

A detailed architectural drawing of the main facade of the University of Paraná building in Curitiba. The drawing is rendered in blue ink on a white background. It shows a grand neoclassical structure with a prominent portico supported by tall, fluted columns. The pediment above the columns is inscribed with the text 'UNIVERSIDADE DO PARANÁ'. To the right, there are arched windows and a balcony. The drawing uses fine lines and cross-hatching for shading and texture.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PÂMELA NOGAROTTO

“VIVO À BEIRA”: CORPO, CORTE E CONTORNO EM *ÁGUA VIVA*

CURITIBA

2023

PÂMELA NOGAROTTO

“VIVO À BEIRA”: CORPO, CORTE E CONTORNO EM *ÁGUA VIVA*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Letras, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Alexandre André Nodari.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Nogarotto, Pâmela Juliana

“Vivo à beira” : corpo, corte e contorno em *Água Viva*. / Pâmela Juliana Nogarotto. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Literatura brasileira.  
3. Corpo e mente na literatura. I. Nodari, Alexandre, 1983-  
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação  
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

## **ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM LETRAS**

No dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte e três às 14:30 horas, na sala virtual, canal YouTube PPGLetras, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrand **PÂMELA JULIANA NOGAROTTO**, intitulada: **"VIVO À BEIRA": CORPO, CORTE E CONTORNO EM ÁGUA VIVA**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARÍLIA LIBRANDI ROCHA (PRINCETON UNIVERSITY), JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestra está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós- Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

28/02/2023 14:43:48.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/02/2023 16:16:09.0

MARÍLIA LIBRANDI ROCHA

Avaliador Externo (PRINCETON UNIVERSITY)

Assinatura Eletrônica

28/02/2023 16:12:25.0

JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 259877

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
insira o código 259877



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **PÂMELA JULIANA NOGAROTTO** intitulada: **"VIVO À BEIRA": CORPO, CORTE E CONTORNO EM ÁGUA VIVA**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

28/02/2023 14:43:48.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura eletrônica

28/02/2023 16:16:09.0

MARÍLIA LIBRANDI ROCHA  
Avaliador Externo (PRINCETON UNIVERSITY)

Assinatura Eletrônica

28/02/2023 16:12:25.0

JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná  
- Brasil CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail:  
ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 259877  
Para autenticar este documento/assinatura, acesse  
<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> insira o código 259877

Dedico este texto à minha Clarice e ao Gregório.  
Aos rostos conhecidos e àqueles que me apareceram em  
sonho, desconhecidos, vestindo as pessoas que conheço.

Dedico aos rostos que tive.

Dedico-me ao sangue que corre.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários por me acolherem. À CAPES pela bolsa de mestrado.

*Aos professores, sempre eles:*

Agradeço a Alexandre Nodari pela orientação generosa e paciente, que a mim sempre foi motivo de orgulho; por acreditar e incentivar a pesquisa livre.

À Marília Librandi-Rocha e Renata Telles pela leitura atenta na qualificação do trabalho; à participação impecável de Marília, mais uma vez, e de João Camillo Penna na banca de defesa. Pesquisadores esses, todos os citados, misturados inextricavelmente a este texto — implícita e explicitamente.

A Cristiano de Salles, por um dia ter mostrado alguns dos caminhos na grande floresta que é o diálogo da literatura e do corpo;

A Piotr Kilanowski;

À Jeovanna, professora da minha filha.

*Ao amor, sempre ele:*

A Gregório, pelo desejo de viver que o amor inspira em nós. Pela consultoria histórica, pelo incentivo, por estar sempre do meu lado de corpo todo.

À Priscila, minha amiga, por tudo que ultrapassa o texto.

À Giulia e ao Lucas, por tudo aquilo que compartilhamos com os irmãos e só um irmão pode entender.

A Antônio, meu pai, por todos os anos que acordou religiosamente às seis da manhã para fazer o café antes que eu fosse para a escola. A ele que, só percebi dia desses, mesmo que não tenha me ensinado o amor pelos livros, sempre foi um narrador de histórias.

À Liliane, pelo amor e cuidado.

A Roberto e à Natália.

A Mateus, colega de grupo de estudos de Clarice, assim como a todos e todas participantes desse mesmo grupo que compartilharam comigo a leitura de *Laços de família* minuciosamente às segundas-feiras durante a tarde. Agradeço igualmente aos participantes do curso livre que ministrei pela UFPR, “Corpo e literatura”. Nessas trocas, algumas das ideias desse ensaio surgiram.

À psicanálise;

à literatura;

ao amor: aquele que recebi (e soube), e ao que não soube, mas estava lá de alguma forma.



o corpo, esse pequeno Egito...  
como diziam os gnósticos.

*Viveiros de Castro*

Um índio preservado em pleno corpo físico  
Em todo sólido, todo gás e todo líquido  
Em átomos, palavras, alma, cor  
Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico  
*Caetano Veloso*

O poema aprende com o mar  
a colocar os corpos em perigo.  
*Ana Martins Marques*

## RESUMO

Este ensaio se debruça sobre a obra de Clarice Lispector, mais detidamente em *Água Viva* (1973), para pensar o corpo e seus limites, suas margens. Esses corpos são dois: primeiro, o corpo próprio, o corpo sensível (de quem escreve e de quem lê). Depois, o corpo do texto. No primeiro, a margem do livro delimita a escrita; no segundo, o equivalente se encontraria na pele, tecido que nos circunscreve. O argumento é o de que na narrativa se engendra uma dissolução das margens, uma *sangria* literária. Assim, se a escrita da autora flerta com a inapreensibilidade, a entrelinha, o entre-lugar, como se convencionou na crítica clariceana, o trabalho seguirá pela intuição de que é no limite do texto que reside o *it*, a ‘coisa’. Essa *sangria* será também pensada como o próprio ato e necessidade do corpo de vazar, encontrada no nascimento, na morte, no sangue, no grito — atos de vazamento que perpassam a obra. O estudo, também limítrofe, articula a literatura e a filosofia, a saber, os estudos clariceanos (CIXOUS, 1990; LIBRANDI-ROCHA, 2012; 2014; NODARI, 2015; 2018; SOUZA, 2000; STIGGER, 2016; etc.) e os escritos sobre o corpo (BARTHES, 2013; 2018; FREUD, 2013; MERLEAU-PONTY, 1991, 1999, etc.).

**Palavras-chave:** Corpo. Margem. Clarice Lispector.

## ABSTRACT

This essay focuses on the work of Clarice Lispector, more specifically on *Água Viva* (1973), to think about the body and its limits, its margins. There are two bodies: first, the body itself, the sensitive body (of the one who writes and the one who reads). Then the body text. In the first, the margin of the book delimits the writing; in the second, the equivalent would be found in the skin, tissue that surrounds us. The argument is that the narrative engenders a dissolution of the margins, a literary bloodletting. Thus, if the author's writing flirts with inapprehensibility, the betweenlines, the in-between place, as conventionalized in Clarice's criticism, the work will follow the intuition that it is at the limit of the text that the it, the 'thing', resides. This bleeding will also be thought of as the body's own act and need to leak, found in birth, death, blood, scream — acts of leaking that permeate the work. The study, also borderline, articulates literature and philosophy, namely, Claricean studies (CIXOUS, 1990; LIBRANDI-ROCHA, 2012; 2014; NODARI, 2015; 2018; SOUZA, 2000; STIGGER, 2016; etc.) writings about the body (BARTHES, 2013; 2018; FREUD, 2013; MERLEAU-PONTY, 1991, 1999, etc.).

**Key-words:** Body. Margins. Clarice Lispector.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

FIGURA 1 — <i>Tímpano</i> de Michel Leiris, texto diagramado à margem de <i>Timpanizar a filosofia</i> , primeiro capítulo do livro <i>Margens da Filosofia</i> de Jacques Derrida, p. 11 .....	24
FIGURA 2 — Página do livro <i>Fragmentos de um discurso amoroso</i> , de Roland Barthes, p. 138.....	24
FIGURA 3 — Roteiro do datiloscrito <i>Objeto gritante</i> , s.p.....	26
FIGURA 4 — Página 5 do datiloscrito <i>Objeto gritante</i> .....	27
FIGURA 5 — Página de anotação no manuscrito <i>Objeto gritante</i> .....	29
FIGURA 6 — Página de <i>A metamorfose</i> com o desenho de Nabokov .....	31
FIGURA 7 — <i>Santa Verônica</i> , de Hans Memling (1940) .....	73
FIGURA 8 — <i>Santa Verônica segurando o véu</i> , de Mattia Preti (1660).....	74

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>A possíveis leitores e leitoras ou Considerações iniciais .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>Episteme e epiderme ou Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>Forjar um <i>corpus</i> ou À beira do abismo.....</b>	<b>21</b>
<b>4</b>	<b>Literatura do corpo ou Corpo da literatura .....</b>	<b>35</b>
	<i>4.1 Um útero é do tamanho de um punho .....</i>	<i>44</i>
	<i>4.2 Daqui estou vendo o sangue / que corre do corpo andrógino.....</i>	<i>49</i>
<b>5</b>	<b>Ali onde tem a pele.....</b>	<b>57</b>
<b>6</b>	<b>O rosto nu .....</b>	<b>72</b>
	<i>6.1 Rosto é it.....</i>	<i>76</i>
<b>7</b>	<b>O grito.....</b>	<b>87</b>
<b>8</b>	<b>O é .....</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>

## 1 A possíveis leitores e leitoras ou Considerações iniciais

Eu me estranhei desde muito cedo. Lembro de duas vezes, ao menos, de experimentar um estranhamento radical do meu próprio corpo na infância. Em uma delas, eu estava na rua do meu bairro, perto do muro verde da mulher que fazia nossos bolos de aniversário, meu e dos meus irmãos, e pensei: “quem sou eu aqui dentro?”. Este dentro era dentro de mim, até porque eu estava fora de casa; era uma autoconsciência corporal aguda, como alguém que veste uma fantasia pesada de papelão e consegue ver com certo distanciamento o que os outros veem de fora, mas pelo lado de dentro. Ou quando a gente repara que tem nariz e que ele está o tempo todo no nosso campo de visão. A sensação era um pouco como se o eu que se perguntava aquilo fosse alguém alheio a aquela que estava de fora, sendo vista. O eu de dentro estranhava o eu de fora. Da outra vez, que não sei se foi antes ou foi depois, e honestamente não importa, aconteceu enquanto eu criança ainda olhava as nuvens passarem em um céu azul demais. Acho que tocava, mas a esse ponto nada é confiável vindo da memória, mas acho mesmo que tocava alguma música do Padre Marcelo no rádio. A ideia de Deus fazia eu me estranhar. Eu, vez ou outra, achava que eu não era eu. A gente cresce e compra a ideia de que a gente é a gente. Mais velha, muito raro, mas ainda experimentava isso, só que diferente, sem Deus: eu me via de cima. Nunca foi tão duradouro a ponto de eu me perder de mim, portanto nunca foi um diagnóstico, nunca foi um problema. Só me estranhava em uma medida segura.

A literatura de Clarice Lispector ajuda a me estranhar e a reconhecer o milagre de ter um corpo. Em uma aula de Camillo Penna, comentamos sobre nossas filhas, a minha se chama Clarice, isoladas em casa durante a pandemia — é relevante dizer que esta pesquisa aconteceu nesse período? Mais tarde naquele encontro falei a ele sobre meus estudos do corpo. Ele comentou que, claro, é por isso que eu pesquiso o corpo. Nunca tinha pensado nisso. Afinal, é por isso que eu escrevi esta dissertação? Porque me estranho ou então porque criei no meu corpo outro corpo ou quem sabe porque batizei minha filha Clarice antes mesmo de ser uma leitora detida de Clarice ou porque simplesmente há de se escrever e então se escreve? Difícil dizer. É tão difícil afirmar qualquer coisa sobre as escolhas que fazemos. Eu sempre achei que, se um dia escrevesse um bom poema, este poema seria sobre o estranhamento radical de mim. Eu já tentei, mas ficou ruim. Deve ser porque o corpo do poema tem sua própria forma de ser e o estranhamento é de outra ordem. A outra possibilidade, mais factível, é a de que os melhores poemas não são escritos. Ou eu não sou poeta. E o que mais dá para se dizer? Acho que só:

Essa dissertação é como uma dissertação qualquer.

Mas eu ficaria contente se fosse lida com o corpo.



## 2 Episteme e epiderme ou Introdução

*E se tenho aqui que usar-te palavras,  
elas têm que fazer um sentido quase que  
só corpóreo, estou em luta com a  
vibração última.*

Clarice Lispector em *Água viva*

Este ensaio propõe que o corpo e seus (des)limites estão no centro da escrita de Clarice Lispector. “E porque a primeira verdade está na terra e no corpo”<sup>1</sup>, pensa Joana em *Perto do coração selvagem* (1943). Em *A paixão segundo G.H.* (1964), a protagonista precisa da mão do leitor e da leitora<sup>2</sup> para narrar o que lhe acontecera. Se engendra no romance a reivindicação e implicação do corpo de quem lê, ainda que este seja um corpo incompleto, sem rosto, uma mão decepada apenas. A escrita em *Água viva* (1973) é uma realização plenamente corpórea, esclarece a narradora: “estou tentando escrever-te com o corpo todo”<sup>3</sup>; as palavras, se indispensáveis ali, “elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”<sup>4</sup>. Da mesma forma, em *A hora da estrela* (1977) Rodrigo S.M. reivindica uma escrita com o corpo: “Não sou um intelectual, escrevo com o corpo”<sup>5</sup>, e naquela narrativa, antecipa ele, “até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trémula.”<sup>6</sup> Por fim, o texto ali respira: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira”<sup>7</sup>.

Olga de Sá propunha que o texto de Clarice Lispector se constitui como “uma escritura que deve ser entendida com o corpo, pois com ele se escreve.”<sup>8</sup> Algo parecido é articulado por Hélène Cixous ao pensar que a escritura lispectoriana se escreve com o corpo e no ritmo do corpo, quando a literatura de maneira geral recalca o corpo<sup>9</sup>. Tendo isso em vista, o trabalho se debruça sobre algumas perguntas: quais corpos estão em jogo na literatura da autora? Quais

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c, p. 35.

<sup>2</sup> O masculino universalizante será intencionalmente tensionado na escrita deste trabalho. Para tanto, leitor e leitora serão intercambiados.

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>8</sup> SÁ, Olga de. 1979 apud. CAMPOS, Haroldo de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 186.

<sup>9</sup> Este texto integra o livro *A força da palavra* e reúne dois artigos: “Presença de Clarice Lispector”, Folha de S. Paulo, 28/11/1982, e “Editora francesa lançará toda a obra de Clarice”, Folha de S. Paulo, 28/03/1993. Disponível em <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>. Acesso em 21 jul de 2022.

são as articulações possíveis entre o corpo e o texto; pele e margem da página? Quais são e onde estão as bordas e limites de *Água viva*? Existe um (anti)-procedimento de corte e inserção nessa ficção?

Na conferência *O homem e a adversidade*, proferida por Maurice Merleau-Ponty em 1951, o filósofo indica que o conceito moderno de corpo foi inaugurado por Sigmund Freud. Para um leitor apressado, os primeiros trabalhos freudianos poderiam parecer ainda reiterar o que era o corpo para a medicina do século XIX, a saber, “um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos”.<sup>10</sup> Isso porque as explicações de Freud para a conduta humana evocam as forças que estão fora do domínio da consciência, ou seja, aquilo lido como instintivo, fisiológico. No entanto, Freud revoluciona a ideia de instinto ao demonstrar que o homem não tem instinto sexual. Essa revolução vem da limitação do *instinkt* (instinto) e pela conceitualização de *Trieb*, a pulsão<sup>11</sup>. Não existe um centro espiritual e uma periferia de automatismo para a teoria freudiana. O corpo assume assim um significado psicológico, interditando o tratamento do sexo enquanto aparelho localizável ou do corpo como massa de matéria: o espírito introduz-se no corpo; da mesma forma, o corpo introduz-se no espírito.<sup>12</sup>

Nessa direção, Jacques Lacan, no seminário 20, *Mais, ainda*, faz a provocação de que “o corpo, ele devia deslumbra-los mais”<sup>13</sup>, a forma que funciona o corpo, que se movimenta, que ele precisa se bastar. Em diálogo com Aristóteles, Lacan comenta ainda: “quem não vê que a alma não é outra coisa senão a identidade suposta a esse corpo [...]? Em suma, a alma é o que se pensa a propósito do corpo — do lado do manche”<sup>14</sup>. A assertiva remete ao filósofo porque, para Aristóteles, “a alma é o ato do corpo organizado”<sup>15</sup>. Desde o período pré-aristotélico às filosofias do século XX há uma ocupação com o corpo. Para René Descartes, a alma está para o corpo em uma posição superior hierarquicamente, isto é, o corpo é tido como prisão da alma. “O que pode um corpo?” é a pergunta de Spinoza em sua *Ética*. Deleuze, por sua vez, dirá que “[o] que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a adversidade*. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Tradução de Maria E. G. G. Pereira, p. 256.

<sup>11</sup> “Voltando-nos agora do lado biológico à observação a partir da vida anímica, então nos aparece a “pulsão” como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal.” (FREUD, 2013, p. 22-23)

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, 1991, p. 259.

<sup>13</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 20: mais, ainda*. 2. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Iahar Editor, 1985, p. 149

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>15</sup> ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 403.

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Espinoza e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 240.

Eduardo Viveiros de Castro, em seu estudo sobre a sociedade xinguana, observa também uma fabricação do corpo. Para os Yawalapiti, o corpo é *imaginado* em diferentes sentidos pela sociedade: a natureza humana é moldada pela cultura. Em linhas gerais, trata-se de um corpo que se cria, e criação aqui, alerta Viveiros de Castro, é em seu sentido literal. Todo o complexo xinguano de reclusão implicaria em “trocar de corpo”, “mudar o corpo”. A puberdade, o luto, a iniciação xamanística, a gestação e o sepultamento são os momentos de isolamento que forjam culturalmente o corpo: não são momentos “naturais”, independentes da intervenção humana; são, ao contrário, o tempo de fabricação de um novo papel social a partir do *fazer* no corpo.<sup>17</sup>

Se o corpo é inaugurado (ou se inaugura) e naturalmente é reinaugurado (reinaugura-se), é importante dizer de saída o que entendo por corpo. Nesse trabalho, atento-me ao corpo sensível e senciente. Não só tronco-membros-cabeça; não somente consciência cartesiana, tampouco máquina de trabalho, como diz o modelo dado pela sociedade capitalista-utilitarista que nos afasta da nossa realidade corpórea sensível.<sup>18</sup> Antes, corpo aqui é uma construção histórica. Corpo no mundo, de afetos, em afetação sensível às coisas, aos cheiros, aos toques. Corpos sensíveis-sencientes, em obliquação, em reversibilidade. A isso, chamarei corpo sensível.

Esboçemos o seguinte: se não pudéssemos tocar ou enxergar o nosso próprio corpo, impedidos por alguma espécie de dispositivo, ou ainda se possuíssemos olhos laterais, como alguns animais, esse corpo que não se sentiria ou que não se refletiria não seria o corpo de uma pessoa, tampouco nele haveria humanidade.<sup>19</sup> Não porque a animação do corpo seja a junção de uma parte à outra, ainda menos porque esse se anime a partir de um espírito, mas porque “um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar (...)”<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: *Boletim do Museu Nacional*, Série Antropologia, n. 32, p. 40-49. 1979.

<sup>18</sup> Em *A ideologia da estética* (1993), Terry Eagleton, comentando a fenomenologia de Husserl, argumenta que “A filosofia não pode cumprir seu papel de ciência fundadora e universal se abandonar o mundo-da-vida ao seu anonimato. Ela deve lembrar que o corpo, antes mesmo de chegar a pensar, é sempre um organismo sensivelmente experimentador e está em seu mundo de um modo bastante diverso do de um objeto numa caixa.” (EAGLETON, Terry, 1993, p. 20)

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Traduções de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 20.

Em outro aspecto, os eruditos árabes falariam em *o corpo certo* a respeito do texto, recupera Roland Barthes.<sup>21</sup> Ainda para o francês, a minha linguagem se esfrega no outro, “[é] como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.”<sup>22</sup> Se é a partir de nossa pele, onde residem as terminações nervosas sensitivas, que sentimos o outro — a carícia, o tapa, o corte —, a linguagem, igualmente, põe-se em atrito com o outro: é a partir da linguagem que envolvo-o — às vezes, com as palavras; às vezes, sem elas —, toco-o, acaricio-o, e, por que não, corto-o, faço-o sangrar. Para Barthes, o texto tem uma forma humana, uma figura, um anagrama de corpo, mas de nosso corpo erótico, de nosso *corpo de fruição*. A isso, chamarei corpo poético.

Assumindo a forma humana do texto como o corpo de fruição, resta dizer que o lugar mais erótico do corpo não se trata de uma zona erógena única e localizável; antes, é a cintilação, a encenação, o quase, o entre que é erótico. A pele entre duas peças, e aqui cito Barthes, *entre as duas bordas*, “a encenação de um aparecimento-desaparecimento”<sup>23</sup>. Na mesma lógica, está para ele o prazer textual. Entre o corpo do texto e o corpo sensível da leitora há certa erótica da linguagem. O texto prova à leitora que a deseja a partir da escrita — que é isso: “[...] a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura”<sup>24</sup>, e a leitora deseja o texto em uma necessidade de compreensão mútua). Alocado na fenda da cultura sedimentada, ou seja, movimentando de novo os sentidos, o corpo poético envolve o corpo da leitora, mas esta não encarna um papel passivo<sup>25</sup>, não é objeto dessa relação, tampouco é *voyeur* dela. Essa que lê é sujeito-objeto, com a mesma mão que toca, está sendo tocado: nessa relação, o corpo poético faz sentir, arranha, faz sangrar. O texto lê a leitora tanto quanto esta o lê, e esse entrecruzamento, sem hierarquia, é o que significará.

Estabelecido este flerte com a filosofia, alguns críticos entendem os textos de Clarice Lispector como textos filosóficos. Sobre a escritora-filósofa, Viveiros de Castro declara à *Revista Cult* que Clarice, junto a Oswald e Rosa, são os maiores pensadores e contribuidores ao pensamento filosófico brasileiro.<sup>26</sup> Da mesma forma, Cixous, ao aproximar a escritora

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013. 6ª ed., p. 24.

<sup>22</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 2ª ed., p. 64.

<sup>23</sup> BARTHES, 2013, p. 16.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>25</sup> “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê.” (BARTHES, 2013, p. 24).

<sup>26</sup> Entrevista: “Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. *Revista Cult*, nº 204, ago. 2015, p. 25

brasileira à Kafka, Rilke, Rimbaud e Heidegger, o faz para reconstruir a atmosfera da escrita filosófica lispectoriana.

Aí onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Mas, onde o filósofo perde o ânimo, ela continua, vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber. Por detrás da compreensão, passo a passo fundindo-se com tremor na incompreensível espessura trêmula do mundo, com o ouvido finíssimo, concentrado até para captar o ruído das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre dois latidos do coração. Vigia do mundo. Não sabe nada. Não leu os filósofos. E contudo juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques. Descobre tudo.<sup>27</sup>

Assim, não pretendo defendê-la como a mais deleuziana, merleau-pontyana ou freudiana das escritoras<sup>28</sup> (ainda que certamente minha leitura beba nas fontes da fenomenologia, da psicanálise e em tantas outras). Na verdade, busco entender qual ideia de corpo a escritora, como pensadora, inaugura, reinaugura, tensiona, faz e desfaz. Não ignoro as possíveis tensões teóricas entre a fenomenologia e o pós-estruturalismo. O que proponho é um empréstimo, um pinçamento de ideias que possam me aproximar ao corpo clariceano. Isso se fará com a ressalva de que não se trata das únicas leituras que me proponho a seguir. O texto literário é o fio ao qual me manterei fiel.

Da mesma maneira, não ignoro as já conhecidas implicações cognitivas na produção de sentido resultantes da leitura de um texto ao falar de uma leitura com o corpo. Essa proposição vem ao encontro da reivindicação da narradora de *Água viva*. Nessa tônica, propunha Merleau-Ponty que no *cógitó*<sup>29</sup> permanece, como rastros de vivências corpóreas, apenas o que escapou. Assim, o que fica impresso no leitor do texto é sua forma muito particular de articulação da linguagem, destinada a ser lida no corpo, em intimidade com nossas formas de significar não apenas a narrativa, mas nossas próprias percepções do que seja o mundo. Cognição, nesse caso, seria a resultante aculturável, significável, falsamente compartilhável da vivência erótica com a pele do texto, que mistura seu corpo textual ao nosso.

Uma leitura com o corpo dialoga ao mesmo tempo com os escritos de Susan Buck-Morss. Em *Estética e anestésica*, a filósofa recupera a etimologia de estética, *Aistitikos*, a palavra antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato (*perceptive by feeling*).” Assim,

<sup>27</sup> DE SOUZA, Carlos Mendes, 2000, p. 99 apud. CIXOUS, Hélène, 1995, p. 157-158.

<sup>28</sup> “A Clarice já foi chamada de tudo, de existencialista, sartreana, heideggeriana, no livro do (...?) diz, eu cito, “não podemos nos esquecer que Clarice é a mais deleuziana das escritoras”. É uma maneira na verdade de dizer que ela faz filosofia, eu realmente acho, eu concordo, ela é a mais deleuziana das escritoras.” (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 2013) Talvez a maior leitora de uma Clarice em relação à Fenomenologia da Percepção seja Regina Pontieri (cf. *Uma poética do olhar* [2001]). De uma Clarice em aproximação à psicanálise, destacam-se as leituras de Yudith Rosenbaum (cf. *Metamorfoses do mal*, 1999).

<sup>29</sup> Uma herança fenomenológica da qual Merleau-Ponty não conseguiu escapar. Remete, grosseiramente falando, ao que fica mais ou menos organizado no pensamento como resultante do conhecimento construído.

“*aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte mas a realidade — a natureza corpórea, material.”<sup>30</sup> Nesse texto, em que reconsidera o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin, Buck-Morss reivindica uma experiência estética<sup>31</sup> que não se desvincula do corpo, pelo contrário, depende dele, da percepção; é, na verdade, uma forma de cognição alcançada por meio de todo o sensorio corporal, do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato, enfim<sup>32</sup>, em que os terminais dos sentidos (nariz, olhos, boca, pele) se encontram na superfície do corpo, na fronteira. A este sistema estético de consciência sensorial, nomeia *sistema sinestético*. É na articulação entre estética e corpo que a autora dá relevo à declaração de Terry Eagleton de que “[a] estética nasceu como um discurso do corpo”.<sup>33</sup>

Ainda que passíveis de treinamento e aculturação, os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável. Portanto, esse aparato físico-cognitivo é o terreno frontal da mente, aquele que encontra o mundo pré-linguisticamente, antes da lógica e da significação. Sendo assim, Buck-Morss reconhece que o sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo; antes, o circuito sensorial começa e acaba no mundo (da percepção sensorial à resposta motora). Formulando de outra maneira, o campo do circuito sensorial é o da experiência.

Permitindo-me incorporar a leitura de Buck-Morss sobre a fronteira, os terminais dos sentidos, a experiência, o corpo no mundo, articulo o corpo sensível e o corpo poético, lançando um olhar atento para as margens. Se no corpo encontramos os limites e delimitações na pele, lugar de encontro com o mundo, no corpo do texto, por sua vez, as margens também delimitam o corpo textual. Se estiver certa, é o ponto em que o estímulo verte e chega ao leitor.

A importância das margens em *Água viva* se adensa ao lembrarmos seu processo de escrita. O texto contou com duas versões anteriores até ser publicado em 1973. A primeira, de 1971, chamava-se *Atrás do pensamento. Monólogo com a vida*. A segunda, do ano seguinte, *Objecto gritante*, foi reescrita e cortada significativamente pela autora. É nesse ponto que seu datiloscrito/manuscrito faz eco com minhas intuições sobre a margem do texto/margem do

---

<sup>30</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: *Travessia*: revista de literatura, n. 33. Tradução de Rafael Lopes Azize. Florianópolis: UFSC, ago.-dez, 1996, p. 13.

<sup>31</sup> Conforme Buck-Morss, o estímulo tecnológico e imagético excessivo leva a uma ‘extorsão da experiência’, uma anestesia da percepção material do mundo, e o choque se torna a essência da experiência moderna. Assim, passa-se de um regime estético para um regime *anestésico* da percepção. “O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica” (BUCK-MORSS, 1996, p. 24). Walter Benjamin coloca a alienação sensorial na origem da estetização da política. Não me demorarei neste último conceito por considerar mais interessante, para este trabalho, aquilo que diz respeito à experiência *sinestésica*.

<sup>32</sup> BUCK-MORSS, 1996, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 14.



corpo, uma vez que a narradora declara: “vivo à beira”<sup>34</sup>, “Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando.”<sup>35</sup> Com as significantes rasuras, cortes, escritos à borda da folha, anotações em páginas soltas do datiloscrito de *Objecto gritante*, sigo pela hipótese de que o processo de escrita de *Água viva* é o de uma *sangria*, assim como sangra e se hibridiza o corpo da narradora. A *sangria*, a saber, é um empréstimo do conceito de *smarginatura* da obra de Elena Ferrante, assim como um desenvolvimento do termo gráfico-editorial: diz respeito a um extravasamento das margens — do corpo da personagem na tetralogia; das margens do texto na editoração do livro.

Antonio Candido, em uma comunicação de 1979, que mais tarde veio a ser publicada como ensaio, debruça-se sobre a “nova narrativa”: no texto, o crítico chama a atenção para o fato de que, entre as várias influências para o quadro heterogêneo da narrativa da década de 60 e 70, não se pode esquecer o nome de Clarice Lispector como voz antecipadora: “Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos *contornos fugidios*”<sup>36</sup>. Benedito Nunes, por sua vez, classifica a narrativa *Água viva* como fronteira, fazendo menção à dificuldade de classificá-la segundo os gêneros narrativos.

São os contornos fugidios e as fronteiras que estão em jogo nessa leitura. Em um desenvolvimento do olhar para as margens, recupero a convenção crítica de que Clarice escreve nas entrelinhas, o que com efeito é uma reivindicação em *Água viva* (lê-se: “O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”<sup>37</sup>) para ampliá-la. Em um sentido mais abrangente, a fronteira é a margem (entre o texto e o mundo) e também a entrelinha (entre uma linha e outra). Os contornos fugidios se inscrevem, *ex-crevem* nesse ultrapassamento do espaço em branco.

A narradora quer “como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?”<sup>38</sup>. Dizendo de outra maneira: a palavra é uma coisa, um corpo? De que maneira a palavra se aproxima à *coisa* do texto clariceano? É a palavra-objeto, mas não apenas, palavra sujeito-objeto, que grita, que tem corpo; é a impressão de corpo em tudo, essa relação corpo a corpo, também a fixação do incorpóreo (do “it”, da “coisa”<sup>39</sup>). A *coisa* é aquilo que está na ordem do

<sup>34</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>36</sup> CANDIDO, 1987, p. 210 apud SOUZA, Carlos Mendes de, 2000, p. 105.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>39</sup> Em *Das ding* (2018), João Camillo Penna desenvolve esse olhar para as várias coisas de Clarice.



impalpável, além ou aquém da linguagem. Substantivo feminino do real ou do abstrato que diz respeito a tudo o que pode existir de ordem corpórea ou incorpórea. Somos, deste modo, coisas, assim como é a linguagem uma coisa. Mas há, ainda, as coisas outras, fora da ordem corpórea e lexical, o que reside entre as linhas, depois das margens.

Uma vez corpos sensíveis no sensível do mundo, o nosso contato com a literatura é também corpóreo. Mas o texto não apenas narra, ele é. Também o texto existe a partir de sua materialidade, cria-se no mundo, inscreve-se nele, em nós. Assim, pensemos um corpo sensível imbricado ao corpo poético, tocado, arranhado, marcado por ele. É assim, ao pensar nos corpos envolvidos na realização literária, que este trabalho busca desenvolver um estudo que volta o olhar para a literatura de Clarice Lispector sob a luz do grande tema do corpo, mais detidamente em *Água viva*, mas sempre em diálogo com seus outros escritos.

No capítulo *Forjar um corpus ou À beira do abismo*, busco forjar a chave de leitura de uma *sangria* literária retomando o processo de maturação da narrativa retrabalhada por três anos. Está em jogo nessa leitura o datiloscrito/manuscrito de *Objeto gritante*, seus cortes e suas colagens, suas anotações à margem, sua fragmentação, despersonalização, a hibridização do corpo textual. A margem do livro será entrelaçada à margem do corpo, a pele (FREUD, 2011).

No capítulo seguinte, partindo da ideia de uma somatização poética, a reflexão se debruça sobre a visão do texto como um corpo (BARTHES 2012, 2013, 2018) e como o corpo de quem escreve se implica no texto (CIXOUS, 1990). Este capítulo leva o nome de *Corpo da literatura ou Literatura do corpo* pois, no limite, são coisas indissociáveis em *Água viva*. O útero e o sangue, dois motivos da ficção, são esmiuçados em subcapítulos.

É nesse passo que em *Ali onde tem a pele*, o capítulo posterior, tratarei de outras personagens da obra da autora que experimentam um estranhamento do próprio corpo para chegar, enfim, à narrativa em que o corpo se radicaliza — isso em consonância com a proposição de que a própria obra é um corpo, ainda que transformado, assumindo diferentes formas, é o mesmo (modificado, radicalizado, hibridizado). Um texto desmembrado, desarticulado, fragmentário.

Em *O rosto nu*, olho para outros textos da autora para pensar um desdobramento da margem, a saber, a marginalidade. A premissa é a de que o corpo em sua obra também pode se revelar como mediador de uma relação ética (LEVINAS, 1969; 1986). Por fim, o capítulo *O grito* retorna à *Água viva* para pensá-lo como um livro gritante (MERLEAU-PONTY, 1964) e o grito, por sua vez, como um extravasamento do próprio corpo, uma necessidade de vaziar.

### 3 Forjar um *corpus* ou À beira do abismo

#### *Margem*

*No final da página  
Como no final do mundo antigo  
Há um despenhadeiro*

*Embora os que leem prosa  
se arrisquem mais  
porque chegam quase à beira do abismo  
cuidado ao chegar à borda do poema.  
Ana Martins Marques*

Do original *smarginatura*, a *desmarginação* é na obra de Elena Ferrante a experiência da personagem Lila de perder as margens, uma dissolução entre ela e o que a cerca, entre ela e o mundo. O contorno das pessoas se torna frágil, delicado e se desmancha como “fio de algodão”. Uma coisa se *desmargina* sobre a outra e as matérias heterogêneas se dissolvem. Tudo se mistura. Lila define a *desmarginação* como uma emoção tátil se diluindo em visual, a visual se diluindo em olfativa, “[d]e modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação em pólipos sacomatosos, em fragmentos de fibra amarelada”<sup>40</sup>. Está aí uma relação de promiscuidade dos sentidos, um imbricamento.

A crítica da escritora italiana vê na *desmarginação*, para além da experiência corpórea de perda de margens, também algo da realização literária. Essa chave de leitura enxerga o fazer literário como o ato de dar contorno para o amorfo, a forma de fazer presente o ausente.<sup>41</sup> Portanto, engendrar-se-ia em todos os livros da série *A amiga genial* a tentativa da narradora em dar um corpo à amiga desaparecida por meio da escrita.

O neologismo italiano me interessa ao passo que Hélène Cixous se refere à *Água viva* como um texto que “não tem fronteira exterior. Mas tem uma boa quantidade de fronteiras interiores”<sup>42</sup>. Quando Cixous o compreende como um texto sem borda exterior, faz referência à possibilidade de o leitor entrar em qualquer ponto da narrativa, uma vez que não há história. A margem, a borda, seriam os limites do escrito: começo e fim (dos acontecimentos, dos capítulos, da história). No entanto, não existe na obra bordas de montagem como se lê em

<sup>40</sup> FERRANTE, Elena. *História da menina perdida: maturidade-velhice*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017, p. 169- 170.

<sup>41</sup> Cf. PINHEIRO, Iara. *O que escapa à margem: quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na tetralogia A amiga genial, de Elena Ferrante*. Revista Garrafa. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. p. 147.

<sup>42</sup> Esta, e todas as outras passagens deste livro de Cixous citadas no trabalho, são traduções livres minhas. CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated, and introduced by Verona A. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 15.

James Joyce: é sempre uma questão de começos e fins, tudo isso interno ao texto, com uma linha infinita a separar os momentos, as epifanias, como nomeia Cixous. Ficarei com a percepção de fronteiras cixousiana para esgarçá-la.

O termo *smarginatura* é equivalente, em português, à sangria dentro do campo semântico gráfico e editorial: diz respeito ao que ultrapassa o limite do que será impresso. No processo gráfico, há uma marca de corte que indica onde termina a arte e em que ponto o papel deverá ser refilado (cortado). No entanto, o processo de refile pode ter uma variação de milímetros, e é por isso que os designers fazem a arte sangrar. Sangrar o arquivo é, portanto, exceder os limites da margem de corte, dar a arte um extravasamento, uma “margem de erro” para que não sobrem lacunas brancas. A sangria é uma sobra planejada — para evitar sobras indesejadas — que deverá ser posteriormente eliminada.

No texto literário, a sangria se arquitetaria de maneira diferente. A intuição é a de que o texto estaria dentro da margem (de corte) com um excedente, ou, dizendo de outra maneira, o próprio texto se excederia, como no processo gráfico; contudo, no fazer literário clariceano, a sobra, o extravasamento não seriam cortados. Algo fundamental residiria nas lacunas. Na verdade, é ali que o texto aconteceria: na fratura, no intervalo, no hiato entre as coisas e as palavras, entre o livro e o mundo. Se a sangria editorial busca garantir que não restem lacunas delimitando a arte com a marca de corte, na escrita esse processo não se completaria. Ao contrário, aquilo que excedesse permaneceria ou, justamente, incluir-se-ia. Para garantir que haja lacunas, é preciso que se escreva.

Para pensar na curta ficção, e se digo ficção aqui é equivocadamente e na falta de nome melhor — em consonância a Benedito Nunes ao defender *Água viva* como um texto fronteiroço e inclassificável —, próxima ao processo de sangria, retomo o processo de escrita da obra. *Água viva* é um datiloscrito/manuscrito costurado pelas próprias mãos de Clarice, entre suturas e cortes. Ainda que soe em um potente fluxo poético do instante-já, foi retrabalhado e reintonulado por três vezes ao longo de três anos antes de ser publicado. A primeira versão, de 1971, chamava-se *Atrás do pensamento. Monólogo com a vida*. A segunda, *Objecto gritante*. Com a ajuda de Olga Borelli, a obra, reduzida pela metade, finalmente se tornou *Água viva*. A busca era por um texto cada vez mais impessoal e universal, como destaca Alexandrino E. Severino, a quem a autora confiou a tradução da primeira versão do texto. O texto teve de secar como um carço germinativo secando ao sol, e este processo de secagem foi violento.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> SEVERINO, Alexandrino. *As duas versões de Água viva*. In: Remate de Males, 1989, p. 116-117.

Com a retomada do processo de escritura, desejo desenhar como a margem é parte fundante da versão publicada da narrativa: não porque o processo de escrita de outras tantas pessoas escritoras não passe pela margem, pela rasura e pelo corte, mas porque, à minha leitura, em *Água viva* o aspecto de sangue e de corte permanece na versão final. Seja pela fragmentação característica do livro, seja pela constituição da protagonista, seja pela margem da língua em que se inscreve. A relação com a margem pode, em suma, reverberar na estrutura interna do texto ou, ainda, ser uma maneira de entrar no texto. O que estou tentando articular, em outras palavras, é como a margem continua relevante quando não há mais anotações ali — porque no vazio da página (na margem e na entrelinha) algo se *ex-creve*.

A pensar, por exemplo, na escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol e seu(s) *Livro das horas*, que conta atualmente com oito volumes, sendo o último *Livro das horas: Escrito nas margens* (Editora Assírio e Alvim, 2022). Essas publicações são a compilação dos manuscritos de Llansol, e entre eles estão cadernos, agendas, blocos de notas, dossiês, datiloscritos, marginálias, cartas, envelopes e páginas avulsas, enfim, toda uma sorte de escrita, desde aquelas forjadas ao modo de um diário até comentários de leituras e esboços de seus livros. O interessante, no caso da escritora, é como a margem vai ecoar na escrita de seus “romances”, pois para ela “as margens são expectantes”: “sendo a obra não só o texto mas o corpo”<sup>44</sup>, “destituo-me da literatura e passo para a margem da língua”<sup>45</sup>, escreve. Desse modo, é completamente ordinário que escritores risquem seus textos — mas no caso de Lispector e Llansol esse processo se corporifica e se mistura ao texto, a margem ganha outro significado. No livro de Clarice, o deslimite do texto vai ao encontro do deslimite da narradora: “Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa”<sup>46</sup>. Na obra das autoras, o processo de escrita se relaciona, portanto, à passagem para a margem da língua. É por aí que pretendo seguir.

Outra potencialidade das margens pode ser vista, por exemplo, em textos como *Tímpano* de Michel Leiris, diagramado à margem do primeiro capítulo de *Margens da Filosofia* de Jacques Derrida, e *Fragmentos de um discurso amoroso*<sup>47</sup>, de Roland Barthes. No exemplo de Leiris e Derrida, o texto na marginália é uma forma de eco, zona de escuta, de diálogo — como no corpo humano, os ouvidos estão à margem. No livro, à margem está a potência da

<sup>44</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 133.

<sup>45</sup> Idem, p. 12.

<sup>46</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 15.

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

escuta.<sup>48</sup> No livro de Barthes, as referências estão à margem do texto, mas não se trata de referências de autoridade, como o próprio escritor diz, antes são referências de amizade. São textos — de Goethe à Platão, da psicanálise à Nietzsche — indicados à margem pelo nome das obras. O livro conta ainda com referências aos amigos, indicadas por iniciais e, aí sim na nota de rodapé, o modo em que aquele discurso foi vinculado, sendo mais frequente a conversa. Assim, não se invoca garantia, é apenas uma lembrança do que seduziu, convenceu, provocou em uma passagem que se imprime ali.

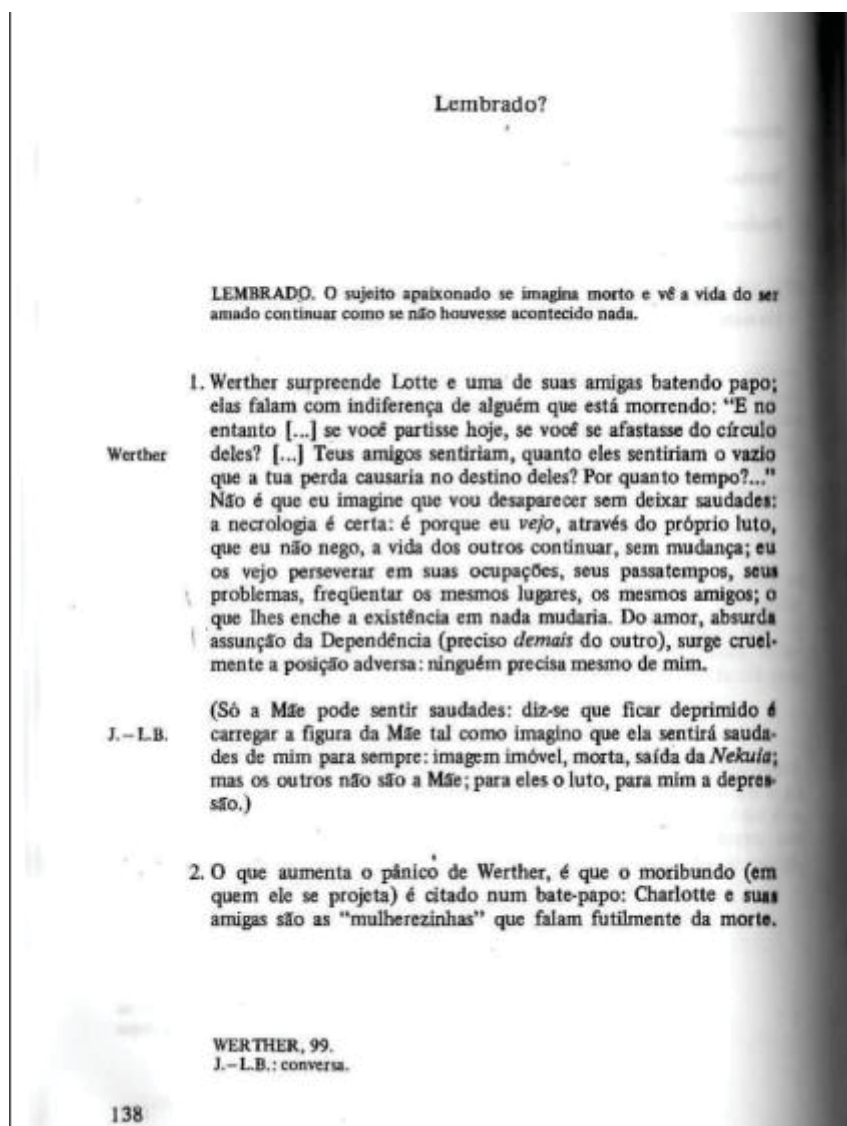
FIGURA 1 — *Timpano* de Michel Leiris, texto diagramado à margem de *Timpanizar a filosofia*, primeiro capítulo do livro *Margens da Filosofia* de Jacques Derrida, p. 11.



Fonte: <https://bityli.com/NDhbU>

FIGURA 2 — Página do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, p. 138.

<sup>48</sup> DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, p.11-31



Fonte: <https://bityli.com/8NoSl>

Já na escrita de Clarice, pensar as margens *ex-critas* é uma maneira de articular a sangria literária. Alerto, para tanto, que não faço o resgate das versões de *Água viva* a fim de entender e analisar as alterações fundamentais. Antes, o faço para entrelaçar o processo de escrita, das anotações à margem, das rasuras no corpo do texto<sup>49</sup>, ao próprio corpo sangrante da narrativa. Se a sangria tem o objetivo de retirar aquilo que sobrou, o procedimento na literatura se apropriaria da primeira etapa, a verificação do excesso, mas não o eliminaria. Ao contrário,

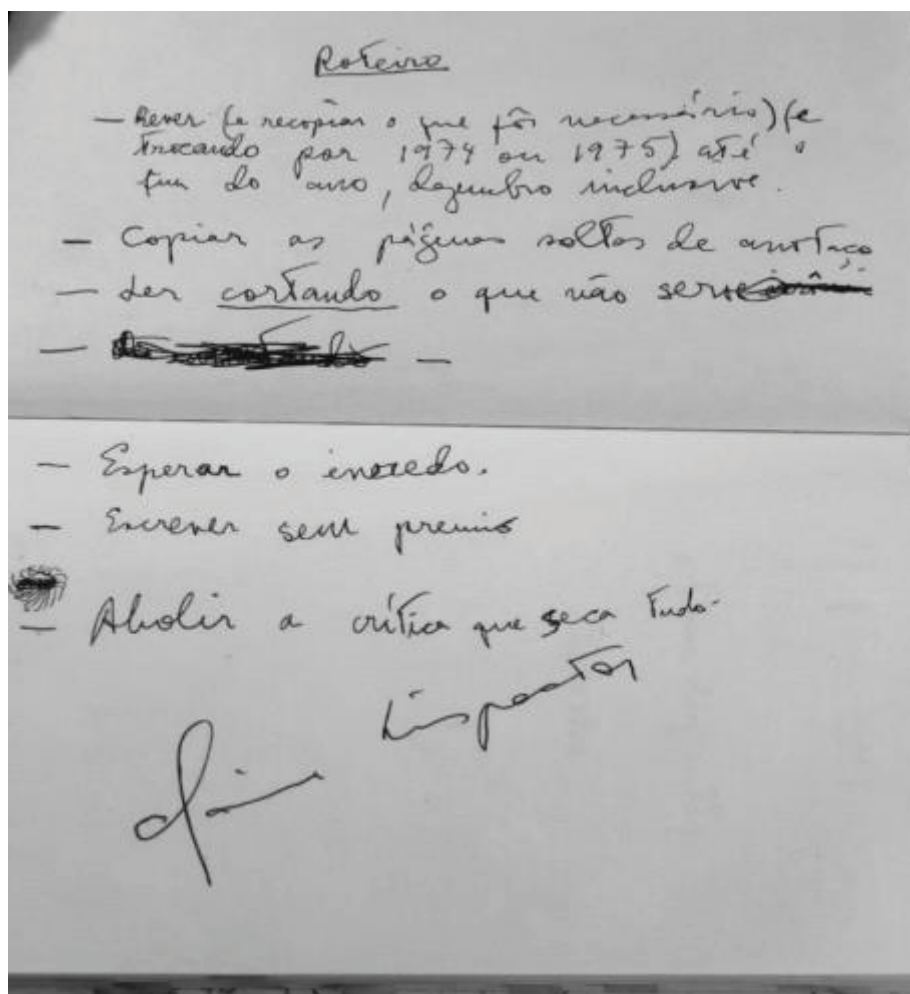
<sup>49</sup> Cf. CRUZ, Marcela Gomes de Aguiar Cruz. *Gesto poético e rasura em Água viva de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: UFMG, 2021. 163 pp. Em seu trabalho, Cruz desenvolve uma leitura do datiloscrito/manuscrito de *Objeto gritante* a partir do conceito de rasura laciano e do conceito de gesto do corpo barthesiano para argumentar, por fim, um efeito água viva: a letra em estado de depuração.



deixaria o que excedesse (de forma às vezes literal), e retiraria o que estava na parte interna às margens. Porém, para além do que efetivamente se escreve às margens, resta o que não se escreve. A aproximação ao *it* clariceano, a inapreensibilidade da *coisa*.

Algo disso se nota na página *Roteiro* adicionada por Clarice Lispector ao datiloscrito *Objeto gritante*.

FIGURA 3 — Roteiro do datiloscrito *Objeto gritante*, s.p.



Fonte: LISPECTOR, Clarice. *Objeto gritante*. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa*: Rio de Janeiro, 1971.

Na imagem, lê-se:

#### Roteiro

- Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
- Copiar as páginas soltas de anotação.
- Ler cortando o que não serve
- Ler anotando (completamente rasurado)
- Esperar o enredo.
- Escrever sem prêmio

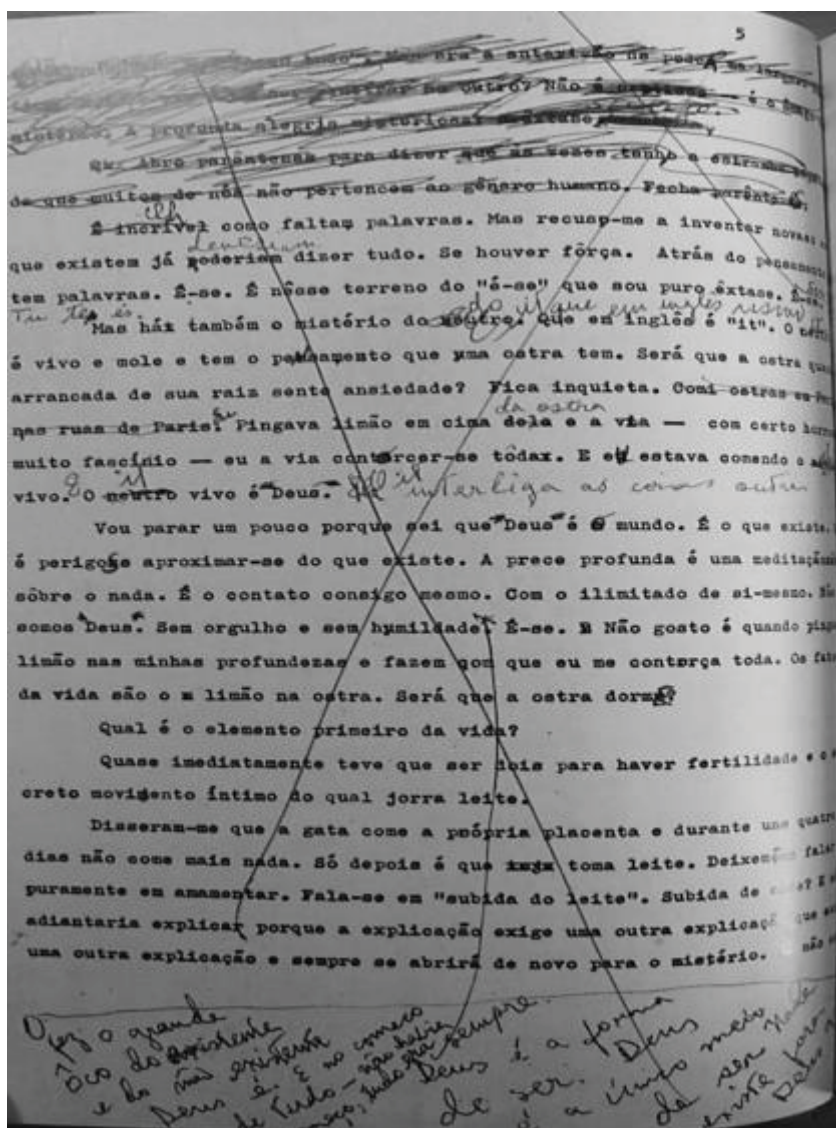


- Abolir a crítica que seca tudo.

Clarice Lispector

Se o roteiro da escritora deixa ver a intenção de “ler cortando o que não serve”, seria justo argumentar que a leitura proposta é equivocada ao entender a *sangria* literária como aquilo que não elimina, pois o texto foi enxugado consideravelmente. Nesse ponto, é necessário esclarecer que a *sangria* não seria simplesmente não cortar. Há, sim, o corte. O que se corta, no entanto, é o que excede em conteúdo, não aquilo que excede. Aquilo que excede *no* texto, não aquilo que excede *o* texto. Portanto a *sangria*, como venho desenvolvendo, verifica-se nas quatro primeiras etapas do roteiro. Inicialmente, em “rever e recopiar”: as duas palavras, acompanhadas do prefixo de repetição, marcam como o processo de escrita ali é de depuração da palavra, de refazer e desfazer, de secagem como quer Severino, ou de sangramento. A palavra vaza. Depois, “Copiar as páginas soltas de anotação” é o processo de acrescentar o que está, nesse ponto de maturação do texto, à margem, fora do texto, e incorporá-lo à narrativa. É o que se lê na página do manuscrito abaixo:

*FIGURA 4 — Página 5 do datiloscrito Objeto gritante*



Fonte: LISPECTOR, Clarice. Objeto gritante. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa*: Rio de Janeiro, 1971, p. 5.

O texto foi *sangrado* pela autora no sentido em que aquilo que antes era parte integrante, é riscado (“ler cortando o que não serve”), e as anotações à margem (“ler anotando - completamente rasurado”) são incluídas. Em relação ao passo do *Roteiro* de “Copiar as páginas soltas de anotação”, mostro um exemplo a seguir. Em suma, mais do que desvendar o ilegível das páginas, fiquemos com o que as páginas dão de maneira mais geral: escritas à margem do datiloscrito posteriormente copiadas em páginas soltas, assim como anotações em páginas avulsas incorporadas ao datiloscrito. Não seria demais pensar, no entanto, que a *sangria* é cíclica: a inclusão do que está à margem acarreta na inscrição (ainda que nem sempre de forma literal, nem sempre a letra) de outras coisas à beira da página. É o que resta, o *it* clariceano. É nesse sentido que a narradora declara:

Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo "águas abundantes" estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio.<sup>50</sup>

A palavra sempre insinua outra coisa; é na margem onde está a outra coisa da frase, o vazio, o silêncio. Ou, melhor, é na palavra que se insinua a outra coisa. De novo, a verborragia da protagonista<sup>51</sup> quer o silêncio do entrechoque das frases: “escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.”<sup>52</sup>; “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa”<sup>53</sup>. A passagem para a outra margem da língua — tensionando-a — é a busca do silêncio: “sufoco porque sou palavra e também o seu eco”<sup>54</sup>. Alexandre Nodari nota: na escrita da autora, não é uma oposição entre escrita e não-escrita, linguagem e silêncio, palavra e coisa que está em jogo; mas um modo oblíquo de implicar uma na outra. Somando-se a analogia da palavra como isca, em que a não-palavra incorpora a palavra<sup>55</sup>, Nodari avança: “em mais uma inversão na topologia entre o dito e o não-dito: não é a palavra que incorpora o seu outro, é o outro da palavra, a não-palavra, que incorpora a palavra e só se manifesta através dela”.<sup>56</sup>

*FIGURA 5 — Página de anotação no manuscrito Objeto gritante*

<sup>50</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 24.

<sup>51</sup> Em 6 de Março de 1972, ano anterior à publicação do livro, Clarice Lispector declara ao *Correio da Manhã*: “— Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. O Objecto Gritante é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto Gritante é uma pessoa falando o tempo todo.*” (SOUZA, Carlos Mendes de, 2000, p. 73) (grifo meu)

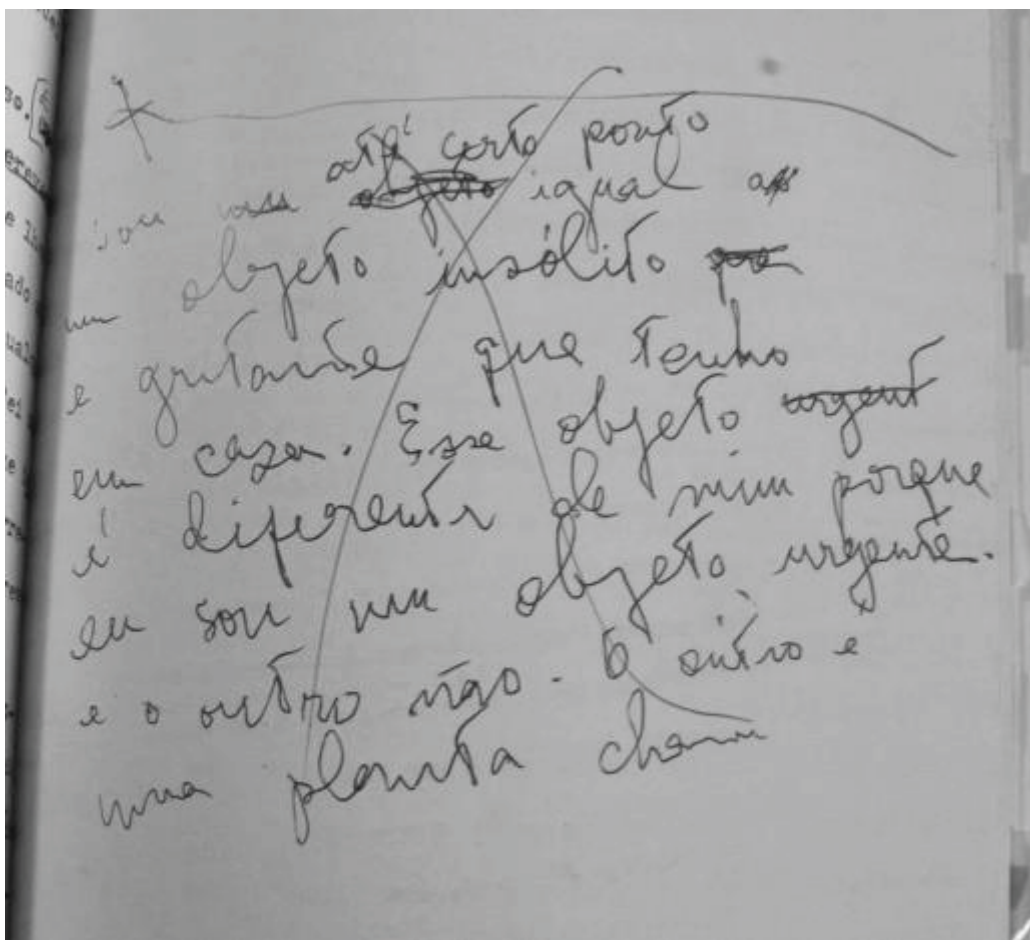
<sup>52</sup> LISPECTOR, op. cit., p. 10.

<sup>53</sup> Idem, p. 14.

<sup>54</sup> Idem, p. 13.

<sup>55</sup> “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 2020a, p. 17-18)

<sup>56</sup> NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018.



Fonte: LISPECTOR, Clarice. Objeto gritante. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa*: Rio de Janeiro, 1971.<sup>57</sup>

O poema de Ana Martins Marques que abre este capítulo, “Margem”, contribui com a delimitação da *sangria*. Um diálogo com esta ideia está presente no “Poema com ponto cego”, do livro *Como se fosse a casa* (2017), também da poeta mineira, em que a voz poética declara: “Nos livros de poema prefiro a margem direita”<sup>58</sup>, i.e., não a margem onde a escrita começa, mas onde ela acaba, quebra, cai. Nesse ponto, são evocados os limites (e deslimites) do corpo do poema. Se há uma margem, há uma delimitação da escrita. No poema “Margem”, a ideia de sangria retorna para repensarmos os limites do fazer poético: o despenhadeiro, a beira do abismo na borda do poema. Por flertar com a margem, os leitores de prosa se arriscam mais. “No final da página / Como no final do mundo antigo / Há um despenhadeiro // Embora os que leem prosa / se arrisquem mais / porque chegam quase à beira do abismo”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> LISPECTOR, 1971, s/p. Lê-se: “Sou até certo ponto igual a um objeto insólito que tenho em casa. A diferença entre nós é que sou um objeto urgente e o outro não. O outro é uma planta chamada “pedreira” porque nasce entre as pedras de Brasília. Já nasce seca. E assim continua. É eterna.”

<sup>58</sup> MARQUES, Ana Martins & JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 10.

<sup>59</sup> MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009, p. 15.

Em *Água viva*, por sua vez, lê-se: “Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre. Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. E estremece em mim o mundo.”<sup>60</sup> Ser (e não estar) à esquerda de quem entra seria, no paralelo que busco traçar, estar antes do começo da escrita. O leitor entraria pelo lado esquerdo pois é ali que a palavra se inicia; a escrita clariceana vive à margem esquerda porque assume a impossibilidade humilde e alegre de dirigir as próprias palavras. Menos do que cair no despenhadeiro do lado direito da página, a palavra de sua prosa nunca saiu do abismo.

Em *Marginalia*, Edgar Allan Poe defende a zona virgem da página como o lugar de encontro entre o escritor e o leitor. O autor fazia questão de que seus livros tivessem grandes espaços nas margens para poder receber anotações, pois é o lugar em que “falamos conosco e, portanto, o fazemos com desenvoltura, audácia, originalidade, com *abandonnement*, sem censuras”<sup>61</sup>. Para Poe, as anotações são frequentemente escritas a lápis porque a mente do leitor tem um desejo: descarregar-se de um pensamento, por mais trivial e tolo que seja. A respeito da relação do leitor com a margem, Llansol cunha a ideia de *escreler*, que diz respeito à relação entre a leitura e o impulso de escrever. “Sempre gostei de escrever nos livros. Posso marcá-los? Se sim, é porque ainda hoje o livro feito continua a ser querido, e a ser”<sup>62</sup>, reivindica. É o lugar de encontro do corpo do texto com o corpo leitor. Riscar a página é, ao seu modo, a profanação do corpo textual, sangria do leitor.

É no mínimo provocante, mesmo não sendo o foco do trabalho, pensar em uma espécie de escrita que se sobrepõe nas margens: se é na margem que textos como *Água viva* foram forjados pela escrita da autora, é também ali que o leitor pode descarregar uma ideia, uma impressão; ou ainda dar vazão à vontade de escrever, o *escreler* de Maria Gabriela Llansol. Assim, a escrita já apagada da marginalia pode ser sobreposta pela escrita do leitor. Não só palavras, mas o espaço em branco também pode ser preenchido com desenhos, flechas, marcações. O maior exemplo talvez seja do retrato do inseto de *A metamorfose*, de Kafka, traçado por Vladimir Nabokov:

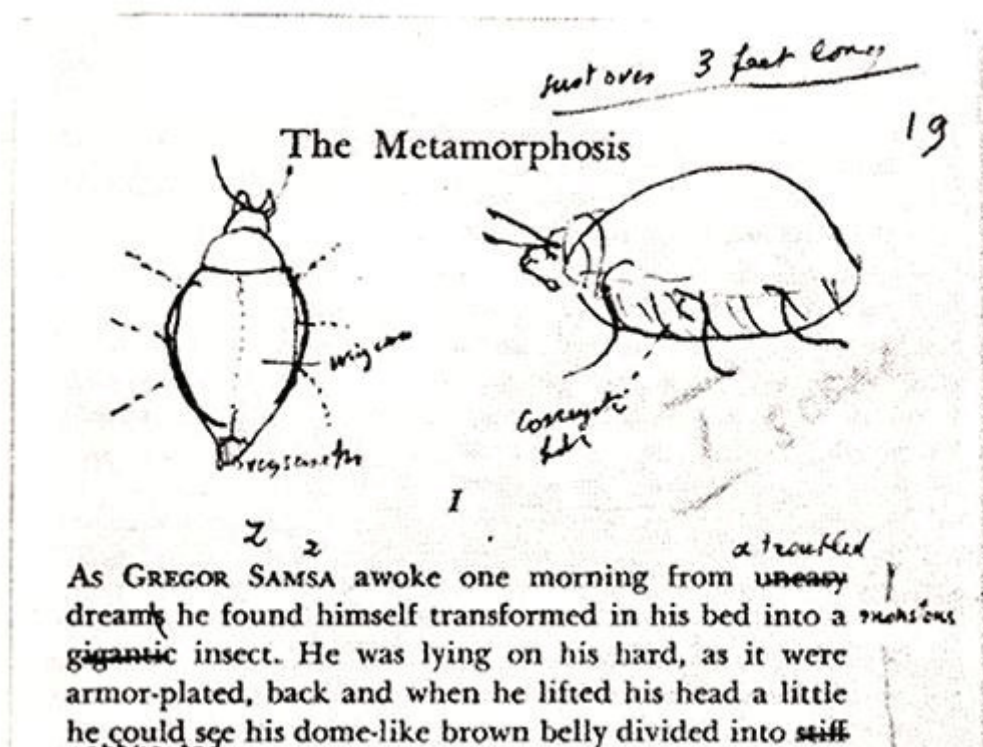
FIGURA 6 — Página de *A metamorfose* com o desenho de Nabokov

<sup>60</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 27.

<sup>61</sup> POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984, p. 1310. Tradução livre.

<sup>62</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Escrito nas Margens – Livro de Horas VIII*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022, s/p.





Fonte: <https://bityli.com/MNejL>

No nosso corpo, encontramos o equivalente das margens na pele: é o contorno, aquilo que nos dá forma. Susan Buck-Morss relembra que Freud situou a consciência humana na superfície do corpo, o entre-lugar, mediador de sensações e das imagens da percepção e da memória. “O Eu deriva, em última instância, das sensações corporais”, escreve o psicanalista em *O Eu e o id*, “principalmente daquelas oriundas da superfície do corpo”, lugar em que sensações externas e internas podem aflorar, e o Eu “pode ser visto, assim, como uma projeção mental da superfície do corpo”.<sup>63</sup> A *sangria* é, em outro aspecto, o processo de fazer sangrar um corpo: um processo talvez doloroso, mas de alívio; um extravasamento que entorpece e, por que não, uma necessidade de vaziar do próprio corpo.

Em aproximação a nossa realidade corpórea, há essa delimitação bastante exata do que sou eu e do que é o outro, o mundo. Eu me separo do mundo a partir das minhas bordas, as linhas que definem — o que está para dentro da minha pele, sou eu; para fora, o outro. Em *Água viva*, essas linhas são borradas, algo de indefinido perpassa esse corpo poético como um todo. Lembremos do que propõe Roland Barthes: a linguagem é uma pele. A pele é esse tecido, o maior órgão, que se estende por toda nossa extensão. Uma vez materializada em corpo

<sup>63</sup> FREUD, Sigmund. *O Eu e o id, “autobiografia” e outros textos: 1923-1927*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 326.

poético escrito, este corpo se inscreve no leitor, excita-o. A própria fragmentação da obra se coloca como esse corpo: a junção de uma parte à outra, sem ordem específica ou hierarquia, anatomia interminável, que, ao fim, revela-se *corpus* (“*corpus* é dizer bem”<sup>64</sup>).

Outro poema que pode ser articulado à leitura da *sangria é Autotomia*, de Wislawa Szymborska, em que o protagonismo recai sobre a holotúria, pepino do mar com capacidade automutiladora e regenerativa. Quando em alguma situação de perigo, o animal se divide em dois: uma das partes “se entrega à voracidade do mundo”, morre; enquanto a outra parte foge, não cede: “No meio do corpo da holotúria se abre um abismo / Com duas margens subitamente estranhas. // Em uma margem a morte, / na outra a vida. / Aqui o desespero, / lá o alento.”:

[...]  
Morrer só o necessário, sem exceder a medida.  
Regenerar quanto for preciso da parte que restou.

Também nós, é verdade, sabemos nos dividir.  
Mas somente em corpo e sussurro interrompido.  
Em corpo e poesia.

[...]  
O abismo não nos divide.  
O abismo nos circunda.

*In memoriam Halina Poświatowska*  
(Tradução de Regina Przybycien)

Para a voz do poema de Szymborska, o abismo não é simplesmente o lugar à margem, a imagem comum de uma pessoa caminhando em direção à extremidade onde se dará com o despenhadeiro. O abismo se abre no meio do corpo, aí sim criando duas margens estranhas entre si, causando estranhamento entre o que há pouco formava uma unidade. O interessante é como a capacidade de divisão da holotúria é aproximada a uma habilidade nossa, humana. A capacidade de divisão do animal é, quando transposta ao humano, a capacidade de auto sacrifício; a possibilidade de se dividir e se estranhar. O abismo aberto no meio do nosso corpo é a divisão entre corpo e sussurro (poesia).

Ao fim do poema, no entanto, o abismo deixa de nos dividir e passa a nos circundar, porque não somos mais aquela unidade cindida; somos inteiros de novo, ainda que marcados pelas rupturas. O poema dá um tom cíclico: primeiro, a holotúria inteira, com o abismo ao seu redor; depois, dividida em duas, atravessada pelo abismo. Finalmente, a parte restante regenerada, circundada por ele, pronta para se romper de novo. Vejo algo disso em *Água viva*: para além da coincidência dos animais do mar, o corpo da narradora se fragmenta e se

---

<sup>64</sup> BARTHES, 2013, p. 46.

recompõe constantemente ao longo do livro (Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e - como uma respiração do mundo<sup>65</sup>); é um corpo que morre só o necessário, estranha aquilo que se desprende de si — e o que se desprende é sussurro, grito, silêncio, escrita. É uma escrita que é o abismo.

Penso, então, a *sangria* em *Água viva* em dois sentidos: a) primeiro, a *sangria* da narrativa, isto é, tudo aquilo para além das margens do livro ou no seu limite, no sentido em que alerta a narradora: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo”<sup>66</sup>; “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira”<sup>67</sup>; e depois b) a perda de margens da própria narradora (que assume: “divido-me em milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou”<sup>68</sup> e “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos.”<sup>69</sup>). No limite, as duas *sangrias* convergem, pois a fragmentação do corpo narrador é flagrada na própria narração. É importante ressaltar, entretanto, que a ideia de uma *sangria* tanto corpórea como textual não implica na abdicação do corpo ou do texto. Ao contrário, é só na ordem do corpo no mundo e na ordem do texto dentro dos limites da página que a experiência de tensionamento das margens pode ser percebida. A hipótese é a de que se pode traçar um paralelo entre o nosso corpo sensível e suas fronteiras, a pele, e a fronteira do texto, seus limites. Também lá residiria o sensível, na margem do texto *Água viva*.

---

<sup>65</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 31.

<sup>66</sup> Idem, p. 60.

<sup>67</sup> Idem, p. 9.

<sup>68</sup> Idem, p. 8.

<sup>69</sup> Idem, p. 60.



#### 4 Literatura do corpo ou Corpo da literatura

*olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas*  
Ana Cristina César

Aleksander Wat foi um poeta futurista polonês do início do século XX. Wat sofreu um derrame em 1953 e viveu com um distúrbio neurológico chamado Síndrome de Wallenberg nos quatorze anos seguintes. A doença causava dores intensas e, em meio às crises, nem sempre o poeta podia escrever. Quando conseguia, a dor atravessava sua escrita. É nesse sentido que um de seus ciclos de poemas leva o nome de “poemas somáticos”. É também dessa forma que alguns dos estudiosos da obra de Wat nomeiam a parte de sua escritura invadida pelo sofrimento físico e psíquico. A dor o levou ao suicídio. Nesses poemas, frequentemente o corpo é visto como uma prisão. A somatização, termo comum ao discurso médico e psiquiátrico, é, dizendo a grosso modo, o processo de reação do corpo a certa condição ou emoção, não necessariamente ligada a uma patologia, mas fisicamente real. Se recorrermos à etimologia, *Somatykos* se refere àquilo que é do corpo (Soma), em oposição ao que é da mente (*Phrenykos*).

A proposição do poema somatizar algo, uma dor, uma experiência banal que seja, nos aproxima à ideia do texto como um corpo. As delimitações entre o corpo e a mente, tão fortemente desenhadas pelo pensamento cartesiano, afrouxam-se e fazem possível um novo traço. Da mesma forma, remete à implicação do corpo do escritor na escritura, esta no sentido que Leyla Perrone-Moisés evoca em *Texto, crítica, escritura*, a saber, “a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor”<sup>70</sup>.

Em *Água viva*, a narradora antecipa: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever”<sup>71</sup>. Existe um corpo escritor inalienável e, para Helene Cixous, com essa frase Clarice “declara guerra à escrita concebida como morte ou cadáver”<sup>72</sup>. No que se escreveu até aqui, principalmente no retorno ao manuscrito/datiloscrito de *Objeto gritante*, está explícito como a mão da escritora está impressa no texto no ato de riscar, escrever, substituir com a caneta. Em um sentido mais amplo, retomo alguns trechos em que as mãos aparecem em um uso pouco habitual. Se escreve com a mão, afinal, assim como é com a mão que se pinta. A

<sup>70</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 38.

<sup>71</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 44.

<sup>72</sup> CIXOUS, 1990, p. 13.

dependem de sua posição — nas artes plásticas o posicionamento das mãos significa atitudes interiores — as mãos podem se ligar à reza, ao gesto de acusação, à súplica. É também entre as mãos, com a ponta dos dedos, que passamos a página e sentimos o livro.

A narradora-pintora declara: “Quero como poder pegar com a mão a palavra.”<sup>73</sup>; mais do que isso, é também com a mão que escuta: “Vejo que nunca te disse como escuto música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração.”<sup>74</sup> É com a mão que se vê e se sente a vida: “Luto para não transpor o portal. São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali e são tocáveis: pois as mãos também olham.”<sup>75</sup>; “Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje.”<sup>76</sup>

Nos detenhamos um pouco na relação da protagonista, pintora e escritora, e como as mãos são seu meio de trabalho por excelência. Somam-se duas outras personagens de seus romances: a escultora G.H de *A paixão segundo G.H.* e Virgínia de *O lustre*, que apesar de não ser colocada como escultora, faz pequenas estátuas de bonecos, exercício bastante próximo. De início, as escultoras são aquelas que moldam e dão forma à matéria informe. Se dar forma à matéria bruta é a profissão de G.H., a mulher experimenta no livro a desintegração da própria forma.<sup>77</sup> Por sua vez, quando está com coragem, Virgínia vai até a margem do rio e lá encontra o melhor barro: branco, maleável, pastoso, frio. Este barro é recolhido por ela e é daí, dessa matéria, que serão modelados os seus bonecos. A intuição é a de que a escrita tenta dar forma ou deformar ainda mais a massa amorfa da beira do rio.<sup>78</sup> Na crônica *Uma porta abstrata*, Clarice Lispector escreve: "Certas páginas, vazias de acontecimentos, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse"<sup>79</sup>. A página vazia, vale destacar, não equivale à ausência de palavras; estão escritas, apenas não narram acontecimentos.

---

<sup>73</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 10.

<sup>74</sup> Idem, p. 9.

<sup>75</sup> Idem, p. 63.

<sup>76</sup> Idem, p. 16.

<sup>77</sup> Sobre isso, cf. STIGGER, Veronica. Arrumar a forma? In: Org. de ROSEMBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021. pp. 198-207.

<sup>78</sup> “Em sua solidão, [Virgínia] molda figuras de barro, guardando consigo emoções desconhecidas, as quais parecem brotar da atividade manual com água e terra, em estreita ligação com a realidade íntima. A água misturada com a terra revigora o comportamento viscoso e meditativo de Virgínia, desmontando-se em sentidos a partir das figuras de barro” (ALONSO, Mariangela. Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: a metáfora da criação em Clarice Lispector. In: Org. de ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 119.

<sup>79</sup> LISPECTOR, Clarice. "Uma porta abstrata". In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 657.

Como o trecho anterior insinua, as mãos vão se relacionar na escrita da autora à captura da coisa. Em *Água viva*: “Estou transfigurando a realidade - o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi.”<sup>80</sup> Ver e tocar se associam ao passo que, de maneira geral, aquilo que é visto tem realidade material e pode ser tocado. Em *Perto do coração selvagem* isso é tensionado. Na sua leitura do romance, Carlos Mendes de Souza se detém sobre a experiência de Joana de andar no escuro ou entrefechar os olhos se guiando apenas com o corpo. Ele enumera flagrantes da protagonista, criança ainda, em que a menina fecha ou cerra os olhos e enxerga com o corpo, transfigurando a realidade. Esse movimento propicia o domínio da invenção e é a entrada para a vivência de uma experiência que é do domínio do misterioso. Uma das passagens se dá

[a]o fechar os olhos e caminhar com as mãos estendidas até encontrar um móvel. Essa experiência leva ao encontro com "a coisa". A dificuldade em "agarrar a coisa" e o que de difícil existe no dizê-lo, pode equiparar-se (exemplo de figuração) à atitude que sempre se persegue na procura da própria escrita.<sup>81</sup>

Poder-se-á dizer que é o entrefechar os olhos que permite o acesso à visão transfiguradora (em vez de um chão de pedras, um chão de listas, como no livro as linhas) e à libertação (intensificação das velocidades): "Se abrisse os olhos enxergaria cada pedra, acabaria com o mistério. Mas entrefechava-os e parecia-lhe que o bonde corria mais e que se tornava mais forte o vento salgado e fresco do nascer do dia" (44). Este sinal de libertação manifestar-se-á nas páginas seguintes. Um exemplo: a fuga dos braços da tia e a corrida para o mar. Com os olhos entreabertos dá-se a transfiguração: o mar é visto como um animal ou paisagem infinita entrecortada.<sup>82</sup>

Assim, o modo de ver possui um poder. Reservadas as diferenças entre não ver e ver transfigurado (enxergar tensionando o que se vê não é o mesmo que não ver), se Carlos de Mendes Souza estiver correto, então a visão não daria conta de apreender a *coisa*, pois esta está na ordem do invisível; da mesma forma, é impalpável. Para ele, a tentativa de agarrar a *coisa* pode ser a perseguição da própria escrita. No romance de estreia, na tentativa de pegar com as mãos a *coisa*, o gesto falha e resta apenas o próprio corpo da protagonista; no livro de 1973, o desejo é o de pegar a palavra com a mão. Não porque esta seja a *coisa*, o *it*, mas porque a palavra esposa, os aproxima. É a linha, visível, palpável, deixando ver a entrelinha, o espaço em branco, o silêncio. Invisível e impalpável, o *it* no entanto vibra e pode ser sentido entre os dedos. Assim pulsa a imagem de nervo fremente do já, contorcendo-se, latejando.

<sup>80</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 54.

<sup>81</sup> SOUZA, Carlos Mendes de. *Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 174-175.

<sup>82</sup> Idem, p. 175.

O visível e o invisível são inextricáveis. Dizer que a *coisa* não é capturável — pela visão ou pelo olhar, tampouco pela escrita — não equivale a dizer que o olhar se torna dispensável em *Água viva*. “O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável”<sup>83</sup>, escreve a pintora. Nos detenhamos um pouco nisso a partir de algumas palavras do poema de Daniel Arelli:

Sair para ver o mundo  
mas não como se lê  
um livro  
uma carta  
um jornal  
da esquerda para a direita  
de cima para baixo  
com sinais de pontuação que são como  
sinais de trânsito  
instruções para inspirar  
expirar  
fazer silêncio  
fazer sentido

sair para ver o mundo  
como se vê  
isto é,  
como um pintor.

Um mundo presente  
e simultâneo  
em que tudo  
está à vista:  
duas ou três peras verdes  
um açucareiro branco  
uma xícara azul.<sup>84</sup>

Existe uma forma muito particular de ver reservada ao pintor, segundo a voz poética do poema de Arelli. O pintor vê como se vê, isto é, sem instruções e delimitações: não como a leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita; eliminados os sinais de pontuação, as indicações de como respirar, fazer silêncio e fazer sentido. Esse olhar coincide com a modo da narradora de *Água viva* olhar o mundo, com uma nudez no olhar, desnudando também as camadas do mundo e de tudo que existe — dos objetos à natureza: a personalidade das flores, a inteligência dos bichos, os enigmas dela mesma. É dessa forma que ela adentra na escrita, afinal, pois escreve “tosco e sem ordem”, ainda que a nudez não seja total (pois esta é interdita,

---

<sup>83</sup> LISPECTOR, 2020a, 73-74.

<sup>84</sup> Presente em *O pai do artista* (Círculo de poemas, 2022). Neste poema em série, Daniel Arelli estabelece um diálogo com o quadro de Paul Cézanne, *Louis-Auguste, o pai do artista lendo “O acontecimento”* (1866), em que Cézanne pinta seu pai lendo jornal em uma poltrona. O intrigante, pensando no olhar, é justamente como o poema busca em cada verso capturar o olhar do artista para o pai, que por sua vez tem seus olhos voltados para o jornal. Arelli olha para o quadro, em que Cézanne olha o pai, em que o pai olha o jornal; e nós, antes ou depois disso tudo, olhamos para o poema.

restringe-se à morte<sup>85</sup>). A pintora reconhece: “Sei que o meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom.”<sup>86</sup> É a atenção para o campo de visibilidade que é o mundo — a existência ordinária das frutas, dos objetos — que permite uma aproximação ao que escapa à visão.

Dessa visão do pintor, retomemos o exemplo de André Marchand. Ao andar por uma floresta, o pintor teria sentido não ser ele quem olhava a floresta; antes as árvores é que o olhavam e falavam com ele. “Eu acreditava que a pintura deveria ser transpassada pelo universo e não querer o transpassar... Espero ser interiormente submergido, englobado. Eu pinto talvez para surgir”.<sup>87</sup> Algo próximo do que diz Barthes quando escreve: “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele”<sup>88</sup>. O artista seria então aquele que toma conta do mundo com o olhar e é ultrapassado por ele<sup>89</sup>. Da voz da narradora de *A paixão segundo G.H.* ouvimos: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive tudo.”<sup>90</sup>

Para além do olhar do artista, existe a maneira de olhar reservada a quem lê. A passagem da ficção esclarece: “Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua *secreta redondez antes invisível* quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêm-se canais e mares.”<sup>91</sup>. (grifo meu) É evocada, nesse ponto, a perspectiva dada pelo afastamento: o invisível só pode ser visto quando, paradoxalmente, o olhar se borra, as palavras se confundem. O visível e o invisível estão, então, obliquamente implicados.

Sobre a forma de olhar *Água viva*, agora pelos olhos do leitor, Eucanaã Ferraz escreve no posfácio da edição comemorativa da Rocco publicada em 2020:

Se o texto de *Água viva* se quer abstrato como forma e material como presença no mundo, lê-lo supõe que ambas as dimensões se mantenham e se ativem. Imagino a leitura ideal deste livro como exercício de aproximação que, paradoxalmente, se coloque a distância; que, desprendida da caça ao significado, seja um ato da visão, um procedimento físico, uma atividade que implica a

<sup>85</sup> “E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece.” (LISPECTOR, 2020a, p. 11)

<sup>86</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 11.

<sup>87</sup> “Dados os organismos, objetos ou fragmentos de objetos que existem pesadamente à sua volta, cada um em seu lugar, e no entanto percorridos e ligados em superfície por uma rede de vetores, em espessura por uma multiplicidade de linhas de força, o pintor joga fora os peixes e conserva a rede. Seu olhar apropria-se das correspondências, das questões e das respostas que, no mundo, são indicadas apenas secretamente, e sempre abafadas pelo estupor dos objetos, ele os desinveste, os liberta e busca para eles um corpo mais ágil.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 61)

<sup>88</sup> BARTHES, 2004, p. 131.

<sup>89</sup> Desenvolvo melhor o “cuidado com o mundo” no capítulo *O rosto nu*.

<sup>90</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 183.

<sup>91</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 22.

fisiologia antes da compreensão. Uma leitura que seja, a um só tempo, sinestésica — ativação de uma rede de percepções intercambiáveis — e cenestésica — reação somática profunda.<sup>92</sup>

O escritor complementa: “O horizonte desejado é, portanto, escrita e leitura livres de significados: o estado bruto da visão; o corpo como absoluto estar no mundo”<sup>93</sup>. Para ele, portanto, não só a narradora vê de uma maneira bastante particular, como indiquei, mas também o leitor é convocado a ver deste modo, a saber, uma leitura sinestésica e cenestésica. Ou, para usar o texto, a escrita/pintura de corpo todo feita para ser ouvida com o corpo todo.<sup>94</sup> Ao mesmo tempo em que toca a fisicidade do mundo e recupera o campo de visibilidade, o texto invoca o invisível, o vazio, o silêncio, “mundos inatingíveis por meio da razão, inalcançáveis até mesmo para a imaginação”<sup>95</sup>.

Volto às entrelinhas para pensar, justamente, como a palavra (concreta, dura, matéria) deixa entre as linhas um espaço em branco, uma vez que se trata de escrita forjada “no fascínio que é a palavra e sua sombra”<sup>96</sup>, isto é, deslumbrada pelo que se projeta (ou não se projeta) da e na palavra. Assim como a margem, a entrelinha é um espaço em branco e é ali que algo se escreve (ou *ex-creve*), o que com efeito é uma reivindicação em *Água viva* (lê-se: “O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”<sup>97</sup>, e, em uma crônica da escritora, “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem as palavras nas entrelinhas.”<sup>98</sup>) Soma-se a isso a analogia incorporada à narrativa da palavra como isca, a palavra que pesca o que não é palavra:

Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.<sup>99</sup>

E então a entrelinha de sua escrita se aproxima à margem, o lugar em que *a coisa*, em *Água viva* o *it*, reside. Se há de se evitar esmagar a entrelinha, é igualmente necessário não esmagar o espaço em branco das margens. É vital que as margens não comprimam e esmaguem

<sup>92</sup> FERRAZ, Eucanaã. Água de beber: *Água viva*. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 2020a, p. 92

<sup>93</sup> Idem, p. 92.

<sup>94</sup> “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabora-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.” (LISPECTOR, 2020a, p. 8). Uma leitura mais aprofundada sobre a escrita e pintura de “corpo todo” está no capítulo *Ali onde tem a pele*.

<sup>95</sup> FERRAZ, Eucanaã. op. cit., p. 92.

<sup>96</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 8.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>98</sup> LISPECTOR, Clarice. De escrita e vida. In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 179.

<sup>99</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 17-18.

o texto e o entre-texto. Desse modo, a narradora declara: “Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.”<sup>100</sup>. Encarnar-se, com efeito, é se fazer carne, fazer das frases um corpo portanto. As frases são voluptuosas e ininteligíveis, estão além das palavras — “se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”<sup>101</sup> — e um silêncio ecoa do entrechoque das frases. Esse entrechoque está entre as palavras e entre as linhas: é o vazio, o silêncio, o espaço em branco incorporado à palavra.

As páginas vazias de acontecimentos, como lemos em *Uma porta abstrata*, veículo de aproximação à própria coisa, encontram seu maior exemplo em *Água viva*. Nesse ponto, pegar as palavras entre os dedos é uma espécie de exercício para esculpir ou desconstruir qualquer forma. Da forma já existente, da significação amarrada às palavras, caminha-se em direção ao plasma, à ausência de forma. Ou ainda: um retorno à matéria-prima, antes da significação. Em outra passagem de *Água viva*:

Mas agora quero ver se consigo prender o que me aconteceu usando palavras. Ao usá-las estarei destruindo um pouco o que senti - mas é fatal. Vou chamar o que se segue de "À margem da beatitude". Começa assim, bem devagar: Quando se vê, o ato de ver não tem forma - o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensarsentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo - enquanto ato de percepção - não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário - enquanto ato de pensamento - já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso - por ter forma - um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito "liberdade" é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.<sup>102</sup>

No trecho, chama a atenção de saída a proposta de prender em palavras um acontecimento — próximo na literatura clariceana ao “estado de graça” (momento em que “há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.<sup>103</sup>). A proposta é acompanhada pela aceitação, de antemão, de que traduzir em palavras é arruinar minimamente a experiência — com atenção especial para os

<sup>100</sup> Idem, p. 17.

<sup>101</sup> Idem, p. 9.

<sup>102</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 73-74.

<sup>103</sup> Publicado no *Jornal do Brasil* como crônica de 6 de abril de 1968, bem como em *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres* (1969, p. 80).



verbos “prender” e “destruir” entrelaçados ao ato de escrever a experiência. Aqui, o nome dado ao ato de se ver e pensar livremente é “à margem da beatitude”. Estar à margem da beatitude é a posição principal de toda a ficção de *Água viva*, pois só se chega à beira do sagrado e do profano, à beira da *coisa*. Escrever é estar à beira do que se pretende exprimir. Enquanto o próprio ato de pensar se limita pela forma, a beatitude seria a completa liberdade, a ausência de forma — de pensamento, de corpo, da margem do texto.

Uma vez fora das leis da narrativa, volto à Hélène Cixous, cada leitor deve achar o seu modo de fazer o texto clariceano legível — poderia ser cantado, exemplifica a ensaísta. A mim, parece que a narração insinua qual a maneira de se aproximar da narrativa: com o corpo todo. O texto respira, vibra e é na lógica da respiração, de um grande fôlego, que pode ser lido.<sup>104</sup> Comenta Cixous sobre a escrita no ritmo do corpo:

Quando há uma continuidade, quando há um fluxo e uma potência vital que o sustenta, como em *Água viva*, então, não vemos por que parar de repente. O que faz parar é uma perda de fôlego num determinado momento ou uma preocupação com o outro, e daí o texto para. O admirável é que ela para arbitrariamente. Não para porque construiu um modelo arquitetado, que seria geométrico ou matemático, equilibrado como as dissertações que nos ensinaram a fazer. *O texto segue o ritmo do corpo*. Bem, agora eu paro, diz ela. Diz e faz. *Eu paro, eu recupero o fôlego, tomo uma xícara de chá e recomeço. É algo que está o mais perto possível do corpo, que o mima, quando a literatura em princípio recalca o corpo.*<sup>105</sup> (grifos meus)

Ainda em consonância com a leitura da escritora francesa, não existiria portanto uma arquitetura, uma caixa romanesca, um cerceamento do fluxo da narração. É o próprio corpo da narradora (ou escritora?) e do leitor que determinariam o momento de parar e de continuar. É uma narrativa de fôlego, menos no sentido figurado de algo excitante, emocionante, apesar de também o ser, mas antes e principalmente no sentido literal. “O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração.”; “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer”<sup>106</sup>, diz a narradora, o que implica em uma intersecção entre o corpo da narradora e o corpo do texto. É então que empresto e me aposso

<sup>104</sup> “There is no narrative, no story. None of the usual narrative instruments are operative here, so one can only obey the text. One reads in one movement, which does not mean anything. Rather, one should say, one reads in a circle. One follows the text's breathing rhythm”. (CIXOUS, 1990, p. 17) Lembremos de Rodrigo S.M., que diz: “Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, *obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.*” (LISPECTOR, 1998a, p. 31)

<sup>105</sup> Este texto integra o livro *A força da palavra* e reúne dois artigos: “Presença de Clarice Lispector”, *Folha de S. Paulo*, 28/11/1982, e “Editora francesa lançará toda a obra de Clarice”, *Folha de S. Paulo*, 28/03/1993. Disponível em <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>. Acesso em 21 jul de 2022.

<sup>106</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 20.



do conceito de poesia somática para tensioná-lo e pensar a escritura de *Água viva* como somática. É um corpo trabalhando, escrevendo e respirando. Ao sentir sede, o corpo para, bebe chá e pode assim recomeçar.

Considerando a *sangria*, é razoável propor que essa aproximação ao ritmo do corpo se dê, justamente, porque o texto sangrou. No datiloscrito de *Objeto gritante*, é possível ler:

Não vê que isto aqui é como um filho nascendo? Dói. Mas se não houvesse a dor como se sentiria a não-dor? Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo e amplo até onde a pessoa pode se esticar. *E o sangue agradece. É tão bom ser cheia de sangue. É tão bom bocejar: entra ar e ar e ar. O ar sem vento é “it”. Com vento já é um “ele” ou uma “ela”.*<sup>107</sup> (grifo meu)

Ainda que esse excerto seja um dos vários modificados na publicação da versão final<sup>108</sup>, o processo de escrita se aproxima ao nascimento, à dor, a ter sangue e a bocejar. O exercício doloroso da escritura beira tudo aquilo que é da ordem do corpo. Se a *sangria*, como foi indicado antes, é o extravasamento do corpo, o que vaza, algo do processo de corte está presente no ritmo do próprio corpo. O filho que nasce (não à toa, o estágio final do parto chama-se expulsivo), o espreguiçamento (levar o corpo ao limite do que pode chegar em si mesmo), o bocejo (ar que entra e sai, a necessidade de expirar, de vazar) e, o que mais me interessa, ser cheio de sangue (para poder se esvaziar, sangrar) — “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue”<sup>109</sup>.

Em resumo, *Água viva* é composto por “temas atemáticos”<sup>110</sup>. Sem enredo, fragmentário, onomatopeico, convulsão da linguagem, é texto para ser visto de cima e com distanciamento. A busca do instante-já colabora com a criação de um texto fugidio, pois é um entre-lugar no tempo: não sendo o que foi, tampouco aquilo que virá a ser, o instante-já é o que escorrega entre os dedos. Instante-já, portanto, é a impossibilidade do tempo. Ao querer “possuir os átomos do tempo [e] capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já”<sup>111</sup>, reivindica-se um tempo inexistente, uma criação, um forjamento. É a margem do passado-futuro; é-se no fosso. O limite está na narrativa em torno da linguagem, sim, mas também às

<sup>107</sup> LISPECTOR, 1971, s/p.

<sup>108</sup> Em *Água viva*, com cortes, lê-se: “Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece.” (LISPECTOR, 2020a, p. 52)

<sup>109</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 18.

<sup>110</sup> Idem, p. 12.

<sup>111</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 6.

voltas da discussão do limite do tempo, da designação e representação do instante. Nas primeiras páginas da ficção, somos introduzidos à efemeridade do tempo:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará em um imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. 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.<sup>112</sup>

A luz que se acende momentaneamente ilumina uma coisa, um pensamento na escrita; mas logo o pirilampo se apaga e, ao acender novamente, está em outro lugar, lançando luz a outro motivo; a roda está em movimento, em fluxo, portanto quando volta a tocar o chão já está roçando solo novo. Assim, é delicado fazer recortes e analisá-los mais detidamente. Tentando não perder de vista o alerta da narradora, a saber, que se trata de um texto que ganha forma visto do alto, tento me aproximar chamando a atenção para alguns dos *leitmotifs* do texto, os motivos de escrita da narrativa. Sigo atrás das piscadas do pirilampo (a própria voz narrativa) para ver o que se ilumina. Se a busca é pela abdicação do sentido, da apreensão apenas do sentido auditivo das palavras, ainda há palavras. “A linguagem está continuamente gerando metáforas”<sup>113</sup> e a linguagem conta, escreve Siri Hustvedt em “The Delusions of Certainty”. Não à toa se diz ‘à flor da pele’, ‘coração na boca’, ‘borboletas no estômago’. Quer dizer, é o substrato sonoro que se almeja, mas, ainda assim, metáforas, metonímias, enfim, toda a sorte de figuras de linguagem e escolhas lexicais, tensionamentos sintáticos comunicam alguma coisa. Detenho-me assim, a seguir, ao nascimento e à morte; ao sangue e à placenta.

#### 4.1 Um útero é do tamanho de um punho

*úteros famosos: o útero de frida kahlo  
o útero de golda meir  
o útero de maria quitéria  
o útero de alejandra pizarnik  
o útero de hilary clinton  
[o útero de diadorim]  
Angélica Freitas*

<sup>112</sup> Idem, p. 13.

<sup>113</sup> HUSTVEDT, Siri. The Delusions of Certainty. In: HUSTVEDT, Siri. *A woman looking at men looking at women: essays on art, sex, and the mind*. New York: Simon & Schuster, 2016, 132.

Em seu ensaio, Hustvedt se pergunta: se há algum, qual é o significado para a mente do fato de que mamíferos são gestados por outro corpo? Em que medida essa realidade biológica se relaciona a como um mamífero se desenvolve ao longo do tempo? A mente e a consciência começam no nascimento e acabam na morte? Exatamente onde a mente está localizada no corpo? Só a mente pensa ou outros órgãos pensam de alguma maneira também? E, finalmente, o que é pensar?

A autora articula que, assim como a filosofia se ocupa do debate sobre quando começa uma vida, a biologia igualmente se devota à vida e à morte, às fronteiras de uma criatura. Nos diz o que é a pele — maior órgão do corpo formado por células, a divisa do ser humano; ou então o que são as bactérias — seres microscópicos, unicelulares em sua maioria —, em uma busca pela fragmentação da natureza para que assim seja possível explicá-la. No entanto, a ensaísta se dá conta com surpresa que o fato mais básico da vida mamífera, o de que todos nascem e sobrevivem com uma mãe; e que é no ambiente intrauterino que a vida começa, seja pouco explorado tanto pela biologia quanto pela filosofia quando se trata do que os seres humanos são.

Veronica Stigger relembra, a respeito da história da filosofia sobre o corpo, que o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino na Grécia Antiga:

Se ele ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento.<sup>114</sup>

Esses deslocamentos estão no tratado de Hipócrates, *Da natureza da mulher*. Émile Littré o traduziu para o francês e, ao fazê-lo, o atualizou e introduziu às margens parênteses em que liga o movimento do útero pelo corpo à histeria<sup>115</sup>, palavra que, ainda segundo a retomada

<sup>114</sup> STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>. Acesso em 03 mai de 2022. p. 7.

<sup>115</sup> A inscrição à margem estabelecendo relação com a histeria se intensifica ao pensarmos no dermatografismo. Em 1862, Jean-Martin Charcot assumiu o cargo de chefe da clínica Salpêtrière em Paris. Os internos, mais de cinco mil, foram descritos como parte de uma espécie de museu vivo de patologia, marcada por distúrbios neurológicos e mentais. Didi-Huberman classifica esse momento da história como a invenção da histeria. O dermatografismo, em suma, era a experimentação exercida por médicos em, na maioria dos casos, mulheres histéricas (estas que formavam grande contingente dos pacientes da clínica). Consistia na aplicação da mão do profissional sobre a pele da mulher, provocando a imagem da palma sobre a carne e inscrevendo o sujeito no contexto da doença, anormalidade e, até mesmo, possessão demoníaca. O filósofo recupera um caso em que Barthélémy, um médico, escreveu seu nome na pele de uma mulher e mandou que ela sangrasse pelas letras às quatro horas daquela tarde. O relato conta que o sangramento aconteceu e, além disso, continuou visível por três meses. Nesse caso, o fato clínico moldado por uma ficção e por um drama de poder e controle liga o corpo e suas margens (a pele) à histeria, gênero e arte. (Cf. DIDY-HUBERMAN, Georges. *The Figurative Incarnation of the Sentence: Notes on the Autographic Skin*. Trans. Caryn Davidson. In: *Journal* 47.5, 1987, 66-70. French Orig.: „L’incarnation figurale de

de Stigger, “deriva do grego *hystéra*, conexo ao latino *utērus*, de onde vem útero em português.”<sup>116</sup> Portanto, não cumprindo sua função biológica de reprodução, o útero vagava e afetava todo o corpo, como reitera Platão em *Timeu* sobre o útero, esse “animal que vive [na mulher] com o desejo de procriar filhos”<sup>117</sup> e, quando não atendido este desejo, desencadeia toda uma sorte de perturbações. A hipótese da ensaísta é a de que pode vir daí a ideia de então de que as mulheres estariam mais próximas à irrefreabilidade do instinto e à incontrollabilidade das ações, o que coincide com as primeiras reflexões sobre a arte, uma vez que esta teria algo de intrinsecamente feminino, “pois expressa aquilo que foge ao controle, à temperança, ao domínio das paixões.”<sup>118</sup>

Nesse ponto, Veronica Stigger retoma Alexandre Nodari, que destaca o fato de Platão não banir os poetas da República ideal pelo distanciamento da verdade dos escritores; antes, os expulsar porque a poesia faz os homens “se efeminarem, sentirem simpatia pelos personagens, com-sentir os afetos destes”, isto é, “[o] feminino e o poético convergem pois são, respectivamente, o princípio e a prática da errância, da instabilidade, em suma, da diferença e da loucura”<sup>119</sup>. Daí, para Stigger, Oswald de Andrade declarar que tem “o coração menstruado” e que sente “uma ternura nervosa, materna, feminina”, que se despregava dele “como um jorro lento de sangue”: “Um sangue que diz tudo, porque promete maternidades. Só um poeta é capaz de ser mulher assim”<sup>120</sup>. Assim, o entrelaçamento do feminino na arte não diz respeito ao fato de artista ter nascido homem ou mulher; é a “histerização da linguagem” que está em jogo. Um impulso histórico na arte desarticula, então, no argumento de Veronica Stigger, a fala e o corpo como um todo. Em *Água viva*, Clarice Lispector

retomou com brilho o elogio do impulso histórico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de saída de si – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade. Não por acaso, Ruth Silviano Brandão já propôs que se pensasse a “convulsão de linguagem”, de que fala Clarice Lispector em *Água viva*, como uma “histeria *na e da* linguagem” – noção que, aliás, segundo a crítica, poderia ser estendida à “linguagem literária em geral, sempre beirando a histeria, ao engendramento de seus fantasmas”.<sup>121</sup>

---

la sentence (note sur la peau ,autographique“). In: Scalène 2, 143-169. Disponível em <[cabinetmagazine.org/issues/13/didi-huberman.php](http://cabinetmagazine.org/issues/13/didi-huberman.php)>. Acesso em 03 fev de 2023.)

<sup>116</sup> Idem, p. 7.

<sup>117</sup> PLATÃO, 2001, p. 145, apud. STIGGER, 2016, p. 7.

<sup>118</sup> STIGGER, op. cit., p. 7.

<sup>119</sup> NODARI apud. STIGGER, 2016, p. 7 (O ensaio de Nodari foi publicado no extinto Blog da Cosac Naify, mas está hoje disponível apenas em: [https://www.academia.edu/34918777/De\\_onde\\_vem\\_a\\_poesia](https://www.academia.edu/34918777/De_onde_vem_a_poesia). Acesso em 03 jan. de 2023).

<sup>120</sup> STIGGER, op. cit., p. 8.

<sup>121</sup> STIGGER, 2016, p. 8.

Volto à declaração de Oswald para pensar o coração menstruado e a ternura como sangue que jorra; sangue que promete maternidades — aí reside a capacidade de escrever: poeta, seja quem for, é quem pode vazar, jorrar, ser tingido de sangue, que é todo por vir, que é possibilidade. Na versão final do texto, *Água viva*, vê-se o nascimento dos mamíferos: dos gatos e o da própria narradora; esta, alimenta-se da placenta.

A impressão é que estou por nascer e não consigo.  
 Sou um coração batendo no mundo.  
 Você que me lê que me ajude a nascer. Espere: está ficando escuro. Mais.  
 Mais escuro.  
 O instante é de um escuro total.  
 Continua.  
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. *Barriga leitosa* com umbigo? Espere - pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.  
 [...]  
 Agora as trevas vão se dissipando.  
 Nasci.  
 Pausa.  
 Maravilhoso escândalo: nasço.  
 Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it. Com olhos fechados procuro cegamente o peito: *quero leite grosso*. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é.<sup>122</sup> (grifos meus)

A protagonista nasce. Páginas adiante, irrompe a imagem da gata se alimentando da própria placenta e do jejum que se segue nos quatro dias.

Só depois é que *toma leite*. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na *subida do leite*. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. *Mas sei de coisas it sobre amamentar criança*.<sup>123</sup>

Não. Não é fácil. Mas "é". Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. *Para ter leite para te dar. O leite é um "isto"*. E ninguém é eu. ninguém é você. Esta é a solidão. Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu agüento porque comi a própria placenta.<sup>124</sup> (grifos meus)

Alguns motivos da maternidade chamam a atenção além do nascimento, como o cordão umbilical e o leite. Romper o primeiro é estar solta no universo; o segundo assume papel mais complexo. De início, a adjetivação da barriga vislumbrada como “leitosa”. Depois, o leite

<sup>122</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 29-30.

<sup>123</sup> Idem, p. 25.

<sup>124</sup> Idem, p. 28-29.

grosso (m.q. leite encorpado, completo, o que diga-se de passagem não está pronto logo após o nascimento) buscado pela boca de quem nasce. No trecho seguinte, a gata faz um jejum antes de beber o leite e, ao mesmo tempo, produz leite para os filhotes (a subida do leite explicitada no excerto). Amamentar é, então, mistério. Finalmente, é a própria narradora quem produz leite, leite que é “isto”.

Da mesma forma, na aproximação da ficção ao parto dos pequenos felinos é a narradora se alimentando da placenta. Hustvedt fala da placenta como o órgão limítrofe entre o feto e a mãe, às vezes considerada um órgão feto-maternal por se desenvolver dos tecidos da mãe e do embrião. “Ocupa um espaço no meio, dentro do espaço materno”<sup>125</sup>. No texto, a menção à mãe é muito rápida<sup>126</sup> e não parece estar implicada no nascimento ao qual testemunhamos, pois este seria um novo nascimento: simplesmente se nasce. Por um lado, pode-se pensar em uma espécie de autogestão que só a escrita permitiria — e então, como o trecho cortado de *Objeto gritante* mostra, a escrita é o nascimento, não só da própria escrita, mas de si. É o tecido da escritora, sua própria pele, e o tecido da página dando forma (ou deformando) a um corpo. Se alimentar da placenta é voltar à matéria primeira, ao começo, ao corpo da mãe e ao corpo da língua. Roland Barthes assinala que “O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe”, aquele que “para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: [...] iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua”<sup>127</sup>.

Quando o bebê nasce, a placenta é expelida do corpo feminino, relembra Hustvedt, o que a faz ser considerada um órgão transitório. É com ironia que a escritora comenta que a placenta é lembrada como o “terceiro cérebro” pois, ao que parece, está em voga nomear várias partes do corpo como cérebros secundários. Se a linguagem conta, faz-se mais do que claro a importância atribuída ao cérebro na criação dessas metáforas. O útero é aquilo que dá margem à placenta e ao feto.

De volta à ficção, ao alimentar-se da placenta, cria-se uma espécie de eco no texto: eu sou forte pois comi a minha própria placenta. Eu aguento porque me alimentei diretamente da placenta.

Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto em um saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato

<sup>125</sup> HUSTVEDT, 2016, p. 131.

<sup>126</sup> “Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna.” (LISPECTOR, 2020a, p. 28)

<sup>127</sup> BARTHES, 2013, p. 46.

no mundo. Este processo é it. Não estou brincando. Estou grave. Porque estou livre. Sou tão simples.

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria.<sup>128</sup>

Interessa notar o saco que, uma vez rompido, deixa vaziar a água e o corpo do animal que nasce. Chamo a atenção à língua do gato, pois em português se usa a mesma palavra para se referir a idioma e ao órgão articulador da fala (em inglês, por exemplo, tem-se ‘language’ e ‘tongue’). Seria extremo pensar a escritora como aquela que lambe a bolsa cheia de água, com a língua portuguesa, passando a língua pelas próprias palavras, pelo próprio corpo, para quem sabe nascer da escrita?

#### 4.2 *Daqui estou vendo o sangue / que corre do corpo andrógino*

O corpo feminino figura *Água viva* entre o sagrado e o profano; tomado por erotismo, próximo à natureza, também é a própria marca de Satã nos rituais de sangue. Se estou pensando a sangria do texto, não é possível desvincular que esses corpos que sangram (da protagonista—do texto) são femininos, com tudo que têm de ambivalente.<sup>129</sup> Se todo corpo humano é cheio de sangue, alguns corpos sangram mais, de diferentes formas. Sangue da menstruação, do parto, do sexo, da violência; sangue acidental na ponta dos dedos ao cortar legumes; sangue das gengivas, gosto de ferro na boca, sangue das virgens bebido para manter a juventude, sangue nos lençóis para provar a virgindade.

A pele e o sangue se relacionam ao passo que o sangue tem de atravessá-la para externalizar-se. Jean Luc-Nancy retoma a diferenciação na etimologia entre o sangue das veias, vivo e que faz viver, e o sangue de fora, que deixa de ser parte de um corpo, não é mais nosso, é outra coisa.<sup>130</sup> O sangue é, portanto, aquilo que, circulando dentro, faz viver; e vazando, pode significar o fim da vida.

O sangue começa logo a escorrer, circulando na própria pele, justamente sob a última camada exposta ao fora. O sangue que jorra de uma ferida traz em latim um nome específico, *cruor*, que o distingue de *sanguis*, o sangue que

<sup>128</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 28.

<sup>129</sup> Este capítulo, pensando especificamente a obra de Clarice Lispector, quando se refere ao corpo feminino, está falando do corpo feminino cisgênero. Não poderia deixar de pontuar, no entanto, que os corpos de mulheres transsexuais também são corpos femininos. Da mesma forma, homens trans menstruam, têm útero.

<sup>130</sup> Em uma passagem de *A paixão segundo G.H.*, a protagonista detêm-se sobre esse estranhamento: “Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu” (LISPECTOR, 1998b, p. 59)



circula dentro do corpo. *Cruor* designava inicialmente a carne sangrando, o que em francês se chama *viande* e que se distingue de "carne" (*chair*) (como em inglês há *meat* e *flesh*). A *viande* está morta e pode ser comida crua (dizemos também "vermelha" ou cozida (a palavra *viande* vem de "vivenda", o que serve para viver). A carne (*chair*) pode servir para qualificar a *viande* ("uma carne macia"), mas a palavra designa primeiramente a integralidade do corpo vivo, segundo a tradição latina (*caro*) do hebreu basar (que significa, em primeiro lugar, a substância mole do corpo e só depois o corpo das criaturas enquanto tais, na sua fragilidade).<sup>131</sup>

Em *Água viva*, a criação é feita por esse corpo cheio de sangue, o *sanguis* do qual fala Nancy:

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um "isto". E escrevo com "isto" - é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio.<sup>132</sup>

No entanto, a pele (da narradora, do texto) é perfurada no exercício de escrita, como uma ferida, e o sangue pode vaziar e se estrangeirizar, tornando-se *cruor*:

O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos. Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. *Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue.*<sup>133</sup> (grifo meu)

Isto é, o corpo escritor se implica a ponto de vaziar do sentido. É nesse passo que a narradora declara "Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil. Daqui a pouco a Ordem vai me mandar ultrapassar o máximo. Ultrapassar o máximo é viver o elemento puro. Tem pessoas que não agüentam: vomitam. *Mas eu estou habituada ao sangue.*"<sup>134</sup> Assim, ultrapassar o máximo (da linguagem, da margem da página) é vaziar, estar disposta a ver sangue. A escrita, uma vez externalizada, vaza das mãos e do corpo da escritora. Assim se torna alteridade, corpo outro. No paralelo que estou tentando estabelecer, o extravasamento do texto passa pelo

Lembremos que os rituais dedicados ao sangue são uma prática recorrente entre os povos ameríndios. Entre os Kaiowa e Guarani, por exemplo, o sangue (*Tuguy*) é percebido numa composição entre água (*y*) e conhecimento (*arandu*), explica Lauriene Saraguzza em *Do fluxo do sangue aos cortes da vida em reserva: sangue, ritual e intervenção entre as mulheres*

<sup>131</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015. p. 56.

<sup>132</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 61.

<sup>133</sup> Idem, p. 61-62.

<sup>134</sup> Idem, p. 38.



*Kaiowa e Guarani em MS*<sup>135</sup>. Portanto, o sangue que verte dos corpos das meninas deve ser controlado para a produção da vida social, pois o sangue que vaza sem controle significa conhecimento que verte sem restrição. Entre os Kaiowa, as meninas são “guardadas” na ocasião da primeira menstruação. Durante esse período, devem ficar em silêncio absoluto para que não fiquem “com a boca aberta para o resto da vida”. Isso porque, para eles, a maneira que se porta durante o período da primeira menarca define como a mulher se portará para o resto da vida. Nesse tempo, seus cabelos são cortados e a alimentação é regulada. Após cinco dias, a menina sai coberta com destino à casa de reza do *Ñanderu* (rezador local), para que então, após sua reza e canto, ela renasça.

Saraguzza sublinha que a primeira menstruação diz respeito a um momento de inconstância do corpo e da pessoa. Isto é, os momentos em que o corpo verte sangue — na menarca, no parto e no nascimento — são considerados momentos de transformação corporal e assim se dão os rituais de fabricação corporal<sup>136</sup> e construção da pessoa entre os Kaiowa e Guarani. O sangue menstrual, por fim, é o de um estado de transição porque “a transição não é nem um estado nem o seguinte, é indefinível. A pessoa que tem de passar de um a outro, está ela própria em perigo e emana a outros”<sup>137</sup>. Daí as meninas menstruadas não cozinham, não plantam etc., pois isso poderia interferir negativamente na vida do coletivo étnico. Assim, sangrar é perigoso, porém é também uma forma de poder, pois a mulher sangrando seria capaz de interferir no alimento, na plantação e até mesmo na saúde no caso de dormir junto a alguém durante o período.

Retomo agora o corpo feminino como o corpo vazante por excelência. A imagem mais interessante do ritual Kaiowa, para mim, é a ambiguidade do poder e do perigo do sangue e do momento de linearidade. Em *Água viva*, o corpo feminino inicialmente é imagem de força e desejo. É na articulação de imagens, metáforas, símiles e temas-atemáticos que está o corpo de mulher: “**Como** se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes **como** se fossem poderosos tentáculos **como** volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnais desejos de realização”<sup>138</sup>.

<sup>135</sup> SERAGUZA, Lauriene. *Do fluxo do sangue aos cortes da vida em reserva: sangue, ritual e intervenção entre as mulheres Kaiowa e Guarani em MS*. Revista Tellus, Campo Grande, MS, ano 17, n. 33, p. 139-162, maio/ago. 2017.

<sup>136</sup> Tratei brevemente sobre a fabricação do corpo segundo Viveiros de Castro (vf. VIVEIROS DE CASTRO, 1979) na introdução deste texto, *Episteme e epiderme ou Introdução*. Vale destacar que me detenho ao caso dos Kaiowa e Guarani, mas entre muitos outros povos é possível notar algo semelhante, ligado à técnica de fabricar os corpos: controlar os furos, o que vaza (mas também o que entra) porque a pessoa ainda não está formada (ainda que nunca esteja, quando adulta saberá controlar melhor o que entra e o que sai).

<sup>137</sup> (DOUGLAS, 1966, p. 119 apud SARAGUZA, 2017, p. 149)

<sup>138</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 16.

É notável a repetição do conectivo “como” — não à toa Haroldo de Campos pensará em um “sistema do como” na escrita da autora<sup>139</sup> — na introdução dos símiles, criando um fio que partirá da terra e chegará aos corpos de mulheres nuas, como o ponto último da comparação, que é, em essência, o primeiro. No desenvolvimento do texto, essa aproximação do corpo ao enraizamento das árvores permanece e se alimenta, sensualmente, da terra. Lemos: “O erotismo próprio a que vivo tem como respaldo nenhum ar, nenhum mar, as plantas, em nós, amparado pela veemência da minha voz. E há uma força de um tronco robusto, de raízes inseridas na terra viva que reage dando-lhes grande alimento”<sup>140</sup>, e ainda: “Digo-te assim: “Tronco luxurioso”. E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra”<sup>141</sup>.

Esse corpo desejante, erótico, é em outro momento ritualizado. Se ora o corpo está cheio e depois vazante, esse sangue retorna — ainda que não o mesmo — para dentro. Além do sangue que circula no corpo-escritor, e depois irrompe os tecidos deste para viver para além da ferida, independente, há o sangue bebido nos rituais da narrativa.

Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia. Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. [...] A mão verde e os seios de ouro - é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média - Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Haroldo de Campos escreve em *Tópicos (Fragmentários) para uma Historiografia do Como*: “Para a escritura do “como”, no princípio não era o verbo, mas o advérbio. O status desse “como” (conjunção adverbial comparativa) não é afiançado pela lógica-discursiva, mas pela analógica da similitude.” (CAMPOS, 1992, p. 149). Nesse ponto, entraria Aristóteles, pai da dita “não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta [...] perceber essas relações, — essas afinidades “simpoéticas”, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade.” (idem). Ainda para o crítico, “Em Clarice, predomina literalmente o “sistema do como”: ““Símiles em liberdade”, despreocupados da ‘função de verdade’ na ordem do referente. Aqui se desenha ‘o anseio de escrever um livro estrelado, em que os momentos brilhem lado a lado sem articulação cerrada’, como reparou ainda Schwarz, mostrando a prevalência do modo existencial-descritivo sobre a função propriamente narrativa em Clarice.” (p. 164) A respeito de *Perto do coração selvagem*, Campos fala da cena de banho de Joana em que o frio “corre com os pés gelados” por suas costas; na cama do dormitório, depois, a jovem “sente-se “nunca como um animal”, “solta e fina” no mundo “como uma corça na planície...”” (idem). Portanto, se engendra em Clarice uma negação do escrever “em prol do inescritível, porém negação reiteradamente escrita e reescrita [...] tudo por obra e condão de um ‘como’ (explícito ou elíptico desobrigado de subserviência narrativa)” (CAMPOS, 1992, p. 165). Sobre o elíptico “como”, Carlos Mendes de Souza retoma uma lista com indicações durante a escrita de *O Lustre*, segundo romance de Lispector, em que o décimo segundo item escrito por ela aponta: “Tirar os “como” de analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio.” (SOUZA, Carlos Mendes de. 2000, p. 117)

<sup>140</sup> Idem, p. 33.

<sup>141</sup> Idem, p. 22.

<sup>142</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 21.

A alquimia, a inquisição e a feitiçaria aparecem no trecho como aquilo que é desviante (sempre atrelado à figura do corpo feminino, diga-se de passagem, como em “A mão verde e os seios de ouro - é assim que pinto a marca de Satã.” e “Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial.”<sup>143</sup>). A narradora se questiona sobre sua suposta heresia: “Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe”<sup>144</sup>. A inquisição aparece como a aniquilação de uma outra vivência que não seja aquela ditada pelo normativo; qualquer ritual fora disso, é uma subversão. A escrita ali é, em suma, uma subversão, abdicação da ordem, um ritual pagão que se apropria das imagens do cristianismo para profaná-las. Assim, o corpo feminino figura a fuga da ordem, ou como foi dito mais acima, figura a histeria do corpo e da linguagem.

A marca de Satã só pode ser vista (e representada), pois está no campo do indescritível e impronunciável — questão que perpassa toda a narrativa. Os seios, “emblema do corpo feminino sexuado enfatizando a maternidade e a nutrição”<sup>145</sup>, representam essa marca, com sua mão verde. Como já insinuado, a mão aparece na obra de Clarice Lispector como aquilo que cria ou deforma; como aquilo que tenta apreender o *it*. Os galhos despontam como símbolo fálico da fertilidade, algo que foi insinuado mais acima nas ligações das raízes ao corpo feminino. Por fim, e talvez principalmente, a missa branca se manifesta em oposição à missa negra, ritual satânico, para dizer que também na ordem estabelecida se bebe sangue. Tratarei disso mais a fundo no capítulo *O rosto nu*, mas, brevemente, diz respeito à tradição católica de beber vinho e comer o pão na missa, representando o sangue e o corpo de Cristo. Também ali o sangue de Cristo é bebido, somado à própria carne. Em outro trecho, ou ritual, se quisermos, lê-se:

Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora - a mim que a executo.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Idem, p. 31.

<sup>144</sup> Idem., p. 78.

<sup>145</sup> PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2001. p. 66.

<sup>146</sup> LISPECTOR, 2020a, p.

De novo, as mãos e os seios femininos. Clarisse Fukelman, em texto introdutório a uma das edições de *A hora da estrela* — narrativa em que o narrador Rodrigo S.M. dedica o livro à diversas figuras, dentre elas aos gnomos e aos anões, aqueles que o “habitam a vida” — frisa que estas criaturas mágicas são “pequenos gênios que, para o Talmud e a Cabala, presidem a Terra dos tesouros; os anões [por sua vez], em versão da tradição popular germânica, surgiram do sangue e dos ossos de um gigante e, peritos no trabalho de forja, conhecem o futuro”<sup>147</sup>. Isto é, as criaturas elementares têm origem do sangue e é também atrás do sangue dos animais que a narradora se põe para realizar suas cerimônias ocultas — ou para pintar seus quadros. Ainda na dedicatória de *A hora da estrela*, lemos:

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue.<sup>148</sup>

Para Fukelman, o sangue na dedicatória equivaleria à vida, em oposição à morte representada pelos ossos (na menção à Schumann). A pesquisadora nota que a dedicatória se torna dedicação, isto é, de “dedico” (à Schumann), passa-se à “dedico-me”. Soma-se a isso o culto às figuras lendárias e sua força vital e, assim, o “escritor está nos comunicando que se dedica a estados fronteirços, capazes de proporcionar um encontro com a experiência originária. Ter acesso a estes estados desencadeia um verdadeiro abalo sísmico, pois atinge-se uma região recôndita do ser [...]”<sup>149</sup>. Em *Água viva*, para além da repetição das figuras forjadas no sangue, está posta a linha limítrofe da vida e da morte:

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembrança do meu bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me. Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força - e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá. Deixo-me ficar jogada no chão agreste, exausta, o coração ainda pula doido, respiro às golfadas. Estou à salvo? enxugo a testa molhada. Ergo-me devagar, tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca. Estou conseguindo me equilibrar. 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. Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se

<sup>147</sup> FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, p. 20.

<sup>148</sup> Idem, p. 9.

<sup>149</sup> FUKELMAN, 1997, p. 17.

sagrado e a ninguém conto meu segredo. Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu.<sup>150</sup>

Voltando à discussão das margens, a travessia oscilante em *Água viva* está no domínio da criação. A protagonista atravessa, ainda que nunca completamente, as fronteiras da vida (chamada lado de cá) e da morte (lado de lá): é o que nomeia de transfiguração. Um pé no lado de cá e outro no lado de lá, ambos descalços, sentindo com a pele nua tudo o que pode sentir um corpo aberto aos limites da existência. Habitar a literatura é habitar, portanto, o limite, passar de um lado a outro sem desligar-se totalmente de nenhum dos lados. O que se vive no lado de lá é sagrado e misterioso, regido como por um pacto de sangue. A imagem do pacto, aliás, pressupõe a mistura do sangue de duas pessoas e, para tanto, é necessário um pequeno corte na pele. O pacto é, portanto, o ato de voluntariamente fazer vaziar o próprio corpo. No trecho, lemos um pacto entre um “mim” e um “eu”, cindidos pelo lado de lá e de cá. Como a holotúria de Szymborska<sup>151</sup>, morrer só o necessário, habitando os dois lugares: a vida e a morte, dividir-se quando necessário, cindida pelo abismo e, no fim, ser o próprio abismo, romper-se em corpo e poesia. Em outro ritual da ficção, o sangue é bebido:

Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. Quero um manto tecido com fios de ouro solar.<sup>152</sup>

Quer dizer, o coração menstruado do qual fala Oswald é a capacidade de deixar o corpo escritor se efeminar, isto é, ceder à histeria da linguagem, ou, em Clarice, à convulsão da linguagem. Isso equivale a parir (a si mesma, a escrita que seja); a sangrar, extravasar das margens do texto; a ritualizar com o próprio sangue e o sangue de outras mulheres. É a capacidade de transitar na ambiguidade do erótico e da figura das bruxas da Inquisição da Idade Média. Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, Ulisses convida Loreley para ir a um restaurante que serve galinha com bastante sangue engrossando o molho pardo. No romance, o sangue está diretamente ligado à truculência humanizadora de cada um, como bem nota Yudith Rosenbaum em *As metamorfoses do mal*. No ensaio, Rosenbaum foca na expressividade do mal que habita a literatura de Clarice Lispector.

<sup>150</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 16-17.

<sup>151</sup> Leitura feita no capítulo II: *Forjar um corpus ou À beira do abismo*.

<sup>152</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 34.

— Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.

— Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos Iá, comer outra coisa? perguntou meio a medo.

— Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violência nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também.<sup>153</sup>

Poder-se-ia pensar, nesse passo, que o extravasamento do sangue do animal (literalmente o sangue que vaza) é a necessidade humana de deixar vaziar sua truculência. A sangria é, portanto, ainda que doloroso, um alívio; uma necessidade do corpo de vaziar. *Derrubar sangue é* — seja ao menstruar; seja pela violência que nos é inata; seja nos rituais que criamos para viver a vida e viver a morte.

O que tentei demonstrar é que a escrita de *Água viva* se faz no ritmo do corpo. Sua *convulsão* de linguagem é a convulsão do próprio corpo narrador, estilhaçado, lançando flechas de sentido. O sangue é líquido (como a água), é vida e morte; é potência, perigo, violência. Sangrar é ato essencialmente feminino, assim como estar no limite — na mesma ordem está o artista. O texto que sangra, portanto, é resultado de uma somatização literária. Tomando o conceito de empréstimo o conceito de Wat e tensionando-o, a somatização literária dá-se na ficção de modo extremo a ponto da diferenciação entre uma literatura do corpo (aquela que o tematiza) e o corpo da literatura (o próprio corpo textual e o corpo narrador) se tornarem, no limite, a mesma coisa. A sangria, o ato de deixar vaziar o texto, parte de um deixar-se vaziar.

*Tudo começou com um útero.*

---

<sup>153</sup> LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 107.

## 5 Ali onde tem a pele

*Nos limites do meu corpo,  
ali onde tem a pele,  
espere por mim.*

*Virei,  
mas é tão longe.*  
Anna Świrszczyńska

De volta à comparação entre a experiência de dissolução de margens e ao desmanche do fio de algodão, em entrevista dada em 2018 Elena Ferrante aproxima o seu processo de escrita ao exercício de tecer e coloca a escrita como uma prótese para o corpo:

A metáfora da tecelagem [aplicada ao trabalho literário] me parece mais adequada. *Escrever é uma das próteses que inventamos para empoderar nosso corpo.* [...] Nós trabalhamos por meses, por anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes naquele momento, e quando está pronto, está lá, para sempre o mesmo, enquanto nós mudamos e continuaremos a mudar, prontos para tentar novas tramas.<sup>154</sup> (tradução minha, grifo meu)

Para a escritora italiana, se o corpo é limitado, a escrita é a prótese capaz de nos investir mais poder. A metáfora da escrita como tecelagem se adensa ao nos atentarmos àquilo apresentado pelo texto, uma *trama*, assim como é trama o resultado do entrelaçamento na tecelagem. As duas atividades são feitas com as mãos: uma, entrelaçando o fio, até formar um tecido; a outra, manuseando palavras, até chegar ao texto. Aliás, do latim *texere*, texto é tecer, é tecido. Para além da tecelagem, há ainda o exercício semelhante da costura. As duas práticas compartilham o caráter perfurante: é o movimento de furar, fazer atravessar a agulha; na costura, um movimento que vai de um lado ao outro do tecido, juntando partes opostas.

Por outro lado, a pele é, como já mencionado, o tecido que nos envolve. Contudo, no processo de *sangria* clariceano, o movimento seria algo perto de puxar o fio da costura ou de realizar um furo na pele. A trama textual se desenrolaria e desfaria como o fio do algodão na costura; tal qual o furo faria o corpo sangrar. É nesse extravasamento onde está o ponto principal de sua escrita. Algo se costura, ganha forma, mas nunca totalmente; há, por fim, um grande interesse no desmanche do tecido.

Tecer e coser é construir, escrever, criar. Escrever é dar forma ao informe, insinuar o que se esconde além da escrita. Na obra de Clarice Lispector, o texto vaza. Mais do que isso, a escrita é uma rede de tricô. Há de se ver entre os buracos. Para organizar melhor essa

<sup>154</sup> Entrevista: “In a rare interview, Elena Ferrante describes the writing process behind the Neapolitan novels”: *Los Angeles Times*, maio de 2018. Disponível em <https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-elena-ferrante-interview-20180517-htlstory.html>. Acesso em 17 jul. de 2022.



proposição, pensemos no conto “Amor” de *Laços de família*. Ana é uma mãe de família preocupada em manter tudo em ordem em casa. É a personagem quem corta a roupa dos filhos; da mesma forma, as cortinas são feitas por ela. A protagonista cose, com as próprias mãos, a ordem familiar: os tecidos que vestem os filhos; a cortina que separa o ambiente interno e familiar (a casa e a rua, dentro e fora). “Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte.”<sup>155</sup>, narra o texto, e de fato é para além das cortinas, no lado de fora, que Ana vive uma experiência radical. Em uma saída cotidiana, toda a aparente ordem vivida até então se desfaz ao ver um cego mascando chicletes no ponto de ônibus.

Dessa saída, chamo a atenção para a rede de tricô que a mulher levava para fazer as compras. A rede, também tecida por ela, é um tecido vazado. Isso significa que, seja qual for o conteúdo depositado no saco, será visto — provavelmente não de todo, mas ao menos parcialmente. Diga-se de passagem, já o primeiro período do conto dá protagonismo ao saco: “Com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde.”<sup>156</sup> Após a mulher avistar o homem parado, o bonde dá uma arrancada súbita fazendo com que o pesado saco caia e os ovos se quebrem no embrulho de jornal. Assim, “[g]emas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede”<sup>157</sup> e “[o] mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam.”<sup>158</sup>. Isto é, o conteúdo não mais se deixa apenas entrever, deformando o saco ou se insinuando. Após o estranhamento e da vertigem desencadeada pelo encontro com o cego, o conteúdo vaza. Aquilo que estava latente, manifesta-se. A ordem familiar, costurada pelas mãos de Ana, torna-se estranha, assim como a rede de tricô se torna “áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido”<sup>159</sup>. Mesmo quando a personagem vai até o Jardim Botânico e entra em estado de transe, o saco segue com ela. No seu retorno para casa, ao lembrar das crianças, ela não se esquece de levar o saco de tricô vazando e fazer o jantar com o pouco que restara. “Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava.”<sup>160</sup>

Se, como tentei demonstrar no capítulo anterior, o corpo da narradora e o corpo do texto se constituem de maneira muito parecida em *Água viva*, toda uma sorte de personagens clariceanas experimentam um estranhamento radical do próprio corpo. Nomeamos *corpus* o

---

<sup>155</sup> LISPECTOR, 2016, p. 145.

<sup>156</sup> Idem, p. 145.

<sup>157</sup> Idem, p. 148.

<sup>158</sup> Idem, p. 148.

<sup>159</sup> Idem, p. 148.

<sup>160</sup> Idem, p. 153.



conjunto de uma obra e é nesse sentido que entendo a obra de Lispector como um mesmo corpo, ainda que transformado, assumindo diferentes formas. Desde seu romance de estreia, o corpo em sua escrita se modifica e se hibridiza. A pele das personagens e a pele do texto caminham lado a lado para uma radicalização total.

Antes de seguir por *Água Viva*, volto ao primeiro romance da autora, pois para qualquer leitor de sua obra é importante o retorno a *Perto do coração selvagem*, defende Cixous<sup>161</sup>. Benedito Nunes define a protagonista Joana como uma “consciência em crise” que desenrola o fio da infância, observando a si mesma e aos outros.

Quanto mais ela se observa, mais se distancia do seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.<sup>162</sup>

Desse movimento de espectadora de si e de estranhamento do próprio corpo, talvez o melhor exemplo esteja em *...O banho...*, considerado por Antonio Candido o principal capítulo para conhecermos a protagonista em seu já clássico ensaio sobre a obra<sup>163</sup>. Na sala de estar do professor por quem a menina nutre uma paixão, as coisas assumem um caráter vertiginoso.

O que acontecia? Tudo recuava... E de súbito o ambiente destacou-se na sua consciência com um grito, avultou com todos os detalhes submergindo as pessoas numa grande vaga... Seus próprios pés flutuavam. A sala onde já estivera durante tantas tardes refulgia no crescendo de uma orquestra, mudamente, numa vingança pela sua distração. De um momento para outro Joana descobriu a insuspeita potência daquele aposento quieto. Era estranho, silencioso, ausente como se nunca tivessem nele pisado, como se fosse uma reminiscência. As coisas haviam-se guardado até agora e então aproximavam-se de Joana, cercavam-na, brilhando na meia escuridão do crepúsculo. Perplexa, viu sobre a cristaleira faiscante a estátua nua, de linhas docemente apagadas como num fim de movimento. O silêncio das cadeiras imóveis e finas comunicou-se ao seu cérebro, esvaziou-o lentamente... Ouviu passos apressados na rua, viu a mulher grande e séria olhando-a e também aquele homem forte, de costas curvadas. Que esperavam dela? — assustou-se. Sentiu a capa dura do livro entre os dedos, longe longe como se um abismo a separasse de suas próprias mãos. [...] A vertigem, rápida como um redemoinho, tomou conta de sua cabeça, fez vacilarem suas pernas. Ela estava de pé diante deles há alguns minutos, calada, sentindo a casa [...] — Fiquei tonta, disse-lhes à meia voz e a cristaleira continuou brilhando como um santo. Mal falara, ainda com a vista escurecida. Joana sentiu um movimento quase imperceptível na esposa do professor. Olharam-se e qualquer coisa maldosa, ávida e humilhada na mulher fez com que Joana estupefata começasse a compreender... Era a segunda vertigem naquele dia!

<sup>161</sup> Idem, p. 13.

<sup>162</sup> NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989, p. 20.

<sup>163</sup> Faço referência aqui a *No raiar de Clarice Lispector* (CANDIDO, 1970, pp. 125-131).

Sim, era a segunda vertigem naquele dia! Como um clarim... Fitou-os intensamente. Vou embora dessa casa, gritou-se agitada.<sup>164</sup>

Joana experimenta um estranhamento do ambiente, um adensamento dos sentidos. Seus pés flutuavam, a sala “refulgia no crescendo de uma orquestra, mudamente”, as coisas aproximavam-se e a cercavam, a dureza do livro se impunha em suas mãos, “longe longe como se um abismo a separasse de suas próprias mãos”. Benedito Nunes observa sobre a protagonista: “Obscuro desejo e força instintiva represada, sede de liberdade e de expressão, a inquietação [...]: é a sua *hybris*, sua vocação para o excesso e a desmesura.”<sup>165</sup> A *hybris* evocada por Nunes dialoga com a culpa grega e diz respeito à infinitude e insaciabilidade do desejo, como ele explica em uma nota de rodapé. É possível esgarçar essa proposição e pensar que a desmesura de Joana é tamanha que, no limite, está no próprio corpo, no não caber — na sala, em si. O romance acompanha esse excesso ao passo que se esgarça no seu desenvolvimento, não cabe na forma.<sup>166</sup>

Isso porque *Perto do coração selvagem* é uma narração em progressiva transformação, como escreve Alexandre Nodari.<sup>167</sup> O texto preconiza o trânsito entre a voz narrativa não marcada em terceira pessoa (o masculino universalizante, portanto) e a voz feminina de Joana em primeira pessoa. Se é à voz em terceira pessoa masculina — ao pai e a Otávio cabem a voz da escrita no início das duas grandes partes do livro<sup>168</sup> — que cabe a narração no início do romance, será por fim à Joana, cansada, errante, a quem caberá terminar a história em uma segunda parte do livro ainda mais esgarçada, constituída de um fluxo de narrativa poderoso. O movimento narrativo deixa ver que a narração sempre pertenceu, na verdade, à Joana: “Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas. [...] Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama,

<sup>164</sup> LISPECTOR, 1998c, p. 60.

<sup>165</sup> NUNES, 1989, p. 21.

<sup>166</sup> “Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; (...) Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?” (LISPECTOR, 1998c, p. 69)

<sup>167</sup> NODARI, Alexandre. A vida da ficção: apontamentos sobre o feminino, a escritura e a transformação em Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda; ALENCAR, Sávio. *Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2020, p. 13-33.

<sup>168</sup> A primeira parte do livro começa com o capítulo “O pai...”, em que já a primeira oração ilustra o pai fazendo barulho na máquina de escrever “A MÁQUINA DO PAPAÍ batia tac-tac... tac-tac-tac...” (LISPECTOR, 1998c, p. 13). Na segunda parte, Otávio lê e escreve enquanto Joana se põe a observá-lo “Alguma palavra imobilizou-o, a mão no ar, a boca aberta como um peixe morto. De repente afastou o livro com um safanão. O olhar brilhante e ganancioso, escreveu depressa no caderno”; “Otávio comprimiu-os [os dedos de Joana] rapidamente, sorridente, e logo depois, antes mesmo que ela tivesse tempo de recolher o braço, voltou-se furiosamente para o caderno, o rosto quase afundando nele, a mão trabalhando.” (LISPECTOR, 1998c, p. 107)

ela não é amada.”; “Compreende, titia? Eu não a chamaria de herói como eu mesma prometera a papai.”<sup>169</sup>). Esse tomar para si da voz narrativa acompanha no romance a descoberta de seu corpo recém-saído da infância, que ama com piedade, que permite que construam, mas derruba as paredes erguidas ao seu redor. Se Joana esperava o que e como deveria ser dito, e nada pode ser dito dentro da forma, o que resta é radicalizá-la, falar, de fato, o que está aquém e além da vida. E esse é o desenlace da narrativa.

Da mesma maneira, o espaço da narrativa é um não-lugar, como propõe Carlos Mendes de Souza. Transpassado por um princípio *desterritorializador* em que a delimitação regional é borrada, trata-se da ambientação da praia, do mar, da fazenda apenas, e mesmo as figuras-territórios estão a todo tempo a se justapor.<sup>170</sup> Daí a proposição de Hélène Cixous de uma chamada economia libidinal feminina. Para ela, há uma economia libidinal literária do gênero romance: são como caixinhas às quais agrada à economia masculina caber. São os textos organizados com começo, meio e fim; construídos e delimitados segundo algumas leis. Da economia feminina, entretanto, provém os textos não encaixáveis nas caixinhas, aqueles “que estão fora da moldura, não são passíveis de ser enquadrados, estão sempre em aberto, e, contrariamente àquilo que se deixa enquadrar, existem num movimento, numa continuidade.”<sup>171</sup> Economia libidinal feminina, portanto, pois esse tipo de texto seria sobretudo de autoria feminina — um texto jubilatório, angustiante, sempre a recomeçar.

Evidentemente essa divisão entre feminino e masculino é embaraçosa, assim como a proposição de uma escrita feminina. Nesse sentido, entretanto, Cixous lembra não se tratar de uma mera oposição “feminino” e “masculino”. Tanto é que, em uma nota de rodapé de *O riso de medusa*<sup>172</sup>, a francesa vai colocar como exemplos da *écriture féminine* da França do século XX Marguerite Duras e Colette juntas a Jean Genet. Da economia libidinal feminina, fiquemos com a ideia dos textos que estão “fora da moldura”. Em um sentido mais óbvio, os textos clariceanos não cabem na caixa romanesca e esgarçam a forma. No limite, nem as protagonistas lispectorianas — nos detenhamos ao menos em Joana, G.H. e a pintora de *Água viva* — cabem. É nesse sentido que as personagens experimentam um estranhamento radical da própria corporeidade.

<sup>169</sup> LISPECTOR, 1998c, p. 172.

<sup>170</sup> Carlos Mendes de Souza em “O não-lugar” traz a ideia de uma geografia interior pensada por Affonso Romano de Sant’Anna sobre a escritura clariceana — que diz respeito a como “(...) o fora passa a ser vertiginosamente apreendido como um dentro aprisionador” (p. 473).

<sup>171</sup> Este texto integra o livro *A força da palavra* e reúne dois artigos: “Presença de Clarice Lispector”, *Folha de S. Paulo*, 28/11/1982, e “Editora francesa lançará toda a obra de Clarice”, *Folha de S. Paulo*, 28/03/1993. Disponível em <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>. Acesso em 21 jul de 2022.

<sup>172</sup> CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerrelus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

De volta ao capítulo ...*O banho*..., já no orfanato, há a radicalização do que tentei demonstrar até aqui, isto é, a desmesuração do próprio corpo. Como o excesso da protagonista acaba por ser o excesso também de seu corpo e do texto, a *sangria* da narração. Na passagem abaixo, Joana observa as estrelas:

Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. *Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida*. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva.<sup>173</sup> (grifo meu)

Somos videntes de nós mesmos. Alcançamos o nosso dorso com olhar, contemplamos nossas mãos, mas do rosto só vemos a extremidade do nariz e o seu contorno. É somente ao espelho que podemos contemplar nosso corpo em totalidade porque ele “figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne”<sup>91</sup>, existe como técnica porque “sou vidente visível, porque há uma reflexividade sensível do sensível, que ele traduz e duplica”<sup>92</sup>. A superfície plana do espelho é o lugar em que se revela a profundidade do corpo e em que o exterior se completa, ultrapassando a limitação do olhar; é onde desvendamos o espaço vazio entre as extremidades da face até onde o olhar alcança. Os olhos pelos quais Joana se vê ao espelho são os mesmos pelos quais o espelho a vê. Essa “técnica de corpo”<sup>93</sup> o duplica: um corpo tridimensional, outro bidimensional. Esse corpo outro, reflexo do sensível, é calado, possui boca, mas não diz. O espelho lembra Joana de seu corpo recortado, limitado, com margens.

Em *Estádio do espelho como formador do Eu*, Lacan se detém sobre o estágio ainda inicial da vida em que a criança reconhece sua imagem especular. Ela parte de um corpo fragmentado, disperso em uma confusão entre si e o outro, para então capturar a totalidade de seu corpo. Nessa miragem, o sujeito se identifica com a imagem enquanto unidade corporal imaginária: a imagem refletida é a *Gestalt* (forma) do ego<sup>174</sup>. A crônica *Os espelhos*, publicada em 1964 em *Para não esquecer*, foi depois, como tantas outras, incorporada à *Água viva* com algumas alterações. Ali, o espelho é “espaço para ir sempre em frente sem parar”, “espaço mais fundo que existe”, “coisa mágica”<sup>175</sup>. O espelho arrasta o ser para o vazio, que “para o vidente

<sup>173</sup> LISPECTOR, 1998c, p. 67-68.

<sup>174</sup> LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, passim.

<sup>175</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 64.

é o seu campo de meditação”<sup>176</sup> e reflete silêncios. Quem possui um pedaço quebrado do “vazio cristalizado” poderia ir ao deserto meditar, porque

A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre um espelho todo. Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama.<sup>177</sup>

Daí pensar que a margem do livro em *Água viva* tem algo do próprio recorte do corpo ou da imagem do corpo. Se, como o excerto indica, excluía a moldura do espelho este cresceria como água se derrama, há na narrativa viva uma margem como os limites mesmos do rio que contêm e delimitam o fluxo. No motivo do espelho, evidentemente se põe a relação entre o visível e o invisível. Na página, o visível são as letras; o invisível está entre elas, nas margens. Volto a isso mais à frente.

G.H. é outra personagem que vivencia muito de perto a perda de margens com a *despersonalização* ou a *desintegração*. É a escrita o fio capaz de reestruturar este corpo.

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce [...]. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.<sup>178</sup>

E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão da carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.<sup>179</sup>

A escritura, como mostra o excerto anterior, seria capaz de dar a forma, mas a forma não deixa de ser uma dissolução. Flávia Trocoli propõe, nesse sentido, existir na narrativa uma “oscilação entre um ‘Eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”<sup>180</sup>. Para esse vazio, o que resta é um possível contorno, uma moldura pensada como “um processo simbólico de bordejamento de um indizível que produz vazios”<sup>181</sup>. Não apenas uma borda, essa moldura operaria como uma âncora impedindo a dissolução completa.

Chamo atenção à leitura de Veronica Stigger em uma retomada do conto *O ovo e a galinha* a respeito do pronome “eu”: “‘eu’ é apenas uma das palavras que se desenha enquanto

<sup>176</sup> Idem, p. 64.

<sup>177</sup> Idem, p. 64.

<sup>178</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b, p. 112.

<sup>179</sup> Idem, p. 12.

<sup>180</sup> TROCOLI, Flavia. *A paixão segundo G.H.: coesão e vertigem*. In: TROCOLI, Flavia. *A paixão inútil do ser: figuração do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 63.

<sup>181</sup> Idem, p. 63.

se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada” diz o conto e, para Stigger, “é o nome que dá contorno ao “eu”, é a sua moldura”<sup>[1]</sup>. Transpondo a leitura, a narradora e protagonista de *Água viva* não possui um nome e está, por sua vez, sem a margem da identidade, atinge a despersonalização. É nesse sentido que no seguinte trecho lemos: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence à língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua *it*”.<sup>[2]</sup> G.H. ainda tem as iniciais do nome; no livro de 1973, entretanto, nem isso. Resta só um auto batismo, invenção de nome. Por isso, uma desorganização antes da organização, a escrita como um lugar de dissolução e ancoramento: “Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente.”<sup>[3]</sup>

Se tudo isso já se esboçava no primeiro romance, assim como em *A paixão segundo G.H.*, em *Água viva* há uma radicalização total. A escrita, se radicaliza aquilo que se entende por narrativa, não abdica, entretanto, do corpo que escreve. À leitura de Cixous, é um fazer poético que coloca no corpo o gesto da escrita, assim como o seu significado verbal. “Para te escrever eu antes me perfume toda.”<sup>182</sup>, conta a narradora, e isso faz do exercício da escrita uma prática essencialmente corpórea.

O que estou tentando pensar é que o corpo se radicaliza e hibridiza, tornando-se o corpo incógnito. As margens do corpo da narradora na ficção são levadas ao limite e sua existência se torna fragmentária. Nasce, se alimenta da placenta, morre, ao ponto que a diferenciação entre o corpo de quem narra e o corpo do texto se dissolve. Retomando Hélène Cixous, enquanto a literatura em princípio recalca o corpo, em *Água viva* a importância do corpo é tamanha que o texto é pura impressão corpórea, já que o procedimento da pintora é criar “de corpo todo”. Da mesma forma, a escrita é declaradamente de corpo todo, e “é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma.”<sup>183</sup> Se a ideia de *sangria* introduzida anteriormente fala justamente do fazer aparecer na escrita o ausente, a pintura-escritura da fixação do incorpóreo parece fazer isso. Somente pelo que se pinta e escreve, pondo-se de corpo todo, seria possível se aproximar àquilo sem corpo.

Talvez por isso o apelo seja para que se leia com “rapidamente como quando se olha”<sup>184</sup>, a escrita de “signos que são mais um gesto que voz”<sup>185</sup>. Ao ser questionada sobre a decisão de parar de escrever em uma entrevista, Clarice fala de um renomado pintor que teria dito certa

---

<sup>182</sup> Idem, p. 43.

<sup>183</sup> Idem, p. 8.

<sup>184</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 14.

<sup>185</sup> Idem, p. 19.

vez: “‘Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés’. Eu sigo este preceito”<sup>186</sup>. Não acredito que essa seja a principal leitura da reivindicação de uma pintura e escrita com o corpo presente em *Água viva*, mas é possível, sim, pensar como essa declaração se relaciona com a expressão. “De corpo todo”, aqui, torna-se literal em sua metaforização. Isto significa dizer que, tendo as mãos se tornado habilidosas, — as mãos, quer dizer, a parte do corpo naturalmente ligada à escrita e à criação de maneira geral — é necessário implicar outras partes, canhestras que seja, no processo criativo. O estranhamento causado por uma mão esquerda ou um pé que pinta não deve ser evitado; antes, é o que se busca. Isso é flagrante na observação da narradora: “Quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar. Há nisto tudo aqui grande contenção.”<sup>187</sup>

De corpo todo, portanto, chegaria em seu extremo na ficção de 1973 a ponto de se tornar, ela mesma, uma impressão do corpo, criada de sangue e saliva. Paul Válerly diz, a respeito do corpo do artista, que

O artista leva todo seu corpo, recua, coloca e tira alguma coisa, faz com que todo o seu ser aja como seu olho, e torna-se inteiro um órgão que se acomoda, que se deforma, que procura o ponto, o ponto único que virtualmente pertence à obra profundamente buscada — que nem sempre é aquela se busca.<sup>188</sup>

Essa procura se assemelha com o empreendimento de Lispector e da narradora (ambos corpos de artistas) ao inventar uma escrita de corpo todo: tornar-se um grande órgão, pagando o preço necessário — a deformação necessária — para ver com o corpo todo e escrever com o corpo todo. Por isso, pegar a palavra com as mãos, enxergar com elas, sentir a vibração da música entre os dedos. Não se limitar à distinção dos sentidos.

A esse respeito, da palavra/pintura, Clarice Lispector faz uma aproximação em breve crônica sobre o gênero romance:

#### ROMANCE

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me

<sup>186</sup> Entrevista à *Revista Veja* em 30 de Julho de 1975. (MENDES, Carlos Mendes, 2000, p. 28-29)

<sup>187</sup> LISPECTOR, 2020a, 69.

<sup>188</sup> VÁLERY, Paul. *Maus pensamentos & outros*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016. p. 154.



contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu.<sup>189</sup>

Assim, a autora reconhece a atratividade da forma, da moldura, ao mesmo tempo que alerta para o perigo de um quadro se tornar quadro apenas por estar dentro da moldura. Clarice declaradamente prescinde do contorno. A ideia de um *desmolduramento enunciativo* proposta por Clarissa Loyola Comin em sua tese sobre a obra de Veronica Stigger pode dialogar com essa declaração clariceana. O vocábulo, grosseiramente falando, remete às artes plásticas e como o procedimento de retrabalho (ou abandono) das molduras pode ser aproximado à literatura (esta operaria com suas próprias molduras, a saber, a autoria, a narração, os personagens e o discurso)<sup>190</sup>. Parece ser algo dessa ordem que opera em *Água viva*. De uma maneira mais radical, o próprio corpo da personagem-narradora se desmoldura, ou, como vem sendo dito até aqui, extravasa, sangra. O que usualmente emoldura uma personagem está ausente.

Se mesmo a autora prefere ler o que a delimita e contorna, como diz no fragmento “Romance”, não é isso que o leitor clariceano encontra no texto. Lê-se:

Eu vou morrer: há uma tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura a flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo.<sup>191</sup>

No trecho, a tensão do arco é a morte em uma primeira leitura; mas se recuperarmos que a escrita ali é de corpo todo, e a narradora está “enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo”<sup>192</sup>, então é possível pensar também este ponto fundamental da palavra como o alvo. Ou, ainda, se considerarmos o seguinte trecho: “Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: "selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais". Isto te diz alguma coisa? A mim fala.”<sup>193</sup>, são três leituras possíveis: a) a palavra é o dardo em direção à morte; b) a palavra é tanto o dardo como o alvo, pois a escrita da autora só pode chegar a ela mesma, nunca à *coisa*; e c) a palavra é o

<sup>189</sup> LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 139.

<sup>190</sup> Cf. COMIN, Clarissa Loyola. *Isto (não) é um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários). 187 f. Curitiba: UFPR, 2020.

<sup>191</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 43.

<sup>192</sup> Idem, p. 10.

<sup>193</sup> LISPECTOR, op. cit., p. 22.

dardo lançado sem sabermos qual é o seu alvo, pois “o escritor não atinge inteiramente o alvo, mas apenas o toca com a palavra”<sup>194</sup>.

Seja como for, do corpo híbrido de Sagitário<sup>195</sup>, não mais de todo humano, vem a rigidez da mesma natureza que a rigidez da corda a ponto de lançar a flecha. O corpo se põe tenso prestes a um movimento que se desdobrará em outro e, assim, o alvo será atingido — a morte, o cerne da palavra, o *it*. Daí essa ideia da palavra que é um corpo, algo próximo ao que propõe Roland Barthes sobre a pele, esse difusor de estímulos duplo, pois está fora e está dentro do corpo. Em *Água viva*, no entanto, esse ponto é mais profundo, o nervo, responsável por conduzir os impulsos elétricos nervosos de todas as partes do corpo para o sistema nervoso central. Dizendo de outra forma, uma seta capaz de atingir o ponto mais sensível da palavra, o ponto que comunica todo estímulo. A flecha, acertando o alvo, perfura-o, abre um corte em sua pele e faz vaziar — ou morrer.

Em *Flecha*, de Matilde Campilho, publicado em 2022 no Brasil, capturamos a potência de uma flecha que atravessa os tempos. Em seu livro híbrido de mais de duzentas histórias (écfrases, microcontos, memórias), os relatos são atravessados por esse elemento. Absorvendo o que encontra pelo tempo e espaço pelos quais perpassa, a unir os pontos e a atravessá-los está, desde o princípio, a flecha. No entanto, quem lê acompanha uma flecha com alvo desconhecido. Acredito que algo dessa premissa pode ser testemunhado em *Água viva*. No fim da narrativa clariceana, a flecha, que atravessou toda a narrativa, que pairou no ar por toda a história da humanidade pela qual a narradora andou — o Triássico, a Inquisição da Idade Média, o lado de lá da vida —, está cravada na imagem do tigre. Não mais a hibridez de sagitário, mas agora comparada ao corpo do animal ferido que pede ajuda. Não mais a ideia abstrata da morte, mas a pele aberta, a vida em risco. A tensão de lançar a flecha transforma-se em dúvida de quem ousaria tirar a lança da carne do animal selvagem, que ferido representa quase nenhum perigo.

Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu pedi socorro e não me foi negado. Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se e tirar-lhe a dor. E então há a pessoa que sabe que o tigre ferido é apenas tão perigoso como criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, arranca a flecha fincada. E o tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas

<sup>194</sup> ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, pp. 225-234, dez. 2012, p. 230.

<sup>195</sup> O símbolo do signo de Sagitário é uma flecha. Além disso, Quíron, o Sagitário, tem sua etimologia calcada na palavra mão.

e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente.<sup>196</sup>

Como para o tigre não está em jogo a relevância da palavra, após ter a flecha arrancada da pele o que se pode fazer é um gesto e um adeus silencioso. De novo, a morte e o cerne da palavra caminham juntos. No livro de Campilho, a flecha que atravessa todas as histórias parece ser, se não só isso, mas também, a própria palavra. É a palavra cruzando tudo, o fio que une todas as histórias. Em *Água viva*, o arco tenso prestes a disparar de fato lança a flecha. O dardo mortal, a palavra, aloja-se diretamente na carne de quem escreve e uma pessoa, sabendo da fragilidade do animal que sofre, deve retirá-la.

As palavras que devem fazer um sentido só sonoro — dinossauros, répteis marinhos do Triássico — remetem à pré-história, à pré-palavra. O convite é para desligar-se da significação, voltar ao som, ao corpo, ao grito. “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo”<sup>197</sup>, ou seja, algo é lançado no ponto tenro da palavra e deixa sua sombra. É a sombra que a narradora tentará apalpar. Sombra é *it*. O que fica é o dardo. A sombra não ocupa lugar no espaço, incorpórea; o dardo, sim; o dardo é a palavra, concreta, corpórea. “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante, aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra.”<sup>198</sup>

Sobre essa revelação do que é incorpóreo, Cixous dirá que “Clarice trabalha com a linguagem em si e com sua relação com o corpo, o paradoxo que faz com que as coisas incorpóreas e sem realidade sejam encontradas e ditas mais facilmente por serem nada mais que palavras”<sup>199</sup>. Assim, o que é da ordem do corpo (o texto, a palavra, o livro) faria aparecer o incorpóreo, o *it*. Nesse ponto, um desdobramento da *sangria* pode se desenhar. O que está à margem é, por vezes, aquilo que só pode estar à margem. A sombra não pode ser outra coisa que não a sombra. Diferentemente do processo de recortes, inserções e rasuras do manuscrito, *algo* fica de fora do texto, mas só contando com o que está dentro pode ser vislumbrado.

A aparição inaugural da *coisa* na obra de Clarice Lispector está no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*. Ali, já se insinua em sua composição a rarefação do enredo, o tensionamento da linguagem, em suma, a *sangria* da narrativa.

Deu um corrupio e parou, espiando sem curiosidade as paredes e o teto que rodavam e se desmanchavam. Andou na ponta dos pés só pisando as tábuas

<sup>196</sup> Idem, p. 71.

<sup>197</sup> CIXOUS, 1990, p. 13.

<sup>198</sup> LISPECTOR, op. cit., p. 11.

<sup>199</sup> CIXOUS, op. cit., p. 12.

escuras. Fechou os olhos e caminhou, as mãos estendidas, até encontrar um móvel. Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava — mesmo tomando cuidado para que nada escapasse — só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. Sim, eu sei o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar "*a coisa*". Tudo o que mais valia exatamente ela não podia.<sup>200</sup> (grifo meu)

Ao longo da formação de Joana, *a coisa*, impossível de ser formulada pela linguagem, esconde-se atrás das cortinas. Faço uma digressão para o capítulo *A tia*, em que a personagem, durante a viagem até a casa da tia, digere mal um pedaço de bolo dado a ela com ternura e piedade, causando na menina uma “[...] tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza — uma coisa imóvel atrás da cortina”<sup>201</sup>. Essa tristeza é corpórea, é sentida no nível da carne, envolta pela cortina, que parece representar o tecido que reveste o que não podemos tocar, é apenas o desenho, a sombra da *coisa*. "Uma onda de vento e de areia entrou no hall, levantou as cortinas, trouxe leve ar fresco”<sup>202</sup>, e Joana, enjoada, foge para a praia. O levantar das cortinas ao toque da onda de vento já deixa indícios de que alguma coisa, antes escondida atrás dos panos, está a ponto de ser descoberta. Na praia, a órfã vomita o bolo na cavidade entre as rochas, na fenda mesma que se alojam as outras *coisas* que aconteceram no dia anterior — e a essa altura já está clara a ligação corpórea do que não foi bem digerido. O vento “[...] lambia-a rudemente agora”<sup>203</sup>, e entre a jovem e o mar os limites se borram. O corpo de Joana e o mar, que “[...] estirava-se como um corpo vivo”<sup>204</sup>, que além das ondas “[...] olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios”<sup>205</sup>, entrelaçam-se em descobertas. Finalmente, o vento da praia levanta as cortinas: o pai morrera.

A relevância do mar no romance de estreia ressoa no título de *Água viva*. Para Hélène Cixous, essa água remete à uma sede. “A água viva é ilimitada. É impossível limitar uma gota de água, exceto quando você a deixa cair, por assim dizer, no momento da queda.”<sup>206</sup> É provocante pensar na imagem da água correndo em um rio, pois as duas margens, por mais distante que sejam, são identificáveis; para um terceiro lugar, como no conto roseano, há de se criar, há de se escolher estar no meio. Quem cria a margem é o rio, não o contrário. Por outro lado, se essa água corre no mar, então estamos falando de uma relação muito diferente com a margem. Clarice, por sua vez, declara em entrevista tratar-se de água borbulhante, na fonte.

<sup>200</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 15-16.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>206</sup> CIXOUS, 1990, p. 49.

Esse livrinho tinha 280 páginas, eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente (...). Era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte.<sup>207</sup>

Retorna, nessa entrevista, o processo de corte (e tortura) do livro. Ainda, a imagem da água borbulhando na fonte vale ser destacada. Onde a água emerge do subsolo, onde o lençol freático corta a superfície; no ponto em que rios subterrâneos se revelam nas cavernas, é ali onde está *Água viva*. Fluxo que irrompe. De toda forma, se a intuição cixousiana é a de que o livro se constitui como uma água ilimitada, e limitá-la só seria possível no momento da queda, então estamos pensando em um texto que escorre, umedece, infiltra-se. Mas que cai e, durante a queda, muito brevemente, delimita-se. E, sendo um copo d'água ou um mar, teria a mesma forma de gota.

De volta à *Perto do coração selvagem* e às cortinas, estas revelam-se como a fenda, o espaço em que cintila o inexprimível, pois ainda que o vento faça dançar os panos, estes se inclinam sobre as próprias cinturas e insinuam o que lá se esconde apenas por um lapso de tempo. Ao contrário do que se pode pensar, tiradas as cortinas, *a coisa* não se desnudaria aos olhos, deixando-se capturar. Isso porque *a coisa* está lá precisamente porque o tecido das cortinas a veste, misturada a *outras* coisas que não se permitem despir: “Como olhar uma coisa bonita, um pintinho fofo, o mar, um aperto na garganta. Mas não era só isso. Olhos abertos piscando, misturados com as coisas atrás da cortina.”<sup>208</sup>. No fluxo da narrativa, *a coisa* atrás da cortina vai ganhando corpo (olhos, ainda sem boca, i.e., olha, é olhada de volta, mas nada pode dizer): “Cortinas inclinam-se sobre as próprias cinturas languidamente. Mas também a marcha negra, parada, dois olhos fitando e nada podendo dizer.”<sup>209</sup>. Já no desenlace da obra, *a coisa* não apenas fita com olhos de cão, mas ganha boca, tem a potencialidade do dizer: “E sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber.”<sup>210</sup> — mas é rio silencioso, ainda não diz.

Os tecidos, imagino já estar claro o que desejo dizer sobre as cortinas, se relacionam ao texto, a pele, enfim, como pensado com as cortinas do conto “Amor”, analisado acima. Daí pensar que o tecido está de alguma maneira segurando algo, dando forma ao informe (a coisa de Joana, os ovos quebrados de Ana, a busca pelo instante-já da narradora de *Água viva*). Esses

<sup>207</sup> LISPECTOR, Clarice. (entrevista), *Textura*, n. 3. São Paulo. Letras/Universidade de São Paulo (USP), maio, 1974, p. 22-26. 1974, p. 24-25.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>209</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 195.

tecidos, no entanto, deixam vislumbrar seu conteúdo, como a forma da gota momentaneamente se desenha durante a queda.

A menina não se permite contar ao pai sobre o fracasso da captura da *coisa*, assim como o que a fita atrás das cortinas, a princípio sem boca, nada diz; depois, com boca, carrega o por vir da palavra, mas ainda não é capaz de dizer. Joana não fala sobre a *coisa*, e esta, por sua vez, não fala à Joana (mas a vigia). No gesto falho de agarrar com os dedos a *coisa*, encontrava suas mãos vazias, descobria a si mesma, a seu próprio corpo. Assim, as cortinas delineiam o corpo da *coisa*. Jogados os panos, revela-se o corpo: não da *coisa*, mas o próprio corpo da protagonista. No final da obra, quando a *coisa* ganha boca, é também quando Joana assume a narração em primeira pessoa: é o momento em que a menina, agora na maturidade, consegue dizer — não o que é a *coisa*, porque esta é inexprimível —, ganha voz, enquanto a *coisa* assume a boca, carregando, ambas, a potencialidade do dizer. Então, a linguagem seria a cortina que desenha o contorno da *coisa*, a materialidade, o visível, que permite o vislumbre do imaterial, do invisível, do incorpóreo, do núcleo.

Se a eroticidade reside na intermitência, a cavidade entre as rochas que Joana encontra para aliviar-se da comida e da morte do pai serve para pensar a obra lispectoriana como um todo. Trata-se do entre, não uma pedra ou a outra, mas o espaço que as separa (ou aproxima?). É lá que se revela e insinua-se um aparecimento-desaparecimento (da *coisa*, da erótica do texto). Ainda sobre isso, diz Barthes:

Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída.<sup>211</sup>

Clarice opera a redistribuição da linguagem, e é nesta ruptura que reside o prazer do texto: somos seduzidos pela língua em comum, pelo conhecido, mas uma vez no meu mundo, a autora me arrasta para um turbilhão de outros sentidos possíveis. O corpo do texto (seus dedos na ponta das palavras) toca o que é próprio da cultura ao mesmo tempo em que toca a sua destruição (assumindo uma forma em que se entrevê a morte da linguagem — e é lá, justamente, que ela vive). Parece ser nessa lógica que se constituem os textos clariceanos, principalmente *Água viva*.

*Tudo começou com o corpo.*

---

<sup>211</sup> BARTHES, 2013, p. 10-11.

## 6 O rosto nu

*Lutar com palavras parece sem fruto.  
Não têm carne e sangue...  
Entretanto, luto.*  
Carlos Drummond de Andrade

Primeiro está o rosto, escreve Matilde Campilho. Todas as outras características que nos individualizam se submetem à supremacia do rosto. “Não há um igual a outro, nem sequer no caso dos gêmeos, muito menos dos sócias. É a performance irrepitível, e uma que só pode ser feita em vida. Numa vida só. Se acontecer outra existência, imagina-se, ela trará um outro rosto.”<sup>212</sup> Quando há um reflexo, é o rosto o que mais vemos de nós mesmos; mas quando não há reflexo, ele resta misterioso, adivinhamos o rosto. O rosto está na cabeça; a cabeça se liga ao pescoço, sustenta-se sobre ele.

As cabeças da revolução francesa; as das esposas de Henrique VIII; a de Batista que Salomé pediu em uma bandeja; a de Helofernes apresentada por Judite como símbolo de justiça, tão provocantemente pintada por Giorgione em um quadro que tanto a mulher que pisa sobre a cabeça decapada quanto a cabeça parecem sorrir, relembra Campilho, fazem da decapitação uma antiga e popular forma de matar. Ou ainda a cabeça de Medusa usada como arma por Perseu e como adorno por Atena. Cortar a cabeça de alguém, seja com a espada ou na guilhotina, faz o corpo perder seu rosto. E nada é tão imediato em denunciar a morte que o símbolo da cabeça que rola.

Mesmo quando não há decapitação, o rosto figura papel importante na morte, porque um rosto sem vida não é mais o mesmo rosto. No final do século XIX foram encontrados na zona de Fayum aqueles conhecidos como os primeiros retratos, provavelmente pintados entre os séculos I e II pelos gregos-egípcios, escreve ainda a poeta portuguesa. Os egípcios embalsamavam os corpos dos mortos e os deixavam participar da vida familiar por mais um tempo: um retrato, pintado antes da morte, era sobreposto às múmias. Servia também de identificação durante a viagem ao reino de Osíris. “Olham-nos fixamente, e parecem mesmo contar histórias [...] Observam-nos, como escreve Jean-Christophe Bailly, a partir de um *presente eterno*. São os tais rostos únicos, irrepitíveis.”<sup>213</sup> O rosto vivo é o presente eterno.

Para ficar com as artes plásticas, Matilde Campilho recupera a pintura *Las meninas* de Diego Velázquez para pôr em dúvida quais dos rostos ali é o mais presente. Bem ao centro e de frente iluminada está a menina Margarida, mas para Campilho não é ali que paramos; é atrás

<sup>212</sup> CAMPILHO, Matilde. O rosto. *Revista Amarelo*. Ano XI, n. 38. Disponível em: <<https://amarelo.com.br/2021/10/cultura/o-rosto/>>. Acesso em 12 de jan. de 2023. s/p.

<sup>213</sup> Idem, s/p.



dos rostos mais ao fundo, na penumbra, misteriosos e incompletos, que vamos: o do homem à porta; os do reflexo do casal de reis no espelho, mais perto de nós do que da cena; e a figura anônima à direita. “Basta o detalhe de um rosto, por vezes apenas a sua suspeita, para que na pintura ele seja poderoso. Tal como na vida, é pelo detalhe que uma cara é marcada, e muitas vezes por ele achada.”<sup>214</sup>, conclui ela.

Nos livros, dá-se o nome de “folha de rosto” à página que carrega as informações da edição: nome da obra, do autor, ano e editora de publicação. A literatura de Clarice Lispector possui por sua vez um rosto próprio. Em *Um sopro de vida*, entramos no texto com a assertiva de que aquilo não se trata de um lamento, a escrita ali é “o beijo no rosto morto”<sup>215</sup>. O autor, aquele que divide o espaço da narração com a personagem, diz primeiro que há uma tarja sobre o rosto de Ângela Pralini, mas à medida que a escritora escreve, há de se revelar sua face, tornando-o um *rosto nu*<sup>216</sup>. Em *Água viva*, a narradora também tem o rosto nu: “Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de um certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu.”<sup>217</sup> Nos dois casos, parece estar a nudez da qual não se pode escapar no trabalho com a palavra: o rosto se implica e se despe ao passo que escreve.

Outra imagem a se destacar em *Um sopro de vida* é a do rosto de Cristo no pano de Verônica, “Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como a marca fatal do rosto de Cristo no pano de Verônica.”<sup>218</sup>. Segundo reza a tradição, Verônica teria enxugado com seu véu o suor e o sangue do rosto de Jesus durante a *via crucis* e seu semblante teria se imprimido no tecido. A imagem é uma *Acheiropoieta*, que literalmente significa “não feito pelas mãos”. Ou seja, o rosto morto de Cristo permanece, bidimensional, no pano, este capaz de realizar milagres, como devolver a visão àqueles que não enxergam, matar a sede de quem precisa de água e ressuscitar à vida os mortos. A história foi pintada pelo alemão Hans Memling em 1490, em *O véu de Verônica*, quadro que revela Verônica segurando o pano com a impressão do rosto de Cristo, assim como Mattia Preti, pintor barroco italiano, pintou *Santa Verônica segurando o véu* em 1660.

FIGURA 7 — *Santa Verônica, de Hans Memling (1490)*

<sup>214</sup> CAMPILHO, op. cit., s/p.

<sup>215</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b, p. 11.

<sup>216</sup> “AUTOR: 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. Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura”. (LISPECTOR, 2020b, p. 27)

<sup>217</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 29.

<sup>218</sup> LISPECTOR, 2020b.,p. 127.



Fonte: <https://bityli.com/9ite9>

*FIGURA 8 — Santa Verônica segurando o véu, de Mattia Preti (1660)*





Fonte: <https://bityli.com/fPqC7>

Tantas outras representações da história do véu de Verônica podem ser elencadas, mas o provocante a se notar é, como a Ângela de Clarice diz, a marca fatal do rosto de Cristo e a

direção do olhar das figuras representadas. Na obra de Memling, a santa tem os olhos baixos, quase apáticos, examinando o rosto de um Cristo a ensaiar um sorriso. Na obra de Preti, Verônica olha em direção ao céu na busca de um olhar acima dela, não para o olhar impresso no tecido. O Cristo carimbado ali, por sua vez, é um rosto muito mais impreciso, imperfeito, e talvez justamente por isso mais vivo. Como se vê, em *Um sopro de vida* o rosto se relaciona à morte<sup>219</sup>. Ainda de acordo com Matilde Campilho, “um rosto, sendo a maior representação de vida única, o seu grande sinal, lida sempre com a morte: ou já está morto, ou irá morrer.”<sup>220</sup>

### 6.1 Rosto é it

O corpo, e aqui o rosto, tão diverso na escritura da autora, como resta claro a esta altura do trabalho, também pode se revelar como mediador de uma relação ética. A margem também pode ser pensada em seu trabalho literário de uma maneira mais próxima à marginalidade, com seus personagens forjados à margem da sociedade. Em *A coisa social*, ensaio originalmente escrito para o catálogo da exposição *Constelação Clarice* (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2021) e posteriormente publicado em *Um século de Clarice Lispector*, José Miguel Wisnik relembra do texto “Literatura e justiça”. No curto depoimento, Clarice se assume impotente e culpada por não saber se aproximar de um modo literário, com a veemência que a arte impõe, da “coisa social” na escrita, ainda que tenha sentido a “beleza profunda da luta” antes de sentir “arte”. Os mocambos do Recife são, conta a escritora, sua primeira verdade. Não vocalizar a indignação com a miséria e a injustiça é resultado direto desse fato: por ser tão caro e inerente o problema da justiça, não a surpreende. Sem surpresa, não se escreve.<sup>221</sup>

Wisnik chama a atenção ao fato da escritora se referir à injustiça como “*coisa social*”, isso porque *coisa* é, na sua literatura, como esmiuçado anteriormente, aquilo que resta inominado e indomável. Assim, o mal-estar social é “a fratura exposta, gritante e inalcançável de tão real. Ao seu modo, a crônica recusa transformar esse mal-estar numa mistura de boa consciência com má literatura.” *A coisa, isso* “grita por si só e cala em si mesma, exigindo

<sup>219</sup> Lembro o poema de João Cabral de Melo Neto: “Quando o futebol esmorece, / abre a boca um silêncio enorme / e ouve-se a voz de Clarice: / Vamos voltar a falar de morte?” (NETO, João Cabral de Melo, 1985, s/p).

<sup>220</sup> CAMPILHO, op. cit., s/p.

<sup>221</sup> Longe disso tornar a escrita de Clarice superior, é que apenas se constitui de outro material; para Wisnik, no entanto, a declaração da escritora é uma sábia resposta à crítica, que à época, cobrava dos escritores e escritoras um engajamento panfletário.

outras estratégias de dizer.”<sup>222</sup> Para Wisnik, pulsa visceralmente no inesperado das linhas clariceanas — supostamente apenas interessada nos tópicos existenciais — o sentimento de injustiça. Daí, ao lançar um olhar atento a alguns de seus contos e crônicas, a queda da premissa de que Clarice Lispector escrevia de todo alheia às mazelas sociais.

Em *A hora da estrela*, é depois do encontro com o sentimento de perdição no rosto de uma mulher que o narrador cria sua história: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”<sup>223</sup>, além de Macabéa ter um “rosto que pedia tapa”<sup>224</sup>. Outro exemplo de encontro com a vulnerabilidade do rosto do outro está em “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, conto publicado no livro homônimo (da primeira parte do título), *A bela e a fera* (1979), ao trazer uma discussão irônica e no entanto ética sobre o contato com o corpo do outro. Chamo a atenção para o título da curta narrativa. O nome estabelece um diálogo com o conto de fadas clássico (nome do livro, aliás) com a adição da conjunção alternativa “ou”, sendo o que se segue, entretanto, algo contrastante, a princípio sem ligação com a primeira opção: uma ferida grande demais. Impossível não se lembrar deste procedimento clariceano ao propor os vários títulos possíveis para *A hora da estrela*<sup>225</sup>. Ainda em diálogo com a narrativa mais longa, ao passo que é no encontro de Rodrigo S.M. e Macabéa (isto é, entre o escritor de classe média e a nordestina pobre) que a história acontece (ou se cria), no conto também perpassam questões sociais desencadeadas pelo encontro de dois personagens socialmente distantes.

Lúcia Sá defende que em *A hora da estrela* está em jogo o mal estar de qualquer intelectual que busque retratar a classe mais pobre. Para ela, Rodrigo S.M. cria a personagem Macabéa a partir de um encontro fortuito com uma moça na rua. Depois, é história, “um desfile contraditório de boas-intenções e mal-contidos ódios; exibições brutais de poder e cínicas afirmações de impotência; condescendência paternalista e altivez impaciente; vais-e-vens retóricos, enfim; que visam acalmar a culpa e justificar sua posição privilegiada como integrante da elite que escreve.”<sup>226</sup>

A maneira de Clarice tensionar essa escrita é justamente a partir da criação de um narrador imerso em preconceitos e estereótipos. Dizendo de outra maneira, em vez de retratar

---

<sup>222</sup> WISNIK, José Miguel. A coisa social. In: Org. de ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021. p. 358.

<sup>223</sup> LISPECTOR, 1998a, p. 18.

<sup>224</sup> Idem, p. 24.

<sup>225</sup> Outro exemplo do procedimento está no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que leva ainda os dois outros títulos: *A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia*.

<sup>226</sup> SÁ, Lúcia. De cachorros vivos e nordestinas mortas: A Hora da estrela e o mal-estar das elites. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo & DI LEONE, Luciana. *Experiencia, Cuerpo y Subjetividades*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 91.



o preconceito, a autora se coloca no centro da produção do discurso e do fazer intelectual das elites. Parece estar nessa esteira a proposta de Marília Librandi-Rocha de uma teoria literária que incorpora o pensamento ameríndio e repensa a literatura não indígena com um pensamento indígena. Segundo essa leitura, como o conceito ameríndio de corpo não se trata de um conceito biológico, mas metamórfico, “como uma roupa que se veste e se desveste, a depender da situação e dos encontros passíveis de alteração.”<sup>227</sup>, para entender o ponto de vista de outro é necessário incorporá-lo. No jogo ficcional de Clarice Lispector e Rodrigo S.M. algo dessa ordem está posto. Librandi-Rocha relembra a passagem do narrador, o duplo da autora: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer”.<sup>228</sup> Por fim, lembro uma das impressões de S.M. sobre Macabéa: “ela que não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo.”<sup>229</sup> Dessa maneira, o sangue da marginalizada nordestina só se manifestaria quando violentamente derramado (pela violência do fim de sua história, talvez).

De volta à leitura de Sá, a pesquisadora lembra ainda que outras personagens lispectorianas de classe média se defrontam com o mundo de suas empregadas domésticas, como G.H., e as crônicas escritas no *Jornal do Brasil* no período em que escrevia a história de Macabéa tinham de maneira recorrente o motivo da pobreza. Ela finaliza: “Ao mesmo tempo hilariante e dolorida, essa trajetória quer expor uma ferida que continua aberta: o mal-estar da classe intelectual brasileira ao se deparar com a miséria da maioria da população.”<sup>230</sup>

A ferida exposta pela escrita em *A hora da estrela* se torna literal no conto *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais* no encontro de uma mulher rica, Carla de Sousa e Santos, com destaque para a preposição e conjunção “de” e “e”, que “marcavam classe e quatrocentos anos de carioca.”<sup>231</sup> com um mendigo (este sem nome). Ao sair do salão de beleza no Copacabana Palace e se olhar no espelho, a mulher do banqueiro é, pensando no conto clássico, a Bela, “pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda.”<sup>232</sup> Ao desencontrar com o chofer, no entanto, a vida cotidiana sai da ordem comum e ela decide esperá-lo sozinha. Estar apenas na própria companhia é atípico, pois ela “não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela — com outros, e nesses outros ela se

<sup>227</sup> LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, 2012, p. 190.

<sup>228</sup> Idem, p. 190.

<sup>229</sup> LISPECTOR, 1998a, p. 26.

<sup>230</sup> SÁ, op. cit., p. 91.

<sup>231</sup> LISPECTOR, 2016, p. 622.

<sup>232</sup> Idem, p. 621.

refletia e os outros refletiam-se nela”<sup>233</sup>. O espelho, portanto, é primeiro o espelho literal, onde ela se enxergava; mas também o metafórico — os outros que a refletiam. Dizendo de outra forma, aqueles da mesma classe social. Se o espelho é o lugar em que vemos a nós mesmos, nos reconhecemos, nos confrontamos, é no contato com o Outro que está o coração da relação ética. No entanto, os Outros que refletiam Carla não criavam de fato uma relação de alteridade. O Outro, no conto, está no mendigo.

Nessa saída da ordem cotidiana, a mulher se depara com um homem de muletas, sem uma perna e com uma grande ferida, a pedir dinheiro. Vale a pena notar o fato de que esse corpo marginalizado é um corpo incompleto, fragmentado, uma vez que não tem perna, não tem dentes, e por isso articula mal a fala. Retornemos à *Macabéa* para pensar que, segundo Rodrigo S.M., ela “mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém.”<sup>234</sup>

De volta à *A Bela e a Fera*, o encontro escancara o vínculo ético à alteridade, ao Outro. Na convergência das duas existências tidas como opostas, tem-se um descentramento, um desconcerto, um chamado à realidade crua: o que importa é o reconhecimento do Outro e da sua repulsividade, da sua mortalidade, que traz à tona, por sua vez, a própria repulsividade e mortalidade de quem vê. A ferida do outro que é nossa também. Esse cenário se relaciona à ideia de “rosto” proposta pelo filósofo Emmanuel Lévinas. Talvez a melhor forma de entender o “rosto” seja a partir do exemplo dado por Levinas sobre os familiares de detentos políticos na fila para embarcar na viagem até Lubianka. Na fila que se forma, só é possível ver as costas do outro.

Nunca [se] imaginou que as costas humanas poderiam ser tão expressivas e que poderiam exprimir estados mentais de forma tão penetrante. À medida que se aproximavam do guichê, as pessoas tinham uma maneira peculiar de estender a cabeça e as costas, seus ombros levantados com as omoplatas movendo-se para cima e para baixo em tensão, os quais pareciam chorar, soluçar e gritar.<sup>235</sup>

Assim, fica claro que o rosto não é necessariamente um rosto humano. O rosto opera como uma catacrese. No exemplo supracitado, as costas são esse rosto, um rosto que inclusive vocaliza, mas essa vocalização não é em palavras, é uma vocalização angustiante. Da mesma maneira, o “rosto” no conto de Clarice é não a face do mendigo, mas antes sua ferida. Essa precariedade do rosto, para Lévinas, instaura simultaneamente a vontade de matar e o decreto

---

<sup>233</sup> Idem, p. 621.

<sup>234</sup> LISPECTOR, 1998a, p. 14.

<sup>235</sup> BUTLER, 2011, p. 18 apud. LÉVINAS, 1996, p. 167.



ético, o mandamento: “não matarás”. Judith Butler, comentando o rosto levinasiano, dirá que os outros direcionam demandas morais a nós, que o rosto impõe questões éticas, as quais não somos livres para recusar, e tampouco sabemos o teor dessa demanda. Isso porque:

o desejo de matar é primário em todo ser humano. Se o primeiro impulso em relação à vulnerabilidade do outro é o desejo de matar, a injunção ética que dele decorre é precisamente militar contra esse primeiro impulso. Em termos psicanalíticos, isso implicaria em fazer convergir o desejo de matar em direção a um desejo interno de matar a própria agressividade e o senso de colocar-se a si mesmo como prioridade. O resultado disso seria provavelmente neurótico. [...] Para Levinas, a agressão, assim, se volta contra ela mesma na forma de crueldade do superego. Se o ético nos move além da má consciência é porque esta é, afinal, apenas uma versão negativa do narcisismo e, assim, ainda uma forma de narcisismo. A face do Outro vem a mim de fora e interrompe aquele circuito narcisista. A face do Outro me chama para fora do narcisismo em direção a algo finalmente mais importante.<sup>236</sup>

Horrorizada com a ferida aberta do homem, a mulher “Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta.”<sup>237</sup> Exposta pois estava em face ao “rosto” do mendigo, que é sua ferida purulenta. Estar em face ao rosto do homem é a saída de Carla do próprio narcisismo, um olhar para além do espelho. Ao se confrontar com o rosto e vulnerabilidade do homem, a mulher lembra de sua própria vulnerabilidade: “Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu.”<sup>238</sup> O contato com a Fera desfaz a beleza da Bela, ou ainda, faz da Bela a própria Fera. Faz da Bela a ferida. Mais: endurece a cara, o rosto, tensiona sua máscara até então bem posta. “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto humano”<sup>239</sup> escreve Clarice na crônica *Persona*:

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha.<sup>240</sup>

A máscara seria então aquilo que se tece, que se constrói, para esconder o próprio rosto (rosto aqui não só o literal, mas o “rosto” proposto pelo filósofo francês, aquilo que escancara

<sup>236</sup> BUTLER, op. cit., p. 167.

<sup>237</sup> LISPECTOR, 2016, p. 623.

<sup>238</sup> Idem, p. 623.

<sup>239</sup> LISPECTOR, Clarice. *Persona*. In: LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 63.

<sup>240</sup> Idem, p. 63.

a própria dor e precariedade — a morte, o desejo de matar). Após dar um dinheiro desproporcional ao homem, um mundo de reflexão se abre. Suas escolhas, sua classe social, sua hipocrisia, seu marido. O desconcerto da ferida, do eu e do Outro. “Sentiu a boca inteiramente seca e a garganta em fogo — exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares. E não havia água! Sabe o que é isso — não haver água?”<sup>241</sup> Façamos uma breve digressão aqui a *Mineirinho*, crônica sobre o assassinato de um marginal carioca pela polícia em 1962, crônica com que “Clarice Lispector tornava-se provavelmente a primeira pessoa pública a acusar os justicamentos policiais e *parapoliciais* que se converteriam em norma na montante da violência brasileira, desmascarando sua lógica interna”<sup>242</sup>:

essa coisa, que em *Mineirinho* se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, que não me perdi, experimentei a perdição.<sup>243</sup>

Se relacionam aí, então, a sede comum a todos os homens. A perdição comum a todos os homens. Sobre essa perdição, voltemos a “A bela e a fera ou a ferida grande demais”: “Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus. Mas — o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu na humanidade como eu também me perdi”<sup>244</sup>. Engendra-se no conto, portanto, a perdição comum do eu e do Outro, a precariedade da vida. Aquilo de mais humano no Outro, seu corpo e sua ferida, trazem à tona a realização de que ambos compartilham a mesma materialidade sensível no mundo. A garganta seca é a reação mais puramente corpórea de Carla em relação ao corpo do outro.

A referência religiosa no conto ao Diabo e a Jesus vale ser pensada. Na tradição cristã, o corpo é tido como o veículo da alma. O primeiro, perecível, pecador, sofredor; a segunda, eterna, pura, redimida. O homem é feito à imagem e à semelhança de Deus (Gênesis 1:26,27), ainda que João 4:24 afirme que “Deus é espírito” — e, de maneira geral, entende-se a ausência total do corpo de Deus. Falando de outra forma, Deus não é um corpo, ou, se é, é um corpo ausente<sup>245</sup>. É a figura de seu filho, Jesus Cristo, que é corporificada, corpo este que é crucificado (isto é, recebe as mazelas *no* corpo) e ressuscita no terceiro dia, retornando à carne. Diante da incredulidade dos apóstolos, diz Jesus “Vede as minhas mãos e os meus pés, que sou eu mesmo; apalpai-me e vede, pois um espírito não tem carne nem ossos, como vedes que eu tenho.”

<sup>241</sup> LISPECTOR, 2016, p. 626.

<sup>242</sup> WISNIK, 2021, p. 364.

<sup>243</sup> Idem, p. 387.

<sup>244</sup> Idem, p. 629.

<sup>245</sup> Sobre isso, cf. NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

(Lucas 24:39). Se o corpo, no cristianismo, é o templo da alma, é também pecador, fraco, é aquele que deve ser castigado.

Dentro do dogma cristão-católico, existe ainda o ritual da hóstia, em que os fiéis comem o corpo de Cristo e bebem o seu sangue ("Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna [...]. Porque a minha carne é verdadeira comida e meu sangue é verdadeira bebida. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue vive em mim e eu vivo nele." Jo 6, 54-57). Colocando de outra forma, a tradição cristã é pautada em se alimentar de seu deus, somá-lo a própria carne, o que demonstra a importância da figura do corpo, expõe as lacunas, diferenciações e entrelaçamentos entre o corpo e a alma, corpo e espírito.

No conto, a respeito do que diz o rosto — e esse dizer, de novo, não vem de uma boca, nem é mesmo uma vocalização, pois palavras não podem apreender o rosto, na verdade “[o] rosto parece ser uma forma de som, o som da linguagem evacuando seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita a entrega de qualquer significado semântico”<sup>246</sup> —, esse rosto no entanto diz: “não matarás”. Como já mencionado, esse homem articula pouco a linguagem. Lembremos que a mulher pergunta, absurdamente, se ele sabe falar inglês. O mendigo, por sua vez, sem entender a pergunta, “mas obrigado a responder pois a mulher já o comprara-o com tanto dinheiro, saiu pela evasiva. — Falo sim. Pois não estou falando agora mesmo com a senhora? Por quê? A senhora é surda? Então vou gritar: FALO.”<sup>247</sup>. Em última instância, a fala mais relevante não é a do homem; é a de seu rosto. Sua comunicação se dá pela ferida, assim como seu sustento. Levinas sublinha:

Na relação com o rosto eu sou exposto como um usurpador do lugar do outro. O celebrado “direito de existir” [...] é desafiado pela relação com o rosto. Consequentemente, meu dever de responder ao outro suspende meu direito natural de autopreservação, le droit vitale. Minha relação ética de amor pelo outro está enraizada no fato de que o eu [*self*] não pode sobreviver sozinho, não pode encontrar sentido apenas em sua própria existência no mundo... Expor a mim mesmo à vulnerabilidade do rosto é colocar meu direito ontológico de existir em questão. Em ética, o direito do outro em existir tem primazia sobre o meu, uma primazia condensada no decreto ético: Não matarás, não colocarás em risco a vida do outro.<sup>248</sup>

No entanto, o “não matarás” está, para o filósofo, diretamente ligado à vontade de matar. “O rosto do outro em sua precariedade e condição de indefeso é, para mim, ao mesmo tempo, a tentação de matar e um chamado à paz, o ‘não matarás’”<sup>249</sup>. No conto clariceano, está

<sup>246</sup> BUTLER, op. cit., p. 18.

<sup>247</sup> LISPECTOR, 2016, p. 628.

<sup>248</sup> LEVINAS, Emmanuel & KERNEY, Richard. “Dialogue with Emmanuel Levinas”. *Face to Face with Levinas*. Albany, SUNY Press, 1986, p. 23-24.

<sup>249</sup> BUTLER, 2011, p. 19 apud. LÉVINAS, 1996, p. 167.

posta essa questão: a vulnerabilidade e precariedade do mendigo revelam à rica mulher que a morte do outro é um problema seu. Nos atentemos a mais uma passagem do conto:

Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar. Não. O mundo não sussurrava. O mundo gritava!!! Pela boca desdentada desse homem. A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão maquiado. E a festa? Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre os braços... O seguinte: olhe, o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas do Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só quer comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... “Carne?”<sup>250</sup> (LISPECTOR, 1998a, p. 100)

A ferida do homem, a ausência de dentes, o sexo, tudo que é essencialmente corpóreo parecem estar caracterizando um rosto, mas não porque são partes constituintes do corpo, e antes porque são o “rosto” pensado por Levinas, aquilo que desperta a vontade de matar e proíbe o assassinato. O grito do mundo aqui talvez seja o direito ao grito de *A hora da estrela*. ““Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.”<sup>251</sup> O rosto maquiado da personagem (um rosto disfarçando a própria vulnerabilidade?) foi exposto à precariedade do rosto do outro. “Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma.”<sup>252</sup> O fim do conto deixa claro como a interação dos dois marca uma mudança radical na vida de Carla de Sousa. Como é usual na escrita de Lispector, um encontro cotidiano — com um mendigo, um cego, um búfalo — é capaz de desestabilizar toda uma vida.

Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo. Mas — mesmo este era em hora errada, como levada de um empurrão e derramar por isso vinho tinto em branco vestido de renda. De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso. O “porquê” é que era diferente. No plano físico eles eram iguais.<sup>253</sup>

Ainda sobre uma espécie de incorporação do outro, da ferida do outro, ou, dizendo de outra maneira, o exercício ético de alteridade, para a personagem, ao partir, “parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o “eu” alter-ego, ele fazia parte para sempre de sua vida”<sup>254</sup>. Daí

<sup>250</sup> LISPECTOR, 2016, p. 626-627.

<sup>251</sup> Idem, p. 630.

<sup>252</sup> BUTLER, Judith, op. cit., p. 19.

<sup>253</sup> LISPECTOR, 2016, p. 631.

<sup>254</sup> Idem, p. 631.

pensar que, na obra de Clarice, está também o vínculo ético à vida do Outro a partir da sua realidade corpórea.

No conto “*Amor*”<sup>255</sup>, José Miguel Wisnik chama a atenção para uma passagem em que, mesmo no estremeamento da vida e no mergulho introspectivo, a personagem não se desliga do mundo. Seja literalmente, pelo adensamento do Jardim Botânico, seja do mundo como grande máquina de moer gente: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada.”<sup>256</sup> Uma aparente completa imersão subjetiva se entrelaça à projeção da miséria do mundo como uma ânsia, “quase-vômito”<sup>257</sup> Para o professor, a *coisidade* do mundo coincide com o mal-estar social. Adicionaria a essa leitura, então, que essa fome se corporifica na personagem pela aproximação daquilo que se engole (ou não se engole, na fome) e aquilo que se o corpo quer expelir ou de fato excreta na ânsia e no vômito.

Nas páginas de *Água viva*, algo dessa natureza se esboça: a narradora, a princípio desligada do mundo externo, deixa escapar em alguns trechos como parte da sua criação é também uma maneira de fazer aparecer aqueles que sofrem, uma forma de dar vazão às injustiças do mundo. Lê-se, em certa altura, “Os brancos batiam nos negros com chicote”<sup>258</sup> e, mais adiante, “Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adagio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar”.<sup>259</sup> A pintora declara “tomar conta do mundo”:

Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho.<sup>260</sup>

Por fim, “Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos

<sup>255</sup> Brevemente abordado no capítulo deste trabalho chamado *Ali onde tem a pele*.

<sup>256</sup> LISPECTOR, 2016, p. 151.

<sup>257</sup> WISNIK, 2021, p. 359.

<sup>258</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 35.

<sup>259</sup> Idem, p. 35-36.

<sup>260</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 50.

tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima.”<sup>261</sup> Dessa forma, o mar, a praia, as cores — do céu, dos vitrais — se misturam à miséria do menino em trapos, ao rosto da mulher. Há, ainda, a imagem do Jardim Botânico, reiteração da leitura feita sobre o trecho do conto “Amor” por Wisnik. Em *Água viva*, ainda que timidamente, está o que o ensaísta chamou de *coisa social* clariceana: antes da arte, a verdade dos que sofrem; misturada a ela. A *coisidade* do mundo entrelaçada ao social. Não a ausência da dimensão política, mas antes “o sentimento da injustiça está ali, pulsando, sempre visceralmente, e com a 'veemência da arte', justamente ali onde é menos esperado”<sup>262</sup>. À minha leitura, evidentemente, interessa muito a passagem sobre o rosto inexpressivo visto na rua, guardadas as devidas proporções, algo próximo ao rosto da nordestina visto por Rodrigo S.M.: em suma, o escritor nasce incumbido do rosto do mundo. Chamo a atenção, no trecho, para o fato de que essa voz que a faz cantar é em contralto, o timbre de voz feminino mais grave. Resta claro, portanto, como a voz do texto é uma voz feminina.

Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista aproxima o *it* ao rosto humano.

A coisa é tão delicada que eu me espanto de que ela chegue a ser visível. E há coisas ainda tão mais delicadas que estas não são visíveis. Mas todas elas têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria como um rosto. Ah, e eu que não sabia como consubstanciar a minha “alma”. Ela não é imaterial, ela é do mais delicado material de coisa. Ela é coisa, só não consigo é consubstanciá-la em grossura visível.<sup>263</sup>

O rosto é a *sensibilização* do corpo. Na obra de Clarice, o rosto nem sempre coincide com a face, como escreve Giorgio Agamben. Para o filósofo, a arte pode dar um rosto à natureza morta, a um objeto, e é por isso que as bruxas acusadas de beijarem o ânus de Satã durante o Sabá respondiam que se tratava de um rosto.<sup>264</sup> Pensando a anatomia do rosto, orelhas e nariz são os órgãos da pura recepção. Os olhos e a boca, da expressão. O rosto revela a linguagem, é todo comunicabilidade, por excelência o lugar da política. “Na medida em que não é senão comunicabilidade, todo rosto humano, inclusive o mais nobre e belo, está sempre suspenso por um fio sobre um abismo.”<sup>265</sup>

<sup>261</sup> Idem., p. 50.

<sup>262</sup> WISNIK, op. cit., p. 359.

<sup>263</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 124.

<sup>264</sup> CORREA, Murilo Duarte Costa. Tradução: "O rosto", de Giorgio Agamben. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa Murilo Correa, 9 fev. 2010. Disponível em <http://murilocorrea.blogspot.com/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>. Acesso em 30 ago 2022.

<sup>265</sup> Idem., s/p.

Na escritura da autora, portanto, nos deparamos com diversos rostos — em *A hora da estrela* e *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, com a incorporação da face (no primeiro caso, do narrador; no segundo, da personagem Carla) do mal estar das elites frente à pobreza. Em textos como *Amor e Água viva*, é na *coisidade* do mundo que reside o político, indissociável. O contato com o rosto é sempre político. À margem do rosto, resta os ouvidos: o chamado do mundo, o que vem de fora das margens e se imprime no texto. O que tentei demonstrar aqui é que a obra de Clarice Lispector inaugura vários corpos, diferentes sedes, febres, úteros, mundos. Entre eles, não à parte, mas misturado, os corpos marginalizados. Se é pelos rostos incompletos que nos atraímos, se é pela suspeita do rosto que seguimos, como propõe Matilde Campilho, é também nos rostos fragmentados e anônimos da escrita clariceana que está seu poder.

*Tudo começou com um rosto.*



## 7 O grito

*O que me salva é grito.*  
Clarice Lispector em *Água viva*

*escribir porque alguien olvidó gritar y hay un espacio blanco ahora,  
que lo habita*  
Chantal Maillard

Gilles Deleuze propôs a Sueli Rolnik o desenvolvimento de um trabalho comparativo entre o grito em duas óperas de Alban Berg: o grito de morte da personagem principal de Lulu, na ópera homônima, ao grito lançado por Maria, personagem de *Wozzeck*. Após pôr o trabalho em prática, Rolnik conclui que o grito de Lulu ao encontrar Jack, o Estripador e ver-se refletida na lâmina que anuncia sua morte é tão dilacerante que, paradoxalmente, possui uma força revitalizadora justamente pela dor que transmite. Nós, espectadores, somos envolvidos pela força do grito, vibra no nosso corpo, arrebatado, a dor da vida que não quer morrer. Em contrapartida, ela escreve, o grito de morte de Maria, mulher de um soldado que leva uma vida triste, é quase inaudível. Isso leva o espectador a uma melancolia e monotonia precisamente porque a palidez do timbre da voz exprime o insosso da vida à qual viver e morrer não se opõem.

Anos mais tarde em uma aula de canto em Paris, cidade de exílio de Sueli durante a Ditadura Militar, ela escolhe cantar *Passarinho*, de Gal Costa. A voz, a princípio hesitante, ganha corpo, alcança um timbre como se nunca tivesse deixado de existir na memória corporal de sua voz, ainda que calado. A vibração, palavras dela, perfura um ponto de seu corpo. Essa perfuração a faz perceber que está vestindo, há muito tempo e sem nunca desconfiar, como a uma pele compacta que embrulha seu corpo como uma grossa camada de gesso. Sueli Rolnik declara:

O curioso é que o corpo revela-se em sua petrificação no momento mesmo em que o delicado filete de voz o perfura, como se de algum modo pele e voz estivessem imbricados. Terá o corpo enrijecido junto ao desaparecimento daquele timbre?<sup>266</sup>

Naquele momento, o gesso se torna um estorvo e Sueli precisa se livrar dele. É então que resolve voltar ao Brasil. Desse relato, chama a atenção a imbricação da voz e do corpo. Mais especificamente, da pele e da voz: como a pele, pensada até aqui como a zona de fronteira

<sup>266</sup> ROLNIK, Sueli. Deleuze, esquizoanalista. *Revista Cult*, 2006. Disponível em <<http://clinicand.com/deleuze-esquizoanalista-por-suely-rolnik/>>. Acesso em 30 jul de 2022.

do nosso corpo com o mundo, e a pele do texto (sua margem) como o emissor de estímulo. Como o grito, em certa medida, é o extravasamento do corpo. Nesse momento, recupero o título anterior do manuscrito antes de vir a ser *Água viva: Objeto gritante*. No ano anterior à publicação, Clarice Lispector declara ao *Correio da Manhã*: “Sabe, *Objeto Gritante* é uma pessoa falando o tempo todo”.<sup>267</sup> É nesse sentido que penso a voz, o corpo e o grito que dele emana no livro publicado em 1973.

O grito pode ser o ápice do mais intenso desespero ou do mais acentuado nível de prazer; o grito é pré-linguagem, antes da primeira palavra, primitivo; ou é pós-linguagem, quando não restam palavras. O grito pode ser encarado como inarticulação ou, ao contrário, como única articulação possível. O grito pode ser música. É voz estridente que parte de um corpo, como a continuação do corpo fora do corpo, como reação a um fenômeno, a uma impressão. Grito de amor, de raiva, de dor, de protesto, de socorro.

Voltando à radicalização da linguagem clariceana, pensando uma linguagem anterior à palavra, por toda sua escritura é possível cartografar as grutas, cavernas, os seres mais primitivos e seus gritos. No centro de tudo, a tentativa da linguagem. Maurice Merleau-Ponty propõe uma diferenciação entre a expressão primitiva do grito e a linguagem particular do poema.<sup>268</sup> Existe um corpo que grita e existe um corpo que escreve. Para o filósofo, o grito daquele se esvai no momento mesmo que é lançado; a escrita deste, ao contrário, eterniza, fixa a modulação existencial. Imaginemos o seguinte: um sujeito passa por um evento de extrema emoção, de horror, de prazer que seja. Sua reação é um grito que, rapidamente, desaparecerá. No entanto, se esse instinto ganha outra forma de expressão, se dele é feito um poema, um romance, enfim, se dele algo ganha corpo na arte, o lugar de uso particular da linguagem, essa modulação existencial permanece. Não raro, nesse sentido, vemos criações artísticas definidas como ‘um grito’, um ‘grito de não’, ‘um grito de basta’, enfim, um grito de protesto.

Não ignoro aqui a relevância da tradição oral, principalmente a origem oral da literatura. Pelo contrário, a perpetuação do grito, acredito, pode ser vista em diferentes histórias contadas ao longo do tempo. Assim, tento não hierarquizar a linguagem escrita em relação à linguagem oral. Se o foco recai na potencialidade de tradução do grito pela escrita é porque essa é a

<sup>267</sup> Esta entrevista foi concedida em 6 de Março de 1972. (SOUZA, Carlos Mendes de, 2000, p. 73)

<sup>268</sup> “[...] a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência. Ela se distingue do grito porque o grito utiliza nosso corpo tal como a natureza o deu a nós, quer dizer, pobre em meios de expressão, enquanto o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de eternizar-se.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209) No desenvolvimento desse raciocínio, Maurice Merleau-Ponty abarca também a prosa. Nesse sentido, estendo essa oposição e oponho o grito à literatura de maneira geral.

matéria-prima de Clarice. É plausível pensar, assim, o texto literário como um corpo poético que perpetua o grito, isto é, a concretude do corpo poético como a possibilidade de fixação de um grito. Afinal, que grito é esse fixado pela literatura? Ou, mais especificamente, a escritura de Clarice Lispector eterniza qual espécie de grito?

*Les mains négatives* (1979) é um curta-metragem escrito, dirigido e narrado por Marguerite Duras<sup>269</sup>. Conta a história de um homem que encostou suas mãos espalmadas nas paredes das grutas da Europa Sul-Atlântica há 30 mil anos e as recobriu de cor. A isso, conhecemos hoje como mãos negativas. Esse homem fixa suas mãos nas rochas, imprime-se ali com a ajuda das cores, e em frente ao oceano dá seu grito a quem quer que possa ouvi-lo. É um corpo gritante que amará quem quer que o escute. Cabe dizer que o conhecemos não por um ator que o represente, não há o corpo desse homem. Da mesma forma, não há o grito efetivamente. Há apenas a voz da narração que apresenta o homem, que o conta, fala de suas mãos contra a gruta, organiza seu grito. O corpo é apenas da linguagem. A representação visual, ao contrário, é da madrugada e da aurora da cidade de Paris em movimento, provavelmente no tempo em que se narra, trinta mil anos depois. Os corpos humanos que vemos são silhuetas, trabalhadores varrendo as ruas. A possibilidade da existência do homem ser narrada tanto tempo após sua existência só se mantém porque um dia deixou um vestígio de corpo no granito.

Ao nos atermos apenas ao texto narrado, pensado aqui em sua tradução para o português, percebemos não se tratar de um corpo propriamente. Trata-se, antes, da marca desse corpo no mundo. Depois, o que temos é a narração que recria, reconta, revive esse homem e seu grito. Não se sabe o porquê dessa prática. Suas mãos lhe dão vida, assim como o poema. O que podemos pensar, ainda que a nível especulativo — assim como atribui-se a falta de alguns dedos nas mãos negativas em Galgas à rituais de iniciação —, é que essa representação do corpo é a primeira das manifestações que representa (reflete?) o homem. Podemos pensar que a representação dessas mãos tão antigas, de corpo há muito extinto, permaneceram sobre o granito como como representação, como reflexo sensível do sensível. Se o corpo, perecível, desaparece, assim como o grito se dissipa, o registro desse corpo o eterniza.

O homem das mãos negativas está diante da imensidão do oceano<sup>270</sup>. É a sua finitude corpórea, sua carne solitária em oposição à grandeza do mar (das falésias também, enfim, o

<sup>269</sup> Em *A paixão depois de G.H.*, Eduardo Prado Coelho vai aproximar a literatura de Clarice e Duras. O curta-metragem está disponível em: [As Mãos Negativas, Marguerite Duras. \(1979\)](#). Acesso em 17 out. de 2022.

<sup>270</sup> Chamo a atenção para a importância do mar na obra de Clarice Lispector, em seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem* (1943), em que a protagonista Joana descobre-se junto às ondas. Ou ainda em Loreley e sua aprendizagem depois de mergulhar sozinha na praia ao nascer do dia em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

corpo do mundo assume essa imponência frente ao corpo do homem, ele se apequena). As mãos são do mesmo tamanho e são iguais, portanto ele está sozinho e pressionou seu corpo contra a pedra várias vezes. Esse gesto repetido é quase como um eco. Quando toca a parede, o homem se funde a ela. É imediatamente tocado de volta pelo granito, assim como escuta o oceano, e o oceano escuta seu grito. Sua mão é continuação do mundo, da pedra, e seu grito é continuação do som do oceano.

Em *Escrever (1994[1993])*, Marguerite Duras tece a ideia de que alguns livros gritam para ser escritos, “o livro está ali, e grita, e exige ser terminado”<sup>271</sup>. Essa impressão durasiana sobre o ato da escrita reitera o que está aqui sendo pensado como esse grito fixado. Ainda na obra mencionada, uma grande reflexão sobre a escritura, a autora destaca que “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho”<sup>272</sup>. Dizendo de outra forma, aquilo ou aquele que grita exige ser escrito, mas parte do processo do escritor é gritar em silêncio, ou ainda, a escrita é gritar em silêncio.

Os silêncios são, frequentemente, a parte mais importante de uma obra de arte, diz Susan Sontag.<sup>273</sup> Esse grito silencioso dialoga em grande medida com Clarice, uma vez que em sua obra há um grande contato com a inapreensibilidade da linguagem; a ideia de que o silêncio entre as palavras, as entrelinhas, estão também a dizer algo. É nesse sentido que Librandi-Rocha vê na escrita da autora uma impossibilidade de contentamento com a palavra escolhida; “como escritora, ela quer que seu leitor leia, ou melhor, ouça, na palavra escrita todas aquelas que ficaram como virtualidades não realizadas, como se fosse possível escrever, não segundo a linha sintagmática, mas apenas seguindo a linha do paradigma.”<sup>274</sup> Dessa forma, sua escrita é

uma escrita em suspenso, que paira, como o silêncio que a gente não ouve e nem por isso deixa de estar presente. Por isso, cores (visão) e som (audição) são seus principais paradigmas. [...] Suas palavras nos atingem antes como sons, com o corpo, e atingem regiões inesperadas, como a música a quem o livro *A hora da estrela* é dedicado<sup>275</sup>.

Em um retorno à *sangria* do texto, o grito silencioso é o espaço em branco entre as linhas, são as margens do texto, a princípio brancas, silenciosas, mas que guardam um grito, a coisa, o *it*. A escrita em suspenso, sustentada por Librandi-Rocha, reside ali.

<sup>271</sup> DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 21

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>273</sup> SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 48.

<sup>274</sup> LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escrita de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e sociedade*, n. 19. 2014, p. 139.

<sup>275</sup> *Idem*, p. 139.

O ser gritante de Duras vocaliza do útero do mundo. O ensaio homônimo de Veronica Stigger, publicado em 2016, pensa o útero do mundo em *Água viva* como o lugar da pré-linguagem. À sua leitura, o grito ancestral diz respeito a um processo de saída de si e de hibridização do corpo: a animalização, que flerta com o risco à desumanização. A esse respeito, escreve Stigger:

Gritar é, em certa medida, libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionamos chamar de “cultura” (que abrange, entre outros aspectos, uma série de regras de conduta), em oposição à “natureza”, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós.<sup>276</sup>

Nesse passo, gritar pode ser da mesma forma romper com as barreiras do próprio texto. Vale lembrar que o primeiro parágrafo de *Água viva* é uma aleluia gritada.

É com uma alegria tão profunda É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica.<sup>277</sup>

A experiência de escrita consiste em um grito de aleluia, próximo ao mais escuro uivo humano, próximo ao grito dos cães do qual falou Marguerite Duras quando intuiu que “não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. [...] Não é apenas a escrita, o escrito é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães.”<sup>278</sup> A escritura de *Água viva* se anuncia como a escritura do grito de aleluia que é dor de separação e felicidade diabólica; como o grito do objeto, que é a palavra. Como a escrita do texto é de radicalização, uma libertação da clausura (da forma, do significado, da margem), seu início já supõe um alívio, um extravasamento: o grito.

Ao modo clariceano, poderia se dizer apenas que “o grito é”<sup>279</sup>, sem predicativo após o verbo de ligação. Ou, na esteira das omissões e tensionamentos gramaticais, e esse trecho é da própria narrativa, “o que me salva é grito”<sup>280</sup>: com a ausência do artigo definido ‘o’ e portanto sem individualização, o grito pode ser aquilo que salva ou aquilo que salva é, também, grito. Em *Um sopro de vida* (1978)<sup>281</sup>, publicado após a morte da autora, o ‘autor’, que se quer outro,

<sup>276</sup> STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>. Acesso em 03 mai de 2022. p. 13.

<sup>277</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 7.

<sup>278</sup> DURAS, 1994, p. 23.

<sup>279</sup> Em *O relatório da coisa*, conto do livro *Onde estivestes de noite*, lê-se: “Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais. Bondade não é. Mas a não bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto de maldade.” (LISPECTOR, 2016, p. 499-500)

<sup>280</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 71.

<sup>281</sup> No início de *Um sopro de vida*, “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquã. O beijo no rosto morto.” (LISPECTOR, 2020b, p. 11)

mas se revela a própria Clarice, pontua: o dizer que transborda do artista é um grito de transgressão.

AUTOR. – Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgredir uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida. Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. *Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de ‘it’* (grifo meu)<sup>282</sup>

As realizações artísticas mencionadas pelo autor são a escrita, a pintura e a música, as mesmas artes entrelaçadas na promiscuidade da expressão em *Água viva*. Assim, o escrito posterior coloca o *it*<sup>283</sup> como um grito dado pelo artista quando uma “coisa silenciosa e mágica” ganha um tamanho impossível de ser contido, e a palavra que retorna da leitura de Nunes sobre *Perto do coração selvagem* é a desmesura. *It* é coisa silenciosa assim como é grito. *It* é o encontro, em *Um sopro de vida*, do silêncio e do barulho, um entre-lugar. Esse entre-lugar é, e exaustivamente já se disse, um motivo na escritura clariceana. Em *Água viva*, a aleluia é gritada, a felicidade é diabólica. O dito revela o não-dito, a linha faz possível a entrelinha, onde a busca é a da sombra da palavra, e só o que é corpóreo, coisa no mundo, corpo no mundo, pode projetar sombra — isso a física já nos antecipou.

Nesse sentido, a narradora de *Água viva* sinaliza: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa.”<sup>284</sup> Também objeto da física, o som, que não é corpo, é onda, para ecoar precisa encontrar um meio material para se propagar — e este é, em primeira instância, nosso corpo sensível. Em segunda, o corpo poético, o fixador do grito. Lembremos que é com a mão que a narradora ouve música. A coisa, o *it*, o núcleo, enfim, esse fio condutor que perpassa a obra da autora, difícil de ser descrito, é o inapreensível, o que escapa à linguagem e, no entanto, só se revela a partir dela. Como propõe Merleau-Ponty sobre o visível-invisível, “quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles.”<sup>285</sup> Em Clarice, também “a coisa” não se revela apesar do fracasso da linguagem; antes, aparece justamente por causa dele. A distorção-distração da linguagem é que permite uma

<sup>282</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b, p. 164.

<sup>283</sup> Cf. NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escrita” de Clarice Lispector. *Revista Letras*, Curitiba, v. 98, p. 83-113, jul./dez. 2018. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>>. Acesso em 10/04/2022. Neste texto, Alexandre Nodari propõe um mergulho nas cavernas clariceanas como uma chave possível para a coisa da autora.

<sup>284</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 24.

<sup>285</sup> MERLEAU-PONTY, 2013, p. 37.

aproximação à *coisa*. Dessa forma, a coisa que se avoluma é *it*, assim como é *it* o grito impossível de ser silenciado. É aquilo que grita e que entrevemos (entrevivimos?) somente através da escritura. Pensemos o *it* como o incorpóreo (a coisa, a sombra da palavra ou o grito) que encontra eco no corpo poético, fixa-se a partir dele.

O grito de *Água viva*, por sua vez, ecoa contra as paredes das cavernas mais antigas, no útero do mundo — carne do mundo. Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista depara-se com inscrições primitivas na parede ao entrar no quarto da empregada Janair. Essas representações a deslocam até as antigas grutas. Ao ver a barata, G.H. quer gritar: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.”<sup>286</sup> Depois, quando o líquido branco (que é o sangue da barata<sup>287</sup>, aliás, o vazamento do seu corpo acompanha o vazamento da protagonista, que passa para a margem da experiência humana) começa a sair do corpo morto da barata, a narradora-escultora se ordena a gritar:

“Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude. [...] Mas se eu gritasse uma só vez que fosse talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante.<sup>288</sup>

Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito - um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência - a existência de quê? a existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim.<sup>289</sup>

Frente ao horror do bicho, horror da vida e da morte, G.H. sente a necessidade instintiva de gritar. No entanto, esse grito é contido porque, uma vez iniciado, não poderia ser freado. Gritar seria despertar as feras noturnas, os cães. A mulher teme a vulnerabilidade que nasce desse urro, a carência que o som revelaria. Seguir o instinto é uma ideia assustadora, pois gritar é sair do regulamento: trata-se de um segredo inviolável. Sair desse mundo possível arrasta o ser gritante, como quer a narradora. O primeiro grito é, enfim, grito de existência, de

<sup>286</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 62-63.

<sup>287</sup> "O inferno me era bom, eu estava fruindo daquele sangue branco que eu derramara" (LISPECTOR, 1998b, s/p)

<sup>288</sup> Idem, p. 62-63.

<sup>289</sup> Idem, p. 63.



nascimento e de vida. Não se grita por medo da vida que existe depois, do mundo que se inauguraria. Esse não-grito, quase-grito, essa contenção do grito é um pacto silencioso.

O não-grito também se manifesta em *Preciosidade*, conto de *Laços de família* (1960). Uma jovem vive a passagem da infância para a puberdade no desenrolar ritualístico dos dias — levantar, sair à rua para pegar o bonde, enfrentar o encontro com os homens no transporte coletivo, assim como deparar-se com os meninos nos corredores da escola, até o momento de voltar para casa — na expectativa de uma espécie de apagamento do corpo, de algo que ali se anunciava. Essa dinâmica é rompida por um evento traumático: o encontro da protagonista com dois homens que a tocam. “O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente (...)”<sup>290</sup>. Ela adivinha nos homens o medo medindo sua pressa, “Tinham medo que ela gritasse e as portas das casas uma por uma se abrissem”, raciocinou, eles não sabiam que não se grita.”<sup>291</sup> O evento é medido pela sonoridade dos sapatos da menina e dos homens, além do silêncio, a ausência do grito. O grito ali, evidentemente, tratar-se-ia de outra espécie de grito: um grito de socorro, de denúncia, ou aquilo que Alexandre Nodari em “*A vida oblíqua*”: *o hetairismo ontológico segundo G.H.* vai entender como caráter político (relacional e contestatório) do grito, pensando em *Água viva* e *A hora da estrela*. A partir do grito, o ser gritante se obliquaria, passaria a ser ao mesmo tempo objeto. No mesmo texto, destaca Nodari:

Talvez fosse possível até mesmo afirmar que a concepção da linguagem que se extrai dos textos de Clarice tenha como núcleo a obliquação e, caso estejamos corretos, o grito operaria como uma espécie de transversal, entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, zona de passagem entre sujeito e objeto. Desse modo, o grito se apresentaria primeiro como um ponto de partida, um chamado, o chamado da Terra e para a metamorfose.<sup>292</sup>

Além de entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, o grito pode ser aquilo que já ultrapassou a linguagem humana a ponto de retornar a um ponto inicial e primitivo. O grito como tamanha desmesura da linguagem que, na prática, exprime o *it* silencioso. Nesse sentido, a narradora cita um grito ancestral: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora

---

<sup>290</sup> LISPECTOR, 2016, p. 214.

<sup>291</sup> Idem, p. 214.

<sup>292</sup> NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G. H. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, nº 1. 2015, p. 151.

ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho.”<sup>293</sup>

Na relação entre grito e escrita lispectoriana, não existe a possibilidade de esquecer *O direito ao grito*, ou também *Ela não sabe gritar*, este menos lembrado, mas também um dos treze títulos de *A hora da estrela*, em que a história de Macabéa é narrada (criada?) por Rodrigo S.M.<sup>294</sup>. Fiquemos com a definição do escritor: “O que escrevo é mais do que uma invenção, é minha obrigação falar dessa menina entre milhares delas. É meu dever, ainda que seja uma arte menor, revelar sua vida. Porque existe o direito ao grito, então eu grito.”<sup>295</sup> Como bem observou Olga de Sá, mencionada no capítulo anterior, não deixa de existir uma provocação de Clarice Lispector sobre a autoria masculina. Ao desenvolver a leitura de que o romance é menos sobre Macabéa e mais sobre o processo de criação da personagem pelo intelectual, Sá nos permite questionar: se existe o direito ao grito, de quem é esse direito? De Macabéa ou de Rodrigo? Tudo leva a crer que, se existe um ser gritante na narrativa, este é Macabéa, mulher nordestina, pobre, vítima de todas as circunstâncias, mas “Ela não sabe gritar”. É o narrador que se coloca como aquele que grita. “Através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo.”<sup>296</sup> Existiria, portanto, uma condescendência do autor. Pode ser que esse grito seja de Macabéa e escrever o grito da nordestina seja a forma que o narrador encontrou de permiti-la gritar, de dar a ela o direito de que esse grito não se esvaia — reservada toda a problemática de quem é o escritor, homem, que precisa permitir que uma mulher pobre grite. Se o grito de S.M. é grito de horror à vida, que espécie de grito é o da protagonista?

Mas em *Água viva*, ao contrário, a pintora-escritora perde o medo do grito de aleluia e adentra a gruta, aloca-se no limiar da entrada da caverna, dela vai nascer. Parece, então, que grito de aleluia é grito de vida, de (re)nascimento, de libertação. É a transgressão do silêncio e essa transgressão é a escritura. Se estiver coerente o que proponho, o grito é uma radicalização anterior ou posterior da linguagem; é o extravasamento último que pode um corpo, que pode a voz. Se a curta ficção é de fato um livro gritante, é precisamente porque a obra se ultrapassa. O grito é a maneira de estar fora da ordem, como quer G.H., “pois arrastam os que saem para

---

<sup>293</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 40.

<sup>294</sup> Vale lembrar, como mencionado na introdução deste trabalho, tratar-se de uma narrativa de corpo: “Não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transpassados de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, encaixes, música de órgão transfigurada” (LISPECTOR, 1998b, p. 18)

<sup>295</sup> LISPECTOR, 1998a, p. 55.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 55.

fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante.”<sup>297</sup>, e, em *Água viva*, a narradora de fato sai do mundo possível, se deixa arrastar pelo fluxo do grito.

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavra - limiar de entrada caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.<sup>298</sup>

A vida, o mundo que pulsa após o grito é selvagem, de fragmentos de palavras, flores, palavras, cores. Há a figura de um cantar último que parece ser primeiro, uma ligação entre fim-começo (“tudo é um” de Joana). É música, palavras vibrantes a serem sentidas pelo corpo leitor. Talvez seja um renascimento para pegar a palavra com a mão e vê-la como pela primeira vez e é nesse passo que ecoará a pergunta: “a palavra é objeto?”, ou, dito de outra maneira, a palavra é matéria de se pegar com as mãos e triturar entre os dentes? Sobre esse *objeto*, em trecho de clara relação ao segundo título do manuscrito, *Objecto gritante* (com c para ser mais duro)<sup>299</sup>, conta a narradora:

Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. *Objeto sujo de sangue*. 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.<sup>300</sup> (grifos meus)

A narradora é objeto a criar outros objetos, a escritura, e a escritura cria a todos. Mas é um objeto sujo de sangue, vazando humanidade e vida; indomável, se é preciso ser objeto, o é gritando. No centro de tudo, há uma dor, uma “coisa”. Essa coisa grita, assim como grita quem escreve. Ser um objeto é estar nas mãos de alguém (da própria narrativa?). Por sua vez, se menciono acima que o grito na arte pode ser de protesto, em *Água viva*, declaradamente, é grito de protesto em nome do núcleo do objeto, atrás do atrás do pensamento-sentimento. Nos deparamos com um grito difícil de ser delimitado, definido.

Da mesma forma que o grito é incorpóreo, onda, dependente de corpos, também o *it*, as coisas estão em relação direta com os corpos, os objetos, que seja. Nesse sentido é que, em

<sup>297</sup> Idem, p. 55.

<sup>298</sup> LISPECTOR, 2020a, p. 12.

<sup>299</sup> ANTELO, Raul. *Objecto textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997, p. 26-27.

<sup>300</sup> LISPECTOR, op. cit., p. 71.

*Água viva*, interessa a palavra como objeto, interessa pegá-la com a mão. Ao modo da escritora-pintora, interessa a fixação do incorpóreo através do corpóreo. E esta é a palavra.

Parece haver em *Água viva* uma transgressão. Aquilo que normalmente é silenciado, é dito (cantado, gritado?). A narradora sai da fixação do incorpóreo em suas telas e busca a fixação do incorpóreo pela máquina de escrever. Para apreender o incorpóreo, torna-se objeto em seu lugar. Ela (re)nasce, dá seu grito de liberdade, de nascimento, um grito que é *it*. Esse mundo em que nasce é inaugural, pré-histórico, ela que vem de uma “pesada ancestralidade”. Também diz respeito à ancestralidade da palavra, talvez, porque brinca Joana, criança ainda, em *Perto do coração selvagem*: “Nunca nunca nunca sim sim”<sup>301</sup>, “Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. "Nunca" é homem ou mulher? Por que "nunca" não é filho nem filha? E "sim"? [...] quem disse pela primeira vez assim: nunca?”<sup>302</sup> Ao passo que nos lembra Rodrigo S.M.: “Sim. Tudo começou com um sim”<sup>303</sup>, e “antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.”<sup>304</sup>

*Tudo começou com um grito.*

---

<sup>301</sup> LISPECTOR, 1998c, p. 17.

<sup>302</sup> Idem, p. 17.

<sup>303</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a, p. 9.

<sup>304</sup> Idem, p. 11.

## 8 O é

1.

*Água viva é histeria da linguagem.*

2.

Recentemente li um texto de uma pessoa falando da sua decisão de não emprestar mais seus livros. Isso porque ou os livros voltavam riscados, marcados, amassados, violentados pela leitura dos outros; ou voltavam inteiros, sinal de que o livro não foi lido. A leitura é sempre íntima. Eu me lembro de chegar ao final do ano escolar e sentir uma decepção quando meus livros tinham marcas de café, de sujeira, estavam com orelhas de burro. Uma breve pesquisa diz que ‘orelha de burro’ pode ser o ato de dobrar intencionalmente uma página para marcar onde a leitura parou, ou, ainda, quando sem querer todo o livro ganha uma orelha, uma grande orelha, deixando-o todo torto, dobrado sobre si mesmo. É dessas orelhas que meus livros escolares se enchiam e eu me envergonhava. Talvez seja exagero dizer que hoje vejo tanta coisa em um livro dobrado sobre si mesmo, mas é como é.

3.

*Água viva* é um corpo poético. Esse corpo é constituído de pedaços, arranjos, colagens, é *sangrado*. Um corpo que se monta com outros corpos, faz das plantas braços, mergulha em espelhos, quer ver o avesso. É um corpo altamente fértil, febril<sup>305</sup> também, que transpira vida sem medo de morrer e de renascer. É o corpo da filha e da mãe, corpo gritante, que quebra o silêncio e silencia; inaugura mundos. É um corpo que se quer mais corpo, quer comer a placenta. Um texto que se dobra sobre si. É transpassado por coisas, fortemente atravessado por uma relação de quiasma<sup>306</sup>, por uma imbricação dos sentidos, de modo que a própria divisão entre os sentidos se borra, os limites estabelecidos para a percepção se apagam.

<sup>305</sup> “O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (LISPECTOR, 2020a, p. 18)

<sup>306</sup> Com quiasma, refiro-me à ideia presente no ensaio *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 2014). A palavra tomada de empréstimo da biologia remete a uma estrutura em forma de cruz e diz respeito ao entrecruzamento de dois cromossomas durante a meiose. Em resumo, uma recombinação. O quiasma é, para o filósofo, a imbricação sensível-sensiente do corpo no mundo. Além dos escritos merleau-pontyanos, o quiasma

## 4.

Eu, quando não tenho marcador de página, que é quase sempre, enfio uma caneta no meio de livro para que ele fique entreaberto onde parei. É uma boca de crocodilo vista de perfil prestes a morder a presa. Às vezes, acontece de a caneta estar sem tampa e riscar o livro. Mais frequentemente, no entanto, a caneta cai e eu tenho de reler algumas páginas com impaciência até encontrar o ponto em que parei enquanto me censuro por esse sistema falho.

## 5.

Em *Água viva* tudo é intermitência. Se escreve diretamente do buraco, da entrelinha, da margem, do limite, da caverna, da fonte. O corpo sensível leitor é posto neste lugar de envolvimento, de fluxo, de toque-corte. Por outro lado, ainda que imerso em um princípio desterritorializador<sup>307</sup>, é um mundo pós-palavra, mas em que se quer alcançar a primitividade da palavra, ou em tempo, atravessá-la, ultrapassá-la, escrever como quem pinta, como quem canta. É morrer e renascer, voltar como quem lança a primeira palavra, ou como quem lança a última, como quem pega a palavra com as mãos e é apanhada por ela também. Como quem aceita a entrada na caverna, quer estar nas paredes. É o grito de transgressão. O grito da coisa.

## 6.

Quando leio para minha filha — livros mais longos ainda são uma novidade —, lemos capítulos inteiros e na noite seguinte partimos de onde paramos sem anotar. Ela nunca esquece. Quando começamos a ler gibi, antes da sua alfabetização, eu apontava para o balão de fala que líamos e deslizava os dedos para a direita, sublinhando com os dedos as palavras, tentando fazer uma entonação de voz um pouco diferente para cada personagem. Mesmo agora, lendo contos ou romances, continuamos com a tradição intuitiva de seguir a linha com os dedos. Quando esquecemos de apontar o desenrolar da história com o indicador, ela pergunta: “mamãe, onde você está?”. Para ela, estar no livro é com os dedos.

## 7.

---

(ou quiasmo) pode ser pensado junto à retórica. Nesse sentido, diz respeito a um embaralhamento das partes simétricas de duas frases, resultando assim na formação de uma antítese ou de um paralelo.

<sup>307</sup> SOUZA, 2000, p. 25.

E esse testemunho, esse apelo aos sentidos, só se dá a nós, leitores, a partir de uma abertura nossa ao poético, a um contato de nosso corpo sensível com o corpo do texto. A margem do livro é zona de escuta, é ouvido; é pele, é ali que podemos tocar o texto. Trata-se de deixar-nos envolver, tatuar pela escritura da autora. Abrir nosso corpo para também ser veículo desse grito. O que se desenha é que há sempre coisas — o *it* — que seguem incógnitas. Talvez o objetivo não deva ser a dissolução, mas uma aceitação da não-compreensão completa do corpo incógnito, híbrido, vazante, extrapolado; antes, seguir na busca do nosso próprio rosto e o rosto do outro — o rosto nu.

## 8.

Uma colega, quando carrega um livro na bolsa, envolve ele em plástico transparente, imagino que para não o deixar vulnerável a qualquer coisa que possa ter se espalhado ali dentro. Uma outra amiga tem um carimbo que marca as folhas de rosto de seus exemplares, “biblioteca de:”, diz a tinta no papel. Tem ainda um caderno em que ela anota o título do livro, a data e para quem ela emprestou. Eu empresto livros para meu irmão e eles voltam com o jeito dele, que é um pouco o jeito da casa do meu pai. Na internet, algumas pessoas postam poemas — não só o poema escrito na caixa de texto, mas a foto da materialidade, o livro lido — acompanhados por um “X” feito à lápis. Já vi também um ‘ok’ do lado. ‘Ok’ parece para mim um “feito, lido, pronto, passou”. O “X”, só me dei conta recentemente, é justamente uma marcação: “esse aqui sim!”, “compartilhar”, “fotografar”, “lembrar”. O X ao lado do poema. X é o desconhecido.

## 9.

“Espero que você viva "X" para experimentar a espécie de sono criador que se espreguiça através das veias. "X" não é bom nem ruim. Sempre independente. Mas só acontece para o que tem corpo. Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do "X". como o que vibra mudo.”<sup>308</sup>, leio em *Água viva*.

---

<sup>308</sup> LISPECTOR, 2020, p. 65-66.



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Pref. Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: *Travessia: revista de literatura*, nº 33. Tradução de Rafael Lopes Azize. Florianópolis: UFSC, ago.-dez, 1996, p. 11-41.

BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea: Revista de sociologia da UFSCar*. Ed. v. 1 n. 1 (2011): Janeiro - Junho de 2011. Disponível em <<https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>>. Acesso em 29 jan de 2023.

CAMPILHO, Matilde. O rosto. *Revista Amarello*. Ano XI, n. 38. Disponível em: <<https://amarello.com.br/2021/10/cultura/o-rosto/>>. Acesso em 12 jan. de 2023. s/p.

CAMPOS, Haroldo de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated, and introduced by Verona A. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CORREA, Murilo Duarte Costa. Tradução: "O rosto", de Giorgio Agamben. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa *Murilo Correa*, 9 fev. 2010. Disponível em <<http://murilocorrea.blogspot.com/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>>. Acesso em 30 ago de 2022.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. Tradução de GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, p.11-31

DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Figurative Incarnation of the Sentence: Notes on the Autographic Skin*. Trans. Caryn Davidson. In: *Journal* 47.5, 1987, 66-70. French Orig.:

„L’incarnation figurale de la sentence (note sur la peau ‚autographique‘)“. In: Scalène 2, 143-169. Disponível em <[cabinetmagazine.org/issues/13/didi-huberman.php](http://cabinetmagazine.org/issues/13/didi-huberman.php)>. Acesso em 03 fev de 2023.

DURAS, Marguerite. Les Mains Négatives. In: *Les Mains Négatives*. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993. Paris: Gallimard, “Quarto”, 1997.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1993.

FERRANTE, Elena. *História da menina perdida: maturidade-velhice*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Edição bilingue. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o id, “autobiografia” e outros textos: 1923-1927*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. pp. 5-20.

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

HOUAISS. São Paulo: *Uol*, 2022. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em 17 jul de 2022.

HUSTVEDT, Siri. The Delusions of Certainty. In: HUSTVEDT, Siri. *A woman looking at men looking at women: essays on art, sex, and the mind*. New York: Simon & Schuster, 2016.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.

LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Escrito nas Margens – Livro de Horas VIII*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011,

LEVINAS, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Tradução de Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

LEVINAS, Emmanuel & KERNEY, Richard. "Dialogue with Emmanuel Levinas". *Face to Face with Levinas*. Albany, SUNY Press, 1986.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escrita de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e sociedade*, n. 19. 2014, p. 131-147.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, 2012. p. 179-202.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. Objeto gritante. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa*: Rio de Janeiro, 1971.

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

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos/Clarice Lispector*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 1ª ed.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

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

LISPECTOR, Clarice. (entrevista), *Textura*, n. 3. São Paulo. Letras/Universidade de São Paulo (USP), maio, 1974, p. 22-26.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins & JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Edição e prefácio de Claude Lefort e tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Cosac Naify portátil)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. Traduções de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. (Cosac Naify portátil)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sense and nonsense*. Tradução e prefácio de Hubert L. Dreyfus e Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a adversidade. In: *Signos*. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015. p. 56.
- NETO, João Cabral de Melo. *Agrestes* (Poesia – 1981/1985). Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.
- NODARI, Alexandre. A sombra da palavra. *Clarice Lispector IMS*. 26 de nov. de 2018. Disponível em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/2018/11/26/a-sombra-da-palavra/>>. Acesso em 03 mai. de 2022.
- NODARI, Alexandre. A vida da ficção: apontamentos sobre o feminino, a escritura e a transformação em Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda; ALENCAR, Sávio. *Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2020, p. 13-33.
- NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G. H. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, nº 1. 2015. p. 139-154.
- NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>>. Acesso em 10 abr. de 2021.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. A narração desarvorada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 292-301.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, segunda edição.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PENNA, João Camillo. Das ding. *Revista Letras*, v. 98, p. 31-55, jul./dez. 2018.
- PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96. 2010.
- PESSANHA, José Américo. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Remate de Males*, 1989.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2001.

PONTIERI, Regina Lúcia. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. *Revista USP*, n. 44, p. 330-334, 2000.

ROLNIK, Sueli. Deleuze, esquizoanalista. *Revista Cult*, 2006. Disponível em <<http://clinicand.com/deleuze-esquizoanalista-por-suely-rolnik/>>. Acesso em 30 jul de 2022.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, pp. 225-234, dez. 2012.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Org.) *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021.

SÁ, Lúcia. De cachorros vivos e nordestinas mortas: A Hora da estrela e o mal-estar das elites. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo & DI LEONE, Luciana. *Experiencia, Cuerpo y Subjetividades*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

SERAGUZA, Lauriene. *Do fluxo do sangue aos cortes da vida em reserva: sangue, ritual e intervenção entre as mulheres Kaiowa e Guarani em MS*. *Revista Tellus*, Campo Grande, MS, ano 17, n. 33, p. 139-162, maio/ago. 2017.

SEVERINO, Alexandrino. *As duas versões de Água viva*. In: Remate de Males, 1989.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 2000.

STIGGER, Veronica. O útero do mundo. São Paulo: *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 2016. Disponível em: <<http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>>. Acesso em 03 mai de 2022.

TROCOLI, Flavia. A paixão segundo G.H.: coesão e vertigem. In: TROCOLI, Flavia. *A paixão inútil do ser: figuração do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

VÁLERY, Paul. *Maus pensamentos & outros*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença*. [Transcrição da palestra de Eduardo Viveiros de Castro no IFCH-UNICAMP]. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferenca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>>. Acesso em 30 jul de 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, UFPR, 2019. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767>>. Acesso em 10 nov. de 2022.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense. Col. Encanto Radical, 1982.

WISNIK, José Miguel. Diagramas para uma trilogia de Clarice. *Revista Letras*, UFPR, 2019. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/69666>>. Acesso em 10 de nov. de 2022.