



# DECIFRAR A ESFINGE: FIGURAÇÃO E ESCRITURA EM CLARICE LISPECTOR

Fernando Antonio Pinheiro Filho

*Professor livre-docente do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP).*

*São Paulo, SP, Brasil. E-mail: fepf@usp.br*

*Orcid: 0000-0002-2367-2411.*

<http://dx.doi.org/10.1590/0102-253286/114>

Em suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, escritas e publicadas entre 1967 e 1973 (objetos desta análise), em duas ocasiões Clarice Lispector (1920-1977) faz menção a uma viagem ao Egito e comenta sua visita à Esfinge, à qual se compara e sugere que seu leitor também o faça. Em 12 de junho de 1971, ao comentar seu encontro com o monumento, ela diz o seguinte:

Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com o seu mistério. (Lispector, 1984, pp. 352)

O tema é retomado em 1º de abril do ano seguinte:

É preciso voltar a ver as pirâmides e a Esfinge. A Esfinge me intrigou: quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça. Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma. No que nós nos decifrásemos, teríamos a chave da vida. (Lispector, 2005, pp. 408-409)

Clarice sugere um jogo de deciframento que não pode ter vencedor, porque seu prêmio é a “chave da vida”, que dissolveria o próprio enigma, assim como, se o paralelo não é abusivo, o que vai cifrado no texto literário também é visto por alguns como um mistério a ser trabalhado pela interpretação. A primeira citação é usada por Benjamin Moser no texto de abertura da biografia da escritora que publicara (Moser, 2011), intitulado justamente “Introdução. A Esfinge”, em que o autor remete à “aura de mistério”, ao “ar indecifrável” de Clarice, para usar expressões suas, como agulhão para sua narrativa. O livro de Moser foi sucesso editorial e, na edição de bolso da Editora Cosacnaify, a quarta capa traz excertos de comentários muito expressivos a esse respeito:

254

“Ainda que o mistério, o mito e o enigma sigam resistindo aos fatos, esse livro [...] representa um marco indispensável para quem quiser chegar mais perto da vertiginosa essência de Clarice”

(YudithRosenbaum)

“[...] Uma das escritoras mais misteriosas do século XX é finalmente revelada em todas as suas cores vibrantes”

(OrhamPamuk)

“[...] Moser construiu um relato quase completo da totalmente inefável Clarice Lispector”

(Clarín)

“Trata-se de um rico material biográfico ainda mais enriquecido pela forma como Moser descostura as camadas da complicada vida de Clarice”

(The New York Times). (MOSER, 2011, contracapa)

Em si mesmas, cada uma dessas assertivas remetem a um ímpeto interpretativo que só poderia ser julgado tendo à disposição a inteireza do argumento; no entanto, levando em conta apenas a expressividade que contém, teríamos o retrato sob medida da escritora para despertar a curiosidade pelo livro: Clarice, o mistério, o mito, o enigma; a escritora mais misteriosa; a totalmente inefável; a de vida complicada. E, de fato, essa saturação de signos recorrentes, a que podemos acrescentar o que foi dito por muitos dos que conviveram com ela, não prescinde da colaboração de Clarice, como vimos em suas considerações sobre a Esfinge e no gosto que tinha pelo apelido inspirado na estátua, “A Esfinge do Rio de Janeiro”. A imagem pública da escritora seguiria, assim, o caráter hermético de sua literatura e, a despeito disso, essa identificação é seguidamente desautorizada pela própria autora, notadamente nas crônicas, resultando em ambiguidade na figura de escritora que decorre de variadas manifestações suas. Creio que o “enigma Clarice”, que em boa medida só se sustenta por um efeito de atribuição, pode ser ao menos parcialmente esclarecido pela investigação do sentido dessas manifestações de sinal duplo e a função que exerceram como apoio para a autonomia do nome literário que sua autora construía. Com esse intento, usarei como ferramenta analítica a diferenciação estabelecida por Gisèle Sapiro (2014, p. 49) entre “estratégias de escritura” e “estratégias de autor”: o primeiro termo remete à visada intencionalista do gesto de escrever, ao trabalho artístico com a linguagem, e está limitado à consecução do projeto literário; o segundo volta-se para a obtenção de algum tipo de validação não exclusivamente literária, direcionando-se também para o reconhecimento temporal e, eventualmente, convertendo a notoriedade em ganho econômico, social ou político. Penso que a própria apreensão do texto se relaciona com a figura de autor que encontramos

ou que construímos nele e essa figura depende do modo como se entrelaçam estratégia de autoria e estratégia de escritura em cada escritor.<sup>1</sup>

Se é assim, teríamos na Clarice cronista a construção de uma postura anti-intelectual, distanciada do mundo erudito da grande literatura e alinhada aos profanos como estratégia de autor; ao passo que a carreira literária que seguiu até antes da atuação como cronista remete a uma estratégia de escritura implicando uma produção altamente experimental e inventiva e, assim, eivada de um esoterismo que afasta os leigos a que a imagem pública urdida no primeiro termo da equação remeteria. Ou, noutros termos, a “escritora difícil” é a mestra da linguagem desfamiliarizante celebrada pela crítica, imagem e juízo que se mantêm sem grandes alterações até a publicação de *A paixão segundo G. H.* ([1964] 2001), tido como ponto culminante da carreira e considerado por ela própria seu melhor livro, ao passo que a “mulher comum”, a simples “dona de casa” (para usar uma expressão assumida por ela) habita o universo da comunicação direta, simples, afeita ao prosaísmo da vida cotidiana – contraposição também explicitada por ela mesma. É preciso então desenvolver os matizes da(s) figura(s) de autor estabelecidas por Clarice Lispector numa vertente de sua produção que acena para algo diferente da escritora-esfinge em termos de escritura; mas, antes disso, retomar brevemente a sua caracterização.

\*\*\*

Na fortuna crítica de Clarice, a partir de sua estreia em 1943 com o romance *Perto do coração selvagem*, a obra foi interpretada, via de regra, nas chaves formalista, psicológica,

---

<sup>1</sup> A noção de estratégia literária não deve ser entendida aqui em seu sentido intencionalista mais corriqueiro, como prefiguração racionalizada da ação e, sim, como inclinação pré-reflexiva apreendida e internalizada como certa disposição da ação e do juízo a partir da experiência vivida no mundo social da literatura.

filosófica (com inflexões na metafísica e no existencialismo) e feminina, que por princípio seriam mais adequadas à temática “intimista”, à colagem, ao uso do fluxo de consciência, à fragmentação da linguagem e à tendência de supressão da narrativa linear, que já em sua primeira recepção é notada como o fator que a singularizava em relação a seus antecessores. Nas décadas seguintes, a consolidação do nome próprio da grande escritora beneficia-se do mesmo tom nas avaliações dos livros, que permanecem girando em torno da densidade psicológica atingida; do viés metalinguístico que, combinado à descontinuidade narrativa, dariam acesso a camadas profundas da existência, resultando numa literatura que, nas interpretações mais formalistas, prescinde da referência ao mundo exterior para produzir sentido. Carlos Mendes de Sousa (2012), autor da mais completa análise da obra clariciana, usa a expressão “desterritorialização” para designar um tipo de literatura que se perfaz preferencialmente dentro – da linguagem e da subjetividade, seus territórios imanentes. Esse viés crítico representa o reconhecimento de uma autoridade experta no uso literário da linguagem, tornada intransitiva e capaz de produzir estranhamento no leitor não iniciado. Ou seja, a Clarice romancista e contista, por sua linguagem altamente elaborada, remete a um leitor implícito capaz de seguir as instruções do texto (ou ao menos aceitar esse desafio), e que partilha assim dos valores literários do produtor e da crítica, aderindo, via de regra, à imagem idealizada do escritor como artífice de algo que escapa ao tempo e à história. Essa figuração de autor parece adequada a uma escritora tida como “difícil”, que zelava pela aura de mistério construída em torno de si e de sua literatura, objeto de sua identificação projetiva com a figura da Esfinge e seu mito – mas que reagia contra as implicações da mitificação de sua figura pública, aparente contradição que está no centro do enigma quando pensado sociologicamente.

Um bom modo de caracterizar mais precisamente o lugar de Clarice no mundo literário brasileiro imediatamente após sua morte, em 1977, aos 57 anos, é acompanhar o balanço do período registrado em textos de Alfredo Bosi e Antonio Candido, lembrando, antes, que esse momento corresponde ao desenvolvimento de uma configuração do espaço literário que terá efeito estruturante na produção subsequente, incluindo de algum modo os autores que estreiam nos anos 1980 e mesmo nas décadas seguintes. Trata-se da clivagem que, do ponto de vista do estilo literário, opõe o romance intimista ao realismo cruel ou brutalista, para nomearmos os dois polos cujos representantes maiores em termos de consagração são Clarice de um lado e Rubem Fonseca (1925-2020) e Dalton Trevisan (1925) de outro; esse grupo, segundo o crítico Luis Augusto Fischer, teria instituído um gradiente de qualidade estética não mais alcançado no Brasil:

258

Tomando por base a famosa antologia da *Granta*<sup>2</sup>, publicada há poucos anos, com o que se considerou os melhores escritores sub-40, não houve renovação significativa nesta geração, e valeria fazer um exame do que havia aparecido antes, nas antologias da Geração 90, do Nelson de Oliveira, as quais, relembradas de longe, igualmente não parecem ter trazido novidade forte ao gênero, considerada a vasta e profícua produção contística iniciada pelos dois noventões [Rubem Fonseca e Dalton Trevisan] mais Clarice Lispector. (Fischer *apud* Rebinsk, 2015, p. 26)

A classificação de Fischer, em que as portas do cânone literário brasileiro teriam sido fechadas ainda sob o regime militar e não mais abertas desde então, tem origem em dois

---

<sup>2</sup> O autor refere-se à edição da revista literária *Granta* de 2012, dedicada à nova geração de escritores brasileiros nascidos a partir de 1972.

dos mais consagrados críticos brasileiros, a quem recorro para precisar melhor seus contornos. Na coletânea de contos contemporâneos organizada por Alfredo Bosi (2015), em 1975, surge pela primeira vez, na apresentação do volume, a expressão “realismo brutalista” como referência à produção de Rubem Fonseca, que se juntaria a Trevisan na primeira linha de força detectada, a *literatura-verdade*, que desponta nos anos 1960 como resposta “à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue” (Bosi, 2015, p. 24). Já Clarice Lispector é caracterizada por Bosi pelo propósito de trazer as coisas à consciência e a consciência a si mesma, procedimento que ele chama de *introspecção de segundo grau* e que a põe na dianteira da segunda linha de força presente no campo, a ficção introspectiva apoiada na memória e na autoanálise.

Esse desenho não difere muito daquele feito por Antonio Candido, em artigo de 1981. Sublinhando a ideia de “liquidação do regionalismo” como horizonte da literatura pós-golpe de 1964, também ele indica que a saída se dá fundamentalmente pela reconfiguração da narrativa urbana, em que destaca Dalton Trevisan como “mestre do conto curto e cruel, criador de uma espécie de mitologia urbana de sua cidade de Curitiba” (Candido, 1981, pp. 62-63), figura maior do “realismo feroz”, sutil alternativa ao “realismo brutalista”. Mas a diferença relevante em relação a Bosi está na variação do critério de classificação, do fundo para a forma, ao tratar de Clarice:

Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios. Decorre a perda de visão de conjunto pelo meticuloso acúmulo de pormenores, [...] Daí a produção de textos monótonos do tipo ‘*nouveau roman*’, de que Clarice foi talvez uma desconhecida precursora. (Candido, 1981, p. 65)

A vinculação de Clarice à desconstrução da narrativa como tendência da vanguarda já fora notada por José Guilherme Merquior (1990), escrevendo em 1963 a respeito de *A Maçã no escuro* (1999), romance de Clarice publicado originalmente em 1961, dois anos após sua volta em definitivo ao Brasil, com o fim de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, que ensinara seu périplo pela Europa e EUA como “mulher de diplomata”, a partir de 1944. Registre-se que Merquior o faz em chave positiva, vindo na “morte do romance” a possibilidade de, tirando o foco dos fatos narrados, enriquecer a discussão de valores.

Os escritos de Bosi e Candido não comentam nenhum livro em particular, a visada abrange o conjunto da obra literária, incluindo a novela de 1977, *A Hora da estrela* (2003), último livro de Clarice, no caso de Candido. Diferente dessa leitura feita em bloco, Vilma Arêas (2005) propõe duas décadas depois uma separação entre os escritos de Clarice que permitirá à análise fazer uma transição mais matizada em direção aos textos não literários que tratarei adiante. Levando em conta a situação de dificuldade econômica enfrentada por Clarice em fins dos anos 1960 e ao longo da próxima década, Arêas diferencia as obras do período da produção anterior usando categorias da própria escritora: antes produzindo “com as entranhas”, Clarice agora o faz “com a ponta dos dedos”. Referindo-se à recepção de *A via crucis do corpo* (2004), de 1974, diz ela:

Enquanto a Academia se calava e a crítica dos suplementos culturais revelava todo o seu horror diante do que chamou ‘lixo’, me dei conta de que as palavras tão repetidas pela escritora – dividindo a própria obra entre a literatura ‘das entranhas’, isto é, composta sem injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração, e a literatura derivada da ‘ponta dos dedos’, isto é, submetida às imposições exteriores – de alguma forma foram aceitas

por quem se debruçara sobre aquela surpreendente via crucis. [...] Com o passar do tempo, a diferença tornou-se lugar-comum. De maneira clara ou velada – às vezes era só um constrangimento –, a melhor crítica simplesmente omitia esse livro de Clarice, implicitamente aceitando a divisão, que correspondia a duas escalas de valor: as ‘entranhas’ teriam iniciado em fim de 1943, com *Perto do coração selvagem*, e se prolongariam até 1964, com *A paixão segundo G. H.* e *A legião estrangeira*. Apesar de indecisões, algumas respeitáveis, a maioria dos leitores não tinha dúvidas sobre o nível de excelência dessa obra. No entanto, a partir de 1969, com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, abalou-se essa certeza. A recepção do livro provocou hesitações, o mesmo acontecendo com *Água viva*, de 1973. Mas isso ainda não era grave, e havia muitas divergências. Foi *A via crucis do corpo*, de 1974, que dividiu radicalmente os campos. Creio mesmo que a unanimidade a respeito do interesse despertado por *A hora da estrela*, três anos depois, deveu-se num primeiro momento a certo alívio: a escritora retornava ao bom caminho [...] (Arêas, 2005, pp. 13-14)

261

Arêas coloca o problema com precisão em diversos níveis. De um lado recupera a percepção de Clarice sobre o problema de sua própria autonomia como escritora, ligando-a de certo modo a uma concepção idealista da literatura, que estaria a salvo das “injunções externas”, sem obedecer a nenhuma determinação ou condição de possibilidade a não ser o eflúvio próprio do gênio. De outro, acompanha a novidade da crítica fortemente negativa, no modo controlado ou virulento – ou, talvez, o que se revele aqui seja o padrão de variação e rigidez das categorias de percepção da crítica que deve haver-se com sua decepção ante a imagem já consolidada da Esfinge. Acrescente-se a isso outras duas novidades dessa produção “com a ponta dos dedos”.

Em primeiro lugar, o nível inaudito de violência e crueldade no desenvolvimento dos temas, sobretudo em *A via crucis do corpo* (2004 [1974]), cuja rejeição está ligada mais explicitamente a questões morais, e retornará em outro registro em *A hora da estrela* (2003 [1977]), livro derradeiro que será entronizado entre as obras-primas, como redenção dos descaminhos. Assim, na classificação proposta por Arêas, teríamos cronologicamente uma fase que vai da estreia até o ponto culminante da obra, produzida “com as entranhas”; uma segunda entre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) até *A via crucis do corpo*, escrita “com a ponta dos dedos”; e a terceira composta exclusivamente por *A hora da estrela*, que do ponto de vista do rendimento literário inclui-se no primeiro grupo.

262

As crônicas de Clarice em sua coluna no *Jornal do Brasil*, que, em geral, não são propriamente literárias (ao menos no sentido da linguagem desfamiliarizante já comentado), realizam-se também “com a ponta dos dedos”, deixando entrever uma outra Clarice diversa da escritora-esfinge, capaz de aderir ao uso pragmático da linguagem, dispondo-se a uma relação empática com o leitor comum, num pacto de leitura que rompe os limites da relação erudita entre o escritor e seu público mediada pela forma literária. Nesse material, Clarice dá a ver a *persona*, a figuração de escritora construída por ela a partir de sua volta ao Brasil, marco também da segunda fase de sua obra literária, toda ela vindo à luz sob novas condições materiais e simbólicas de produção,<sup>3</sup> bem como o manejo dessa figuração no interior do jogo literário. Com base exclusivamente numa análise das crônicas, tentarei mostrar como a necessidade de recolocar-se no mundo literário brasileiro preservando o máximo possível sua condição de artista

---

<sup>3</sup> Após o divórcio e a radicação no Rio de Janeiro, Clarice precisou buscar alternativas para manter a si e aos dois filhos, um deles sofrendo de esquizofrenia, diante da insuficiência da pensão do ex-marido.

autônoma levou Clarice a combinar estratégia de escritura e estratégia de autor de modo inusitado, sendo o “mistério” e categorias afins a cristalização sintética desse jogo complexo, que tem efeitos também no desenvolvimento da linguagem literária e no influxo de leitura pela crítica dos romances e contos publicados nos anos de cronista, ponto que não será desenvolvido aqui.

\*\*\*

A atuação de Clarice na imprensa teve início em 1940, como editora e repórter da *Agência Nacional*, órgão do governo federal no Rio de Janeiro. A partir de sua volta definitiva ao Brasil, já escritora reconhecida, seu estatuto muda de jornalista para colaboradora: Na *Revista Senhor*, ela passa a publicar alguns de seus contos; torna-se titular de colunas assinadas sob pseudônimo ou como “ghostwriter” nos jornais *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*; colabora como entrevistadora nas revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos*, além das crônicas no *Jornal do Brasil*. As colunas tratam de temas “femininos”, conforme a classificação da época, em que a autora transmite dicas de comportamento para suas leitoras. Como não foram assinadas com seu nome, são menos importantes para o problema aqui colocado, ou seja, seguindo o propósito de recuperar uma dimensão de sua estratégia de escritora, quero circunscrever esta seção à Clarice que surge da porção não literária dos escritos “com a ponta dos dedos”, critério que leva de imediato às crônicas.

Clarice torna-se titular de uma coluna semanal no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* em agosto de 1967, a convite de Alberto Dines (seu então editor-chefe), espaço que ocupará até dezembro de 1973. Se em seus textos literários a narrativa tênue importa menos que o impacto dos acontecimentos nos personagens, segundo ela própria, também nas crônicas os eventos, quando presentes,

servem de pretexto para notações as mais diversas: retratos de personalidades, comentários sobre artistas (escritores, fotógrafos, artistas plásticos, dramaturgos etc.), entrevistas, contos ou trechos de contos reutilizados, digressões sobre passagens de sua vida; enfim, textos de temas e formatos heterogêneos em que sobressaem reflexões no domínio da ética (no sentido antigo de reflexão sobre o caminho para a vida boa) e da estética. É frequente a presença de considerações sobre a literatura e a atividade literária, ora em crônicas expressamente destinadas a isso, ora de modo incidental ao tratar de outras questões. Vou me ater aos registros que tematizam ou circundam a literatura, recolhendo excertos em ordem preferencialmente cronológica, mas não de modo exaustivo: entre tudo sobre o que Clarice escreveu a respeito em sua coluna, trarei à tona a maior parte, suprimindo o que for redundante sem evitar certa saturação que corresponde à insistência da autora em reforçar os pontos mais heterodoxos de seu posicionamento.

A cronista estreia poucos anos após vir a público o conjunto de escritos que marcaram positivamente sua segunda recepção crítica, a partir da radicação definitiva no Rio de Janeiro em 1959: *Laços de família* (contos, 1960), *A Maçã no escuro* (romance, 1961), *A Paixão segundo G. H.* (romance, 1964) e *A Legião estrangeira* (contos, 1964). Ou seja, é no auge do renome da escritora-esfinge que Clarice tem a oportunidade de tornar-se popular, conforme comenta na crônica de 9 de dezembro de 1967, a respeito de um convite para uma festa:

[...] Não fui à festa: disseram que eu não conhecia ninguém, mas que todos queriam me conhecer.  
 Pior para mim. Não sou domínio público.  
 E não quero ser olhada. Eu ia ficar calada.  
 Maria Betânia me telefonou, querendo me conhecer.

Conheço ou não? Dizem que é delicada. Vou resolver.  
 Dizem que fala muito de como é. Estou fazendo isso?  
 Não quero. Quero ser anônima e íntima. Quero falar  
 sem falar, se é possível. Maria Betânia me conhece dos livros.  
 O *Jornal do Brasil* está me tornando popular.  
 Ganho rosas. Um dia paro. Para me tornar tornada.  
 Por que escrevo assim? Mas não sou perigosa.  
 E tenho amigos e amigas. Sem falar de minhas irmãs,  
 de quem me aproximo cada vez mais. Estou muito próxima,  
 de um modo geral. É bom e não é bom. É que sinto  
 falta de um silêncio. Eu era silenciosa. E agora me comunico,  
 mesmo sem falar. Mas falta uma coisa. Eu vou tê-la.  
 É uma espécie de liberdade, sem pedir licença a ninguém.  
 (Lispector, 2005, p. 53)

O texto é um bom cartão de visitas das dúvidas e ambiguidades da escritora recém-introduzida nos meios de comunicação de massa no papel de quem escreve livremente e em nome próprio, mas não quer ser “domínio público” nem objeto da curiosidade alheia – ao mesmo tempo em que admite a ameaça à fortaleza do “anônima e íntima” com o temor e o desejo que isso suscita, além do receio de já ter cedido à tentação: “Estou fazendo isso? Não quero”. É importante notar que essa interrogação remete também à linguagem empregada na crônica, eivada de cortes e elipses pouco afeitas à fala cotidiana, o que a leva a acalmar o leitor que a tenha achado “perigosa”, mostrando-se como alguém próxima e disposta a comunicar-se, mesmo lamentando a perda do silêncio.

Esse tópico é retomado no texto de 10 de fevereiro de 1968, intitulado “Anonimato”, agora em tom de desabafo e muitas notas acima:

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta  
 limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu  
 pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais.

O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. (Lispector, 2005, p. 76)

266

Aqui, num tom bem mais coloquial, o incômodo de escrever por dinheiro, contrariando a lei do interesse pelo desinteresse (marca dos campos de produção artística, notou Bourdieu, 1996) fica explícito, contraposto ao silêncio correlato da criação literária, daquilo que nenhum dinheiro a fará escrever porque é outra a moeda em circulação. Não obstante, também a moeda do *mana* literário pode ter seu valor questionado, conforme a crônica de 24 de fevereiro, em que responde a uma leitora que louva a “beleza das contribuições literárias” de Clarice, a que atribui um fortalecimento de sua afetividade:

Não fiquei contente por você, H. M., falar na beleza de minhas contribuições literárias. Primeiro porque a palavra beleza soa como enfeite, e nunca me senti tão despojada da palavra beleza. A expressão ‘contribuições literárias’ também não adorei, porque exatamente ando numa fase em que a palavra literatura me eriça o pelo como o de um gato. Mas, H. M., como você me fez sentir útil ao dizer-me que sua capacidade intensa de amar ainda se fortaleceu mais. Então eu dei isso a você? Muito obrigada. Obrigada também pela adolescente que já fui e que desejava ser útil às pessoas, ao Brasil, à humanidade, e nem se encabulava de usar para si mesma palavras tão imponentes. (Lispector, 2005, p. 78)

Nem dinheiro, nem destreza literária: o valor reconhecido por Clarice, a contrapelo dos critérios mais firmemente estabelecidos no mundo literário, é puramente pragmático; e o gesto ostensivo de mostrar conhecimento desses critérios, ao condenar a beleza usada como enfeite – noutra crônica, Clarice dirá que “[...] a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade, e [...] pior que o mau gosto em matéria de escrever, é um certo tipo horrível de bom gosto (Lispector, 2005, p. 188) –, reforça sua posição: a literatura, definida a partir dos critérios eruditos que incluem e consagram seus livros ericam-lhe o pelo, porque é desprovida de utilidade. Nesse sentido, pode-se especular que a imputação infamante de “autoajuda” talvez lhe provocasse algo entre a indiferença e o agrado. Na crônica de 15 de junho de 1968, é o sentimento de ser acolhida que é mobilizado como base da alegria expressa de pertencer à literatura brasileira:

E eu que, muito sinceramente, jamais desejei ou desejaria a popularidade – [...] eu, que não quero a popularidade, sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não, não é por orgulho, nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por ‘fazer parte’.  
(Lispector, 2005, p. 110)

Nessa altura, podemos já sublinhar alguns pontos que serão recorrentes no posicionamento de Clarice a respeito da literatura: a rejeição do renome, o desdém pelos critérios de excelência da escritura, a valorização da proximidade com o leitor (medida na efetividade do que ele lê em sua vida concreta) e, estreando nesse fragmento, a recusa da qualificação de intelectual ou de literata. O relato de uma conversa entre ela, João Guimarães Rosa

e o cirurgião plástico Ivo Pitanguí, numa festa da elite carioca, no texto de 14 de setembro de 1968, expressa bem os dois últimos itens:

Guimarães Rosa disse que, quando não estava se sentindo bem em matéria de depressão, relia trechos do que havia escrito. Espantaram-se quando eu disse que detesto reler minhas coisas. Ivo observou que o engraçado é que parece que eu não quero ser escritora. De algum modo é verdade, e não sei explicar por quê. Mas até ser chamada de escritora me encabula. Nessa mesma festa Sérgio Bernardes disse que há anos tinha uma conversa para ter comigo. Mas não tivemos. Pedi uma coca-cola, em vez. Ele estava falando com o nosso grupo coisas que eu não entendia e não sei repetir. Então eu disse: adoro ouvir coisas que dão a medida de minha ignorância. E tomei mais um gole de coca-cola. [...] Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia, 'não para a literatura, mas para a vida'. (Lispector, 2005, p. 136)

268

O relato é ainda mais revelador por deixar entrever a dinâmica da interação e o deslocamento de Clarice em relação a ela. Entre pares, ela esquivava-se de todos os marcadores que possam identificá-la com seus convivas, mas não sem insinuar a superioridade irônica de sua ignorância expressa no recuo para o prosaico representado pela coca-cola que bebia. No entanto, em 2 de novembro, Clarice parece sentir a necessidade de um discurso mais ostensivo para o esclarecimento de sua posição, que afaste ambiguidades, deixando tudo às claras:

Intelectual? Não.

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade

que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. Além do que leio pouco: só li muito, e lia avidamente o que me caía nas mãos, entre os treze e quinze anos de idade. Depois passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém. Isso sem confessar que – dessa vez digo-o com alguma vergonha – durante anos eu só lia romance policial. Hoje em dia, apesar de ter muitas vezes preguiça de escrever, chego de vez em quando a ter mais preguiça de ler do que de escrever.

Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros ‘uma profissão’ ou ‘uma carreira’.

Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?

O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal. (Lispector, 2005, p. 149)

269

A tomada de distância do mundo das letras galga aqui outro patamar, ao adicionar à figura de escritora que se vem esboçando a denegação mesmo do *ethos* de leitora erudita, e até o de pessoa letrada, ao sublinhar que lê pouco, desconhece as obras mais canônicas e admite o gosto profano pela literatura de entretenimento; tudo somado, temos o perfil de um tipo de leitor muito distante do leitor implícito nas obras de Clarice Lispector. Quanto à Clarice escritora, ganha destaque a preferência pela intuição, pelo instinto, à inteligência (o oposto do que caracterizaria um intelectual), bem como a hesitação entre o caráter

amador ou profissional da atividade de escrever, que ela retoma em 30 de novembro, no modo de uma espécie de “psicologia da composição”:

Como é que se escreve?

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente, como é que se escreve? Que é que se diz? E como dizer? E como é que se começa? E que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?

Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve. (Lispector, 2005, pp. 156-157).

270

Clarice separa diferentes instâncias da prática da escrita e de sua inteligência: escrever, saber escrever, saber que se sabe escrever, deixando o título de escritor para os que estão nos dois últimos níveis, para então reservar-se o nível primeiro e/ou primário: entre escrever e saber *que* e *como* se escreve, prefere escrever. O arremedo de anti-intelectualismo migrou do plano ético para o estético, mas é a mistura sutil entre eles que lhe permite contemplar a oposição profissional *versus* amador como quem está fora dela, porque a resolve na prática sempre que escreve – e apenas então. E, como correlato, a leitora Clarice prefere sentir a entender, como revela em crônica de 17 de maio: “Fui ver um filme, não entendi nada, mas senti tudo. Vou vê-lo de novo? Não sei, posso dessa vez

não estar em bem-estar, não quero arriscar, posso entender e não sentir” (Lispector, 2005, p. 195). Ou ainda, prefere saber ignorando:

O que eu já aprendi com os choferes de taxi daria para um livro. Eles sabem muita coisa: literalmente circulam. Quanto a Antonioni eu sei, e eles não sabem. Se bem que talvez, mesmo ignorando-o. Há vários modos de saber, ignorando. Conheço isso: acontece comigo também. (Lispector, 2005, p. 252)

Há muitas manifestações de Clarice na mesma direção, de separar inteligência e afecção sensível, reservando a escrita e a leitura literária para o último campo. Assim, suas explicações para o que escreve no fundo nada explicam, conforme a crônica de 11 de outubro:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. Alguma coisa, porém, posso tentar reconstituir, se é que importa, e se responde ao que me foi perguntado. (Lispector, 2005, p. 238)

271

Na sequência desse texto, recupera o momento da concepção de alguns contos, sempre insistindo no registro sensível que esteve na origem de cada um e no processo particular de desapego que se lhe derivou. Assim, diz ela sobre o conto “Feliz aniversário”<sup>4</sup>:

O que me lembro [...] é da impressão de uma festa que não foi diferente de outras diferentes de aniversário; mas aquele

---

<sup>4</sup> O conto é parte do livro *Laços de família*, de 1960.

era um dia pesado de verão, e acho até que nem pus a ideia de verão no conto. Tive uma impressão, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente. Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e no entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa. (Lispector, 2005, p. 238)

Mas esse modo de fazer nada tem de fácil e quem escreve não é apenas canal passivo da transcrição imediata da intuição, conforme fica explícito em crônica de 2 de maio de 1970, sobre a feitura de um romance (que não é identificado):

272

Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo eu me desse, e a história diria sem convulsão o que ela queria dizer. (Lispector, 2005, p. 285)

Nesse sentido, a produção do texto é comparável a um tipo de gestação (tema – e metáfora – caro a Clarice) em que algo se prepara por si mesmo, mas só vem à tona pelo trabalho coordenado da percepção de quem o contém. No mesmo dia, outro texto complementa a questão da dificuldade em escrever, dessa vez distinguindo a produção em jornal dos livros:

## ESCREVER

Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.

Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. 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. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de *O lobo da estepe*, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir. (Lispector, 2005, p. 286)

Quase três anos após sua estreia como cronista, Clarice mostra-se mais à vontade com o métier e pode distingui-lo claramente do ponto de vista do custo intelectual e emocional de quem escreve, do de escritora de livros de literatura, que aceita ser sua vocação. Além disso, admite também a diferenciação entre os públicos que não necessariamente se sobrepõem, de modo que o depoimento sobre as dificuldades da escrita literária arrisca-se a entrar em tensão com o caráter não intelectual, quase amador da atividade que se vinha desenhando. Essa tensão se resolve – ou ao menos é suavizada – pela disjunção entre vocação e talento: a vocação é o chamamento que indica o destino, mas depende do talento como meio para ser alcançado e, embora não o afirme peremptoriamente, Clarice sugere o desprovemento desses meios, do acesso aos caminhos que abundariam entre os intelectuais *da* e *na* literatura, preservando assim sua singularidade.

274

No ano seguinte, em 1971, a separação entre os modos de escrita será posta em questão na crônica de 29 de maio:

Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gêneros. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? Não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. (Lispector, 2005, p. 347)

Clarice retoma o tema do mistério, evocando a pose de escritora-esfinge (não por acaso o relato citado na abertura deste artigo está na crônica publicada duas semanas depois)

e sua abolição derrisória dos gêneros faz par com a unidade encontrada entre aquela que escreve e aquela que é. No entanto, esse ser recém-descoberto parece aceitar o mistério, não como enigma a desvendar, mas como a circunstância de quem aceita participar da ordem das coisas e de seu enraizamento na terra. Nesse sentido, o texto está em consonância com a crônica de 6 de novembro, que propõe o uso do intelecto como instrumento de silenciamento da inteligência:

Talvez esse tenha sido o meu maior esforço na vida: para compreender a minha não inteligência, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não inteligência. Só que depois o instrumento – o intelecto – por vício de jogo continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte). (Lispector, 2005, p. 385)

Em 1972, Clarice volta a comentar a diferença entre escrever crônicas e escrever livros e entre seus respectivos leitores:

275

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isso o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego.

Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos.

Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum.

Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e, no entanto, achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados [...].

Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de ideias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque ‘jornal é para ser entendido’. Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo. (Lispector, 2005, p. 388)

276

Sobressai aqui uma tipologia não essencialista dos leitores, em que o fator determinante é a atitude diante do texto – e, a partir dessa tipologia, fica sugerido que a dificuldade da literatura clariciana está mais na decisão insciente tomada pelo leitor que a transforma em algo difícil: isso em boa medida porque esse leitor, não afeito ao jogo entre inteligência e não inteligência, vê o livro de antemão como enigma e nesse ato mesmo torna-se incapaz do modo de fruição preconizado por sua autora, de “colher as coisas de mãos limpas”. Já do ponto de vista de quem escreve, a diferença está no imperativo de a cronista levar em conta esse possível déficit do leitor, de que a escritora está desobrigada – regra cuja enunciação funciona inclusive como álibi para sua frequente ruptura nos escritos para jornal e, em sentido contrário, nos livros, meio para uma possível ligação empática com o leitor que é igualmente valorizada. Difícil não ver uma projeção de si no que diz Clarice sobre seu amigo Érico Veríssimo:

Mas a ideia de ser querido, digamos amado, agrada-lhe mais do que a ideia de ser admirado. Não trocaria seu público que o adora por uma crítica que lhe fosse mais favorável. [...] Quanto à ausência de profundidade de que alguns críticos o acusam, responde como um escritor francês que

‘um *pot de chambre est aussi profond*’. Mas concorda com os críticos: ‘Não sou profundo. Espero que me desculpem. (Lispector, 2005, p. 441)

Nos poucos momentos em que comenta a obra de seus pares, Clarice mantém o mesmo tom de relativo distanciamento do texto, evitando formar juízos de valor e, assim, afastando-se da posição de crítica literária, de que declina expressamente, por exemplo, no texto em que comenta um livro recebido de um leitor: “Tivesse eu a capacidade de fazer crítica, entraria provavelmente em detalhes. Mas não sou crítica. Só posso dizer que ‘Jornada em círculos’ é bom e que gostei de lê-lo” (Lispector, 2018, p. 34).

De par com a crítica “impressionista” que se permite, Clarice relata em tom de aquiescência a opinião de Dinah Silveira de Queiroz sobre os escritores fracassados:

Mas Dinah é benevolente com os escritores fracassados:  
 – Todo escritor é um ser que procura lançar sua mensagem como a clássica do naufrago que encerra o bilhete na garrafa e o atira às ondas. Muita vez essa mensagem se perde. Mas acho que deve haver pelo menos sempre respeito por esse ato de comunicação a distância. Nunca ri nem caçoei de nenhum escritor malogrado. Nós temos sorte? Será a mão de Deus Pai, será a humildade de fazer e refazer? A verdade é que se a mensagem chega nós estamos salvos, somos escritores. (Lispector, 2018, p. 350)

277

Na definição proposta por Dinah, bem mais ampla do que aquelas urdidadas nas instâncias mais altas do mundo literário, escritor é todo aquele cuja mensagem é recebida, e esse rebaixamento das exigências obedece a critérios de acolhimento não apenas estéticos, garantindo a aquiescência da autora da crônica.

Além das crônicas no *Jornal do Brasil*, Clarice assume uma coluna no jornal *Última Hora* em 1977, ano de sua morte. O texto de 23 de outubro é, portanto, o seu último e chama atenção a retomada do problema da erudição cultural em termos muito próximos dos que já acompanhamos. Como novidade, o desprezo material pelo objeto livro, em contraste com a bibliofilia não raro ostentada como fetiche por seus cultores e, como destaque maior, a ideia da incultura como legado. Dito isso, transcrevo a nota na íntegra:

### CULTURA

Uma amiga erudita, mas que não foi afetada pela erudição, me conta um boato, em leve censura por eu não corresponder ao boato que deveria ser mais certo que a realidade: muitos pensam que eu sou altamente intelectualizada e que tenho grande cultura. ‘Mas você’, diz ele com carinho, ‘devia pelo menos, só para não se envergonhar diante dos outros, dar um jeito melhor na sua estante, é uma biblioteca muito desfalcada demais’. Conto-lhe então que um homem de letras me disse: ‘Gostaria de ver sua biblioteca para entender finalmente onde você se inspira para as suas coisas’. Diz minha amiga: ‘Você vê que tenho razão?’

Mas realmente je m’en fiche. Brinco toda secreta de deixar que pensem o que quiserem. Como não tenho remorsos de ser realmente uma ‘desfalcada’ – em outras coisas me dói – estou pura para sentir o gosto do logro. É que também é muito bom enganar, conquanto que a pessoa não engane a si mesma. Só a poucos conto a verdade. No começo tentei dizer a verdade: mas tomavam como modéstia, mentira ou ‘esquisitice’. E desse tipo de contar a verdade não gostei. De modo que passei a me calar. Só a poucos digo a verdade. Essa minha amiga já me diz hoje tranquila: ‘O escritor tal, no seu livro...’ interrompe-se e sem escândalo me pergunta: ‘Você já ouviu falar dele?’

Mas bem queria deixar um testamentozinho exatamente para as pessoas involuntariamente logradas por mim: Deixo-lhe minha incultividade que em si não me deu nenhum gosto e até muita falta me fez, mas deixo-a [para o senhor], pois foi tão bom que o senhor não a supusesse: deixo-a intacta, pronta para ser transmitida. A cultura não se lega porque a pessoa mesma tem que trabalhá-la, mas a vantagem de uma relativa incultura é que se pode entregá-la toda a outra pessoa... eu bem sei que triste legado”. (Lispector, 2018, p. 647)

Para fazer uma espécie de síntese desse apanhado, recorro a outra atividade de Clarice na imprensa, sua contribuição como entrevistadora na coluna “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”, que, conforme já mencionado, manteve na *Revista Manchete* entre maio de 1968 e outubro de 1969, recuperando a interlocução com dois colegas de profissão, em que emerge outro aspecto de sua “incultividade” e do trânsito entre literatura e não literatura. Como estratégia, a entrevistadora propõe um jogo, o de colocar-se – em geral por contraste – a partir do que sua relação pessoal com o entrevistado permite que ele revele sobre si mesma. Assim, na entrevista com Érico Veríssimo, a abertura chama atenção para o dilema sucesso de público *versus* sucesso de crítica:

Érico é escritor que não preciso apresentar ao público: trata-se, com Jorge Amado, do único escritor no Brasil que pode viver das vendagens de seus livros. Vendem como pão quente. Recebido de braços abertos pelos leitores, no entanto a crítica muitas vezes o condena (Lispector, 2018, p. 38)

Conforme já se pôde ver anteriormente, Clarice rejeita que a boa vendagem possa servir de critério para a condenação literária, e deixa nas entrelinhas seu desejo

de pertencer ao clube seleta de seus dois colegas – talvez o único “clube literário”<sup>5</sup> de que poderia participar, se as implicações disso pudessem ser controladas, conforme fica claro ao longo do diálogo:

– Sua fama é enorme, Érico. Se eu fosse famosa assim, teria minha vida particular invadida, e não poderia mais escrever. Como é que você se dá com a fama? Eu soube que o ônibus de turistas em Porto Alegre tem como parte do programa mostrar sua casa. (Lispector, 2018, p. 38)

As circunstâncias da vida profissional aparecem também no perfil de Nélida Piñon:

Nélida Piñon é o que se chama de boa profissional, no melhor sentido da expressão. Tem escritório para nele escrever e não se deixa ser interrompida por ninguém enquanto trabalha. Tem horário sempre respeitado. Ela é o contrário de mim: nem escritório tenho, além de ser completamente desorganizada. Nélida parece ter o destino traçado por ela mesma. Disse-me que é competitiva (mas saudavelmente competitiva, acrescento eu) e achou que eu não era competitiva. Como é que dois temperamentos tão diferentes resultam numa amizade tão leal? Tudo o que Nélida conquistou foi por força de um caráter impoluto. (Lispector, 2018, p. 44)

---

<sup>5</sup> Numa ocasião em que fora convidada para dirigir uma associação de classe a ser formada por um grupo de escritores, Clarice declina dizendo não acreditar numa literatura “clubificável”. Essa postura é emblemática do jogo entre o dentro e fora que enceta com diversos aspectos das definições de literatura, e que reverbera no próprio texto literário.

E, no corpo da entrevista:

– Eu me considero amadora, porque só escrevo quando tenho vontade. Já passei quase dez anos sem escrever. Você não, é uma profissional no melhor sentido da palavra. Você se sente uma profissional? (Lispector, 2018, p. 46)

Ao que Nélida Piñon replica:

– Peço-lhe licença para contestar sua autodefinição. Considero-a uma extraordinária profissional, que ainda não adquiriu consciência do próprio estado. Sua obra é produto sério e regular, diariamente enriquecido por uma sonda introduzida em sua consciência, e pela qual se realiza permanentemente a comunicação entre o mundo e sua matriz de criação. O que talvez a iniba é o trabalho encomendado. Porém, sujeitar-se ao trabalho encomendado não nos habilita à condição profissional. [...] Além de respeitar-se, respeitar o público, o profissional é constantemente exacerbado pela aguda consciência da função social de seu trabalho, que se destina basicamente a acentuar contradições, fixar a mitologia humana. Em princípio, todo escritor brasileiro é tratado como amador, porque seu esforço operacional não se traduz em lucro. Invadem-lhe a consciência para que perca o orgulho, e jamais abandone o estágio adolescente que é próprio do amadorismo. Sou profissional, sim, Clarice. Luto por essa condição, e não abdicó de tudo que isso implica. (Lispector, 2018, pp. 46-47)

281

Em relação à colega, o contraste explicitado diz respeito às condições mais práticas do exercício da escritura: de fato, Clarice diz em diversos momentos escrever na sala de seu apartamento, com a máquina de escrever no colo e seus filhos em volta, supostamente sem muita organização e planejamento, e sem controle de horário e do fluxo de trabalho. A fixação desses pontos deixa latente a rivalidade entre elas (ambas declaradamente competitivas),

ao sugerir que a força da vocação “amadora” mitiga a desvantagem das condições mais pedestres da fatura do texto. É justamente em relação ao amadorismo que Nélida reage, primeiro louvando o profissionalismo inconsciente da amiga para em seguida descaracterizar o trabalho encomendado como critério de profissionalismo e, finalmente, construir uma definição positiva de escritor profissional que faz questão de afirmar – e que, se inclui Clarice em sua circunscrição, sutilmente a torna menor por sua ausência de reflexividade em relação à sua condição.

\*\*\*

282

Em seu conjunto, o material recolhido mostra a construção de uma figura de autor em dissonância com aquela do escritor mais conforme à tradição letrada implícita nos textos literários e já estabilizada pela primeira recepção crítica de Clarice. Nesse ponto, é importante ressaltar que a dinâmica interna do texto literário pode ser religada à dinâmica externa das relações – pessoais, institucionais e, sobretudo, se assim se pode dizer, *intrapessoais* – em cujo interior o escritor monta uma apresentação de si, disponível para o leitor antes mesmo da leitura do texto, o que leva a considerar uma dimensão cênica da atividade literária, que se dá fora dos livros e pode repercutir de diferentes modos em seu interior. Se voltarmos aos termos antes usados, a combinação entre estratégia de escrita e de autor deve ser vista sempre como uma variante de um padrão socialmente consolidado ou a invenção de um novo padrão estruturalmente possível. No primeiro caso vigora o ajuste especular entre as duas dimensões, de modo que a postura do autor em suas manifestações públicas, sobretudo aquelas mediatizadas, tende a harmonizar-se com sua escrita, convergindo tudo – obra e postura – para a localização do escritor no espaço literário ou para o reforço de uma posição já consolidada.

Nas décadas que separam a morte de Clarice do momento atual, cresceu exponencialmente a tendência de exposição pública do escritor como dimensão de seu ofício, a ponto de sua entidade visível e celebridade passarem a subsistir por si, não raro por sobre, a obra a que remetem e quase sempre nesse padrão especular em que texto e performance reforçam-se mutuamente. As duas instâncias podem mesmo amalgamar-se, tornando a figuração ainda mais decisiva na ocupação de uma posição no espaço social da literatura. Nessa nova modalidade de jogo literário, a ameaça de heteronomia é permanente, já que as lógicas de reconhecimento extraliterárias, para além da escritura, tendem a fundir-se aos valores literários ou mesmo sobrepujá-los.<sup>6</sup>

Sabemos já o quanto o “caso Clarice” afasta-se desse padrão, graças ao modo peculiar de combinar as relações entre figura de autor e autoria do texto no período estudado. O “enigma Clarice” aparece então como ponto de convergência ao redor do qual combinam-se as estratégias de autor e de escrita em seu caso, e apoio da produção “com a ponta dos dedos”: também no paralelo entre as crônicas e os textos literários ele se faz “mistério”, descompasso que perturba ao materializar o contraste entre literatura e o lugar social em que o discurso literário se arma e, por isso, está difuso no que Clarice diz e escreve, mas também em sua recepção pelo público e pela crítica, a ponto de ser mobilizado ainda hoje, como atesta o exemplo que tratei na abertura do texto. Ou seja, essa memória persistente da escritora como esfinge, por certo, diz respeito ao que estaria cifrado em seu texto e nos aspectos de sua postura mais conformes a ele; no entanto, há algo enigmático também na disjunção entre a esfinge e a dona de casa, entre a articulação literária

---

<sup>6</sup> Há vários desenvolvimentos recentes em sociologia da literatura que vão nessa direção; entre eles destaco o trabalho de Jérôme Meizoz, que norteou essa parte da análise – especialmente o artigo “*Cendras, Houellebecq: Portrait photographique et présentation de soi*”. (Meizoz, 2014).

de alto rendimento no padrão letrado e o despojamento de um *ethos* em contraponto à afetação erudita. É preciso reconhecer que Clarice soube manejar o contraste em favor de sua autonomia, garantindo que o fundamento de sua literatura está nela mesma e não alhures e fazendo, assim, da disjunção entre o projeto literário de escritora de ruptura e a transgressão das boas normas de conduta do grande escritor uma espécie de salvo-conduto para a liberdade de criação: a dona de casa pode transgredir fazendo obra de invenção linguística, mas o contrapeso exigido é a transgressão paralela dessa esfinge que, em ruptura com a *persona* literária, apresenta-se como dona de casa. Lembremos aqui que, como vimos na análise de Arêas (2005), o predomínio da aprovação crítica começa a ser abalado em 1969, com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e tem seu ponto culminante cinco anos mais tarde, com *A via crucis do corpo* (1974); não é por coincidência que esse interregno de cinco anos, em que escreve os cinco livros de sua fase literária mais contestada, se sobreponha à atividade de cronista. Nesse caso, o rebaixamento estético atribuído pode ser em ampla medida entendido como efeito do mistério da transubstanciação reversa entre sagrado (literário) e profano (doméstico), e possivelmente contribuiu para nublar o que havia de novo nessa produção, em que, ao menos na superfície, a linguagem literária tornou-se mais próxima da transitividade da língua comum.

De todo modo, a própria Clarice parece responder ao emaranhado de paradoxos e dicotomias com que teve de lidar ao dizer a um jornalista que lhe indagara se “A janela de sua vida é voltada para dentro”:

Se você acha, significaria que olho de fora para dentro?

O que significaria que estou, como é a realidade,

dos dois lados. É que o mundo de fora também tem o seu

dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora

também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário. (Kerr, 1963, p. 17)

A Esfinge encontrou um meio de converter a dicotomia em fluxo, transitando entre o transitivo e o intransitivo.

## Fernando Antonio Pinheiro Filho

Pesquisador na área de Sociologia da Cultura, é professor livre-docente do Departamento de Sociologia da USP e autor do livro *Lasar Segall: arte em sociedade*.

## Bibliografia

- ARÊAS, Vilma. 2005. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOSI, Alfredo. 2015. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- CANDIDO, Antonio. 1981. Os brasileiros e a literatura latino-americana. *Revista Novos Estudos*. São Paulo, v. 1, n. 1. Disponível em: <https://bit.ly/3IIdiv0>. Acesso em: 9 dez. 2021.
- LISPECTOR, Clarice. 1999 [1961]. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2000 [1964]. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2001 [1964]. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 1998 [1971]. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2002 [1973]. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2004 [1974]. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2003 [1977]. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2005. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2005. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2002. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2007. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2018. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice. 2019. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MEIZOZ, Jérôme. 2014. Cendras, Houellebeq: Portrait photographique et présentation de soi. *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*. Marseille, n. 14. DOI: 10.4000/contextes.5908.

- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica: 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MOSER, Benjamin. 2011. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosacnaify.
- REBINSK, Luiz. 2015. Os Brutalistas. *Revista Cândido*. Curitiba, n. 47, pp. 20-27. Disponível em: <https://bit.ly/3qqc5kp>. Acesso em: 27/12/2021.
- SAPIRO, Gisèle. 2014. *La sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte.
- KERR, Yllen. 1963. Clarice Lispector. *Jornal do Brasil, Yllen Kerr Pergunta*. Rio de Janeiro, 18 set. Disponível em: <https://bit.ly/3py87H3>. Acesso em: 29 dez. 2021.
- SOUSA, Carlos Mendes de. 2012. *Clarice Lispector – Figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.



## DECIFRAR A ESFINGE: FIGURAÇÃO E ESCRITURA EM CLARICE LISPECTOR

FERNANDO ANTONIO PINHEIRO FILHO

**Resumo:** Focando o período em que Clarice Lispector escreve crônicas na grande imprensa, este artigo busca desvelar o sentido da aura de “mistério” que a envolve, associando-o à construção de uma *persona* literária em conflito com sua reputação de grande escritora para, em seguida, entender como esse afastamento da representação mais canônica do escritor contribuiu para a conquista de certo tipo de autonomia na literatura que produziu em sua fase final.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Autoria Literária; Clarice Lispector.

### *UNVEILING THE SPHINX: FIGURATION AND WRITING IN CLARICE LISPECTOR*

**Abstract:** *Focusing on the period in which Clarice Lispector writes chronicles in the mainstream press, this paper seeks to unveil the aura of “mystery” that surrounds her and its sense, associating it with the construction of a literary persona in conflict with her reputation as a great writer. To, then, understand how her deviation from the more canonic representation of the writer contributed to the achievement of a certain kind of autonomy in the literature she produced later in life.*

**Keywords:** *Brazilian Literature; Literary Authorship; Clarice Lispector.*

**Recebido:** 17/07/2020

**Aprovado:** 26/07/2021