, a alegria impura de um Sabath. (NUNES, 1995, p. 68)

Em *A paixão segundo G.H.*, Deus e homem se encontram. Do encontro resulta não um Deus humanizado, posto que é uma força contraditória, amoral e livre, mas um humano deificado, com poderes criadores. Em seu romance seguinte, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), controverso inclusive por começar com uma vírgula e terminar com dois pontos, Lispector, pela voz de Lóri, conclui que a única aproximação possível com Deus é atingida ao tornar o homem um ser divinizado: “Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza.” (LISPECTOR, 1993, p. 177). A deificação do homem se dá no momento em que ele é capaz de criar partindo do nada. Assim, o escritor toma para si os atributos divinos e instala não fora, mas dentro de si o próprio Deus, ou, como Lispector o trataria na ficção *Água viva*, o próprio *it*.

Tal livro passou por três refações, nas quais foi perdendo páginas e tendo alterado seu conteúdo. Inclusive o nome da obra acompanhou suas alterações, começou como *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, passou a *Objeto gritante* e terminou com o nome que hoje tem: *Água viva*. É importante ressaltar que, nas duas primeiras versões, a protagonista da obra era uma escritora, o que a aproximava ainda mais de Lispector. Somente na versão final a personagem principal tornou-se pintora, atividade que a própria autora experimentava na época.

Escritora ou pintora, de qualquer modo a personagem sem nome despejaria nas páginas da obra suas reflexões sobre a linguagem e a criação. Neste livro, Deus se resume ao pronome neutro usado na língua inglesa para referir-se a animais ou coisas: o *it*. Aqui Deus é retomado não como ser divino, mas como parte integrante do homem:

A impressão dominante de *Água viva* não é a do divino “it”, mas a da mulher com a mão no toca-discos, sentindo o substrato último do universo e irradiando seu próprio “it” para fora, o Deus que está dentro dela, o Deus que é ela. “Não estou brincando pois não sou um sinônimo” escreve ela. “Sou o próprio nome”. (MOSER, 2009, p. 467)

Ao se referir ao nome, Lispector refere-se a Deus, coloca-se como sendo ele próprio, não uma de suas concepções ou um de seus substratos. Configurando-se então como Deus de sua criação, a escritora pode avançar mais um passo em sua construção como demiurga absoluta.

Em *A hora da estrela*, último romance que publicaria em vida, Lispector toma a liberdade de construir um narrador chamado Rodrigo S.M.. É esta personagem-autor que fará a criação de Macabéa, a protagonista. Na obra, fica claro que Macabéa é uma criação da personagem-autor, inspirada no ar de uma nordestina avistada por ele na rua. Segundo Nunes (1995, p. 161-162), o romance possui três histórias entrelaçadas. A primeira delas é a história desse narrador-autor, que em sua solidão e seu vazio procede a busca pela história a criar. É dele o poder sobre a vida de sua criação, Macabéa. Nos momentos finais, depois de a nordestina ter sido atropelada, ele chega mesmo a cogitar a possibilidade de fazê-la reviver, tal é seu poder:

Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. (LISPECTOR, 1977, p. 99)

Este autor possui, inclusive, o poder que fez com que sua personagem fosse atropelada. O Deus consciente, tantas vezes negado por Lispector, agora se instaurara dentro dela. Por mais que soubesse e desejasse uma salvação para Macabéa, já tinha escrito seu destino. E não pretendia desfazer-se dele. Outro aspecto interessante de se observar é o uso do verbo “dizer” na frase “não depende de mim *dizer* que o homem alourado e estrangeiro a olhasse”. O verbo aparece deslocado, quando o mais natural era que em seu lugar fosse usado o verbo “fazer”. Apesar disso, aqui se dá a perfeita conexão entre o dizer e o agir nas mãos do escritor. Tudo que ele diz se faz.

A segunda história presente no romance é a da nordestina Macabéa, entregue a sua solidão e a uma inocência que será explorada durante toda trama. A terceira história, e talvez a mais importante, está centrada na própria narração e em suas peripécias. Os questionamentos sobre a criação, a hesitação em finalizar o destino de Macabéa, a até mesmo a intrusão de Lispector no livro contam uma história à parte, como ressalta Moser (2009, p. 549), quando comenta a força da palavra na obra:

Encantada, espantada, já ardendo de paixão por Hans, a vida de Macabéa tinha sido mudada: “E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina”. Depois de sair da casa de Madame Carlota, caminhando, “grávida de futuro”, é atropelada por um enorme Mercedes amarelo.

As palavras da personagem-autor, bem como as palavras da cartomante provocaram mudanças na nordestina. Através da linguagem fabricou-se por si só o mundo e o destino de uma personagem que, dentro do pacto ficcional, adquire ares de pessoa para que seu criador possa ser deificado.

Apesar de tantas incursões entre a criação, o mito e o divino, nenhuma obra foi tão fundo nestas questões quando o último trabalho da autora. Iniciado já em 1974 e só publicado postumamente, o romance *Um sopro de vida (pulsações)* é, segundo Moser (2009, p. 518) um retrato de Lispector criando a si mesma: “Poucos personagens de ficção são tão autoconscientemente ficcionais, tão obviamente avatares de seu criador, quanto Ângela Pralini.” É através desta obra final que se buscará o ápice metalinguístico de Lispector como forma de compreender sua visão da criação literária.

### 3.2.1 A mitologia da criação divina

A Bíblia, palavra cujo significado grego é “rolo” ou “livro”, foi o maior *best seller* já escrito na história da humanidade e, completa ou em partes, instaurou-se como base das maiores crenças ocidentais: o cristianismo e o judaísmo. Para os cristãos, a Bíblia é composta de 66 livros, sendo 39 do *Velho Testamento* com narrativas de grandes feitos e 27 do *Novo Testamento*, centrados especialmente na vida e nas realizações de Jesus Cristo.

Segundo Couto (2007, p. 10), atribui-se a criação da Bíblia à inspiração divina e “calcula-se que, para sua redação, deva ter sido gasto um período de 1.600 anos e o trabalho de pelo menos quarenta homens de diversas origens culturais, profissões e posições sociais”. Antes, porém, que as primeiras versões dos textos considerados sagrados fossem escritas, algumas de suas histórias já existiam como relatos orais. Ainda de acordo com Couto (2007), muitas das narrativas contidas na Bíblia, como a do dilúvio, por exemplo, aparecem também em outras culturas, fazendo dos textos uma adaptação de histórias mitológicas de culturas distintas.

De fato, não há prova mais eloquente da criação realizada pelas palavras do que a escritura da Bíblia Sagrada. Cada simples frase ali escrita é tomada como a palavra definitiva de Deus. Natural que se encontrem, portanto, frases como estas na apresentação de uma de suas edições: “Na tradução latina [...] a Bíblia recebeu o conceito de um único livro. É realmente uma acepção exata, pois todos esses livros contêm a palavra de Deus, que é uma só, apenas captada por vários eleitos.” (BÍBLIA, 2010, p. 9)

“A Palavra de Deus”, “A Verdade” ou simplesmente “A Palavra” são algumas das nomeações para a Bíblia. Nota-se, assim, uma forma de tornar seus escritos categóricos diante dos homens, como se fossem, realmente, a última expressão de Deus sobre sua criação, suas leis, seus feitos e, inclusive, sobre seu julgamento e a destruição do mundo, descritos em *Apocalipse*.

Além da palavra de Deus, os escritos da Bíblia foram tomados por muito tempo – e por alguns ainda o são – como realidades imediatas e não como uma possível coleção de metáforas e alegorias ficcionais. Prova disso é o polêmico embate ainda existente entre a teoria da evolução, fundamentada por Charles Darwin, e o criacionismo, cuja única evidência é ter sido escrito. Apesar da Bíblia ser encarada de forma literal por muitos fiéis mais ortodoxos, que justificam os acontecimentos que desafiam as leis da física como provas dos poderes de Deus, quando analisada de forma literária seria possível incluir seus textos na literatura fantástica. Para este trabalho, adota-se uma visão da Bíblia como criação literária, como ficção, portanto:

Que significa ler a Bíblia “como literatura”? Considerar a Bíblia como consideraríamos qualquer outro livro: um produto da mente humana. Nessa concepção, a Bíblia é um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que viveram em épocas históricas concretas. Como todos os outros autores, essas pessoas usaram suas línguas nativas e as formas literárias então disponíveis para a autoexpressão, criando, no processo, um material que pode ser lido e apreciado nas mesmas condições que se aplicam à literatura em geral, onde quer que seja encontrada. (GABEL & WHEELER, 2003, p. 17)

Pelo viés dessa concepção literária é que a Bíblia já foi utilizada como inspiração para a produção de muitas e variadas obras literárias. Lispector buscou nas escrituras

muitas referências para a produção de *A hora da estrela*, como é possível verificar em estudos que relacionam, por exemplo, o nome de Macabéa aos macabeus.<sup>9</sup>

Como já foi ressaltado, a autora não era considerada leiga diante dos textos sagrados, tendo, inclusive, estudado a Torá em companhia do pai. Em *Um sopro de vida (pulsações)*, Lispector fixa-se especialmente nos primeiros capítulos de *Gênesis* e traça sua própria versão da criação do homem, da relação dele com Deus e, por fim, de sua expulsão do paraíso. Sobre esse capítulo, é importante observar o que afirmam Wilkinson e Boa (2007, p. 19):

*Gênesis* é o livro dos primórdios. Seus cinquenta capítulos esboçam a história humana desde a criação até Babel e de Abraão a José. Os primeiros onze capítulos introduzem o Deus Criador e os primórdios da vida, do pecado, do juízo, da família, do culto e da salvação. O restante do livro focaliza a vida de quatro patriarcas da fé: Abraão, Isaque, Jacó e José, de quem virá na nação de Israel e, por fim, o salvador, Jesus Cristo.

Assim, a maioria dos fundamentos da fé católica é apresentada já em *Gênesis*. É nesse livro que se tem a demonstração do poder supremo e criador de Deus, o homem construído a Sua imagem e semelhança, os conceitos de desobediência, pecado original, a natureza vingativa de Deus e a redenção do homem:

*Gênesis* fornece uma perspectiva histórica para o resto da Bíblia, cobrindo mais tempo que todos os demais livros combinados. O extenso escopo [...] faz introdução não só ao Pentateuco, mas às Escrituras como um todo. *Gênesis* fornece o fundamento para todas as grandes doutrinas da Bíblia. Ele mostra como Deus supera o fracasso humano sob diferentes condições. (WILKINSON & BOA, 2007, p. 23)

Ao efetuar uma leitura literária e não doutrinária de *Gênesis*, é possível perceber duas narrações distintas acerca da criação do mundo e dos homens. No primeiro capítulo, conta-se que a criação é feita ao longo de sete dias, incluindo o descanso e a consagração do último. Além disso, a criação possui um escopo cósmico, no qual são originados os astros, a terra, os animais e as plantas, cabendo ao homem a supremacia sobre todos os outros seres. De acordo com essa narração, a mulher teria sido criada concomitantemente ao homem: “E disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, [...]

---

<sup>9</sup> Recomenda-se para leitura o artigo “A travessia cultural de Macabéa”, de Edgar César Nolasco In: OLIVEIRA, Dercir Pedro de (Org.). *O livro da concentração: o linguístico e o literário*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2006. p. 119-129.

E criou Deus o homem à sua imagem: ele o criou a imagem de Deus, macho e fêmea os criou.” (BÍBLIA, 2010, p. 17). Outro aspecto interessante quanto à primeira narração é o modo como todas as coisas são criadas: não há um envolvimento concreto de Deus. O criador, nesse caso, aparece apenas como figura etérea que ordena verbalmente que suas criaturas surjam e elas surgem.

Já o segundo relato não tem qualquer especificação quanto aos dias destinados a cada tipo de criação. Além disso, nessa narrativa, o ser humano é feito antes de todos os animais e tem a esses não como seres submissos a ele, mas como companheiros. Sobre tal texto cabe ressaltar também a forma como o homem foi criado: precedendo a mulher e não por um ato de fala, mas através das próprias mãos de Deus: “Formou, pois, o Senhor Deus ao homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um assopro de vida, e foi feito dele um ser vivente.” (BÍBLIA, 2010, p. 17). Esse momento é o ponto mais evidente de intersecção entre a criação descrita em *Gênesis* e a criação literária de Lispector. Além desse trecho bíblico servir de epígrafe à obra da escritora, o próprio título do livro foi extraído do mesmo texto: *Um sopro de vida*.

Para repetir a experiência descrita em *Gênesis*, Lispector precisa, primeiro, criar um deus dentro de sua obra ficcional, o que remete a uma de suas crônicas de 1970, em que a escritora divide com seus leitores a experiência de um sentir bem singular: o de ser a mãe de Deus, conforme demonstrado no trecho a seguir:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu por carinho a mãe do que existe. Soube também [...] que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu lhe fazia carinho. (LISPECTOR, 1999a, p. 311-312)

Tal sentimento será experimentado durante a escritura de *Um sopro de vida*. Neste caso, Lispector, enquanto autora, consegue gerar um ser ficcional que, dentro do universo literário, assumirá o papel divino. A escritora pode ser, assim, considerada mãe desse deus, pensado em cada aspecto para parecer-se ainda mais com as concepções do Todo-Poderoso das religiões judaico-cristãs. Assim como Deus, e ao contrário do narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., o criador de Ângela não possui um substantivo próprio que o defina.

Seu nome permanece oculto pela máscara da palavra Autor, tal qual o nome divino. Sobre este aspecto, conforme Cassirer (2009, p. 71):

A prescrição que manda guardar segredo, aplica-se, em primeiro lugar, ao nome do deus, pois um mero enunciado deste desata todos os poderes encerrados neste deus. Quanto mais elevado e poderoso o deus, tanto mais forte e eficaz deveria ser o seu verdadeiro nome. Daí ser bastante lógico aceitar que os homens não pudessem portar o autêntico nome desse arquideus, deste criador; pois o referido nome era, ao mesmo tempo, o divino em si e, na verdade, em sua mais alta potência, sendo por isso, demasiado torto para a débil natureza do mortal, matava, pois, àquele que o ouvisse.

Segundo Moser (2009), entre toda mitologia judaica, nada prende mais os estudiosos da Torá do que a conquista do nome oculto de Deus que traria encerrado em si o poder do próprio Deus. Em certo momento, Autor chega a proferir: “Eu sou nome. Eis a resposta” (LISPECTOR, 1999c, p. 45).

Apesar de, no final da crônica, Lispector (1999a, p. 314) alertar que “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”, é exatamente isso que a escritora faz em seu último romance: inventa seu próprio deus, um deus de poderes supremos dentro da ficção, capaz, inclusive, de recriá-la, uma vez que Ângela Pralini é, em maior ou menor grau, a ficcionalização de sua autora.

Somente sendo Deus a escritora poderia compreender melhor esse ser divino que a sondava e intimidava com mortes, doenças e separações. Somente ao entender a relação criador x criatura – sendo ela as duas – Lispector poderia obter algum alívio: “eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (LISPECTOR, 1999c, p. 21). Para proceder ao seu plano de compreensão, Lispector reproduz o que se pode imaginar que antecede a criação bíblica: o nada. Para isso é necessário um esvaziamento como o descrito por Nunes (1995, p. 64): “Esvaziamento: metáfora da nulificação. No misticismo especulativo de Eckhart, a redução da criatura ao seu próprio nada, precedendo a ação divina: ‘Onde a criatura termina, aí Deus começa a ser’”.

Por isso é comum em *Um sopro de vida (pulsações)* a constante utilização de metáforas envolvendo o vazio, o caos original, o silêncio, a falta de palavras, as lacunas, o nada, enfim. É nesse nada que a escritora se coloca como Deus, já convertida em Autor, para dar início à sua símile de criação:

Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final . (LISPECTOR, 1999c, p. 13)

Colocado, então, neste nada absoluto, Autor é capaz de proceder a sua criação. Ao contrário do que faz Deus, não há qualquer surgimento de astros, divisão de terras e águas ou o aparecimento de qualquer planta ou animal. O primeiro ser delineado na ficção é Ângela.

Nota-se que, na Bíblia, até o homem receber o sopro de vida de seu criador, ele não passava de um boneco de barro. Esse mesmo poder de conceder a existência é confiado por Lispector à personagem Autor. Não basta, porém, repetir este sopro. É através da união da materialidade da segunda versão bíblica da criação, feita através do barro, com as palavras da primeira que Autor consegue criar Ângela. A primeira versão da criação é a da palavra dita, por isso a insistência do Autor de que não escreve, mas fala. (Lispector, 1999c, p. 36). Assim como na criação bíblica, a fala é importante para que haja o surgimento de Ângela, o nome – ou o verbo – feito carne:

Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um "personagem". É a evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada no ser. No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (LISPECTOR, 1999c, p. 30)

Percebe-se aqui um progresso ainda anterior ao descrito na Bíblia para explicar a criação de Ângela. Inicialmente ela é vista como a evolução de um sentimento que aos poucos se transforma em uma ideia, para só depois encontrar-se com o verbo, ou seja, as palavras, e aí sim poder figurar como um ser existente. Nesse sentido, o trecho de Lispector pode ser relacionado ao que afirma Cassirer (2009, p. 65): “Aqui, como já houve quem acentuasse, concebe-se, milhares de anos antes da era cristã, Deus como um Ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo, e usou a Palavra como meio de expressão e instrumento de criação”.

A linguagem seria, portanto, mágica a ponto de materializar o pensamento. Assim como para Deus, o poder criador das palavras seria infinito para o autor. Cidades, ambientes, objetos e pessoas não precisam mais do que serem descritos para adquirirem uma materialidade ficcional. Depois de inventados e insuflados de vida, tudo que o autor criou permanece sob seu domínio. Ele é quem determina os fatos, atribui as falas, dá destino ao enredo. Da mesma forma que, com um aglomerado de letras, fez cada elemento da narrativa, o escritor pode, com outras palavras, extingui-los:

A Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias místicas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra. [...] Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como instrumento utilizado por ele, quer diretamente como fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. (CASSIRER, 2009, p. 64-65)

Na cultura judaico-cristã, a Deus é atribuído o poder da palavra. É assim que começa o relato de sua criação: “E Deus disse: Faça-se a luz. E foi feita a luz.” (BÍBLIA, 2010, p. 16). Nenhum gesto mais se exige de Deus além de proclamar a sentença criadora. Além disso, ele decide como chamar cada uma de suas criações. “E chamou à luz de Dia, e às trevas de Noite” (BÍBLIA, 2010, p. 16), podendo assim dominá-las.

É através da linguagem que Deus concentra seu poder. O escritor procede da mesma forma, a partir do instante em que realiza a criação de seres ficcionais que, segundo afirma Brait (1985, p. 11-12), não são apenas “papel pintado com tinta”. Apesar de diferirem da matéria e do espaço habitado pelos seres humanos reais, eles adquirem vida plena no mundo ficcional, a ponto de povoarem o plano imaginário do leitor:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1985, p. 53)

Bruxo ou Deus, é indiscutível o poder anímico do escritor que, através das palavras, delinea uma criatura ficcional aos olhos do leitor. Enquanto descreve os traços de uma pessoa inventada, forma uma personagem e, quando lhe atribui ações, faz com que ganhe vida. Lispector opta por fazer isso demoradamente, revelando Ângela aos poucos: “Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que ela for falando vai tirando a tarja — até o rosto nu. Sua cara fala rude e expressiva.” (LISPECTOR, 1999c, p. 27).

É através dessa tessitura que Lispector experimenta a sensação de ser Deus. Embora todo romancista passe por esse momento de criação, nem todos estão dispostos a desvelarem esse processo, a construírem, em um texto metalinguístico, a feitura de um ser ficcional, termo que até pode parecer contraditório, mas que não o é, segundo Candido (1976, p. 52):

De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Diferentemente do que ocorre nos romances, na Bíblia, não só pela palavra é feito o homem. De acordo com o relato do segundo capítulo, o homem é feito como boneco de barro. Em *Um sopro de vida*, igualmente essa acepção está presente. No começo do livro há a ideia de fazer chover sobre os campos e arar a terra para que Ângela possa ser criada. Em seguida, são inúmeras as referências aos materiais dos quais a personagem foi esculpida, tal qual o primeiro homem de barro – ou também o Golem das lendas judaicas: “Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura. Sua lama é avermelhada. [...] Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua.” (LISPECTOR, 1999c, p. 27-30).

Assim como na criação bíblica, Lispector compõe sua criatura à sua imagem e semelhança. Autor, enquanto Deus, recria em Ângela Pralini a imagem de Lispector: “tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo

não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?” (LISPECTOR, 1999c, p. 27-30).

Em virtude dessa criação como reflexo é que começam as desavenças entre criador e criatura. Na versão bíblica, Adão – já então acompanhado de Eva, criada a partir de sua costela – recebe de Deus o alerta de que pode comer os frutos de todas as árvores do paraíso, exceto de uma. Ao tentar Eva a desobedecer essa ordem, a serpente explica a causa da proibição: “Bem podeis estar seguros que não morrereis de morte. Porque Deus sabe que em qualquer dia que vós comais desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses, conhecendo o bem e o mal.” (BÍBLIA, 2010, p. 18).

No caso de *Um sopro de vida*, um processo análogo se repete. Autor, criado por Lispector, é escritor e, ao criar Ângela, a faz também escritora. Nesse entremeio, a palavra torna-se o fruto proibido. Assim, a escrita aparece como cobra tentadora e, ao mesmo tempo, árvore do conhecimento, capaz de igualar o homem a Deus. São as palavras que tornam os homens deuses, são elas que concedem o poder de criar e destruir.

Assim, é quando Ângela prova da escrita e torna-se igual, ou melhor, que seu criador que começam os sentimentos dúbios desse para com a sua criatura: “É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais” (LISPECTOR, 1999c, p. 63) Outro trecho evidencia a frustração de autor e o seu medo de ser sobrepujado por Ângela: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu.” (LISPECTOR, 1999c, p. 63).

Como consequência de terem provado o fruto proibido, Adão e Eva foram expulsos do paraíso, entregues à própria sorte, condenados a retirarem da terra, através do suor, o próprio sustento: “Pois que deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que eu havia ordenado que não comesses, a terra será maldita na tua obra; tu tirarás dela o teu sustento com muitas fadigas todos os dias da tua vida.” (BÍBLIA, 2010, p. 18).

De forma similar, depois de ter provado o sumo da palavra e de se tornar melhor do que seu criador – coisa que Autor não pode permitir – Ângela é expulsa de seus domínios e entregue a seus próprios cuidados:

Ângela é um cachorro vadio atravessando o deserto das ruas. Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu. Mas muitas vezes descarrila e se dirige em vagabundagem livre para nenhum lugar. Nesse nenhum lugar eu a deixo, já que ela tanto quer. E se encontrar o inferno em vida será ela própria a responsável por tudo. Se quiser seguir

então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho. (LISPECTOR, 1999c, p. 56)

O castigo imposto à Ângela revela os motivos da crueldade de seu Autor – ou, em última estância, daquilo que Lispector podia sondar sobre as motivações de Deus. Não há na fala de Autor, apesar do tom, uma crueldade gratuita. Ele aponta Ângela como culpada por toda e qualquer danação que possa lhe acontecer. Autor deixa claro que poderia continuar a guiar, conduzir e proteger sua personagem, como um bom pai ou criador, porém, a escolha de Ângela foi a de viver sozinha, a de ter o dom de conhecer e de escrever, a de ser livre para decidir a arbitrar sobre sua própria vida. Assim – só por isso –, Autor é obrigado a deixá-la livre para o bem ou para o mal.

Ao traçar uma linha paralela entre *Gênesis* e o livro de Lispector, pode-se perceber que, depois da expulsão do paraíso, o capítulo bíblico apresenta os filhos de Adão e Eva, o assassinato de Abel por Caim, a construção da Arca de Noé, o dilúvio, a torre de Babel e outras narrativas até a fixação dos descendentes de Adão no Egito. Nenhum destes outros aspectos envolve diretamente o ato criador e, portanto, parecem não ter sido elencados para constar na construção ficcional de Lispector.

Pelos aspectos analisados, fica evidente a tentativa de Lispector de colocar sua personagem Autor como uma espécie de deus, um demiurgo responsável por fazer ele mesmo a sua criação. É por essa criação que Lispector torna-se capaz de ser ela mesma Deus e sondar, assim, no plano ficcional, as motivações e os sentimentos desse ser divino para com sua criatura, Ângela.

Colocando-se no ponto de vista de Deus, o que Lispector pretende é compreender melhor sua relação com o divino e com sua sina: “escrevo para aprender. [...] Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999c, p. 19).

Assim como a palavra é capaz de criar, ela também é a força motriz do pensamento. Somente pela linguagem o homem é capaz de compreender e de dominar o mundo e a si mesmo. Pela construção verbal, o que Lispector pretende é se conhecer e ser capaz de surpreender-se com o que há de mais íntimo em seus pensamentos, como analisado na categoria referente à anamnese: “O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim” (LISPECTOR, 1999c, p. 72).

### 3.2.2 A palavra criadora

Como foi visto, segundo a Bíblia, Deus é o criador de todas as coisas, ou, como afirmou Platão (2004), o demiurgo, artífice que estruturou o mundo e teceu a vida que nele existe. O homem, através da escrita, toma para si essa função, criando realidades diversas e povoando páginas de papel com vidas que, até então, não existiam. Para melhor compreender a materialização desse ser ficcional, pode-se contar com as contribuições de Austin para a filosofia da linguagem. Segundo a concepção do estudioso, há um tipo de discurso que não apenas descreve a realidade, como também a modifica. Assim, a língua deixa de ser mero espelho do que existe, submetida a uma verificação de verdadeiro e falso, tornando-se um mecanismo de ação.

De acordo com Austin (1990, p. 21), “Por mais tempo que o necessário, os filósofos acreditaram que o papel de uma declaração era tão somente o de ‘descrever’ um estado das coisas, ou declarar um fato, o que deveria fazer de modo verdadeiro ou falso”. Certos proferimentos, porém, não se enquadravam nessa categoria. Afinal, não eram usados para simplesmente registrar ou transmitir uma informação direta. Através da apurada busca por respostas, Austin chega à teoria das sentenças performáticas, aquelas capazes de produzirem uma alteração no universo real.

Para que tais sentenças se cumpram, é preciso:

A. que nada “descrevam” nem “relatem”, nem constatem e nem sejam verdadeiras ou falsas.

B. que o proferimento da sentença seja, no todo ou em parte, a realização de uma ação que seria normalmente descrita consistindo em dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 24)

Como exemplo dessas sentenças performáticas, Austin expõe o caso de um padre que, ao dizer durante a cerimônia de batizado “Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, não está simplesmente declarando algo, e sim realizando uma transformação na realidade: a de converter uma criança pagã em cristã.

Proposta e explicada de forma prática esta primeira etapa, Austin cria certas condições para que um enunciado performático seja considerado como feliz<sup>10</sup>. A primeira delas é a de que:

É sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; frequentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, 1990, p. 26)

Embora a teoria de Austin aplique-se primordialmente à fala e a ações concretas, é possível verificar seus requisitos nas sentenças usadas na criação de uma obra literária. Como bem afirma Willemart (1999, p. 69), “a criação em si é instantânea e obedece imediatamente à palavra. Deus, tanto quanto o artista, não trabalha, mas cria”. O mesmo é dito pela própria Lispector (1999c, p. 135): “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar”.

Toda criação literária e ficcional não é mera descrição ou relato de algo que aconteceu, que pode ser submetido ao critério de verdadeiro ou falso. A ficção está além de tais conceitos. Uma obra pode ser ou não ser verossímil, ainda assim, não se trata de uma descrição ou constatação. Além disso, conforme vai sendo escrita e estruturada, a história contada passa a ser criada dentro de um universo ficcional. No momento em que o autor escreve algo como “Martha nasceu na primavera de 1967”, ele não faz outra coisa senão dar vida para uma mulher chamada Martha que existirá dentro dos limites de sua escrita.

Assim, promove-se também a modificação em uma determinada realidade, pela criação de algo que, até então, não existia: “Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício de cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade” (CANDIDO, 1976, p. 29).

Austin (1990, p. 31) afirma ainda que para acontecer uma transformação através das palavras:

(A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o

---

<sup>10</sup> Para Austin, o enunciado performático feliz é aquele que, além de passar pelos critérios de adequação por ele formatados, produz, ao ser dito, uma modificação na realidade.

proferimento de certas palavras por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso que (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

A contação de histórias e a escrita ficcional são, sem dúvida, procedimentos convencionalmente aceitos. Todas as culturas possuem suas próprias histórias e fábulas, do mesmo modo que possuem seus escritores, contadores, ouvintes e leitores. Como pessoas adequadas, tem-se a figura do escritor, considerado autorizado a criar histórias, e o leitor, sem o qual tais histórias não ganham concretude. Assim, o autor é capaz de criar um universo ficcional do mesmo modo que um padre é capaz de transformar um pagão em cristão, ou que Deus é capaz de criar o mundo: pelo uso da palavra.

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, Lispector evidencia esta relação entre a linguagem, usada como performance, e a vida de um ser ficcional no momento em que escreve: “Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras” (LISPECTOR, 1999c, p. 83). A unidade entre o escrever e o fazer está igualmente evidenciada no momento em que sua personagem pensa em ter um filho e profere a seguinte fala: “Eu gosto tanto de crianças, eu gostaria tanto de publicar um filho chamado João!” (LISPECTOR, 1999c, p. 98). Como Ângela é feita de palavras, fazer nascer um filho não seria diferente de publicá-lo, ou seja, de executar uma sentença performática.

De fato, sem o uso das palavras nenhuma ficção poderia existir, o que permite que todos os critérios para a realização de performáticos felizes sejam aplicados para a relação escritor-obra-leitor em textos ficcionais. A obra, assim, torna-se uma realidade concretizada no momento em que é escrita e lida. Por isso o pedido de Lispector (1999c, p. 21) de: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional”.

Segundo Ingarden (1979) cabe ao leitor entrar em contato com o texto e seguir por ele, a ponto de concretizar a vida imaginária dos personagens escritos pelo autor. Sem o leitor, as palavras não conseguem completar seu ciclo, esbarrando na falta do procedimento específico que deveria ter sido invocado. Quando bem criada e construída, a personagem chega a extrapolar as barreiras do mundo ficcional, adquirindo uma espécie de materialidade diante do leitor. De onde vem esse ser capaz de emocionar, de ensinar, de conviver até mesmo com o leitor? Das palavras de um autor demiurgo.

### 3.2.3 A escrita dos homens e a fala das mulheres

Spurgeon (2006), em seu estudo, afirma que algumas das revelações encontradas ao longo da obra de Shakespeare eram capazes de surpreendê-la. De fato, ao realizar a investigação da imagística de um autor, muitos traços até então ocultos na obra surgem com um outro brilho. Este é o caso da ligação entre o gênero com o qual se ligam a escrita e a fala nas imagens de Lispector. Embora a questão de gênero tenha sido amplamente analisada pela crítica no tocante à Lispector, em especial no que versa sobre a existência de uma Literatura feminina, é sob uma nova ótica que se apresentam os dados obtidos.

Durante a leitura e a classificação das imagens, foi possível perceber que a escrita figura sempre como um domínio masculino em Lispector. É à figura do professor que ela pertence, ou do narrador, como é o caso de Autor ou Rodrigo S. M. Quanto às mulheres, quando aparecem nas imagens relacionadas à palavra, sua ligação é feita pela fala, pela contação oral de histórias, pela declamação de poesias, pelas conversas que travam, especialmente com a figura do professor. Essa diferenciação torna-se ainda mais interessante quando relacionada à cultura judaica. Segundo Oz e Oz-Salzberger (2015), devido a todas as perseguições que o povo judeu, tido como escolhido, sofreu ao longo da história, somente um aspecto garantiu sua continuidade, ou seja, a preservação do seu patrimônio cultural e simbólico: a palavra. Para os pesquisadores:

A continuidade judaica sempre se articulou em palavras proferidas ou escritas, num sempre expansível labirinto de interpretações, debates e discordâncias, e numa interação humana única. Na sinagoga, na escola e, acima de tudo, em casa, esta interação sempre envolveu duas ou três gerações em conversas profundas. A nossa não é uma linhagem de sangue, mas uma linhagem de texto. (OZ & OZ-SALZBERGER, 2015, p. 15.)

Assim, é através dos estudos de textos sagrados e da contação de histórias que a permanência judaica se dá, cada meio sendo atribuído a um gênero distinto. De acordo com a tradição, os homens deveriam passar os ensinamentos da Torá aos filhos, lendo com eles o Talmude e debatendo as grandes questões, em uma relação que Oz e Oz-Salzberger (2015, p. 42) classificam como de “pai – livro – história – filho”. Já às mulheres, caberia a transmissão oral de lendas e costumes, mais informais do que a palavra escrita, conforme se analisará adiante.

Perseguindo em sua ficção essa ligação entre o masculino e a palavra, além da figura constante do professor, Lispector transforma muitos de seus personagens em escritores, narradores ou autores. O primeiro deles surge no seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem*. Otávio, como já foi evidenciado, é formado em Direito e passa a história envolvido com a escrita de sua obra: um livro que tem a pretensão de mudar a visão jurídica do país. Apesar disso, o que se vê são seus rituais de escrita e sua filosofia transposta para o papel:

Endireitou o busto, alisou o cabelo, ficou sério. Agora ia trabalhar. Como se todos assistissem e aprovassem com a cabeça, cerrando os olhos no assentimento: isso, isso mesmo, muito bem. Alguém real incomodava-o e sozinho ficava solto, nervoso. “Todos” pois assistiam-no. Tossiu ligeiramente. Afastou o tinteiro com cuidado. Começou. “A tragédia moderna é a procura vã de adaptação do homem ao estado de coisas que ele criou”. (LISPECTOR, 1980, p. 121)

Otávio age, de fato, como um demiurgo no momento da criação, como se toda expectativa fosse depositada nele, como se o seu papel fosse o de criar o que ainda não existe, muito mais do que registrar seus pensamentos. Ao longo de toda a obra, embora Joana encante pela palavra falada, ela terá uma única aproximação com a palavra escrita. Como se esta não lhe pertencesse, tal contato gera um desconforto em Otávio:

Uma folha de caderno intercalava suas páginas. Olhou-a e descobriu a letra incerta de Joana. Inclinou-se com avidez. “A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach.” Por que preferia que ela não tivesse escrito essa frase? (LISPECTOR, 1980, p. 124.)

Não há qualquer ritual para a escrita de Joana. De fato, sua composição se situa fora da narrativa, restando apenas uma folha de caderno, informal, portanto, com uma letra incerta, que representava a falta de prática com a escrita. O pensamento de Joana liga a palavra a Deus, reforçando a ideia de uma criação demiúrgica e masculina. No mesmo momento, Otávio expressa seu desconforto, como se Joana tivesse invadido os seus domínios. É importante ressaltar que, no instante em que encontrou a folha, Otávio se preparava para escrever. Depois, sentiu-se impedido de continuar:

E de repente grande melancolia desceu sobre ele. Que estou fazendo afinal? – perguntou-se e nem sabia por que se agredira tão subitamente. Não, não escrever hoje. E como essa era uma concessão, uma ordem indiscutível perscrutou-se: se quisesse sinceramente poderia trabalhar? e

a resposta foi resoluta: não [...]. Hoje alguém lhe dava o descanso. Não Deus. Não Deus, mas alguém. Muito forte. (LISPECTOR, 1980, p. 124)

A escrita de Joana invadiu os domínios do masculino, impedindo Otávio de prosseguir naquele dia, como se ele houvera tido suas palavras surrupiadas. Apesar disso, a força da escrita de Joana não se compara à força de Deus. A dupla negativa “Não Deus” confirma isso. Suas palavras têm poder, mas falta-lhes ainda a legitimidade do masculino para que elas tenham um domínio demiúrgico e criador. Tal poder aparece evidenciado em *A maçã no escuro*, quando Martin descobre a potência das palavras: “E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir.” (LISPECTOR, 1946, p. 356)

Assim, o escritor funde-se ao mito do criador, conquistando poder a ponto de criar o próprio Deus: “Então na sua carne em cólica ele inventava Deus. [...] Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem. Foi dizendo ‘oh Deus’ que Martim sentiu o primeiro peso de alívio no peito”. (LISPECTOR, 1946, p. 332). No momento em que vocaliza a palavra “Deus”, é como se Martim O criasse, O fizesse existir. Uma vez que só assim, na presença de Deus, poderia haver a noção de pecado, essencial para sua expiação.

Os últimos dois livros de Lispector também repetem essa fórmula do homem como ser demiúrgico, responsável pela criação de universos ficcionais através da palavra. Em *A hora da estrela*, publicado em 1977, Rodrigo S. M. mais do que a função de relatar os acontecimentos da vida de Macabéa, tem o papel de impingir-lhe existência:

Macabéa é então um produto do seu narrador. Aliás, toda personagem é, de fato, o produto de um narrador que lhe conta a história, seja este narrador quem for. mas neste romance há uma situação especial: Macabéa nasce mesmo do narrador que faz parte da história enquanto personagem. Ele é o autor do romance em que nos conta como ele "cria" Macabéa. Ele é o criador e Macabéa é sua criatura. Macabéa existe como projeção dele, como parte dele e existe em função dele. [...] É ele quem nos conta a história de como ele, escritor, inventa Macabéa, explicando a todo momento como este trabalho, difícil, de lidar com as palavras e escrever um romance, acontece. (GOTLIB, 1995, p. 287)

De fato, na obra, Rodrigo detém o papel de escritor, como se Lispector por si só não fosse conseguir dar vida a uma personagem como Macabéa, sem a inferência desse criador masculino que singulariza a narrativa.

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, por ser concebida à imagem de seu criador, Ângela é dotada da capacidade de escrita. É a única personagem escritora a aparecer nas obras em questão. Apesar disso, Ângela não é capaz de criar como seu autor. Durante a narrativa, ela busca escrever um livro sempre difícil e incompleto, que verse sobre “as coisas”. Seu papel, portanto, não é o de engendrar vidas, mas antes o de registrar o que existe e refletir sobre isso, distanciando-se da figura demiúrgica. O próprio Autor duvida que Ângela conseguirá seu intento:

Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela agente o compromisso. Suas observações em vez de serem construídas em livro saem descompromissadamente de seu modo de falar (LISPECTOR, 1999c, p. 101).

Além de duvidar da escrita de sua criatura, Autor ainda liga o modo de escrever de Ângela à fala. Esta ligação conduz diretamente à condição das mulheres quando relacionadas à palavra na obra de Lispector e também no judaísmo: como portadoras da palavra oral, não da escrita. Segundo o próprio Talmude, “dez medidas de fala desceram ao mundo, e as mulheres pegaram nove.”(OZ & OZ-SALZBERGER, 2015, p. 109). Afirmam os autores que a citação, que a princípio parece soar ofensiva, na verdade é aclamada por conceder às mulheres uma superioridade em relação aos homens quanto ao domínio oral da tradição.

Em Lispector, embora a escrita seja de domínio quase exclusivo dos homens, o poder da palavra falada pertence às mulheres. Já em *Perto do Coração Selvagem*, Joana é capaz de inventar poesias e seduzir ao contá-las:

— Papai, inventei uma poesia. [...] Posso inventar outra agora mesmo: "Ó sol, vem brincar comigo." Outra maior:  
 “Vi uma nuvem pequena  
 coitada da minhoca  
 acho que ela não viu.”  
 — Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?  
 — Não é difícil, é só ir dizendo. (LISPECTOR, 1998c, p. 14)

É importante perceber a distinção entre os verbos "criar" e "inventar". O primeiro é utilizado como no caso da escrita de Martin, dando origem a um novo mundo ou uma nova ordem. Já o segundo é usado sempre que se refere às histórias de Joana, pressupondo uma invenção que não transpõe as próprias palavras. Não só para o pai Joana inventa poesias.

Ela também tece histórias para as meninas do internato, imaginando a vida de pessoas que elas avistam ao longe, atribuindo histórias e sentimentos a elas. Além disso, Joana também seduz seu amante sem nome com as palavras que inventa e as narrativas que lhe conta.

A própria substituição da protagonista escritora por uma pintora, em *Água viva*, parece ser esclarecedora quando se analisam as demais obras e se percebe sempre a ligação do universo masculino com a escrita e a criação pela palavra. Sendo atribuição de um Deus patriarcal essa criação, uma mulher não poderia executá-la do mesmo modo, de acordo com a tradição judaica. Por fim, uma personagem que confirma tal pressuposto é Ângela Pralini. A única personagem feminina ligada à escrita não busca executar, como já foi afirmado, qualquer movimento de criação. Na sua tentativa de escrever, ela é, inclusive, rechaçada por Autor:

AUTOR.- Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é incoseqüente. Só consegue anotar frases soltas. (LISPECTOR, 1999c, p. 102)

Além de duvidar de sua capacidade de concluir a obra, Autor ainda chama sua criatura de “pseudo-escritora”, num movimento análogo ao de Otávio ao afirmar que por mais forte que fosse a escrita de Joana, ela ainda não se igualava a Deus. Em todas as obras, por mais longe que a mulher fosse em sua relação com a palavra, ela ainda não era capaz de adquirir a mesma magnitude de um criador masculino.

Apesar de Lispector ter sido uma precursora nos caminhos da escrita, sendo, inclusive, a primeira mulher a ter uma carteira de jornalista no Brasil, em sua composição literária ela repete os ensinamentos da tradição patriarcal. Seja para evidenciar a desigualdade presente, seja como forma de legitimar sua produção, a escrita aparece nas obras de Lispector ligada principalmente aos homens, numa espécie de representação de Deus. Já as mulheres, quando estão relacionadas às palavras, o fazem de modo oral, como contadoras de diferentes histórias, *inventando* pela fala, mas não com a mesma legitimidade de um criador. Quando se aventuram nos domínios do texto, como fazem Joana e Ângela, as mulheres provocam a insegurança dos homens que pensam ter domínio sobre elas e sobre a escrita.

Desta forma, o patrimônio cultural herdado por Lispector impõe suas questões de gênero, vinculando tanto a escrita quanto a criação ao universo masculino. Tal

consideração se percebe de forma extrema nos momentos em que Lispector contrapõe um personagem masculino e criador, como no caso de Rodrigo S. M. ou de Autor, à sua criação, sempre feminina.

Através desse movimento, Lispector busca, portanto, reproduzir em seus personagens escritores a função de Deus, ou seja, o papel do masculino como fonte da qual o universo, neste caso ficcional, provém. É importante notar, ainda, que, enquanto o homem *cria*, a mulher *inventa*. Aumentando, na distinção dos verbos, a distância entre os dois gêneros.

### 3.2.4 As características de Deus

Ainda no sentido de aproximar o autor de Deus, cabe recordar que, segundo as religiões judaico-cristãs, Deus é Aquele que tudo sabe, tudo vê e tudo pode. Duas dessas características são identificadas por parte da teoria literária como pertencentes a alguns tipos de narrador: a onisciência (conhecimento de tudo que acontece, sem barreiras de presente, passado e futuro) e a onipresença (presença em vários locais ao mesmo tempo e capacidade de narrar fatos simultâneos em diferentes espaços).

A característica que falta ao narrador pode ser atribuída ao autor, uma vez que ambos são entidades distintas, como afirma Gancho (2003, p. 29): “o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística”, existindo, portanto, somente no texto. Como já foi visto, o autor possui, enquanto escreve, o poder supremo sobre seus personagens. Numa tessitura metalinguística, é possível ver em Autor a consciência desse poder: “Quando penso que poderia fazer com que ela morresse, estremeço todo” (LISPECTOR, 1999c, p. 57). Autor tem tanto direito de matar sua personagem quanto teve de fazê-la viver. Esse poder, no entanto, o amedronta e fascina a ponto de fazê-lo estremecer. Em outra passagem o desejo ressurge, mais forte: “E de repente – de repente! jorra em mim uma avalanche demoníaca e revoltada: é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mato-a? ela se mata?” (LISPECTOR, 1999c, p. 145).

As modificações que Autor promove na vida de Ângela seguem apenas a vontade de seu criador, não são questionadas e acontecem tão logo ele exprima as palavras corretas

ou as coloque na boca de sua personagem: “AUTOR. – [...] Agora me deu vontade de fazer Ângela pintar. ÂNGELA.- Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’ (LISPECTOR, 1999c, p. 41). Sua vontade é definidora na vida de Ângela, é ele quem controla suas ações, passos, movimentos, revoltas, falas e até mesmo os escritos que ele critica. Apesar disso, em todo momento ambos são tratados como seres independentes. Especialmente numa passagem próxima ao final do livro, Autor toma consciência de seu poder de Deus diante da criação, e Ângela, por sua vez, sente que algo interfere e ordena as suas ações, embora tente afastar essa sensação:

ÂNGELA.- Ah como eu gostaria de uma vida lânguida.

Eu sou uma das intérpretes de Deus.

AUTOR.- Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?

ÂNGELA.- Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeço ordens. (LISPECTOR, 1999c, p. 126)

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, o próprio Autor, que representa Deus para Ângela sabe que também ele é só um ser de ficção. Ainda no início da obra, pergunta-se: “O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu?” (LISPECTOR, 1999c, p. 19). A resposta às perguntas de quem tem o sopro e de quem fala por ele parece ser Clarice Lispector. “É uma ‘ela’ que fala em mim” (LISPECTOR, 1999c, p. 73). É ela que representa para Autor o que ele representa para Ângela: Deus. Lispector é quem se reveste de poderes e imita a criação de *Gênesis*, inventando não só um homem, mas um ser divino, dotado do seu mesmo poder, criador de todo universo ficcional, inclusive dela própria na figura de Ângela Pralini.

Em alguns momentos é essa voz fundadora de Lispector que parece escapar para o romance, revelando suas motivações para escrever e, portanto, criar. Nesse trecho, Autor conecta a inspiração com Deus e a loucura com o poder:

Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. [...] E a loucura é a tentação de ser totalmente o poder. (LISPECTOR, 1999c, p. 17)

Para Lispector, é a inspiração que surge do nada e motiva a criação de um novo livro, de novos personagens, de um novo *Gênesis*. A inspiração representa, assim, a manifestação de Deus no humano, porque lhe dá os poderes de fazer surgir a vida. A loucura é aceitar essa inspiração e assumir para si os domínios de Deus, tornando-se responsável por esses personagens que, fatalmente, sofrerão em suas mãos: “Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não aguento e faço-os chorar à toa” (LISPECTOR, 1999c, p. 17).

Ângela, como um desses personagens, chega a antever o momento em que encontrará o seu Deus: “Mas Deus me olha bem na menina de meus olhos. E eu o encaro de frente. Ele é o meu pai-mãe-mãe-pai. E eu sou eles. Acho que em breve vou ver Deus. Vai ser O Encontro. Pois eu me arrisco.” (LISPECTOR, 1999c, p. 57). Ângela não teme encarar Deus porque faz parte Dele.

Além de onipotência, onipresença, onisciência, Lispector tinha outro objetivo ao transmutar-se em Deus no seu livro. Ficcionando-se, a escritora almejava a característica derradeira de Deus: a imortalidade. Enquanto escrevia *Um sopro de vida*, Lispector fenecia. O câncer tomava conta de seu corpo e era apenas uma questão de tempo para que ela deixasse de escrever para sempre:

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é futuro. Tempo para mim significa a degradação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo estivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. (LISPECTOR, 1999c, p. 14)

O tempo é escasso, a escritora dá-se conta da fugacidade de tudo enquanto sua vida é como que devorada. Está explícito na obra, inclusive, o medo de jamais concluí-la, devido à incerteza de quanto tempo se tem diante da finitude da vida. A morte não é tratada como uma presença distante, situada em um futuro longínquo, ela pode estar no próximo segundo:

Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo

no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR, 1999c, p. 21)

A escritora sabe que, quando for lida, já estará morta. Segundo suas palavras, quando o leitor concretizar sua criação, já terá em mãos o passado de um morto. O que Lispector pede, então, é que chorem por ela um aleluia, tal como as orações que se fazem a Deus e aos santos. Além disso, ela pede que Deus abençoe quem a estiver lendo e, logo em seguida, concede ela mesma essa benção, em uma fala que remete aos ritos religiosos: “Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim”.

Lispector percebe, porém, uma possibilidade de imortalidade: as letras, a tinta, as palavras, o papel. O que seria, portanto, capaz de salvá-la da morte era inserir-se em sua personagem. Afinal, ela traz a consciência de que um papel tem uma existência mais longa do que a vida humana: “Se eu deixar uma folha de papel num quarto fechado ela atinge a eternidade? Tem uma hora em que as coisas não acabam nunca mais. Sua aura é petrífica. Se bem cuidado, um pedaço de papel não acaba nunca” (LISPECTOR, 1999c, p. 108).

Dessa forma, a autora inscreve-se em Ângela e consegue existir além de si mesma:

Depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar. Estátua sempre transladada pelo doido inquietante zumbido de três milhares de abelhas douradas. Um anjo carregado por borboletas azuis? Anjo não nasce nem morre. Anjo é um estado de espírito. (LISPECTOR, 1999c, p. 28)

Por isso Ângela ganha os traços de Lispector, pinta os quadros que sua autora pintou, escreve as obras que sua própria criadora escreve. Percebe-se que até no nome a personagem é imortal, Ângela faz referência a “anjo”. Sendo assim, para Lispector, sua escrita, suas “pulsações”, seus personagens, enfim, o ato de sua demiurgia será capaz de levá-la para além do túmulo, pois como afirma Brito (2008, p. 9):

Talvez, na escrita, o ser humano tenha sentido pela primeira vez o espetáculo da transcendência. Na escrita, tal como no parto, dá-se vida a um corpo externo de duração presumivelmente mais duradoura do que o corpo gerador. Tem-se o mistério pelo qual, mediante o objetivo, o sujeito procura lograr um pouco mais de sobrevida.

Lispector tem a noção de que, por ser mortal, suas criações resistirão ao tempo. Além disso, abstrai de suas vidas qualquer preocupação com os fatos, com o cotidiano,

com futuro. Ao mesmo tempo em que sua autora é uma escritora famosa, responsável por dois filhos e pela sua produção que por vezes a atormenta, Ângela é pura leveza e liberdade, comparada com um anjo que não acaba jamais, sendo reconstruída e refeita a cada leitura. Isso se pode notar na diferenciação entre Autor e sua personagem:

A diferença entre mim e Ângela se pode sentir. Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. Ângela, ágil, graciosa, cheia do badalar de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim. Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital. (LISPECTOR, 1999c, p. 32-33)

Lispector tem em *Um sopro de vida* sua última tentativa de resistir à morte. Assim, apesar das ânsias de assassinar Ângela que tomam Autor de tempos em tempos, ele se vê incapaz de levar até o fim a morte de sua personagem. No final do livro, Ângela simplesmente se afasta e diminui, até desaparecer de vista. Recurso inteligente, uma vez que sua morte simbolizaria a morte de quem ela representava, ou seja, da própria Lispector.

De qualquer forma, o objetivo almejado pela escritora é atingido. Lispector parece, por fim, compreender que esse Deus criado por ela não existe de fato, o que faz com que nem mesmo o Deus da Bíblia lhe faça sentido. Ela experimentou ser Deus e viu o impossível da tarefa. O que resta é rezar e se entregar a essa não existência:

Meu Deus, me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios de Tua presença. Me dê a coragem de considerar esse vazio como uma plenitude. [...] Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o amor materno que nutre e embala. Faça com que eu tenha a coragem de Te amar, sem odiar as Tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que minha solidão me sirva de companhia. Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo. Receba em teus braços o meu pecado de pensar. (LISPECTOR, 1999c, p. 152)

Sem um Deus para conduzir e amar sua criação, assim como Autor faz com Ângela, Lispector sente-se desamparada, vazia. E o que ela pede à falta desse deus é a capacidade de amar e lidar com esse vazio. Além disso, a escritora pede perdão pelo pecado cometido por Adão, Eva, Autor e Ângela: o de pensar. Foi por muito pensar esse

Deus que Lispector o encontrou vazio. Através de seus seres de papel e de seu poder demiúrgico, a autora percebeu que somente o vazio poderia reger o universo, restando a ela somente o consolo de suas palavras:

O truque de Clarice tinha falhado. Seus sonhos de intervenção divina foram frustrados. Mas o hábito que ela adquiriu na primeira infância, de brincar com as palavras e contar histórias para alcançar um resultado milagroso, permaneceu. Meio século depois, quando Clarice Lispector, ela própria consumida por uma doença terminal, deixou sua casa pela última vez, recorreu à mesma tática. “Faz de conta que a gente não está indo para o hospital, que eu não estou doente e que nós estamos indo para Paris”, sua amiga Olga Borelli se recorda de ouvi-la dizer num táxi a caminho do hospital. (MOSER, 2009, p. 100)

Embora dentro de sua ficção essas palavras pudessem, revestidas de onipotência, criar uma modificação no universo ficcional, contra a realidade elas não tinham um poder tão forte. Lispector já não era Deus, já não era Autor, já não era personagem. Em seus momentos finais, ela era uma mulher. Uma mulher a fazer o que aprendera de melhor na vida: buscar nas palavras uma forma de transcender a realidade, de superá-la, de fingi-la outra para, assim, poder consolar-se de sua própria agonia.

## ENTÃO, POR QUE CONTINUAR ESCRREVENDO, CLARICE?

Depois de tudo, transformo em minha a pergunta feita por Júlio Lerner a Clarice Lispector. Por isso, elimino da frase as aspas, mudo-lhe a pontuação. Afinal, por que Lispector escrevia? Neste diálogo solitário, preciso transformar em minha também a resposta. E se há uma resposta, é porque o objetivo principal desta tese foi cumprido. É porque, através da leitura, catalogação e análise das imagens sobre a criação literária nos romances de Lispector foi possível compreender melhor o que a escrita significava para a sua autora. A tarefa agora é, portanto, sintetizar o conteúdo que encontrei nas 1.749 imagens coletadas, reduzindo suas mais de 92 mil palavras a uma réplica simples. Ledo engano. Não há simplicidades em se tratando de Lispector. Preciso elaborar, por isso, duas respostas. Uma delas estatística, outra subjetiva.

Inicialmente, afirmo que, ao analisar numericamente os dados encontrados, é possível comprovar a hipótese de que a criação literária passou a interessar Lispector cada vez mais ao longo de sua obra. Se em *Perto do coração selvagem*, o assunto figurava em 46 passagens, em *Um sopro de vida: pulsações*, a temática se ampliou para 388 fragmentos. Além disso, ao observar essa trajetória de interesse crescente, é possível notar dois picos e vales, revelando exceções como *A maçã no escuro*, que devido ao conflito do protagonista com a linguagem, torna-se a primeira obra na qual a temática da escrita se torna basilar, com 358 imagens.

Depois do romance protagonizado por Martin, todos os demais têm personagens principais que se ligam à criação artística. E, portanto, o tema é abordado de forma ascendente. Em *A paixão segundo G. H.*, uma escultora dá voz a essas inquietações, no caso de *Água viva*, uma pintora exerce esse papel. Tanto em *A hora da estrela* quanto em *Um sopro de vida: pulsações*, temos como narradores homens que dão origem a um universo ficcional. A única exceção do período é *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Nele, embora Ulisses esteja relacionado à escrita, ela figura como um processo acadêmico, ligado à sua profissão, não como um recurso artístico ou literário. Devido a isso, a obra provoca o surgimento de um vale na linha traçada, apresentando apenas 103 citações quando a média entre seu antecessor e seu sucessor imediatos é de 223.

A segunda hipótese formulada, também se confirmou. Por meio da análise quantitativa dos dados, foi possível compreender o que a criação literária significava para Lispector. Prova disso é o destaque que duas das categorias elencadas adquiriram diante

das demais: a Demiurgia, com 38% das ocorrências, e a Impossibilidade, com 27%, podem ser apontadas, assim, como dominantes quando o assunto é a significação da escrita para Lispector.

Talvez devido à sua formação judaica, o nome desconhecido de Deus, a mitologia da palavra, seus poderes míticos e anímicos, figuram como temas preferidos de Lispector no que se refere à imagística da escrita. Em romances com escritores performáticos, que desvelam a criação enquanto criam, a autora repete os movimentos descritos no livro de Gênesis. Nesse sentido, foi esclarecedor observar como o mito da palavra, dita ou escrita, aparece, segundo Cassirer (2009), em diferentes culturas religiosas, sempre ligado ao deus mais poderoso, como ferramenta de criação do universo.

Analogamente, segundo Austin (1990), quem é dotado de autoridade pode, em determinadas circunstâncias, realizar transformações na realidade ao proferir certas sentenças. Assim, pelo menos no nível ficcional, escrever também se configurava numa ação performática e, portanto, demiúrgica para Lispector. Por meio das palavras e seu “poder”, ela era capaz de moldar a realidade de seus personagens, senão a própria, a partir do momento em que se convertia em sua ficção, como foi evidenciado por inúmeros críticos, ao afirmarem ser ela mesma sua maior personagem.

Nesse sentido, ao transpassar as fronteiras entre a ficção e a vida, apesar da arquipotência da palavra, vinham os entraves, as limitações impostas pela linguagem e pelas transformações que ela poderia causar na realidade. Disso provém a força numérica da segunda categoria mais representativa. Com 464 citações, a impossibilidade de escrever é o segundo tema mais abordado ao longa da escrita de Lispector.

Para expandir a concepção desta escrita sobre a insuficiência da linguagem, foi possível recorrer aos escritos de Lacan (2003), especialmente no que diz respeito aos conceitos de imaginário, real e simbólico. Para o psicanalista, compreendemos o mundo a partir desses três níveis. No primeiro deles, o do imaginário, está tudo aquilo que pensamos compartilhar com os demais, as experiências que vivemos a partir do nosso ponto de vista e os conceitos que dão contorno ao nosso próprio ego. No campo do real, reside o que é impossível de se expressar, a experiência em si, inenarrável por ser abstrata – como o *it*, referido por Lispector em *Água viva*. Para se aproximar da superfície desse real e apropriá-lo para o reino do imaginário é que existe o simbólico: uma forma de colocar em palavras aquilo que é vasto demais para ser compreendido.

Assim, a linguagem, por ser simbólica, apenas remete ao real, sem conseguir abarcá-lo de fato, conceito este explorado não só nos romances de Lispector, mas também,

de modo muito próprio, no conto “O ovo e a galinha”<sup>11</sup>, quando a autora afirma que não se vê o ovo, o que se vê é um conceito dele, repetido há séculos. O que se vê é o seu símbolo, não o objeto real, este inexprimível por essência. Desse modo, a falta de correspondência plena entre o objeto e seu nome, entre o pensamento e seu conceito, torna-se a principal barreira para que a onipotência que Lispector pretende alcançar com a escrita se revele. Dessa frustração, nasce uma escrita metalinguística centrada, justamente, na impossibilidade de se escrever. Somente a palavra pode expressar, no estrato do simbólico, a ineficiência dela mesma para se atingir o real, inenarrável.

A busca de Lispector pelo que ela descreve como o “além do pensamento” é uma busca pelo real, pela experiência em si e, embora a autora não consiga atingi-la, nasce a partir desse processo uma escrita que revela, ao menos, o conteúdo do próprio pensamento. Talvez por isso, das categorias com menor aparição, a que mais se destaca é a da Anamnese. Ainda seguindo os conceitos de Lacan (2003), a partir da fragmentação do real através dos símbolos é que conseguimos assimilar nossas experiências e compor o imaginário. Nesse sentido, a psicanálise representaria uma cura por meio da palavra, capaz de botar o paciente em contato com o seu próprio mundo interior.

Para Lispector, em 10% das imagens, a escrita tem essa mesma função: a de conduzi-la para revelações até então surpreendentes quanto ao conteúdo do seu universo interior. Ao escrever, anotar as ideias em um fluxo de consciência, sem impor filtros a esse processo – como Lispector afirmava ser o seu método preferido de composição –, a autora narra sua interioridade e, por isso, tem acesso a ela.

A partir do momento em que extravasa o conteúdo de seus pensamentos, Lispector é capaz de uma *Catarse*, categoria responsável por 8% das imagens coletadas. Afinal, segundo Aristóteles (1959), por meio da fruição artística conseguimos purgar as paixões, sentimentos arrebatadores e, por isso, inconvenientes. Por outra perspectiva, Freud (1986) propõe que a cura para os transtornos psicanalíticos está na sua expressão através da palavra. No caso de Lispector, podemos aproximar os dois conceitos: através da escrita, a autora era capaz de uma forma de desabafo, similar ao processo psicanalítico; e, por se tratar de uma obra de arte, incluía nesse procedimento a possibilidade de uma *catarse*. Prova disso é a afirmação feita por Lispector (1999c, p. 21) através de Autor, em *Um sopro de vida: pulsações*: “eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar”.

---

<sup>11</sup> Conto publicado no livro *Felicidade clandestina*, em 1971.

Ainda a propósito desse conceito, da palavra como purgação, Lispector afirma que, ao escrever, retira de si pedaços, carne, sangue, pus, conforme as imagens observadas no decorrer do trabalho. Assim, a palavra atinge uma configuração material, tátil, especialmente, formando a próxima categoria encontrada nos romances da autora, a da Sinestesia, com 7% das imagens analisadas. Para Foucault (1967), a palavra está em união com as coisas, aproximando-se mais do ser do que o representando. Ao dotar a escrita de materialidade, Lispector lhe dá peso, textura, temperatura, criando imagens que se aproximam do conceito de Foucault (1967) do desaparecimento da estrutura ternária do símbolo, e promovendo o apagamento da coisa representada em uma composição na qual o significante está ligado diretamente ao significado. Pela configuração encontrada até então, não seria ingênuo afirmar que a tentativa de Lispector ao dar materialidade à palavra seria a de eliminar o estrato do simbólico, a fim de atingir o real em si e, com isso, potencializar os poderes demiúrgicos da palavra.

Mais do que fazer uma alusão à realidade, Lispector almejava mimetizá-la em sua obra e o conseguiu, como demonstram 5% das imagens de seus romances. Porém, é importante destacar, que sua mímese não diz respeito ao mundo exterior, aos fatos, em si, haja visto a pouca importância que eles adquirem em sua obra, como afirmado pelos críticos citados no primeiro capítulo. A mímese de Lispector aproxima-se dos conceitos elaborados por Rosenfeld (1996), no que diz respeito ao romance moderno. Para o teórico, no período modernista, a arte plástica deixa de ser figurativa, especialmente se pensarmos em termos das vanguardas europeias. Tal movimento revela uma busca por expressar não o mundo concreto, mas a abstração de um estado psíquico, busca essa que vai aparecer também nos romances a partir desse ponto, através de uma prosa que explora a interioridade.

Os elementos tradicionais da narrativa, assim, para Rosenfeld (1996), dão lugar às sensações e reflexões, aproximando a arte da psique, sem a necessidade de uma aparência de realidade. Em Lispector, isso se configura em um texto que se aproxima do que denominamos de fluxo de consciência, no qual os pensamentos são anotados, segundo a segunda, com todos os seus *insights* e até mesmo incoerências. A esse fluxo é possível relacionar a teoria do psicólogo Csikszentmihalyi (1999), conforme foi realizado na categoria intitulada *Flow*, que comporta 4% das imagens de Lispector sobre a criação literária. Para Csikszentmihalyi (1999), enquanto produz sua obra, um artista concentra na tarefa toda sua capacidade mental, sendo capaz de abstrair-se da realidade, sem sentir

fome, frio, e outras necessidades fisiológicas, chegando ao limite de desligar a autoconsciência.

Todas essas categorias analisadas, com maior ou menor destaque, permitem desvelar os porquês da criação literária para Lispector. Através do levantamento desses diferentes estratos, foi possível perceber como as metáforas relacionadas à escrita, à palavra e a seus correlatos configuram um tema importante nos romances da autora. Ao longo da pesquisa, ficou evidente, no entanto, que postas à parte as predominâncias encontradas, cada uma das temáticas se interpenetrava nas demais. Assim, pela subjetividade dos textos, pela complexidade e pelo emaranhamento entre a escrita e suas imagens em Lispector, preciso ir além da resposta dada de acordo com as porcentagens e estatísticas. É preciso, penetrar no universo da escrita e das imagens para compor uma resposta mais afim à complexidade da pergunta feita.

Por isso, de modo geral, as cores utilizadas ao longo dos gráficos deste trabalho funcionam como metáfora para se chegar ao cerne da questão. Propositalmente, cada categoria foi representada por uma cor diferente, espectros que podem ser observados do vermelho ao violeta, no gráfico da página 38, contendo todas as categorias. Na famosa experiência de Isaac Newton, um prisma pode ser utilizado para decompor a luz branca em seus múltiplos matizes. Da mesma forma, este trabalho decompôs os motivos da escrita para Lispector em seus diferentes aspectos. Agora, para contemplar o objetivo geral da tese, de verificar o que a criação literária significava para Lispector, é necessária a confluência de todas essas razões. Afinal, é a união desses aspectos que permite à sua imagística tornar-se múltipla e plurissignificativa. Por isso, incluo essa digressão, rápida e sem pausa para fôlego, repleta de verbos no presente para captar o momento atemporal da composição.

Para Lispector, a escrita surge do silêncio e do vazio. Em um arremedo da criação divina, a primeira palavra se escreve e do verbo faz-se a carne de seus personagens, relação evidenciada sobretudo em *A maçã no escuro* e *Um sopro de vida: pulsações*. Imbuída de seu papel de escritora — ou transformada em um escritor, como em *A hora da estrela* —, autoridade diante da ficção, cada sentença sua torna-se performática, criando aquilo que diz, num movimento capaz de reproduzir a mitologia judaico-cristã acerca dos poderes existentes nos nomes e nas palavras.

Do silêncio à criação de um universo ficcional, Lispector adquire os poderes de um demiurgo. A partir disso, mimetiza a própria vida, garantindo-se uma existência superior à real, pelo menos em termos de duração. Nessa contradição entre o imaginário e

o real, como nos conceitos propostos por Lacan, é que o simbólico da palavra se configura. Ainda enquanto escreve, Lispector se dá conta da dificuldade de transpor os limites da linguagem, da sua ineficiência para expressar o que ela denomina de “atrás do pensamento” em *Água viva*. Há, portanto, duas forças em oposição: de um lado a necessidade de escrever, de outro, a impossibilidade gerada pela linguagem. Desse conflito provém, muitas vezes, a angústia da autora. Como expressar o inexprimível senão pelas palavras?

A angústia gerada por esta pergunta que não tem resposta torna-se, então, tema de sua escrita. Afinal, ela exige algum modo de catarse, de esvaziamento. Retomando o conceito original do termo, relacionado ao aspecto fisiológico, Lispector afirma que suas palavras são sangue, pus, pedaços seus, enfim, que arranca em busca de algum alívio. Se não consegue atingir o que está atrás do pensamento, a autora busca, pelo menos, tornar a palavra um elemento tátil, sinestésico, moldando-a de seu próprio ser, como o Deus teria feito com o barro no início da criação.

Nesse processo, outra categoria importante já entrou em ação. Enquanto livra-se dos seus pensamentos, Lispector cai em um estado de *Flow*. Seu fluxo de consciência está imiscuído essa catarse, porque lhe permite o desligamento de sua persona, da mesma forma que descreve a teoria de Csikszentmihalyi. Durante o processo criador, o artista é capaz de perder a noção da realidade, ocupando toda sua capacidade cerebral na arte que produz. Assim, juntamente com a noção de tempo e espaço, com os sentimentos de fome, frio, cansaço, some a angústia de se escrever / viver. Só o que importa é o som da máquina batendo, hipnótica e autômata. Só o que importa é o peso dela em seu colo, método preferido de composição, e o toque das teclas em seus dedos.

Assim, a escrita passa a adquirir materialidade. Toque, peso, som, elementos que atribuem às palavras características sinestésicas, ou mesmo orgânicas. Aqui as cores se misturam novamente, as categorias se fundem. A palavra passa a ser morna, ter sangue, quem sabe como um elemento purgado pela catarse. Ao ler o que escreveu, Lispector angustia-se novamente. Percebe as falhas do que tentou realizar, a mimetização não corresponde ao real, não produz modificações em sua própria vida, como ela afirma na sua última entrevista: “Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada”. Apesar da incredulidade e da desesperança da resposta, tons que marcam, aliás, toda a entrevista, seus textos provam que algo muda: ela mesma.

Ao ler seus escritos, Lispector toma consciência de seus pensamentos, num processo de anamnese. Afinal, uma das categorias estudadas comprova exatamente isso,

essa vontade de escrever para, assim, conhecer-se melhor. Se o atrás do pensamento não pode ser tocado, pelo menos os seus processos de elaboração o são. Por fim, uma vez que a Demiurgia figura como a ilustração mais numerosa de Lispector para a criação literária é possível relacionar sua obra ao que afirmou Wittgenstein (2005). Para o filósofo austríaco, a palavra não conduz a Deus; a palavra é Deus *per se*. Por seu poder mítico e anímico, pela capacidade de realizar atos performáticos, como afirma Austin (1990), a palavra torna-se uma arquipotência.

Se para os antigos judeus conhecer o nome de Deus era possuir o seu poder, para Lispector, utilizar as palavras como forma de criar é ser o demiurgo. Como Deus, Lispector cria personagens, cidades, dá vida às palavras, peso, sangue, arranca-as de si, conhece a si mesma por meio delas e cai, novamente, no silêncio e na impossibilidade de ir além, de usar o poder pleno e mítico desse Deus, como tenta fazer na ida de táxi até hospital. Na ocasião, segundo Borelli (1981), que a acompanhava, Lispector sugeriu que fizessem de conta que estavam a caminho de Paris, tentando criar, assim, uma alternativa melhor do que a realidade.

Enfim, toda essa digressão febril traduz, talvez, os resultados desta pesquisa. No início afirmei através, de Platão, Ricouer e Paz, que somente as imagens exprimem o indizível. Lispector fez uso delas para traduzir o que não conseguia responder objetivamente, quando solicitada. Talvez, seja essa também a única forma de encerrar o propósito desta tese.

A escrita para Lispector era febre, turbilhão, voragem. Era transe, povoado de som e fúria. Era um passeio pela angústia, com pancadas de alívio e chances de iluminações repentinas. Era peso, asa, casa, casca, asco. Era prepotência e soberba. Era medo. Medo da crítica, da incompreensão, do silêncio na imprensa e da morte. Era companhia às quatro da manhã, enquanto fumava triste e só. Era propósito, profissão e despropósito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”.

Por que Lispector escrevia? Porque conhecia a técnica de colocar palavras no papel bem o suficiente para ser reconhecida por isso e lucrar com ela. Por que Lispector escrevia? Porque a escrita a entorpecia e permitia que caísse em um estado de Flow, no qual se esquecia dos próprios problemas e concentrava-se somente na arte, tal qual os poetas possuídos pelas musas na antiguidade. Por que Lispector escrevia? Para conseguir tocar o mundo e, quem sabe, o atrás do pensamento. Por que Lispector escrevia? Porque era impossível. Mal se compreendeu alguma coisa e a tentativa de colocá-la em palavras esgota sua compreensão. Cai-se de novo no silêncio. Que não basta. Não basta nunca. Por

isso tudo ela escrevia. A cada vez que se pergunta, outra cor do espectro pode ser invocada. Todas elas matizes da mesma luz.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey. **A glossary of Literary Terms**. Boston, Wadsworth: 2009.

ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D: o essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BIANCHETTI, Lucídio. O processo da escrita: elementos inibidores e facilitadores. In:

\_\_\_\_\_; MEKSENAS, Paulo. (orgs.). **A trama do conhecimento: Teoria, método e escrita em ciência e pesquisa**. Campinas/SP: Papirus, 2008. 334 p.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: DCL, 2010.

BORELLI, Olga. **Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

BRITO, José Domingos de (Org.). **Por que escrevo?** São Paulo: Novera, 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Clarice Lispector**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANPEN, Cretien van. **The Hidden sense**: on becoming aware of Synesthesia. In: Revista digital de tecnologias cognitivas, nº 1, p. 1-13, Teccogs, PUC São Paulo, 2009.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. **Wittgenstein: Linguagem e Mundo**. São Paulo: Annablume, 1998.

COUTINHO, Afrânio (dir). **A literatura no Brasil**: era modernista. 5 ed. São Paulo: Global, 1999.

COUTO, Sérgio Pereira. **A incrível história da Bíblia**. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Gestão qualificada**: a conexão entre felicidade e negócio. Porto Alegre: Artmed, 2004.

CULTURA. **Panorama com Clarice Lispector**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Poetic imagery**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/poetic-imagery>>. Acesso em 29 de jan. de 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FREUD, S. **Studies on hysteria**. New York: Basic Books, 1891.

\_\_\_\_\_. **A psicopatologia da vida cotidiana**. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GABEL, John B; WHEELER, Charles B. **A Bíblia como literatura**. Loyola: São Paulo, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2003.

GILBERT, Elisabeth. O nosso gênio criativo. Disponível em: <  
[https://www.ted.com/talks/elizabeth\\_gilbert\\_on\\_genius?language=pt](https://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius?language=pt)> Acesso em: 25 de mar. de 2017.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GRASSI, Ernesto. **Arte como antiarte**. São Paulo: Duas cidades, 1975.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

INEP. **ENEM, relatório de resultados 2018**.

[http://download.inep.gov.br/educacao\\_basica/enem/downloads/2018/presskit/presskit\\_ene\\_m-resultados2018.pdf](http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2018/presskit/presskit_ene_m-resultados2018.pdf) acesso em 23 de jan. de 2019.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

KAFKA, Franz. **The diaries of Franz Kafka: 1910–1923**. Trans. Joseph Kresh and Martin Greenberg, Ed. Max Brod. Harmondsworth, UK: Penguin, 1964.

KRAUS, Luis S. **As musas**: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LERNER, Julio. A última entrevista de Clarice Lispector. *In*: **Shalom**. São Paulo, ano XXVII, n. 296, jun-ago. 1992, pp. 62-69.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1993.

\_\_\_\_\_. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **De corpo inteiro: entrevistas**. Marlene Gomes. Mendes (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. **Outros Escritos**. Tereza Cristina Montero Ferreira, Lícia Manzo (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. O Livro do Desassossego – Texto Suicida? In: **Fernando rei da nossa Baviera**. Porto; Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. p. 81-95.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Como contar um conto**. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 1997.

MEO, Larissa. **O corpo re-tocado**: a emergência do tato nas novas tecnologias digitais. 2013. Dissertação (Mestrado em tecnologias da inteligência e design digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MERLAU-PONTY, M. **O primado da percepção**. Campinas: Papyrus, 1990.

MOISES, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NOVELLO, Nicolino. **O ato criador de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

NUNES, Benedito. Dos narradores brasileiros. **Revista de cultura brasileira**, tomo IX, n. 29, dez 1969, p. 203.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1997.

OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. **Os judeus e as palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Aforismos e afins**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

PICARD, Georges. **Todo mundo devia escrever**: a escrita como disciplina de pensamento. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLATÃO. **As Leis**. São Paulo: Edipro, 1999.

\_\_\_\_\_. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PODOKSIK, Anatoli. **Pablo Picasso**. Nova York: Parkstone Internacional, 2016.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1991.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2000.

RIMBAUD, Artur. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Topboks, 1995

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. **Por um novo conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977.

\_\_\_\_\_. **Como se faz literatura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2001

SOUZA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras de escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SPURGEON, Caroline. **A imagística de Shakespeare**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VELOSO, Caetano. **Clarice**. Disponível online em:  
<<http://letras.terra.com.br/caetano/letras/Clarice.html>>. Acesso em: 14 set. 2017.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA

FILHO, L. C. U. (org.). **Silêncios e luzes: Sobre a experiência psíquica do vazio e da forma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

WILKINSON, Bruce; BOA, Kenneth. **Descobrimo a Bíblia**. São Paulo: Candeia, 2007.

WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Observações Filosóficas**. São Paulo: Loyola, 2005.

ZILLES, Urbano. **O racional e o místico em Wittgenstein**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. **Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2005.