

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**

UM BATEAR POÉTICO NA PROSA DE CLARICE LISPECTOR

LENILDE RIBEIRO LIMA 

FEVEREIRO

2008

LENILDE RIBEIRO LIMA

UM BATEAR POÉTICO NA PROSA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

FEVEREIRO

2008

Lima, Lenilde Ribeiro
Um batear poético na prosa de Clarice Lispector /
Lenilde Ribeiro Lima. – Recife : O Autor, 2008.
108 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia e anexo.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. I.
Lispector, Clarice – Crítica e interpretação. II. Título.

869.0(81)
B869

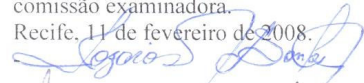


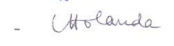
CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2008-84

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: **"UM BATEAR POÉTICO NA PROSA DE CLARICE LISPECTOR"**, DE AUTORIA DE: **LENILDE RIBEIRO LIMA**, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 11 de fevereiro de 2008, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: **"Um Batear Poético na Prosa de Clarice Lispector"**, de autoria de **Lenilde Ribeiro Lima**, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira** (Orientador), Prof. Dr. **Lourival Holanda**, Prof. Dr. **Antonio Paulo de Moraes Rezende**. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira: Aprovada Com Distinção**, Prof. Dr. **Lourival Holanda: Aprovada Com Distinção**, Prof. Dr. **Antonio Paulo de Moraes Rezende: Aprovada Com Distinção**. Em seguida, o prof. Anco Márcio Tenório Vieira comunicou à candidata **Lenilde Ribeiro Lima**, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozafas Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 11 de fevereiro de 2008.


- 
- 
- 

Tua vontade nos trouxe até aqui. Agradecendo-Te, agradecemos também àqueles que nos ampararam nesta caminhada. Não será preciso nomeá-los: eles se sabem. Por ser o Teu coração maior que o nosso, abriga-os sempre nesse Solo divino.

*Este trabalho é dedicado à memória de
Alice Millet Martins Ribeiro Lima - minha mãe,
à Luciana Freitas e à Daniela Freitas - minhas filhas.*

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Vieira - meu orientador.

*Ao Prof. Dr. Lourival Holanda, ao Prof. Dr. Fábio
Lucas, e à Profa. Dra. Zuleide Duarte, que me
facilitaram o acesso às suas respectivas bibliotecas.*

“Faço poesia não porque seja poeta, mas para exercitar minha alma, é o exercício mais profundo do homem. Em geral sai incongruente, e é raro que tenha um tema: é mais uma pesquisa de modo de pensar.”

Clarice Lispector

(Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, 92)

RESUMO

Este trabalho busca analisar a presença da poesia na prosa de Clarice Lispector, mais precisamente nas obras voltadas para o público adulto, assinalando o modo sedutor como a autora alcança o seu leitor. Procura, também, detectar alguns tópicos da modernidade na prosa poética em relação a manifestações herdadas de outras correntes, como o Simbolismo francês na Literatura Brasileira dos primórdios do século XX. Por fim, apresenta setenta e dois textos da prosa que, por seu alto teor poético no adensamento expressional, diluem propositadamente as fronteiras de gênero.

Palavras-chave: prosa; poesia; Clarice Lispector.

RÉSUMÉ

Dans ce travail nous cherchons à analyser la présence de la poésie dans la prose de Clarice Lispector, plus précisément dans les oeuvres destinées au public adulte, en attirant l'attention sur la façon séduisante dont l'auteur dialogue avec ses lecteurs. Le travail a aussi pour but de signaler quelques thèmes de la modernité dans la prose-poétique par rapport aux manifestations héritées d'autres courants, tel le Symbolisme français, dans la Littérature Brésilienne au début du XX siècle. Pour conclure, il présente soixante-douze textes qui, par leur forte tonique poétique, diluent à dessein les frontières du genre.

Mots-clés: prose; poésie; Clarice Lispector.

Esclarecimento

Utilizaremos siglas para as obras de Clarice Lispector citadas ao longo do trabalho, conforme o que se segue abaixo:

PCS - Perto do coração selvagem (romance)

O L - O lustre (romance)

CS - A cidade sitiada (romance)

PNE - Para não esquecer (crônicas)

ME - A maçã no escuro (romance)

PSG - A paixão segundo GH (romance)

LP - Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (romance)

AV - Água viva (ficção)

AAV - Aprendendo a viver (crônicas)

OEN - Onde estivestes de noite (contos)

SV - Um sopro de vida (Pulsações - prosa)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 LIMITES DEMARCATÓRIOS.....	19
2 OBRA /AUTOR / LEITOR.....	30
2.1 A recepção clariceana	32
2.2 A palavra de Clarice	35
3 PROSA: REFÚGIO DA POESIA	42
4 OS POEMAS DA PROSA	52
4.1 Perto do coração selvagem	53
4.2 O lustre	60
4.3 A cidade sitiada	64
4.4 A maçã no escuro	67
4.5 A paixão segundo GH.....	71
4.6 Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres	76
4.7 Água viva.....	79
4.8 Onde estivestes de noite	81
4.9 Um sopro de vida	88
4.10 Para não esquecer.....	92
4.11 Aprendendo a viver.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

1. A cultura francesa, que desde o século XVIII dominava a Europa, sobretudo no campo das idéias literárias e políticas, chegou ao Brasil pelas mãos da corte portuguesa, malgrado as relações anglo-lusas serem ainda muito estreitas, devido ao crescente poderio inglês sobre a coroa portuguesa. Até o final do século XIX, Paris foi referência constante no Brasil. Grande era a quantidade de livros franceses que aqui aportavam, e as obras dos autores ingleses já chegavam vertidas para o francês.

Ainda sob o impacto dessa influência e também da liberdade recentemente conquistada, ou para fugir do lusitanismo, o autor brasileiro procurou e encontrou na musicalidade do simbolismo francês “De la musique avant toute chose” a inflexão ideal para a sua voz. Sob a influência de poetas como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Aloysius Bertrand (romântico redescoberto por Baudelaire) a prosa brasileira pendeu seu olhar para a poesia; sendo, um pouco mais tarde, o reverso verdadeiro.

Desde o Romantismo, vinha sendo consolidada na literatura ocidental a presença dos poemas-em-prosa. De início, com Aloysius Bertrand (1807-1841), poeta que sempre teve a perseguição da doença, a pobreza e a solidão. Viveu apenas trinta e quatro anos. Somente após sua morte obteve o sucesso esperado em vida, vindo a ser considerado o pai da prosa poética. Embora em *Le Centaure* (1837), de Maurice Guérin (1810-1849), já se percebesse certa nuance desse modo de expressão que vinha despontando, foi Bertrand quem fez da prosa poética um gênero autônomo. Ele contribuiu para libertar a poesia dos entraves da versificação. Admirado por Mallarmé, era um dos poetas preferidos de Baudelaire, que chegou a ler vinte vezes *Gaspard de la Nuit* (1842), livro que o poeta tentou, mas não conseguiu publicá-lo em vida. A partir da poesia de Bertrand e de alguns dos seus seguidores, G. E. Clancier ao analisar a poesia francesa faz um paralelo entre a invasão nervaliana da vida real pelo sonho, e a invasão da prosa pela poesia. A presença de Gerard de Nerval (1808 -1855) no livro de José de Alencar revela-

se com a escolha do nome Aurélia, título do livro de Nerval (1855), dado pelo autor brasileiro à protagonista do romance *Senhora* (1875).

Em 1948, Gladstone Chaves de Melo (1948: 53) já observara, na introdução à *Iracema*, a musicalidade nos escritos de José de Alencar e chamava a atenção para trechos de unidades melódicas em que havia ritmo e acentuação poética. Sendo, a musicalidade do estilo alencarino, menos fruto de intenção e trabalho consciente do que consequência natural de seu talento e vocação poética. Em *Iracema*, podemos testificar como o ficcionista reproduz os tons, os sons e o ritmo poético:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, prolongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Mas o melhor representante desse período é Gonzaga Duque (1863-1911). Em seu estudo sobre *Horto de Mágoas* (livro póstumo publicado em 1914), Júlio Castañon Guimarães (1996: 18) observa que é fácil verificar, no livro, alguns trechos que ele chamaria de contos e outros que poderiam ser classificados como prosa poética.

Com a extensão da análise psicológica no romance, e na tentativa de traduzir estados de alma indefinidos, alguns ficcionistas partiram para a exploração da fronteira entre a loucura e a sanidade. Essa temática chegou a ser abordada anos antes por Machado de Assis, ao satirizar em *O alienista* a objetividade dos cientistas, por tentarem estabelecer os limites entre razão e loucura. A problemática da racionalidade *versus* insanidade foi trabalhada no romance de Cornélio Penna (1896-1958) *A menina morta* (1958: 729), livro com cento e vinte e cinco capítulos, que tentam reproduzir um drama que se desenvolve a partir do episódio da morte de uma menina cuja ausência marcará todos os destinos.

Esse querer aprofundar-se num mundo obscuro e de difícil transposição fomentava a força poética na ficção.

Na obra de Raul Pompéia (1863 - 1895), autor que também recebeu influência da estética simbolista, sendo discípulo entusiasta dos franceses, como Bertrand e Goncourt, além de fiel adepto da prosa poética, distinguimos igualmente a presença dessa fusão prosa/poesia em livro de título bastante significativo: *Canções sem metro* (1883), poemas publicados em jornal e, posteriormente, reunidos em livro. São sete *Canções*. A primeira canção intitulada *Vibrações* traz, como epígrafe, os seguintes versos de Baudelaire: “Comme des longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se repondent ”.

Sobre a escolha de epígrafes, escreve o ensaísta Jean Starobinsk (1982: 8) no prefácio a *Poèmes*, de Yves Bonnefoy:

[...] le choix des épigraphes équivaut à une déclaration d'intention, guidant la lecture et la compréhension, permettant de saisir le texte nouveau à partir des oeuvres du passé dont il a gardé le souvenir, et auxquelles il éprouve le besoin de donner réponse.

A epígrafe de Baudelaire no livro de Raul Pompéia evidencia o componente intertextual e reforça a nossa afirmativa sobre o predomínio da literatura francesa na obra de alguns dos nossos escritores. No início do século XX, entretanto, informa-nos Leyla Perrone Moisés (2000: 211), os movimentos de vanguarda foram coletivos, cosmopolitas e intercomunicantes: “As idéias estavam no ar, e cada um as apanhava onde queria ou como podia”. E conclui: “[...] mais do que em outros períodos da história literária, a questão dos empréstimos e assimilações deve ser tratada em termos de intertexto, e não de influência”.

Ainda no intento de transmitir sensações indefinidas, nos anos 30/40 do século XX, Lúcio Cardoso (1912-1968) procura penetrar na opacidade da alma, do ser que se encontra entre a razão e a verdade, a fé e a descrença, angustiantes questões deixadas no homem por um cristianismo, segundo ele, agônico e sem respostas claras para suas dúvidas: “Só as pessoas realmente

fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasia”. Na apresentação do livro *Crônica da Casa Assassinada*, André Seffrin (2000: 7) fala do livro como:

[...] uma trama que oscila em pólos de um simbolismo que vaga entre a luz e a treva, o amor e a morte, a beleza e a doença. Concerto para vozes dissonantes. [...] linguagem altamente metafórica, na qual a música das palavras atua sobre climas oníricos. [...] Imagens de um prosador que sempre escreveu iluminado pelo poeta que nunca deixou de ser.

Não fugindo à regra, também o escritor Guimarães Rosa obteve do crítico e ensaísta português Oscar Lopes (1976: xix), no prefácio do livro *Sagarana*, as palavras que se seguem:

E uma das maiores qualidades desse estilo tão poético reside, a meu ver, na precisão que consiste em dar por forma imprecisa um pensamento que, como dado imediato, é impreciso, em vez de o mascarar de pseudo precisão [...] As metáforas de Guimarães Rosa são tantas e tão originais que produzem um efeito poético radical: o efeito de ressaca do significado novo sobre o significado corrente.

Fazendo um caminho inverso, o poeta João Cabral tentou extrair da poética tradicional a sonoridade e a subjetividade, aproximando assim a poesia da prosa. Para ele, poesia não era a sensação vinda de dentro para fora, mas de fora para dentro. Declarou em inúmeras entrevistas, que somente se julgou pronto para escrever poesia, após sentir a prosa na poesia de Carlos Drummond: Segundo Geneton Moraes Neto, o que mais impressionou João Cabral em Carlos Drummond de Andrade, segundo as palavras do próprio poeta:

[...] não foi nem o assunto nem a ironia dos versos [...] mas aquela dicção áspera, aquela coisa próxima da prosa. Como minha poesia não tinha nenhuma melodia, nenhuma música, compreendi: era possível fazer poesia sem essas coisas. (apud LUCAS 2002: 102)

Por sua vez, Carlos Drummond de Andrade, em entrevista dada a Cristina Serra (1985: 21), afirma que, diferentemente de Cabral, ele julga não ter a razão nada a ver com a poesia. Para Drummond, primeiramente a idéia vem à cabeça em um ou dois versos, depois é que o poeta desenvolve o trabalho poético:

[...] Eu estou vendo as palavras que estou empregando, eu estou articulando, estou maquinando, como uma pessoa que está querendo fabricar uma coisa. Depois quando você lê aquilo frio, já então sem nenhuma emoção, é que verifica o que fez.

De tal maneira Drummond (1979: 780) conseguiu executar com as palavras jogos malabares, e tão habilmente com elas jogar de acordo com as circunstâncias, que, para ele, fazer da prosa poesia ou da poesia prosa, dependia só de sua vontade. Para exemplificar, escolhemos trechos da crônica *Viola Tricolor em Março* e duas estrofes do poema *A Grande Manchete*:

Viola tricolor em março.

Na loja de flores, a moça disse com um movimento de cabeça que não tinha amores-perfeitos. Onde se viu amor perfeito em março? — foi seu comentário gestual. Em março — acrescentou, desta vez por palavras — não se deve exigir amor perfeito de ninguém; deve-se é plantá-lo com todo cuidado.

E acrescenta: “Aqueles e aquelas que sabem o valor das palavras hão de meditar fundamentalmente no dito da moça”. Meditando no dito da moça, o leitor alcançará a dubiez da mensagem que, fundamentada na linguagem metafórica, transfere para o campo da subjetividade uma prolação supostamente objetiva, o que evidencia uma característica da poesia, mais claramente perceptível ao lermos as linhas finais da longa crônica:

[...] E não estranhe se esse amor-perfeito não for perfeito, ou melhor, se sua perfeição resultar paradoxalmente de uma sutil imperfeição: máculas. Ele pode vir maculado de... branco. Maculado de pureza. Também, de outras tonalidades, mas as tintas são de tal modo delicadas, de uma veladura tão isenta de sujo, que não podemos senão amar essa bonificação de pureza no contexto floral. Se você pensa que por ser perfeito ele é único, está pluralmente enganado. São tão várias quanto convincentes as formas que pode assumir. Contam-se dezenas e dezenas, conforme o chão e o talento floramante de quem o cultiva. A unidade está no espírito da flor, que responde e corresponde à imaginação, paciência e arte do semeador. Só existem amores-perfeitos para cultivadores perfeitos, ou ambiciosos de sê-lo. Antes de ser formulada na terra, essa planta nasce e prospera em nós, candidatos habilitados a fruí-la.

Confrontando-se a crônica com as estrofes do poema *A Grande Manchete*, observa-se que os papéis geralmente assumidos pela poesia e pela prosa encontram-se aí invertidos:

A grande manchete

Aproxima-se a hora da manchete:
O PETRÓLEO ACABOU.
Acabaram as alucinações
os crimes, os romances,
as guerras do petróleo.
O mundo fica livre
do pesadelo institucionalizado.

.....

A cada 10 minutos
morre uma pessoa em acidente
de carro; a cada 15 segundos
sai alguém ferido
na pátria industrial dos automóveis.

O poeta Manuel Bandeira também enveredou pelos atalhos da prosa: “Manuel Bandeira poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade [...] Pôs a prosa no verso [...]” (ARRIGUCCI 1990: 59).

Estes exemplos nos mostram que prosa e poesia sempre coexistiram em harmonia perfeita. Tendo o prosador “vocação poética”, como falou Gladstone Chaves de Melo sobre o estilo de José de Alencar, sua prosa

provavelmente não escapará da intromissão desta forma de expressão lingüística chamada poesia; confirmando as palavras de Claude Esteban (1991: 38): “O caminho modifica o caminhante”. Ou como com determinação se expressou Clarice Lispector: “A trajetória somos nós mesmos” (PSGH, 176).

O interesse e o estudo do poema em prosa na literatura moderna é algo que vem de longe. Na apresentação do livro *O poema em prosa*, de Xavier Placer, Afrânio Coutinho (1962: 5) se refere a uma *Anthologie du poème en prose*, de Maurice Chapelan (1946) e da publicação de um livro de Suzane Bernard: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959). Quanto ao fato de se extrair poesia da prosa, também não é novidade. Mário de Andrade (2000: 40) no pós-escrito de uma carta a Luís da Câmara Cascudo, referindo-se a Oswald de Andrade, comenta com o amigo:

[...] Vou ver si arranjo também um exemplar do “Pau Brasil”, um delicioso livro de poesia do Osvaldo que não é meu parente. [...] Pau Brasil que já conhecia e reli hoje de manhãzinha é para mim o melhor livro dele. Poesia genuína no sentido de lirismo. [...] Porquê também ele é um pouco malabarista das vicissitudes. Brinca com elas e se diverte. A primeira parte são frases de cronistas e arranjadas juntas. É um dos achados líricos mais soberbos e ricos que nunca se fez. Que coisas lindas conseguiu construir com frases de Gandavo, de Fernão Dias, de Frei Vicente. Você verá. Ciao.”

2. Quando, impulsionados pelo entusiasmo da leitura de *A Hora da Estrela*, relemos, em ordem cronológica, toda a produção literária de Clarice Lispector, percebemos a força de impregnação da forma sedutora com que a autora elaborava o seu discurso narrativo.

Fomos observando trechos e passagens de notável independência lírica, blocos de significação poética autônomos, a tal ponto que, em determinadas circunstâncias, foi possível surpreender repetições de expressões já encontradas em diferentes livros.

A nossa suspeita se acentuou quando tivemos conhecimento de que Clarice Lispector não escrevia, de ponta a ponta, nenhuma de suas obras. Mas elaborava trechos soltos, em hora e ambientes diversificados, e os atirava

numa mesma gaveta para, mais tarde, num momento de organização e fastígio, montar as diferentes partes num bloco unitário.

Fomos pacientemente colecionando efusões líricas que, no nosso sentir, poderiam resultar em poemas. Como o nosso modo de considerar a produção literária parte da feição poemática e nela se esgota, notamos que na verdade colecionávamos poemas que, ao mesmo tempo, pertenciam ao texto de Clarice Lispector e à nossa leitura. Após a seleção, processamos uma espécie de depuração do texto, retirando de cada bloco isolado as circunstâncias gramaticais que o ligavam à narrativa ou adicionando partículas compositivas que ajudavam a dar fisionomia de poema a cada texto escolhido. Finalmente, alinhamos os versos segundo seu ritmo, sua expressão, sua dimensão e musicalidade, a fim de obter um perfil costumeiro de poema. Após este trabalho, verificamos que havíamos extraído, da prosa, poemas da mais fina elaboração.

Fosse outro o leitor, talvez se inspirasse em diferentes momentos privilegiados da dicção clariceana. O que vale dizer que cada leitura é um ato intransferível de convivência com o produto literário.

Partindo desse ponto, pensamos então na elaboração de um trabalho mais analítico, sobre a poesia que ressoa dentro da prosa de Clarice Lispector.

A temática levou-nos a teóricos cujas obras estavam de acordo com a problemática levantada. Para maior abrangência da escrita clariceana, as análises foram baseadas em autores que se aplicaram ao estudo da poesia e/ou ao estudo da obra da escritora. Pareceu-nos interessante observar a partir da ótica de alguns teóricos da literatura, a relação entre a prosa e a poesia, os fatores que aproximam ou distanciam os dois gêneros.

Procuramos destacar autores cujas narrativas margearam o espaço da poesia. Por ser uma análise investigativa e crítica, recorreremos a teóricos que nos pudessem ajudar a fundamentar a nossa pesquisa, visando atingir um resultado satisfatório. O trabalho manteve, assim, como ponto de apoio, teóricos cujos conhecimentos estiveram sempre voltados para o aprofundamento da retórica poética: Jean Cohen, Jean-Louis Joubert, Maurice-Jean Lefebvre, Gaston Bachelard, Octavio Paz, W. Hegel, Umberto Eco, Emil Staiger, Hugo Friedrich, Luís Costa Lima, João Alexandre Barbosa, dentre

outros. Como esta investigação não invalida a presença da crítica, no campo da Teoria Literária recorreremos a: Antonio Candido, Benedito Nunes, Haroldo de Campos e Fábio Lucas.

Trabalhar o discurso clariceano coloca-nos frente a frente com a sempre mesma pergunta: resta algo, ainda, a ser estudado na escrita de Clarice Lispector? O propósito deste trabalho é propor uma releitura que traga, ao estudo da obra de Clarice Lispector, uma nova reflexão intelectual que venha a contribuir para um novo debate sobre a poeticidade da autora.

1 LIMITES DEMARCATÓRIOS

De há muito se tenta localizar, fora do contexto poético, o gênero que se convencionou chamar de poesia. A presença da poesia nos textos em prosa colocaria o fator poético longe do seu sustentáculo habitual, invadindo, dissimuladamente, um espaço que seria o da prosa. Para especificar a essência do objeto poético e dissolver as dúvidas que poderiam subsistir, o primeiro fio labiríntico a ser seguido seria o da admissão da diferença entre os dois gêneros. Oportuna, aqui, a observação de Jean Cohen (1977: 101): “É preciso antes de tudo reconhecer que essa diferença existe”. Inicialmente, deve-se responder a uma pergunta que se quer científica: “Haverá caracteres que estão presentes em tudo que é classificado de ‘poesia’ e ausentes de tudo que é classificado de ‘prosa’?” (1974: 15). O ensaísta francês não vê outro método para responder a um problema diferencial, a não ser o comparativo: defrontar o poema com a prosa. Para isso, é necessário aceitar o poema como um desvio da norma. Dar ao desvio a mesma significação de estilo, porém, seria dar uma significação negativa. Desvio é, na verdade, o que não é corrente, normal, conforme o “padrão” usual, sem deixar de possuir, na prática literária, um valor estético. Por ser um desvio em relação à norma, é também um erro. Mas um “erro involuntário”, segundo Bruneau (apud COHEN 1974: 16). Assim, tanto na versificação (desvio codificado = desvio da norma), quanto no plano semântico (desvio não codificado = através da diversidade dos conteúdos), existe paralelamente uma lei de desviamento. O ensaísta vê no desvio, a condição necessária para toda poesia, pois, são os desvios da linguagem poética que, além de distingui-la da prosa, fazem dela a ante-prosa. Se há duas linguagens, explica Cohen, é porque há dois tipos de experiência: a prosaica e a poética, “que cada uma dessas duas linguagens tenta exprimir adequadamente” (1977: 104).

Buscando um método para chegar a uma conclusão, grande parte dos especialistas admite que a especificidade da linguagem poética encontra-se na motivação, uma vez que a linguagem da poesia é mais motivada que a da prosa. O certo é que o caminho que a poesia percorre para chegar a essa

diferença, não é o mesmo da prosa. A prosa traz em si um dado de utilidade da linguagem, que a poesia não possui. Cohen entende a linguagem motivada como uma relação de semelhança entre os três extratos relativamente autônomos da língua: a sintaxe, o sentido e o som, mais particularmente entre os dois últimos. Mas faz uma ressalva: “[...] Contudo continuo persuadido, de um lado, que este tipo de motivação existe, e, de outro, não tem na poesia senão um papel secundário” (1977: 102). Acrescentando: “Se o tornássemos essencial, acabaríamos por fazer do poema um belo objeto lingüístico, o que marcaria o retorno de um formalismo literário que o Romantismo acreditava haver enterrado” (Ibidem, 102). A diferença entre prosa e poesia estaria, pois, não na substância sonora, nem na ideológica, “mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado, de um lado, e os significados entre si, de outro” (1974: 161).

Seguindo o raciocínio coheniano, a relação dos significados entre si não é a mesma se o significante for colocado antes ou depois do nome. Ao compararmos as formas: a) mar azul (prosa); b) azul mar (mais próximo da poesia); c) mar de safira (poesia) veremos que, embora elas apresentem a mesma informação, mostram que a diferença entre prosa e poesia não depende do significado na sua substância, mas na relação dos significados entre si. A relação dos significados entre si, portanto, não é a mesma, se o significante for colocado antes ou depois do nome.

Conferindo especial atenção a esse tema, Cohen acredita que a oposição prosa/poesia torna-se mais evidente ao serem analisados os dois níveis da linguagem: o fônico e o semântico, já que o ato de poetização abrange esses dois níveis. Daí, não ser o verso nem indispensável, nem inútil. Sendo, no nível fônico -o verso- o critério de poesia mais facilmente identificado pelo público. No nível semântico, identifica-se a poesia em si; não pelo conteúdo, mas pela capacidade de despertar um sentimento estético próprio e indefinido, por isso é mais privilegiado. Cohen distingue ainda três tipos de poemas: a) o “poema prosa” que, segundo o autor, pode ser chamado “poema semântico”, já que não explora a parte fônica; b) “os poemas fônicos”, também chamados: “prosa versificada”, por utilizarem somente os discursos sonoros da linguagem, e, finalmente, c) a poesia “fono-semântica” ou “poesia integral”, por

utilizarem os dois níveis. O teórico diferencia ainda dois tipos de prosa: “a prosa versificada” e a “prosa integral” (COHEN 1974: 13).

Evitando o sentido tradicionalmente dado à palavra *poesia*, tão freqüente na época clássica quando a poesia, o poema e a impressão estética produzida por ele amalgamavam-se numa mesma significação, essa palavra foi pouco a pouco sendo aplicada de acordo com o sentimento provocado pela obra no receptor. Desde então, a extensão do termo passou a englobar uma forma muito própria de entender o mundo e de dimensionar a existência na sua totalidade.

Não esqueçamos, contudo, que a poesia nasceu com os gêneros miméticos. Se não é possível afirmar que a poesia nasceu com o alfabeto, é porque se acredita ser o aparecimento da letra, memória guardada na forma da escrita, o início do início. Mas, desde que oralmente expressa, antes mesmo de registrada em pergaminho, a poesia é anterior ao aparecimento da escrita. Nascida com os gêneros miméticos, ela arrastou suas próprias regras através dos tempos. Cada época elegendo sua disciplina e função estética, cujo intuito foi sempre o de seduzir o leitor.

Enquanto preocupada com a obediência às regras que delimitavam o pensamento e a inspiração, a poesia ocultou-se, deixando-se encobrir pelos adornos normativos do século XVIII. Os preceitos neoclássicos refletiam o gosto oficial e a obra literária exercia um papel moralizador consubstanciando, assim, o pensamento da elite aristocrática. Preceitos que resultavam na imposição de uma elegância exterior, em detrimento da unidade interna da obra. A seta neoclássica visava o alvo *Razão e Verdade*. A apreciação do discurso estava relacionada ao que a razão pudesse apreender.

A brisa renovadora do Romantismo traz à poesia a “consciência de si mesma”, na medida em que reivindica uma autonomia da linguagem poética, isto é, a poesia passa a falar do seu próprio objeto: “La poésie n’a pas d’autre but qu’elle même” (BAUDELAIRE apud JOUBERT 1988: 86). Opinião semelhante oferta-nos Paul Valéry, ao ver a prosa como uma marcha e a poesia como uma dança: “Comme la danse, la poésie ne va nulle part; elle trouve sa fin en elle même” (Ibidem, 53). Aproxima-se dessa idéia o crítico René Ménard: “La Poésie n’a d’autre règle que celle d’exister” (1959: 13).

O princípio fundamental da doutrina seria, conseqüentemente, sua independência total de qualquer intenção, fosse ela moral, política ou social. Tanto o poeta quanto a poesia só deveriam servir à Beleza. Seguindo o destino da pintura, que se viu pouco a pouco levada a abandonar sua função de reprodutora da realidade exterior, devido ao aparecimento da fotografia, a poesia passa a recusar também esse ofício, como condição primordial de chegar à *poesia pura*. Assim, a poesia teria como única obrigação a de constituir a linguagem poética.

A liberdade criadora surgida com o movimento romântico foi pouco a pouco fazendo com que se desvanecessem as heranças petrarquianas, embora os nostálgicos a elas ainda se prendessem. Outro ponto positivo do Romantismo foi o de incentivar a imaginação do artista e o de eliminar a tendência de uniformização dos estilos, o que estimulava a potência intelectual, criativa e renovadora do autor.

Por outro lado, passa o artista a gozar de liberdade na metrificação e distribuição rítmica. Não que ele chegue à libertação, por exemplo, que experimentarão os modernos, mas já não se prende a normas ou preceitos rígidos: permite-se utilizar dos ritmos de que dispõe como bem lhe aprouver (PROENÇA FILHO 1969: 195).

Com a exaustão do modelo clássico, a poesia libertou-se das amarras centenárias a ela impostas e acendeu, no fim do túnel, a tênue luz da sugestão baudelairiana de renovação. Para Baudelaire, o conceito de modernidade não era o mesmo dos românticos. Significava, também, o mundo com sua fealdade, e outros elementos não românticos. Palavras do poeta: “O Romantismo é uma benção celeste ou diabólica, a quem devemos stigmas eternos”. (apud FRIEDRICH 1991: 30).

A partir de determinado momento, esgotados os princípios estéticos do Romantismo, e aproximando-se o definhamento das retroações parnasianas, outro fator viria deixar ainda mais frágil a linha divisória entre a prosa e a poesia: o desprestígio da emoção inspiradora, como atributo essencial à poesia. O controle do sentimento banal passa a legitimar a

qualidade do poema. Pretende-se uma linguagem despojada de ornamentos, onde o *eu romântico* seja deslocado do centro, cedendo lugar à consciência artística. Ditam-se regras em que o controle da inspiração, a negação da tradição, e a total repressão do sentimento levam a poesia a ser compreendida mais como o produto resultante de uma fabricação, o que a aproximaria ainda mais da prosa.

Em 1915, T.S.Eliot chega a Londres, iniciando um movimento de demolição do universo romântico e das tradições literárias. Começa a surgir na Europa uma poesia cuja espontaneidade contrastava com aquela que fora escrita até então. Embora grande parte dos autores integrantes dessa corrente tenha nascido no século XIX, a nova vertente viu-se mais fortalecida com a chegada do século XX.

Essa forma de repensar o fazer poético passa a ser aceita em vários países, confirmando assim a propensão à imitação de culturas hegemônicas. Se na Inglaterra Eliot fala da “despersonalização do sujeito poético”, na França, Valéry insiste: “Suspiro e gemido elementar, nada tem a ver com a poesia.” (FRIEDRICH 1978: 162). Ortega y Gasset confirma: “O prazer estético do artista moderno nasce justamente deste triunfo humano” (Ibidem, 169), isto é, da desumanização da arte. A obra de arte não pode partir de outro significado “que não aquele implícito em suas próprias forças estilísticas deformadoras” (Ibidem, 169). Na Alemanha, o poeta Gottfried Benn reafirmaria a assertiva moderna: “A inspiração não guia, mas desorienta” (Ibidem, 163).

A adoção do verso livre e do poema em prosa foi o recurso encontrado contra o discurso rimado e a versificação silábica. Os franceses se rebelaram contra a *abstração* e os ingleses contra a *vagueza*, como forma de substituir a falsidade poética por uma imagem concreta. Por todas essas razões expostas, o que é possível determinar, entre outros aspectos, é que enquanto os elementos constitutivos da poesia parecem distanciar-se entre si — como ressalta Friedrich (1991: 40): “Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo” — a poesia afigura-se menos distante da prosa, na proporção em que passa a trabalhar mais o intelecto e menos o confessional.

Repensando a poesia moderna, João Alexandre Barbosa (1986: 14) afirma que o papel do poeta é o de reverter a linguagem do poema a seu

eminente domínio, ou seja, aquele onde a reflexibilidade é produzida pelo *dizer*. É por este caminho da absorção da linguagem, que o autor aproxima-se ou afasta-se do leitor. Para o crítico, a linguagem do poeta moderno é a da *tradição / traição* (grifos nossos) de sua consciência de leitura. Consciência não apenas descritiva, do poeta enquanto personalidade, uma vez que, as partes componentes do poema propõem a recuperação de sua qualidade histórica. A utilização da linguagem da poesia, ao adquirir novas possibilidades, cria uma nova leitura, uma tradução, não da língua, mas da linguagem, na medida em que o texto do poeta persegue uma convergência dos textos possíveis. O componente intertextual é que marcaria, na atualidade, o tempo do poema, sendo “a própria maneira de questionar a linguagem da poesia, o que configura o tempo do poema.” (Ibidem, 16). Assim, o tempo do poema seria “sempre um ali, ontem, amanhã: uma única linguagem que permite a leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo” (Ibidem, 30).

Por outro lado, o mesmo crítico instala a alegoria como sendo o elemento articulador entre a linguagem da poesia e o leitor. Mas alerta: a alegoria não deve ser aceita como instrumento absoluto de caracterização da modernidade na poesia. Para ele, o que define esta modernidade é “a freqüência de utilização do procedimento alegórico”, isto é, aquele procedimento que instaura “o jogo de elementos intertextuais.” (1986: 21). A alegoria seria, então, na modernidade, o fator que, na linguagem do poema, teria a possibilidade de “insinuar a consciência de sua historicidade.” (Ibidem, 21). Pensamento que se coaduna com o de Northrop Frye (2000: 45), segundo o qual: “Temos alegoria quando uma obra literária é ligada a outra, ou a um mito, por meio de uma certa interpretação de significado e não por meio da estrutura”. Ou seja, alegoria não é somente a reverberação do eco de outras obras na obra nova. Para o poeta moderno, a alegoria passa a ser não mais uma reveladora do encoberto, do escondido, mas aquele elemento que recupera, no poema, através da linguagem, o sentido da distância entre o poeta e o público. Surge daí, segundo Barbosa (1986: 22), dessa leitura do procedimento alegórico, uma possibilidade de reconciliação entre a história circunstancial e a historicidade do poema. A consciência crítica do leitor funcionando como “desdobramento correlato da duplicidade fundamental da linguagem do poema”. O leitor, a partir da decifração da linguagem,

“internaliza-se, para o poeta, como latência de uma linguagem possível” (Ibidem, 22); isto é, o leitor já tem latente, dentro dele, a linguagem dos autores lidos. Mas é o poeta, leitor da história do seu texto, quem instaura, “mesmo que seja por virtude de um silêncio prolongado, o momento para a reflexão sobre a continuidade.” (Ibidem, 14).

Quanto à narrativa, Luis Costa Lima (1991: 44) vê, como traço fundamental da mesma, a tematização do tempo: o tempo originário do relato, o tempo da matéria do relato, e o tempo da própria organização narrativa. Para o crítico, a peculiaridade da narrativa encontra-se na sua relação com o tempo, por ela ser um dos meios de formulação da realidade. Assim, tanto é constituída pelo que relata quanto é dele constituinte; ou seja, ela refere e interpreta. Pois, enquanto refere-se ao passado, ela aponta para o tempo oriundo do relato. E, interpretando o que passou, “[...] inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa”. Comentando o estudo feito por Nelson Goodman do quadro *A conversão de São Paulo*, de Pieter Brueghel, Lima esclarece que, sendo a tematização do tempo o traço fundamental da narrativa, as fronteiras desta não podem ser estáticas, uma vez que o discurso é a representação do movimento, enquanto que no quadro e no poema, teríamos a representação de um estado ou instante (1991: 145). Reflexão que nos traz à mente a definição de Pedro Henríquez-Ureña (apud BANDEIRA 1971: 32), para quem a poesia, no sentido formal, é linguagem dividida em unidades rítmicas e prosa é linguagem continuada. Considerações que nos remetem, por sua vez, à divulgada imagem de um lago (o poema) ou de um rio (a prosa). O poema/lago como um círculo fechado sobre si mesmo, o que faria dele um universo auto-suficiente. A prosa, o rio onde correm juntos todos os elementos necessários à sua liberdade para fluir.

Para Costa Lima (1991: 146), por não se condicionar a “leis efetivamente universais”, a poesia é uma forma de significação arbitrária. Na sua reflexão, ao tocarmos na idéia de sentido, nos damos condições de visualizar o limite oposto que circunscreve o campo da narrativa, limite ao qual o crítico denomina “marco do aquém-narrativo”. Mas, apesar de arbitrária, a poesia tem sentido. Mas um sentido que não se subordina ao semântico. Da identificação do poema lírico com o “aquém-narrativo” resultam, segundo Lima, duas conseqüências: a primeira é que oferece menos a tematização explícita

do tempo do que sua experiência direta. Ao passo que a tematização explícita do tempo implica a sua representação, a experiência do tempo implica seu contato instantâneo, sua presentificação. O tempo é testemunhado sem sua produção no espaço, reduzindo-se a seu traço mínimo: a irrupção do instante. A segunda consequência: não subordinado ao semântico, o poema lírico contém o princípio formativo do discurso oposto ao da lei científica. Dando como exemplo o poema *Mattina* de Ungaretti,

M'illumino
d'immenso

forma de expressão cujo sentido consiste em não se subordinar ao semântico apenas, o crítico afirma que: “O poema lírico manifesta uma forma discursiva, onde o dado semântico apenas integra as outras dimensões da palavra” (Ibidem, 146).

Na tentativa de transpor essa tênue fronteira entre a prosa e a poesia, Joubert (1988: 81) escreve: “La poésie se distingue de la prose non parce qu'elle dit mieux, ni même parce qu'elle dit autrement, mais parce qu'elle dit plus, et qu'elle dit autre chose”.

Para Octavio Paz (1976: 12), o prosador busca a coerência e a clareza conceitual, ou seja, a prosa tende a manifestar-se como uma construção linear, enquanto que o poema se apresenta como uma ordem fechada. O crítico sintetiza essa diferença numa única frase: “São muitas as maneiras de dizer a mesma coisa em prosa, mas só existe uma em poesia” (Ibidem, 48). Premissa que poderia conter uma verdade incontestável não fosse a existência de textos em prosa, como alguns de Joyce, por exemplo, que nos deixam a impressão semelhante, ou seja, impossível ser dito de outra maneira. Ainda dentro dessa problemática, diz o crítico (PAZ 1984: 53):

O romance é o gênero moderno por excelência e o que melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa [...] Para ser, o romance tem de ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um do outro [...].

Se, para o escritor Julio Cortazar (apud CAMPOS 1979: 294): “Quizá la herencia más importante que nos deja esta línea de poesia em la novela reside em la clara conciencia de uma abolición de fronteras falsas, de categorias retóricas” , para o poeta Ezra Pound (1976: 72):

Há muito de insensatez na busca das linhas divisórias; entretanto, se for preciso separar as duas artes, tanto podemos usar essa linha como outra qualquer. No verso, algo vem atingir a inteligência. Na prosa, a inteligência encontra um objeto para suas observações. O fato poético preexiste. A diferença talvez seja indemonstrável; talvez não possa nem mesmo ser comunicada a ninguém, salvo aos indivíduos de boa vontade.

Clarice Lispector praticamente extingue essa linha divisória. Ao declarar: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (**AV**, 13), confirma que o que ela escreve tanto pode ser poesia como prosa, deixando ao leitor a escolha. Não sendo herdeira de escolas anteriores, Clarice parte de si mesma: “[...] existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos” (**PSGH**, 176).

Embora saibamos que os dois tipos de expressão podem remeter a um mesmo objeto suscitando maneiras diversas de apreendê-lo — o modo objetivo (linguagem unívoca, denotativa, como a linguagem da ciência), e o modo subjetivo (linguagem plurívoca, conotativa, como a literária); e que na linguagem literária, o sentido poético e o sentido prosaico produzem, cada qual, diferente efeito no receptor — entendemos que a partir de determinado momento, essas observações já não parecem tão evidentes, se nos debruçarmos sobre a polivalente função da linguagem e suas tendências. Há tendências porque a linguagem é móvel. E a palavra é continuamente desgastada pelo uso e pela semântica.

Parece ter sido essa uma das causas de Hegel (1964: 104) ter achado difícil traçar limites entre a prosa e a poesia. Ele acreditava não ser possível “marcar com precisão a zona crepuscular onde a poesia acaba e a

prosa começa”. Mas, dando continuidade ao estudo intersemiótico iniciado por Lessing ¹ em 1766, sobre literatura e artes plásticas, Hegel consegue visualizar outra diferença: a “quase oposição” entre a atividade subjetiva, tal como se manifesta nas artes plásticas e na música, e a que caracteriza a poesia. Para Hegel, o que torna clara essa “oposição” é o “material concreto” do qual dispõem o músico e o artista plástico; a poesia, pelo contrário, utiliza *a palavra*. O poeta deve, assim, “ser dotado apenas de uma poderosa fantasia criadora.” (Ibidem, 83). Pois,

[...] a verdadeira origem da linguagem poética não deve ser procurada nem na seleção das palavras e na maneira de associar em proposições e períodos, nem na sonoridade, no ritmo, na rima, etc., mas na modalidade da representação igualmente elaborada, e estar atentos à forma que a representação deve revestir para se impor como objeto de uma expressão poética” (HEGEL 1964: 92).

Afirmativa que nos leva à seguinte conclusão: é no conteúdo interiormente modelado que está a força da poesia; ao transformar a objetividade exterior numa objetividade interior, o espírito exterioriza a representação, na forma elaborada no espírito mesmo.²

A diferença entre os dois gêneros talvez fique mais evidente se recordarmos que a prosa é um fenômeno moderno, que se desenvolve regido por um dispositivo intratextual temporal/causal. Tem, por conseguinte, uma lógica interna: uma ação depende da outra. Assim, o que torna diverso os dois fenômenos - prosa e poesia- é a ausência de causalidade na poesia. Nela, os estados emocionais são transcritos em palavras multívocas. O poema lírico resulta de estados emocionais múltiplos, centrados em poucas palavras.

¹ LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781).

² Na contemporaneidade, a dicotomia objetividade/subjetividade tornou-se tema polêmico. A objetividade, para alguns, é sinônimo de poesia depurada, sem transbordamento sentimental; enquanto que, subjetividade, ao contrário, significa poesia onde o sentimento derrama-se incontinentemente: *Acontece que a subjetividade é tão real quanto qualquer objeto físico, aliás mais real, pois sem ela nem o perceberíamos como tal.* (BUENO, Alexei 2007, 2).

Esses embates teóricos literários arrastam-se através dos tempos parecendo não encontrar definições cabais, uma vez que, encontrá-las, seria como querer extinguir um dos gêneros ou a própria literatura.

Embora os métodos de construção da prosa introduzidos na poesia, e vice-versa, tenham acentuado a rarefação dos limites que demarcavam os dois gêneros, resta à poesia e à prosa sujeitarem-se à mesma realidade visada (imaginária ou vivenciada) e à força inventiva da linguagem, em cujo solo a memória e a fantasia delimitam seus caminhos.

2 OBRA / AUTOR / LEITOR

A repetida afirmação de que o romance é a forma literária específica da burguesia, deságua em outra: o romance é a auto-expressão dessa mesma sociedade. Isso significa que, se por um lado o século XIX foi o período em que a epopéia burguesa se impôs, por outro lado absorveu o caráter problemático do homem de sua época. Ference Fehér descarta a teoria lukacsciana de que o romance é um gênero problemático porque o mundo que o criou é problemático no conjunto de suas estruturas. Para Fehér, “o romance é ambivalente: por ter nascido da primeira sociedade puramente social, e por ser dependente desta” (FEHÉR 1997: 32)

A partir do momento em que a narrativa manifesta valores que não aqueles que lhes foram previamente dados, ela problematiza-se, arrastando consigo o narrador e a arte que ele exerce. Não assiste mais a este ser um elemento passivo à espera de “instantes sublimes e efêmeros”, que se encaixem na perfeição formal de um mundo invariável, perfeito, delimitado. Seus personagens não contam com a precisa intervenção de deuses que os livre das dificuldades terrenas. É devido à sua essência — afirma Fehér — “que o romance rejeita a autoridade de qualquer Olimpo e considera as instituições humanas -para o melhor e para o pior- como criaturas humanas” (Ibidem, 50). Seu realismo não pode ser superficial, uma vez que ele passa a ter como objeto a própria vida, com todos os seus enigmas e os homens com todos os seus conflitos. Desencanto que resvala na busca de uma transcendência estética. A uma viagem a lugar nenhum. A obra literária, “já não tem por objetivo comunicar um sentido pré-existente: é a exigência e a perquirição de um sentido, mas de um sentido que não se quer jamais consumado” (LEFEBVE 1975: 19).

A estética da recepção apresentava-se, informa-nos Lima (1979: 13), como alternativa a um “imanentismo burocratizante” surgido na Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. Até então, a atenção voltava-se inteiramente para a importância da estética da obra, num completo descaso para com o leitor. Assim, buscou-se chamar a atenção para o papel do leitor, sem ameaçar a autonomia do discurso. A história da arte era compreendida como a história das obras e de seus autores, com importância maior dada à historicidade, à

tradução de obras e suas interpretações. O lado receptivo da experiência não era considerado.

Na percepção de Hans Robert Jauss, “nem da continuação da doutrina aristotélica da catarse, nem da explicação transcendental de Kant, surgiu uma teoria abrangente e capaz de formar uma tradição acerca da experiência artística” (apud LIMA 1979: 68). Jauss toma sobre os ombros o propósito de responder perguntas sobre a práxis estética, sobre sua manifestação histórica nas três funções básicas: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katarsis*, ou seja, as atividades: produtiva (correspondente ao prazer de se sentir autor), receptiva (correspondente à experiência estética), e comunicativa (que leva o receptor a adotar novas normas de comportamento). O teórico volta sua atenção para *o efeito*, como momento condicionado pelo texto, e à *recepção*, como momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do texto como duplo horizonte: O horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico, e o horizonte de expectativa interna ao texto.

Assim, quando Umberto Eco afirma que o texto criativo é sempre uma obra aberta, ele está convocando o leitor a participar do processo de criação desse texto. A afirmativa de Eco sustenta-se na relevância dada à leitura pelos estudiosos da teoria da recepção, sendo constantemente reforçada pela asserção: é unicamente da experiência do leitor, que resulta o sentido de um texto, idéia que traduz o pensamento da vertente crítica surgida a partir de 1969. Passou-se da produção para a recepção. O leitor emerge como decodificador do texto literário e agente que concretiza o processo criativo. Tal mudança de paradigma valoriza o acúmulo de experiências e a competência literária do leitor, uma vez que a experiência e a competência passam a ser os componentes de interpretação da obra literária. Resulta daí, uma espécie de sociedade involuntária que se firma entre o texto e o leitor, e onde a leitura será o principal agente do processo de reconstrução do texto.

Se um livro várias vezes lido por um leitor, em várias idades da vida, tem um passado de leitura, como afirma Bachelard (1996: 72), outra possibilidade apresenta-se ao nosso entendimento: o mesmo livro lido uma única vez por vários leitores, tem também um passado de leitura. De uma forma ou de outra, texto e leitor têm no livro o seu ponto de encontro onde o

desafio da decodificação e da interpretação conduz à desinterpretação do texto lido, ou seja, à desleitura, cujo intuito é refazer o já feito e chegar à recriação, comprovando assim que a obra somente passa a existir com a leitura.

É sabido que a mesma obra lida por várias pessoas, numa mesma época, é formadora de opinião, e que o impulso de querer aprofundar-se no texto, de transpor suas camadas, desdobra várias possibilidades da obra. Essa pluralidade é resultante de ser a obra “um sistema produtor de sentidos, portanto criador de novos referentes” (MOISÉS 1973: 111). Para Eco (1993: 77), mesmo tendo que respeitar o texto, parece um tanto rude eliminar o autor como algo irrelevante para a história de uma interpretação. O ponto ótimo será o respeito à originalidade da obra que, por sua vez, não subtrairá do leitor a inventividade, havendo mesmo a possibilidade de levá-lo a criar outro livro a partir de um livro lido.

2.1 A recepção clariceana

Colocando-nos no espaço pertencente ao leitor, nele adotamos a função de decodificadores do texto de Clarice Lispector, acompanhando o seu afastamento da trilha convencional da produção literária brasileira. Quando isolamos os textos, dando-lhes uma forma poemática, sentimos haver neste ato uma colaboração pessoal ao atendimento daquelas frações da obra. A organização da coletânea foi uma maneira de chamar a atenção para o conteúdo lírico inerente à narrativa clariceana. Como afirmar que o que recolhemos na prosa é poesia? A resposta poderia ser: argumentos definem a retórica, não a poesia, uma vez que a poesia pertence ao campo do inefável. Sem pretendermos chegar ao exagero que, a nosso ver, chegou Stanley Fish (1993: 156), ao apresentar aos seus alunos uma lista de nomes de lingüistas, dispostos verticalmente num quadro-negro, como sendo um poema religioso, os textos de Clarice Lispector, por nós selecionados, são poemas, não por serem apresentados sob a forma convencional dada ao poema, mas pela “representação elaborada” e pela reverberação do seu eco no leitor, como bem define João Alexandre Barbosa (1986:14):

Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o *dizer* produz a reflexibilidade

O poema tem uma pluralidade de sentidos. Pluralidade ressaltada pela vivência e experiência literária do leitor que, por sua vez, tenta encontrar o sentido buscado por ele no poema. Para aquele que o lê, o poema traz um sentido literário que ecoa na leitura como uma resposta à pergunta do leitor, uma vez que todo indivíduo carrega consigo uma indagação. É na literatura, que o ser busca ajuda para encontrar, ou pelo menos se aproximar, da resposta aguardada. Quando Clarice Lispector escreve: “esquecer era o seu modo de guardar para sempre”, podemos ler isto como uma frase ou como um verso. Se o leitor não consegue ler “com olhos de ver poesia”, deixa escapar toda a conotação poética aí contida.

Outra explicação seria a de que, ao centralizar-se no *eu*, o Romantismo rompeu com as leis clássicas, já cristalizadas, e com o enquadramento de certas regras que pontuavam além da obra. Os sentimentos íntimos passaram a definir o trabalho poético, deslocando os sentimentos externos. Confirma-se, assim, a inexistência de uma lei universal de julgamento, ou seja, mudando-se o critério, muda-se a lei. A experiência literária de cada época constrói os conceitos.

Os poemas retirados da prosa de Clarice Lispector, como acontece com toda obra de arte, valem por eles mesmos, e não pelas confrontações possíveis com a prosa, nem pela disposição tipográfica tradicional do verso, forma pela qual nos decidimos, devido a uma melhor visualização e/ou destaque dos poemas.

Na opinião de Benedito Nunes (1995: 14), *Perto do coração selvagem*, livro de estréia da escritora, abriu um novo caminho para a nossa literatura, “na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como apreensão artística da realidade”. Encontramos aí a mais significativa marca de diferenciação da obra de Clarice Lispector: esse novo método de apreensão artística da realidade através de uma mimese

introspectiva. Essa singularidade da narrativa clariceana resulta, por fim, numa sondagem extrema da existência humana em todas as suas manifestações, e invade a problemática vital focalizando os seres e as coisas sob um prisma muito pessoal. Clarice dá voz à experiência, no momento em que ela passa a exteriorizar essa experiência em palavras. Esse foi, possivelmente, o ponto mais importante da escrita da autora: ter revolvido algo ainda estagnado no fundo do poço da literatura brasileira ao desviar o fluxo normal das letras no país, abrindo uma nova vereda, nunca antes percorrida, vereda que se acercava da curiosidade em relação ao selvagem coração da existência dos seres e das coisas.

As experiências vivenciadas pelo autor, no seu próprio universo, passam a ter importância para o estudo de sua obra a partir do momento em que são analisados os laços analógicos entre os dois mundos: o do autor e o da ficção. Aproximar o mundo vivencial do mundo da ficcionalidade literária é, também, entrar no domínio da mente e da memória, encontrando aí uma relação significativa que viria a atingir o campo intersemiótico, se aceitarmos a mente como um outro domínio de expressão em relação à realidade. Sabemos que mesmo a literatura mais realista é fruto da imaginação que, por sua vez, nutre-se da memória redescoberta pela fantasia.

A arte é uma forma de exorcismo, disse Pablo Picasso. Ao trabalho de poucos artistas, esta afirmativa aplica-se tão bem quanto à arte literária de Clarice Lispector. Para Clarice, o inconsciente é um escoadouro da imaginação que, unida à memória e à fantasia, orienta e comanda o narrador: “Este livro pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim” - diz o narrador em *A hora da estrela*. Exilada do mundo real, Clarice parte em busca de outra realidade. “Exílio que a conduz para dentro de si mesma, hybris no sentido de culpa trágica, resultante de uma demesura” (NUNES 1995: 15). Usa a linguagem para encobrir uma realidade que ela agora quer transfigurada: “Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria” (AV, 66). Ela luta com as palavras, para não lutar consigo mesma. A linguagem é a “persona” com a qual a autora se reveste para se defrontar com o leitor, como se a realidade tivesse de ser camuflada por ser crua demais, chocante demais se observada a olho nu: “Eu vivo em carne viva, por isso

procuro tanto dar pele grossa a meus personagens” (SV,15) ou “meu mundo hoje está cru...” (PSGH, 175). Surge, assim, o avesso da linguagem, buscando um nascimento possível. A “persona”, dando voz ao silêncio: “[...] a mudez está me doendo como uma destituição” (Ibidem, 161). Segundo Octávio Paz (apud NUNES 1995:142), “A atividade poética nasce do desespero ante a impotência da palavra e culmina com o reconhecimento da onipotência do silêncio”. Qual aranha tentando libertar-se da própria teia, ela se esforça para libertar-se das amarras da *não voz*, do misterioso obstáculo que é o *não dizer*, a fim de alcançar o que parece ser o “inalcançável” da expressão. Para João Alexandre Barbosa (1974:113), *dizer* esta incomunicabilidade é já uma vingança conseguida: “O poema realiza-se como possibilidade de instauração do que ficou por dizer”.

Clarice tenta, de um modo muito próprio, transpor a palavra para um novo “habitat”, oferecendo-lhe nova atmosfera para renascimento. Por fim, completa o seu vitral, reunindo “[...] os seus fragmentos num todo perfeito, ou que possamos ler nos seus estilhaços as nítidas palavras da verdade” (WOOLF 1986: 115). E avizinha-se da poesia ao aproximar a ficção daquilo que Antonio Candido (1970: 125) denominou: “uma criação superior do espírito”.

2.2 A palavra de Clarice

Se a mensagem requer um contexto ao qual remete, como afirmou Jakobson (1970: 123), na narrativa clariceana o valer-se da recorrência reflete o indício de um querer buscar na diversidade textual o ensejo de a mensagem se consumir na sua totalidade. Essa auto-intertextualidade pode revelar, ainda, o desejo de transmitir e gravar no leitor a essência do pensamento da autora. Os que estudam a obra de Clarice Lispector reconhecem que a força de sua palavra está na persistente tentativa de compreender a eterna discordância entre o muito, que o ser necessita, e o pouco, que o viver lhe oferta; entre os apelos mais sequiosos do espírito e os interditos da existência humana; e na sua instigante diligência para abranger, em sua totalidade, o significado da vida. O poder que a linguagem de Clarice tem de alcançar a longitude do

consciente, de driblar a vigilância do inconsciente de transformar conceitos abstratos em imagens quase visíveis, de atingir recônditos inacessíveis do imaginário, provém de reflexões metafísicas que sustentam sua temática e parecem ter encontrado na inserção textual um espaço de expressão mais amplo, a favorecer o vertiginoso pensamento inquiridor da autora revelado por seus personagens:

Os personagens clariceanos sempre estão em busca de algo, que em última instância os ultrapassa, deixando neles uma sensação de estranhamento, estrangeiridade para si mesmos. (KANAAAN 2003: 102).

Observamos na escritura de Clarice a força polissêmica de subtextos que, localizados em estruturas diversas, deixam no leitor a sensação de receptividades distintas para uma única mensagem, sem modificar a estrutura e a qualidade poética do texto em seu sentido amplo. Em Clarice, poesia e prosa estão de tal forma interligadas, que nada torna inexata a possibilidade de que tais auto-recorrências tenham sido propositais; assim, essas inclusões textuais não passariam despercebidas nem mesmo ao leitor mais desatento.

Com a publicação, em 1943, de *Perto do coração selvagem*, primeiro livro de Clarice Lispector, já seria possível prever-se as linhas fundamentais que dominariam também suas obras futuras: o acentuado lirismo e a introspecção sensorial. Essa presença do lirismo foi detectada por vários estudiosos da obra clariceana. Com o surpreendente sucesso do livro de estréia (mais de vinte resenhas no ano de 1944) renomados críticos vislumbraram a poesia na prosa de Clarice. Ainda em 1943, com palavras que diríamos premonitórias, Antonio Candido (1970: 131) escreve sobre o livro de estréia da autora:

“[...] poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar uma atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em boa parte, porque sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização”.

Uma das qualidades atribuídas à autora por Sérgio Milliet, como sendo uma característica poética, é o não domínio da palavra: “não as domina mais, então elas é que tomam conta dela.” (apud SÁ 1979: 25). Clarice chegou a ser censurada por Álvaro Lins “por apelar para os recursos da poesia” (Ibidem, p.30). O também escritor Lúcio Cardoso, em seu artigo *Perto do coração selvagem*, publicado no *Diário Carioca* do Rio de Janeiro, em 12 de março de 1944, declara: “Nessa estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalcada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura”. (apud SOUSA 2004: 151).

Com acuidade crítica, a escritora Dinah Silveira de Queiroz (apud Sousa 2004: 155) observou: “Toda a literatura de Clarice Lispector pode ser cortada à vontade, em pedacinhos, porque muito mais que o todo, importa o detalhe”.

Sobre as efusões líricas dentro da prosa clariceana, talvez seja possível repetir as mesmas palavras que ela usou para definir a violeta:

A violeta é introvertida/ e sua introspecção é profunda// Dizem que se esconde por modéstia//Não é// Esconde-se para poder captar o próprio segredo// Seu quase-não-perfume é glória abafada/ mas exige da gente que o busque// Não grita nunca o seu perfume// Violeta diz levezas que não se podem dizer (**AV**, 79).

Tendo como eixo o núcleo existencial e a reflexão, a carpintaria clariceana privilegia a linguagem, que termina por obter uma posição dominante na movimentação episódica. O mecanismo ficcional se retrai e abre caminho para a linguagem que tenta, em sondagem extrema, submergir na problemática do ser, tentativa, talvez, de encontrar a pergunta que corresponda à resposta já imposta:

Não nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas, e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à resposta, e então eu pudesse entender a resposta. (**PSGH**, 134).

Pergunta que, por fim, ela mesma responde: “Sou uma pergunta insistente sem que eu ouça uma resposta. Nunca ninguém me respondeu”. (SV, 148).

Foi por essa via transversa, percorrida por Clarice, que com ela seguimos à procura de algo cujo nome a escritora desconhece, mas que desconfia existir, sem saber exatamente o que é: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (*A bela e a Fera*, 1979: 80). Busca daquilo que ela denomina, entre outros termos, de *It* - que pode ser quase tudo: o nome secreto das coisas, o invisível em nós mesmos, o âmago da vida, o desejo de enxergar além do possível, vontade extrema de decifrar todos os enigmas. E é tentando apoiar-se nesse fundo movediço que Clarice irrompe no espaço inefável da poesia.

É importante chamar a atenção para o fato da insistência de Clarice em lidar com o nome secreto das coisas ou com impossibilidade de pronunciar esse nome. A própria Clarice tinha um nome secreto. Nascida Haia Lispector, a família adotou novos nomes quando da vinda para o Brasil, e Haia foi renomeada Clarice: “Não sei o que está dentro do meu nome” diz, em determinado momento, a personagem do livro *A hora da estrela*: “[...] até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome” (HE, 1977: 53). Em *Água Viva*, lemos: “Como Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar.” (HE, 46). Ou ainda: “Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele” [...] (Ibidem, 46).

Na magia, falar e nomear é exercer um poder sobre os seres e as coisas. Em algumas sociedades tradicionais, o verdadeiro nome dos indivíduos deve permanecer secreto, e aquele cujo nome for divulgado corre o risco de ser morto (JOUBERT 1988: 17). Essa ligação antiga da poesia e do sagrado, que se desvenda na ordem do mito, da magia ou da religião, explica as suspeitas levantadas sobre os estranhos poderes dos poetas. Estranhos poderes que Clarice confirma:

“Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. [...] E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda.” (AV, 72).

Cremos que a freqüente auto-intertextualidade clariciana, se deva ao fato de querer a autora transmitir a mesma atmosfera poética a mais de um livro. Mas há ainda outro tipo de recorrência, é a reiteração de termos ou de membros de frase ou de frases sucedendo-se em cadeia, como bem exemplifica Benedito Nunes (1995: 136) em seu livro *O Drama da Linguagem*: “Vagamente, vagamente, se tivesse nascido,...” (OL, 29). Acrescentando: “[...] o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição*³ seu traço de mais largo espectro”. Para o crítico, essas repetições não só asseguram um aumento da ênfase, mas também da carga emocional das palavras, fazendo com que elas ganhem uma aura evocativa. Palavras de Clarice: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco; cantilena enjoada diz alguma coisa” (PNE, 57). É constante na obra clariceana uma transtextualidade de frases, trechos de capítulos, textos que deslizam de livro para livro, de livro para crônica, de romances para contos e crônicas, num verdadeiro “mélange” de textos e gêneros.

Referindo-se às repetições dos textos, diz Silviano Santiago (2004: 218):

À semelhança do que acontece no nouveau roman francês dos anos 1960, em especial nas primeiras obras de Alain Robbe-Grillet, a repetição é, no conjunto dos textos longos, e curtos de Clarice Lispector, figura textual importante no processo –ou na psicologia- de composição. Não a repetição *ipsis litteris*, espécie de plágio dela mesma, mas a repetição em diferença.

Observação semelhante a que Linda Hutcheon (1989: 17) defende como paródia: “Repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”.

Em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna e a Marina Colasanti, para o Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976, Clarice Lispector declarou **nunca** (grifo nosso) rever seus textos após encaminhá-los à editora: “Quando é publicado, é como livro morto. Não quero

³ Benedito Nunes fala de repetições de palavras, e não de textos.

mais saber dele.” O que confirma que esses textos não eram recopiadas dos livros, mas sim de anotações, as quais, segundo Clarice, não as reescrevia ou revisava, mas cortava ou acrescentava; o que não deixa de ser uma revisão.

A repetição de textos pode significar uma vaidade intelectual da escritora, um apelo à perfeição (é interessante lembrar que Clarice reescreveu onze vezes as quinhentas páginas dos originais de seu livro *A maçã no escuro* e vinte vezes *A cidade sitiada*), ou uma preferência especial por determinados escritos.

O livro *Para não esquecer* (1978), composto de pequenos textos que compunham a seção: *Fundo de gaveta*, de *A legião estrangeira* (1964), é uma prova comprobatória daquilo que denominamos revisão ou depuração. Como exemplo, apresentamos um trecho encontrado à página 53 deste livro e, também, em *Água viva* (1973: 63). Neste, a personagem relembra uma ocasião qualquer do passado; naquele, o fato acontece no presente. Reproduzimos parte dos dois textos, grifando as diferenças:

No terraço estava o peixe no aquário, **e** tomamos refresco **naquele bar de hotel** olhando para o campo. Com o vento vinha o sonho das cabras: na outra mesa um fauno solitário. Olhávamos o copo de refresco **gelado** e sonhávamos estáticos dentro do copo **transparente**. “O que **é mesmo que você disse?**”, **você perguntava**. “Eu não disse nada”. Passavam-se dias e mais dias **e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados**. Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera **ao vento**: o sonho impudente das cabras **e** o peixe todo vazio **e nossa** súbita tendência ao roubo **e frutas**. O fauno **agora** coroadado em saltos solitários. “O quê?” “Eu não disse nada.” (AV, 63).

No terraço está o peixe no aquário, tomamos refresco olhando para o campo. Com o vento, vem **do campo** o sonho das cabras. Na outra mesa **do terraço** um fauno solitário. Olhamos o copo de refresco e sonhamos estáticos dentro do copo. “O quê!” “Eu não disse nada.” Passam-se dias e mais dias. Mas basta um instante de sintonização e de novo capta-se a estática farpada da primavera: o sonho impudente das cabras, o peixe todo vazio, uma súbita tendência ao roubo, o fauno coroadado em saltos solitários. “O quê?” “**Nada**, eu não disse nada.” (PNE, 53).

Se observarmos os trechos acima transcritos, poderemos concluir que o texto publicado anteriormente, em *Água viva* (1967), é menos depurado do que aquele reescrito e republicado após sua morte, uma vez que as modificações textuais só aconteceram quando da publicação de *Para não esquecer*, em 1978. Essa depuração evidencia a força que o texto adquire pelo alargamento de sua dimensão semântica. Torna o texto mais sintético, objetivo e poético. E oferece na mente do leitor maior concentração do espaço, por centrar-se no essencial. É mais sutil. De: “O que!”, exclamação, indicativa de pasmo, passa para “O que?”, interrogação, testemunhando dúvida. Na resposta do interlocutor, o “Nada” é enfatizado. Um bom exemplo pode ser encontrado na frase: **“Olhamos o copo de refresco e sonhamos estáticos dentro do copo”** (PNE, 53), se a compararmos com: **“Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente”** (AV, 63), veremos que, na segunda frase, os adjetivos evidenciam demais o discurso, banalizando-o e escondendo do leitor o mistério e a beleza.

3 PROSA: REFÚGIO DA POESIA

As frações do texto clariceano às quais demos uma disposição poemática têm independência significativa, isto é, têm autonomia de significação, significam por si, são blocos autônomos, que não fazem parte do todo: não sendo elementos estruturais, podem ser deslocadas sem com isso modificar a linha seqüencial do texto ou o seu plano semântico global. São escritos que, mesmo considerados como prosa poética, diferem desta, cuja obliteração de uma ou de várias frações desencadearia o discurso em sua unidade, o que não acontece com os poemas retirados da prosa de Clarice. Tomemos a guisa de exemplificação, um mesmo texto reproduzido por Clarice Lispector em dois livros: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, romance publicado em 1969, e *Onde estivestes de noite* contos publicados em 1974 — Benedito Nunes (1995: 15) prefere chamá-los de “escritos curtos”. No romance, a personagem Lóri, sentindo-se desprezada por Ulisses, atravessa sozinha uma silente madrugada. Começa então a escrever como se estivesse conversando com o amado, mas não sobre ele ou para ele; sobre o Silêncio é que ela escreve. Lóri abre aspas antes de iniciar sua conversa escrita com Ulisses. Começa falando das noites em Berna. Diz que, à noite, Berna faz silêncio: “É um silêncio, Ulisses, que não dorme” (LP, 36). Continua assim, até o final do capítulo, quando o narrador reaparece: “Escrever aliviou-a” (LP, 39).

No conto, a autora retira todo e qualquer fragmento que o liga ao romance, inclusive o nome de Ulisses. Faz também pequenas alterações no texto:

Até que se descobre, Ulisses - nem a tua indignidade ele quer. Ele é o silêncio. Ele é o Deus? (LP, 38).

Até que se descobre — nem a sua indignidade ele quer. Ele é o silêncio. (OEN, 75).

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se nele para o inferno? (LP, 38).

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. (OEN, 75).

Ao fazermos uma aproximação dos contextos, nos quais o mesmo subtexto se localiza, verificamos que no romance ele tem a função de mostrar a atmosfera de decepção da personagem Lóri, cuja mente voa em direção a outro campo, a outra situação, buscando fugir do momento presente, momento de solidão, de desejo profundo de dialogar com o ser amado. Há, então, uma descontinuidade da situação psicológica. Numa atitude catártica, centrada na evasão, Lóri passa a escrever sobre algo engavetado em sua memória, alguma coisa que lhe traga boa lembrança: o silêncio das noites de Berna.

Ao sair do romance para o conto, Clarice Lispector transforma um trecho narrativo num motivo livre. O mesmo subtexto passa a ser uma enunciação que leva o leitor a refletir. Somente o enunciado passa a ter importância: nem personagens, nem enredo, nem nada mais. Nele, somente nele, a autora concentra toda a força de sua expressão poética.

Valéry (apud JOUBERT 1988: 53), ao analisar a oposição entre a prosa e a poesia, diz que nos empregos práticos ou abstratos da linguagem que é especificamente prosa, a forma não se conserva, não sobrevive à compreensão, ela se dissolve na claridade, ela foi compreendida, ela viveu, ou seja, ao cumprir o seu papel desintegra-se. A poesia, pelo contrário: [...] le poème ne meurt pas pour avoir servi; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être". Entendemos, assim, que a poesia não é, como a prosa, pragmática, ela é uma expressão baseada na sensação de eternidade que o autor traz consigo.

Ainda como exemplo de alterações usualmente feitas pela autora, podemos recorrer a outro subtexto extraído do romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, e do livro de contos *Onde estivestes de noite*, de 1974. São acréscimos de palavras não essencialmente necessárias para a compreensão dos relatos e que não os modificam. Apresentamos como exemplo, para realçar as modificações feitas por Clarice num mesmo texto, em dois livros diversos: *A paixão segundo G.H.* e *Onde estivestes de noite*:

A Paixão Segundo GH⁴

(Grifos nossos)

1. Nunca mais repousarei: roubei o cavalo **de caçada do rei do sabath**.
2. (Não consta)
3. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta e é inútil não ir.
4. No escuro da noite o resfolegar me arrepia. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira.
5. Não diz nada mas respira, espera e respira.
6. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa.
7. Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoadas.
8. E ao quinto tambor já estarei **inconsciente na** minha cobiça.
9. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo.
10. Cansada de quê?

Onde Estivestes de Noite⁵

(Grifos nossos)

1. Nunca mais repousarei **porque** roubei o cavalo de um Rei.
2. Eu sou agora pior do que eu mesma! Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitado Sabath.
3. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. **E** é inútil **tentar** não ir.
4. No escuro da noite o resfolegar me arrepia. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira.
5. (Não consta)
6. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa.
7. Sei que o primeiro tambor na montanha **do mal** fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoadas.
8. E no quinto tambor já estarei **com a** minha cobiça **de cavalo fantasma**.
9. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato **fresco**, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo.
10. **Mas** cansada de quê?

⁴ P.127/28

⁵ P.41/42

11. Que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria?⁶

12. (Não consta)

13. (Não consta)

14. Da última vez que desci **da sela enfeitada**, era tão grande a minha tristeza humana que jurei que nunca mais

15. O trote porém continua em mim.

16. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim.

17. Sinto falta como quem morre.

18. Não posso **mais** deixar de ir.

19. E sei que de noite, quando ele me chamar, irei.

20. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento.

21. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos.

22. **Os cães latem**, começo a entristecer porque sei com o olho já resplandecendo, **que irei**.

23. Quando de noite ele me chama **para o inferno eu vou**.

11. Que fizemos, eu e o cavalo, nós, os que trotam no inferno da alegria **de vampiro?**⁷

12. Ele, o cavalo do Rei, me chama.

13. Tenho resistido em crise de suor e não vou.

14. Da última vez em que desci **de sua sela de prata**, era tão grande a minha tristeza humana **por eu ter sido o que não devia ser**, que jurei que nunca mais.

15. O trote porém continua em mim.

16. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim.

17. Sinto falta **dele** como quem morre.

18. Não, **não** posso deixar de ir.

19. E sei que de noite, quando ele me chamar, irei.

20. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento.

21. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos.

22. Começo a entristecer porque sei – com o olho – **oh sem querer! não é culpa minha!** – com o olho **sem querer** já resplandecendo **de mau regozijo** – sei que irei.

23. Quando de noite ele me chamar **para a atração do inferno, irei**.

⁶ Idem, P.127/28

⁷ Idem, P.41/42

24. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê.⁸

25. (Não consta)

26. Apresento-me no escuro, muda e em fulgor.

27. (Não consta)

28. Correm atrás de nós cinqüenta e três flautas.

29. À **nossa** frente uma clarineta nos alumia.

30. E nada mais me é dado saber.

31. De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar a madrugada.

32. Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue.

33. O que imolamos?

34. De madrugada estarei de pé ao lado do ginete mudo, **com os primeiros sinos de uma Igreja escorrendo pelo regato**, com o resto das flautas ainda escorrendo dos cabelos.

35. (Não consta)

24. Desço como um gato pelos Telhados. Ninguém sabe, ninguém vê.⁹

25. Só os cães ladram pressentindo o sobrenatural.

26. E apresento-me no escuro ao cavalo que me espera, cavalo de realeza, apresento-me muda e em fulgor.

27. Obediente à Besta.

28. Correm atrás de nós cinqüenta e três flautas.

29. À frente uma clarineta nos alumia, **a nós, os despidorados cúmplices do enigma**.

30. E nada mais me é dado saber.

31. De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar à **inocente** madrugada.

32. Na minha boca e nas suas patas a marca do **grande** sangue.

33. O que **tínhamos** imolado?

34. De madrugada estarei de pé ao lado do ginete **agora** mudo, com o resto das flautas ainda escorrendo **pelos** cabelos.

35. Os primeiros sinos de uma Igreja ao longe nos arrepiam e nos afugentam, nós desvanecemos diante da cruz.

⁸ Idem, P.128

⁹ P.42

36. (Não consta)¹⁰

37. A noite é minha vida,
entardece, a noite feliz é a **minha**
vida triste-rouba, rouba de mim o
ginete porque de roubo em roubo
até a madrugada eu já roubei, e
dela fiz um pressentimento:

38. ... rouba depressa o ginete
enquanto é tempo, enquanto ainda
não entardece, se é que ainda há
tempo, pois ao roubar o ginete tive
que matar o Rei, e ao assassiná-lo
roubei a morte do Rei.

39. E a alegria do assassinato me
consome **em** prazer.

40. Eu estava comendo a mim
mesma, que também sou matéria
viva do sabath.

36. A noite é minha vida com o
cavalo diabólico, eu feiticeira do
horror.¹¹

37. A noite é minha vida, entardece
a noite **pecadoramente** feliz é a
vida triste **que é a minha orgia –**
ah rouba, rouba de mim o ginete
porque de roubo em roubo até a
madrugada eu já roubei **para mim e**
para o meu parceiro fantástico, e
da madrugada **já** fiz um
pressentimento **de terror**
demoníaca alegria malsã.

38. **Livra-me**, rouba depressa o
ginete enquanto é tempo, enquanto
ainda não entardece, **enquanto é**
dia sem trevas, se é que ainda há
tempo, pois ao roubar o ginete tive
que matar o Rei, e ao assassiná-lo
roubei a morte do Rei.

39. E a alegria **orgíaca** do **nosso**
assassinato me consome **de**
terrível prazer.

40. Rouba depressa o cavalo
perigoso do Rei, rouba-me antes
que a noite venha e me chame.

¹⁰ Idem, P.153

¹¹ Idem, P.42

O romance *A paixão segundo G.H* é o que melhor revela o exorcismo do qual fala Picasso, a tentativa clariceana de encontrar a resposta procurada na profundidade de si mesma. Mergulho que resulta no silêncio que “somente me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (Ibidem, 176). “Ah, mas para chegar à mudez, que grande esforço de voz [...] acompanhado por um pensamento que não se pensa” (Ibidem, 175). Sendo a linguagem o seu esforço humano, esforço que surge após o pensar, quando nessa busca sem fim volta sem nada: “Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível” (Ibidem, 176).

Analisando o conto *A quinta história*, diz ROSENBAUM (2004: 270), sobre a morte da barata: “[...] o modo de matar pelo gesso paralisante se abre como metáfora do silenciamento provocado pela repressão. Engessar, petrificar, mumificar, ter a palavra cortada da boca...”. A linguagem fracassada traduz, assim, o silêncio: “Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolirá para sempre em ondas” (PSGH, 20). “A vida toda odiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar” (Ibidem, 22). “E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição”. (Ibidem, 161).

Ao encontrar a palavra G.H. vai, pouco a pouco, sendo atraído para a teia de uma aranha carnívora, chamada vida: “— Então — pela porta da danação eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino era deste mundo” (Ibidem, 119). A partir daí, G.H. vê em si mesma como é o inferno e o que é o inferno. “A aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio – esse era o inferno” (Ibidem, 120). Mas foi sua ânsia de busca que a fez cair na tentação “de ver, de saber e de sentir e a levou à danação, à orgia infernal que era o próprio martírio humano: Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma” (PSGH, 127). Para tanto, ela vendera sua alma não ao demônio, mas a Deus, que a deixou ver: “Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia” (Ibidem, 134). Como poderia ter adivinhado, “se não sabia que no próprio sofrimento se ria” (Ibidem, 131). Ela que havia chamado de alegria seu mais profundo sentimento. Veio o soluço: “As lágrimas que agora escorriam eram como por amor” (PSGH, 131).

“O melhor era silenciar, porque os homens elogiam o que sentem. O que é tão perigoso como execrar o que se sente” (Ibidem, 132).

O mesmo texto, encontrado também no conto que Clarice Lispector intitulou: *Estudo do cavalo demoníaco* (OEN, 41), na verdade não é um conto, e sim uma pulsão que impele o fluxo da consciência a percorrer o fantástico caminho até ao que parece ser um final e não é. “Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame” (Ibidem, 42), diz a autora na última frase do conto. Como a serpente que morde a própria cauda (o uroboro) — signo do eterno recomeço, segundo Valéry — início e fim estão ligados à espera de alguém que roube quem roubou o cavalo e a história se repita.

No entardecer começa a ficar melancólica. Ao toque dos cinco tambores na montanha do mal, ela já estará com a cobiça de cavalo fantasma, sabendo que, à noite, quando ele a chamar, irá: “Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta” (OEN, 41). Relincho que poderá ser entendido como o eco do seu desespero. Mas ela quer ir, quer que o cavalo conduza o seu pensamento e este, por sua vez, a conduzirá; ela, a feiticeira do horror. O pensamento a levará para a atração do inferno, obediente à Besta: “E apresento-me no escuro ao cavalo que me espera”. Alumando o caminho, uma clarineta. Correm atrás cinqüenta e três flautas. Eles, os despudorados cúmplices do enigma. De madrugada, estarão exaustos junto ao regato, sem saber qual crime cometeram. Tendo roubado também a madrugada ela faz desta um pressentimento de terror de demoníaca alegria malsã. Então, pede: “livra-me, rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, enquanto é dia sem trevas” (OEN, 42).

Localizados em contextos diversos, vemos que tanto no conto quanto no romance o valor semântico do texto fica intocado. Em ambos, Clarice parece querer causar impacto, ao tentar transferir para o leitor um estado de aflição que é o seu. Impacto que perdura além do término da leitura do livro.

Nota-se que o texto foi trabalhado com o inconsciente. Tendo sido educada na tradição judaico-cristã, dois aparatos que formam a censura, Clarice ao escrever tenta exorcizar os seus mais íntimos demônios: anseios,

desejos e tudo o que lhe foi interdito pela coerção social e pela tradição familiar. “Ah, as pessoas põem a idéia de pecado em sexo”. (**PSGH**, 133). O próprio vocabulário utilizado comprova esta afirmativa. O texto atinge camadas profundas do inconsciente: “Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma” (Ibidem, 151).

No inconsciente da escritora, ao libertar os cavalos são os seus desejos que são libertados. “Minha orgia na verdade vinha do meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior” (**PSGH**, 157). A onipresença da religiosidade se choca com uma ardente sensualidade, antagonismo que traduz um profundo sentimento de culpa. A idéia de pecado opondo-se a uma concepção existencialista da vida, num jogo irregular de antíteses: ao repelir o prazer, sente-se atraída por ele.

Mesmo não havendo em sua obra uma preocupação de religiosidade orientadora, existe um constante questionamento a margear a transcendência, o que justifica a presença de textos bíblicos: “Enviei o meu anjo para aparelhar o caminho diante de mim e para avisar às pedras que eu ia chegar e que se adoçassem à minha incompreensão” (**PSGH**, 139), texto que nos conduz a Isaías (cap. 45: v.2): “Irei eu mesmo diante de ti, aplainando as montanhas, arrebatando os batentes de bronze, arrancando os ferrolhos de ferro.” Embora o texto clariceano não tenha “[...] uma dinâmica judaica textualmente explícita ou relevante [...]” (IGEL 1998: 4), emerge, vez por outra, à superfície de sua escrita a sua etnicidade. Em seu excelente estudo sobre os rastros do judaísmo na obra da escritora, WALDMAN (2004: 247) destaca:

O judaísmo, em Clarice Lispector, pode ser identificado tanto nos movimentos circulares de sua linguagem, quanto na maneira estratégica como se inscreve o silêncio em sua obra e, ainda, na presença constante da referência bíblica, propiciadora de um viés que permite verificar os desdobramentos de uma discussão consciente à lei.

Observações, que confluem para as seguintes considerações: “[...] a escritura segundo Clarice Lispector permanece, talvez inconscientemente, fiel à

interdição judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto.” (Ibidem, 2004: 246).

Clarice, vigilante de si mesma, refreia e reprime impulsos involuntários do espírito, cuja consequência é um ininterrupto sentimento de culpa. Ao libertar-se do jugo cultural, tradicionalmente nela inculcado, a lógica passa a ser “uma lógica de sonho onde o potencial mágico do arrebatamento onírico ganha relevo” (Ibidem, 2004: 252). Potencial mágico que as palavras de Clarice confirmam: “O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos” (**AV**, 76).

4 OS POEMAS DA PROSA

*“O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa”*¹²

Antes da publicação do seu segundo romance, em 1945, Clarice, a pedido de Manuel Bandeira, entrega-lhe alguns poemas para publicação numa antologia por ele organizada, Bandeira desestimula a autora, e enceta comentários desanimadores a respeito dos poemas. Posteriormente, Bandeira diria arrependido (apud GOTLIB 2004: 18): “Você é poeta, Clarice querida. Até hoje, tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras [...]”.

Uma soma de elementos contraditórios conflui para a mente do leitor, ao cotejar a opinião de Álvaro Lins com a desatenção dada por Bandeira aos poemas que lhe foram entregues. Álvaro Lins inculpa-a por “apelar para os recursos poéticos”. “Recursos” que Bandeira não consegue ver:

Existe, evidentemente, a possibilidade daqueles textos, hoje desaparecidos, terem sido distribuídos dentro da prosa da autora; prosa, segundo Nunes (1995: 142), medularmente poética. E de estarem entre os selecionados por nós neste trabalho. Na verdade, muitos desses textos contêm um chamado encantatório. Encanto proveniente da forma como Clarice, com sua linguagem, “procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis” (CANDIDO 1970: 126).

Com a leitura da obra completa de Clarice Lispector, e após a seleção dos poemas retirados dos livros onde os mesmos foram encontrados, foi-nos possível verificar, nessa leitura global, a presença de uma memória espontânea, ligada a uma evidente mudança interior que, soterrada pelos sentidos e despertada por um agente provocador, busca estímulos que tragam à tona o que nela está submerso. O sentido da visão é, em Clarice, o fator principal do seu contato com o mundo. Além da sensibilidade ótica, não podemos negar também a sensibilidade olfativa e tátil. Mas o que surpreende na escritora é o seu olhar sobre o cosmos. O modo como ela consegue, transmutando seu mundo em palavras, transformar essa experiência em arte.

¹² AV, 30

A presença da arte acontece ao surpreendermos a beleza que Clarice encontra mesmo nas coisas comumente consideradas feias, inexpressivas: “[...] pois, quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo [...]” (PSGH, 143); ou “Um rosto inexpressivo me fascinava” (PSGH, 142) ou ainda: “Manifestar o inexpressivo é criar” (Ibidem, 142). Nunes (1995: 145) confirma um procedimento por ele denominado: *técnica de desgaste*, como se ela se servisse das palavras para desgastá-las: “É com certeza na angustiante valorização do inexpressivo [...], que repudia com esforço a beleza, as galas exteriores da arte de escrever, que esse processo começa [...]”. A linguagem assume, assim, um despojamento intencional.

Para a composição do corpus desta dissertação, selecionamos somente os livros nos quais conseguimos extrair os textos aqui apresentados: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Água viva*, *Onde estivestes de noite*, *Um sopro de vida*, *Para não esquecer*, *Aprendendo a viver*.

4.1 *Perto do coração selvagem*

“Em cada palavra pulsa um coração”¹³

Livro/batismo de Clarice Lispector na literatura brasileira, introdutor da gênese criativa da escritora, *Perto do coração selvagem* viria dar a conhecer as condições de Clarice para criar um mundo através da palavra. E viria mostrar que, desde o início, Clarice não buscou o objeto à mão, nem a face mais nítida das coisas, mas “o profundo vindo de longe”. A impressão que chega ao leitor através dos poemas desse livro é também (e citamos como exemplo o poema: *A palavra*), a de que a escritora tenta entender “a forma brilhante e úmida” que se debate dentro dela, o seu iniciar-se no mundo da criação literária: “A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis/ palavras muito puras/ gotas de cristal”¹⁴. Ela está à espera da essência que se

¹³ SV, 16

¹⁴ Uma vez que os números das páginas onde estão localizados os poemas serão transcritos nos rodapés,

vai pouco a pouco revelando. Essência que Clarice não quer e não encontra na superficialidade: “Tento isolar-me/ para encontrar a vida em si mesma”. Esse verso, que extraímos do poema o qual denominamos *A vida em si mesma*, mostra-nos que a intenção da autora não era a *mimesis*, e sim a de mergulhar naquilo que se esconde aquém ou além das aparências; não no objeto, mas naquilo que dele se depreende. Para José Castello (2006: D2): “Ela desconfiava da linguagem, queria ultrapassar a couraça da linguagem que nos faz homem e da qual não podemos escapar.” Nos poemas de Clarice, o *eu* parece monologar consigo mesmo, os diálogos se fazem entre a mente e o espírito, um jorro de experiências vividas, mas matizadas na profundidade. De infância solitária, Clarice acostumou-se desde cedo a conversar consigo mesma. Nos versos do poema *Elegia*, por exemplo: “Olhava os pés finos como galhos/ juntos da alvura quieta/ onde eles afundavam”, a metáfora do mundo que foge sob os pés, dos pés que se afundam, revela o sentimento de desamparo, de orfandade. É clara a menção de perda, que revela um toque possivelmente autobiográfico. No livro, a protagonista fica órfã do pai: “Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu.” (PCS, 39). Clarice ficou órfã aos nove anos. Órfã de uma mãe há muito paralítica, sempre sentada, distante. Claire Varin (2002: 23 de 03), crítica canadense, numa entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, lembra uma frase de Clarice Lispector encontrada no livro *A paixão segundo GH*, em que a escritora deixa transparecer todo o seu drama infantil: “Tudo que é fêmeo é preso na cintura”. É importante assinalar, também, que o livro foi publicado três anos após o falecimento do pai da escritora. Esse sentimento de orfandade e de solidão será encontrado em outros poemas. Orfandade que se ampliou e alcançou um espaço maior, um *nevermore* que se entranhou no imo, qual abismo inevitável: “Afundou o rosto nas mãos. Oh, que medo, que medo. Mas não era só medo. Era assim como quem acaba uma coisa e diz: acabei, professora. E a professora diz: espere sentada pelos outros” (Ibidem, 41). No poema que intitulamos *Ruídos*, o *eu* poético isola-se, tem como reduto o “dentro de si”: Isolamento perceptível em vários trechos do livro: “Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo

é vago, leve e mudo.” (PCS, 69). Se, para Fernando Pessoa, ser poeta é a sua maneira de estar só, com Clarice, algo semelhante acontece: “A solidão está na minha essência” (PCS, 192). Ou: “Sim minha força está na solidão” (AV, 23).

Do livro *Perto do coração selvagem* selecionamos doze poemas:

Essência de silêncio ¹⁵

Profundo, vindo de longe
-um pássaro negro.
Um ponto crescendo no horizonte,
aproximando-se da consciência como uma bola
arremessada do fim para o princípio.
Explodindo diante dos olhos
perplexos em essência de silêncio.
Pequeno ponto vazio,
demasiado fugaz
para se deixar desvendar.

Assombração do silêncio ¹⁶

Entre um instante e outro,
entre o bloco do passado
e as névoas do futuro,
a vaguidão branca do intervalo.
Vazio como a distância
de um minuto a outro no círculo do relógio.
O fundo dos acontecimentos
erguendo-se calado e morto:
um pouco da eternidade.

¹⁵ PCS, 169

¹⁶ PCS, 169.

Momento ¹⁷

Encostou a testa na vidraça
brilhante e fria.
Olhou para o quintal do vizinho,
para o grande mundo das galinhas
que-não-sabiam-que-iam-morrer.
Bem próxima do seu nariz
a terra quente, socada, tão cheirosa
e seca, onde bem sabia,
uma ou outra minhoca se espreguiçava
antes de ser comida pela galinha
que as pessoas iam comer.
Houve um momento grande, parado,
sem nada dentro. Dilatou os olhos,
esperou. Nada veio. Branco.

Mas de repente, num estremecimento
deram corda ao dia e tudo começou
a funcionar: a máquina trotando,
o cigarro do pai fumegando, o silêncio,
as folhinhas, os frangos pelados, a claridade,
as coisas revivendo cheias de pressa
como uma chaleira a ferver.

Elegia ¹⁸

Caminhou pela praia imensa.
Olhava os pés finos como galhos
juntos da alvura quieta
onde eles afundavam.
Andou, andou, e não havia o que fazer:
o pai morrera.

Tentou num último esforço
inventar alguma coisa,
um pensamento que a distraísse.
Inútil. Ela só sabia viver.

¹⁷ PCS, 9.

¹⁸ PCS, 40; 82.

A palavra¹⁹

Descobri em cima da chuva
um milagre. Um milagre
partido em estrelas grossas,
sérias e brilhantes,
como um aviso, um farol.
Aqui junto à janela,
o ar é mais calmo.
Estrelas, estrelas: rezo.
A palavra estala
entre meus dentes
em estilhaços frágeis
-palavras muito puras,
gotas de cristal.
Sinto a forma brilhante
e úmida debatendo-se
dentro de mim.
Mas onde está
o que quero dizer?

A vida²⁰

Analisar instante por instante,
perceber o núcleo de cada coisa
feita de tempo ou de espaço,
possuir cada momento,
ligar a consciência a eles,
como pequenos filamentos
quase imperceptíveis mas fortes
-é a vida?

¹⁹ PCS, 69-70

²⁰ PCS, 71.

Ruídos²¹

Muitos anos de sua existência
gastou-os à janela,
olhando as coisas que passavam
e as paradas. Na verdade,
não enxergava tanto quanto ouvia
dentro de si a vida.
Fascinara-a o seu ruído,
como o da respiração de uma criança,
o seu brilho doce,
como o de uma planta recém- nascida.
Ainda não se cansara de existir
e bastava-se tanto que às vezes,
de grande felicidade, sentia a tristeza
cobri-la como a sombra de um manto,
deixando-a fresca e silenciosa
como um entardecer. Ela nada esperava.
Ela era em si, o próprio fim.

Sedes²²

Estou no mundo,
solta e fina como uma corça
na planície. Levanto-me
suave como um sopro,
ergo minha cabeça de flor
e sonolenta, atravesso campos além da terra,
do mundo, do tempo, de Deus.
Ando, deslizo, continuo...continuo
distraindo minha sede
cansada de pousar num fim.

²¹ PCS, 80.

²² PCS, 69-70.

Murmúrio²³

Aconteciam-lhe coisas.
Apenas vinham adensar
ou enfraquecer o murmúrio
do seu centro.
E se era apenas a vida
que corria em seu corpo
sem cessar?

A vida em si mesma²⁴

Tudo o que é forma de vida
procuro afastar.
Tento isolar-me
para encontrar a vida
em si mesma.
No momento em que fecho a porta
atrás de mim, me desprendo das coisas.
Tudo o que foi
distancia-se de mim.
Mergulho surdamente
nas minhas águas longínquas.

Entre montanhas fechadas²⁵

No meu interior
encontro o silêncio procurado.
Mas nele fico tão perdida
de qualquer lembrança
de algum ser humano, de mim mesma,
que transformo essa impressão
em certeza de solidão física.
Se desse um grito,
minha voz receberia o eco igual
e indiferente das paredes da terra.
Na solitude branca e limitada onde caio,
ainda estou presa entre montanhas fechadas.

²³ PCS, 79.

²⁴ PCS, 72.

²⁵ PCS, 72.

Desejo ²⁶

Liberdade é pouco:
o que desejo ainda não tem nome.

4.2 O Lustre

*“Escrever — eu arranco as coisas de mim aos pedaços
como o arpão fisga a baleia e lhe estraçalha a carne” ²⁷*

Os poemas retirados do livro *O lustre* roçam o desencanto. Para Benetido Nunes, nas personagens clariceanas, a acuidade reflexiva é o elo inseparável da “consciência de si”. Assim, a consciência reflexiva é “a consciência infeliz” ²⁸.

Em *O lustre*, o *eu* parte do silêncio uterino para a palavra e retorna ao silêncio: “Mergulho os olhos na cegueira da escuridão/ Os sentidos pulsam no espaço gelado/ e cortante; nada percebo/ senão a quietude em sombra”. Julgamos haver aí uma nostalgia da continuidade uterina, continuidade quebrada com o nascimento do ser. Em seu primeiro livro, ela já escrevera: “No meu interior/ encontro o silêncio procurado/ Mas nele fico tão perdida/ de qualquer lembrança/ de algum ser humano, de mim mesma/ que transformo essa impressão/ em certeza de solidão física”.

A partir de então, viver é ir-se construindo pouco a pouco: “A vida se fazendo, a evolução do ser sem destino – a progressão da manhã não se dirigindo à noite, mas atingindo-a” (**OL**, 101). Pois o ser não consegue completar-se nunca, nem tampouco deixa de buscar o seu passado edênico: “ao fim de sete dias, sucedera uma coisa de que inesperadamente se toma consciência: um passado”. Ou ainda: “Há um lugar onde, antes da ordem e antes do nome, eu sou”.

Vida, Morte, Silêncio, Solidão: palavras que, embora não traduzam movimentos bruscos, provocam uma ressonância cósmica no universo clariceano, sendo quase perceptível a sinonímia existente entre elas. Duas

²⁶ PCS, 73.

²⁷ SV, 99.

²⁸ No sentido hegeliano de “consciência cindida no interior de si” (HEGEL, apud NUNES 1995: 106).

personagens femininas da autora refletem bem esse mundo, sempre expostas que são ao fracasso e ao desastre: Virgínia e Macabéa. Há grande semelhança entre a morte da primeira e a da segunda. René Char afirma que o poeta, além da idéia de morte, detém em si todo o peso da morte. (COHEN 1977: 120). Para Cohen, “a diferença é que a prosa comunica a idéia da morte, enquanto a poesia transmite seu peso.” (Ibidem, 120). A escrita clariceana tanto comunica a idéia, como transmite o seu peso. Como exemplo, temos o livro *Um sopro de vida*, escrito quando Clarice ainda não se sabia doente.

Sobre o tema, Jean-Louis Joubert (1988: 55) lembra uma reflexão central que comanda a obra de Maurice Blanchot: “L’expérience du langage est celle même de la mort, puisque les mots ne peuvent jamais atteindre les choses; le mot n’existe que dans la mesure ou il n’est pas la chose, ou il est l’absence de la chose”.

Nas palavras do próprio Banchot: “Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole; la parole est la vie de cette mort, elle est la vie qui porte la mort et se maintient en elle” (apud JOUBERT 1988: 55). Clarice chega bem perto dessa reflexão ao dizer, com outras palavras: “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande — porque a coisa nua é tão tediosa” (PSG, 140).

No livro *O lustre*, sendo dificultosa a comunicação com os seres que o circundam, o *eu* poético busca fortalecer o elo entre ele e a natureza, ou entre ele e os objetos. Novamente, no campo da memória, vemos que se reconstituem as sensações visíveis, no constante esforço de encontrar “na memória desmemoriada” a infância perdida: “vagamente tentava pensar de como emergia da infância para o solo, procurando orientar-se inutilmente”. Associações visuais e auditivas despertam-se mutuamente. O poema *À espera*, por exemplo, é marcado pela fugacidade e inconsistência de todas as coisas: “os momentos desenrolavam-se, morriam”. Anulando-se o universo exterior, o tempo é balizado pela interioridade. Interioridade a refletir o limite do mundo possível: “Não havia quem a salvasse/ ou a perdesse / Os momentos desenrolavam-se/ morriam, enquanto seu rosto/ quieto e mudo pairava à espera”.

Do livro *O lustre*, retiramos seis poemas:

Limite²⁹

Mergulho os olhos na cegueira da escuridão.
Os sentidos pulsam no espaço gelado
e cortante; nada percebo
senão a quietude em sombra,
os galhos retorcidos e imóveis,
a longa extensão perdendo os limites
em súbita e insondável neblina:
lá está o limite do mundo possível!

Casa vazia³⁰

Vivia à beira das coisas.
Vagava na limpidez abandonada.
O vento cheio de sol soprava sobre ruínas,
desmudava as paredes comidas nas caliças:
o cheiro de casa vazia.

Amanhecer³¹

Daqui a instantes o sol surgirá
embranquiçado como uma lua.
Daqui a instantes
as névoas sumirão
com uma rapidez de sonho
e o jardim, o casarão, a planície,
rebrilharão emitindo sons finos,
quebradiços, cansados.
Um frio seco percorrerá o jardim,
insuflar-se-á na carne do corpo.
Um grito de café fresco
subirá da cozinha
misturado ao cheiro ofegante
do capim molhado.
O coração baterá num alvoroço
doloroso e úmido,
como se fosse atravessado
por um desejo impossível.
E a vida do dia começará.

²⁹ OL, 12.

³⁰ OL, 15.

³¹ OL, 16.

União ³²

Na terra sólida e possível
plantas brotavam vivas, trêmulas.
Casas eram feitas
para nela se abrigarem corpos.
Braços contornavam-se ao redor de cinturas:
para cada ser e para cada coisa
havia um outro ser e uma outra coisa
numa união que era um fim ardente
sem além.

À espera ³³

Pela primeira vez
tinha consciência
de um tempo atrás de si,
de algo a não poder tocar jamais.
De alguma coisa que já não lhe pertencia
porque estava completa.
Não havia quem a salvasse
ou a perdesse.
Os momentos desenrolavam-se,
morriam, enquanto seu rosto
quieto e mudo pairava à espera.

Dia longo ³⁴

Da terra suja
vinha um cheiro de poeira,
um hálito que não nascia
do que era sempre vivo,
mas do que parecia
continuamente morrer.
Fazia um silêncio
cinzento e frio sob o sol fraco.
O dia longo como uma flecha
sem direção.

³² OL, 147.

³³ OL, 70.

³⁴ OL, 241

4.3 *A cidade sitiada*

*“Nós somos de soslaio para não comprometer o que
pressentimos de infinitamente outro nessa vida”.³⁵*

Os poemas desentranhados do livro *A cidade sitiada*, e aqui reunidos em número de sete, desvendam, mais que nos livros anteriores, a importância do olhar no texto clariceano: “Com os olhos abertos de espanto atacava a memória das noites”. A agudeza desse olhar *exterior* perpassa os meandros da experiência *interior*, revelando “[...] aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma só experiência mutável” (Nunes 1995: 12): Desaparece o desencanto antes observado em *O lustre*. A luz se infiltra e traspassa todo o *corpus* poético. Cada poema se compõe como um quadro. A luminosidade que, como o farol, “com paciência tirava/ de intervalo a intervalo/ os objetos das trevas”, está em toda parte: nos reflexos dourados dos cabelos, na ramagem “transpassada de luz”, na natureza. Mas a face luminosa da escrita clariceana não consegue esconder sua face noturna: “o tique-taque do despertador dava uma solidão precisa a cada objeto”, nem deixa passar despercebida a efemeridade do tempo: “o tempo avança e a noite apodrece em grilos e sapos”. Face noturna que se desenha a partir do sentimento da ausência do intercâmbio com o *outro*. De uma plenitude que depende do *outro*: “Foi com um sobressalto que notou o próprio abandono”. Ou ainda: “Olhava os edifícios sob a chuva/ cega na cidade cega/ Mas um bicho conhece a sua floresta/ e mesmo que se perca/ perder-se também é caminho”.

Do livro *A cidade sitiada*, retiramos sete poemas.

³⁵ AV, 71

Era dia ³⁶

A claridade neutra
cobrindo a campina.
A ramagem transpassada de luz,
de gravidade e perfume.
A mulher cospe longe
sua dureza de jóia.
O arame se balança
sob o peso de um pardal.
A mulher cospe de novo.
O trabalho do seu espírito
fora feito: era dia.

Hora tardia ³⁷

Um cão latiu na esquina.
Cão latindo é destino.
O tempo avança
e a noite apodrece
em grilos e sapos.
O ar está saturado
da doçura e do amor
da hora tardia.

Caminho ³⁸

Olhava os edifícios sob a chuva:
cega na cidade cega.
Mas um bicho conhece a sua floresta,
e mesmo que se perca,
perder-se também é caminho.

³⁶ CS, 25.

³⁷ CS, 83.

³⁸ CS, 186.

Lugar imenso ³⁹

O farol iniciava a ronda.
Com paciência tirava
de intervalo a intervalo
os objetos das trevas:
os ramos tremiam,
as árvores enegreciam nas raízes,
as clareiras arenosas se revelavam brancas.
O tique-taque do despertador
dava uma solidão precisa a cada objeto:
o ovo na mesa da cozinha era oval,
o quadrado da janela era quadrado,
e, de manhã, a forma da mulher na porta
era escura à luz.
Era um lugar imenso,
e se acontecesse alguma coisa,
esta repicaria em sino.

No pôr do sol ⁴⁰

Nesse dia, quando o sol já ia se pondo,
o ouro se espalhou pelas nuvens e pelas pedras.
Os rostos dos habitantes ficaram dourados
como armaduras e assim brilhavam
os cabelos desfeitos.
Fábricas empoeiradas apitavam continuamente
avisando o fim do dia de trabalho,
a roda de uma carroça ganhou um nimbo dourado.
Neste ouro pálido à brisa
havia uma ascensão de espada desembainhada.

Esquecer ⁴¹

Com os olhos abertos de espanto
Atacava a memória das noites
que pareciam perdidas no seu sangue:
esquecer era o seu modo
de guardar para sempre.

³⁹ CS, 148.

⁴⁰ CS, 15; OEN, 39.

⁴¹ CS, 164.

Maior pensamento ⁴²

O milho crescendo no campo
fora seu maior pensamento.
E o cavalo era a beleza do homem.
Assim eram as coisas.
Sua paz fora a beleza de um cavalo.

4.4 A maçã no escuro

“Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu” ⁴³

O título do livro *A maçã no escuro* traz em seu bojo uma opacidade que termina por atingir a curiosidade do leitor, curiosidade que só encontra resposta na última frase do livro: “Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia.” (1998: 334).

A função do título é a de indiciar a razão de sua escolha, por ser uma das chaves com que a obra se abre na sua significação. É a partir dele, importante parte componente do discurso narrativo, que a mensagem começa a ser desvendada. Em *A maçã no escuro*, o título não desvenda o enredo. Clarisse gostava dos títulos não reveladores. Para ela, havia duas realidades: a visível a olho nu, e aquela que deveria ser adivinhada. A batalha entre Clarice e a palavra vem da falácia que é, para a autora, a própria palavra, uma vez que esta não traduz tudo aquilo o que Clarice sente, nem reproduz totalmente o significado daquilo que a autora quer transmitir quando escreve. Analisando a linguagem literária, diz Lefebvre (1975: 39):

Sendo uma linguagem verdadeiramente literária, não se contenta em fotografar a realidade pré-existente; interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo. Ela não é uma solução, uma fuga para fora da linguagem e do humano, ela encarna a nostalgia.

⁴² CS., 194.

⁴³ PNE, 21.

Poderíamos dizer que essa não “adequação perfeita”, essa abertura sem reticência ao esforço de “ser do mundo”, é não só o *leitmotiv* de toda obra clariceana, mas aquilo que a impulsiona a interrogar, como quem busca não uma solução, mas uma resposta. Toda a sua obra é marcada por um questionamento constante da Existência e de Deus, embora, algumas vezes, pareça bastar-se a si mesma: “Eu pertenci a meus passos, um a um/ à medida que estes avançavam/ e constituíam um caminho/ e constituíam o mundo/ Minhas mãos têm um passado/ e eu tive que inventar os passos...”. Clarice extrai da experiência uma poesia intensa e o poema se afirma na prosa, comprova sua veracidade, cujo principal mistério é a sua existência mesma: “Era tarde demais./ A dor ficara na carne/ como quando a abelha já está longe./ A dor, tão reconhecível, ficara./ Mas para suportá-la fomos feitos.”

Numa perfeita análise do romance, Benedito Nunes (1995: 57) afirma que Deus e a existência humana, ao aparecerem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro*, “podem ser reduzidos a um só problema: [...] o *problema do ser e do dizer*.”

Possivelmente, o problema do artista em eterna discrepância com o mundo em que ele vive *versus* o mundo que ele cria. O que resulta num discurso que nunca chega a articular a verdade de maneira pura:

“[...] como tudo mais naquela estranha manhã, as palavras tornaram-se símbolos, [...] Se pelo menos ela conseguisse reuni-las, articulá-las numa sentença, então teria atingido **a verdade das coisas** [...] A extraordinária **irrealidade** era assustadora, embora também excitante” (Woolf, 134 – grifos nossos).

Do livro *A maçã no escuro*, extraímos seis poemas:

Passado ⁴⁴

De tal modo
já havia acontecido
o que quer que fosse,
e de tal modo se haviam ligado
os elos invisíveis
que, ao fim de sete dias,
sucederá uma coisa
de que inesperadamente
se toma consciência: um passado.

Tarde demais ⁴⁵

E agora era tarde demais
-qualquer que tivesse sido
o sentimento gerador,
este para sempre se volatilizara.
Era tarde demais:
a dor ficara na carne
como quando a abelha já está longe.
A dor, tão reconhecível, ficara.
Mas para suportá-la
fomos feitos.

Há um lugar ⁴⁶

Há um lugar onde, antes da ordem
e antes do nome, eu sou.
E quem sabe se esse é
o verdadeiro lugar-comum
que saí para encontrar?
Eu te aceito, lugar de horror
onde os gatos miam contentes,
onde os anjos têm espaço
para na noite bater asas de beleza,
onde entranhas de mulher são o futuro
e Deus impera na grande desordem
da qual somos os felizes filhos.

⁴⁴ ME, 84.

⁴⁵ ME, 87.

⁴⁶ ME, 319.

A tarefa de viver⁴⁷

Eu pertenci a meus passos, um a um
à medida que estes avançavam
e constituíam um caminho
e constituíam o mundo.
Minhas mãos têm um passado
e eu tive de inventar os passos.
Mas essa inocência que sinto em mim
é a meta; sinto também a inocência dos outros.
Depois entrego a nós todos a tarefa de viver.
Nós somos as nossas testemunhas,
não adianta virar o rosto para o outro lado.

Mulher⁴⁸

A força do homem
justificava que ela fosse tão suave.
Essa suavidade que sem um homem
era tão gratuita como uma flor.
Como uma flor, parecia se dar ao nada,
e o nada era morte
espalhada com tal sutileza
que até parecia vida.

Antes do saber⁴⁹

Era um conhecimento cego o seu.
Tão cego que ela não entendia.
Era um passo antes do saber.

Súbito, ela teve medo
de que jamais saberia de si.
Que havia infernos
a que ela não tinha descido.
Modos de pegar
que a mão ainda não adivinhara.
E que ela própria era a outra
- jamais usada.

⁴⁷ ME, 311-12.

⁴⁸ ME., 86.

⁴⁹ ME, 259.

4.5 A paixão segundo G.H.

*“Estou transfigurando a realidade — o que é que está me escapando?”*⁵⁰

Ao término da leitura dos seis poemas extraídos do livro *A paixão segundo GH*, admitimos a possibilidade de a poesia desse livro ser advinda de um *enfrentamento* com a irrealidade: “Dá-me tua mão/ que a vida está me doendo,/ e eu não sei como falar./ A realidade é delicada demais,/ só a realidade é delicada;/ minha irrealidade e minha imaginação/ são mais pesadas.”

Para Clarice Lispector, é na imaginação, na *irrealidade*, que se apresenta a verdade indelicada da vida. Eis outro ponto diferencial na escrita de Clarice Lispector. Para a autora, a imaginação não é o espaço dos sonhos, dos devaneios, mas o do pesadelo, do encontro com o “inferno de vida crua”: “Segura minha mão,/ porque sinto que estou indo./ Estou indo para o inferno/ de vida crua./ Não me deixes ver/ porque estou perto de ver o núcleo da vida.”

Em seu livro: *Bandeira: seleta em prosa e verso* (1971: 310), o poeta pernambucano afirma: “[...] a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências e o mundo interior daquele que o lê.” Essa afirmativa - que abrange o campo da estética da recepção, mas se distancia das palavras do crítico literário e poeta inglês John Dryden (apud BANDEIRA, 1971: 29), para quem “A ficção é a essência da poesia”. Suas palavras definem só parcialmente o fenômeno poético, e, na verdade, não anulam as de Bandeira: complementam-nas. É sabido que a poesia, como também a prosa, surge do preenchimento das lacunas da memória, sem que com isso deixe de ser ficcional tanto o que a memória reproduz, quanto o que a inspiração revela, uma vez que tudo passará a ser recriação literária. Sendo a ficção, portanto, uma recriação do *esquecido*, ou do *idealizado*: “Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar./ A noite é nosso estado latente/ Somos os que nadam nas profundezas escuras”. Que verso poderia definir melhor o

⁵⁰ AV, 66.

fenômeno poético? Afinal, nadar “nas profundezas escuras” não significa somente mergulhar na profundidade da memória, mas descobrir uma realidade que não se circunscreve ao mundo circundante. Talvez, àquele mesmo mundo mencionado antes por Fagundes Varela e por ele decantado: “Irei à pátria das fadas/ E dos silfos errabundos,/ Irei aos antros profundos/ Das montanhas encantadas//” (1957: 43).

O livro traz também algumas surpresas: “Não quero o amor bonito./ Não quero a meia-luz./ Não quero a cara bem feita./ Não quero o expressivo./ Quero o inexpressivo./ Quero o inumano dentro da pessoa./ Não, não é perigoso/ Querer ser bonito me soa bonito demais”. Esse poema, soprado pela brisa modernista de 22, lembra Bandeira (1971: 95): “Quero antes o lirismo dos loucos/ O lirismo dos bêbedos/ O lirismo difícil e pungente dos bêbedos/ O lirismo dos *clowns* de Shakespeare.” Lembra também Baudelaire, que embora falasse constantemente da beleza, “desejou sinceramente a feiúra como equivalente do novo mistério a penetrar-se, como ponto de ruptura para a ascensão à idealidade.” (FRIEDRICH 1991: 44), abrindo o léxico poético a palavras não tão nobres.

Do livro *A paixão segundo GH*, retiramos oito poemas:

Vida crua ⁵¹

Dá-me tua mão
que a vida está me doendo,
e eu não sei como falar.
A realidade é delicada demais,
só a realidade é delicada;
minha realidade e minha imaginação
são mais pesadas.

.....

Segura minha mão,
porque sinto que estou indo.
Estou de novo indo para a mais primária
vida divina, estou indo para um inferno
de vida crua. Não me deixes ver
porque estou perto de ver o núcleo da vida.

⁵¹ PSGH, 36-38.

A noite ⁵²

Somos criaturas
que precisam mergulhar
na profundidade para lá respirar.
A noite é nosso estado latente.
Tão úmida que nascem plantas.
As luzes se apagam,
para que se ouçam mais nítidos os grilos,
e para que os gafanhotos andem
sobre as folhas quase sem as tocarem,
as folhas, as folhas, as folhas.
Na noite a ansiedade suave
se transmite através do oco do ar.
O vazio é um meio de transporte.
Para nós será o amor
no deserto diurno:
somos os que nadam
nas profundezas escuras.

O cavalo do rei ⁵³

Ele, o cavalo do rei me chama.
Tenho resistido em crise de suor e não vou.
Da última vez que desci de sua sela prata,
era tão grande a minha tristeza humana
por eu ter sido o que não devia ser,
que jurei que nunca mais.
O trote porém continua em mim.
Converso, arrumo a casa, sorrio,
mas sei que o trote está em mim.
Sinto falta dele como quem morre.

⁵² PSGH, 135.

⁵³ PSGH, 128 ; OEN, 41.

Por enquanto ⁵⁴

Por enquanto
estou inventando a tua presença,
como um dia também não saberei me arriscar
a morrer sozinha.
Morrer é do maior risco,
não saberei passar para a morte
e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim.
Também nessa hora última e tão primeira
inventarei a tua presença
e contigo começarei a morrer
até aprender sozinha a não existir.

Engodo ⁵⁵

Tudo isso é fino demais
para a minha pata humana.
Agora tenho uma moral
que prescinde da beleza.
Terei que dar com saudade
adeus à beleza. A beleza
me era um engodo suave,
era o modo como eu
enfeitava as coisas
para poder tolerar-lhes o núcleo.

O grão ⁵⁶

O que existe
bate em ondas fortes
contra o grão inquebrantável
que sou. E este grão
rola entre abismos
de vagalhões tranquilos
de existência.
Rola e não se dissolve
-esse grão semente.

⁵⁴ PSGH, 15.

⁵⁵ PSGH, 156.

⁵⁶ PSGH, 138.

Tédio profundo ⁵⁷

-Tu eras a pessoa mais antiga
que eu jamais conheci.
Eras a monotonia do meu amor
eterno, e eu não sabia.
Eu tinha por ti o tédio
que sinto nos feriados.
O que era? Era como água
escorrendo numa fonte de pedra,
e os anos demarcados
na lisura da pedra,
o musgo entreaberto
pelo fio d'água correndo.

A nuvem no alto, o homem amado
repousando, o amor parado.
Era feriado e o presente disponível.
Minha libertação lentamente entediada,
a fartura, a fartura do corpo
que não pede e não precisa.

Não quero ⁵⁸

Não quero o amor bonito.
Não quero a meia-luz.
Não quero a cara bem feita.
Não quero o expressivo.
Quero o inexpressivo.
Quero o inumano dentro da pessoa.
Não, não é perigoso.
Querer ser bonito me soa
bonito demais.

⁵⁷ PSGH, 19.

⁵⁸ PSGH, 157.

4.6 *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

“A grandeza do mundo me encolhe”⁵⁹

Grande parte dos textos publicados neste livro e aqui definidos como poemas foi republicada, cinco anos depois da primeira edição, no livro *Onde estivestes de noite*.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*,² estranham alguns, o fato de a autora iniciar sua narrativa com uma vírgula: “ , estando tão ocupada, viera das compras...” (1998: 13) e de findá-la com dois pontos:

— Eu penso, interrompe o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (Ibidem, 155).

A partir de um recurso de vanguarda, Clarice convida o leitor a entrar na narrativa pela porta da frente, como co-autor da obra, oferecendo-lhe também a oportunidade de dar continuidade ao enredo, finalizando assim a história inacabada.

Vemos, nos poemas extraídos desse livro, que Clarice Lispector retoma alguns *topos* recorrentes em sua obra: a constante busca, o silêncio como contraponto talvez a um grande ruído interior. Há uma clara percepção do fluir da vida: “Estou à janela e só acontece isto/ vejo com olhos benéficos a chuva e a chuva me vê de acordo comigo/ Estamos ocupadas ambas em fluir” (Ibidem, 94). Em alguns dos poemas, *À janela*, por exemplo, Clarice nos oferece o belo do conteúdo e, ao mesmo tempo, valoriza o insólito, quando nos presenteia com a originalidade: “Estou agora procurando na chuva/ uma alegria tão grande que se torne aguda/ e que me ponha em contato com um a agudez que se pareça a agudez da dor” Ou: “Ela amava o Nada/ A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada.”

Dos poemas retirados desse livro, selecionamos, em suas duas versões

Ao todo retiramos cinco poemas do livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

⁵⁹ AV, 69.

A chuva ⁶⁰

E quando ela percebeu que além do frio
chovia nas árvores, não pode acreditar
que tanto lhe fosse dado.
O acordo do mundo com aquilo
que ela nem sequer sabia
que precisava como uma fome.
Chovia, chovia.
O fogo aceso pisca
para ela e para o homem.

A chuva ⁶¹

Quando ela pensou que
além do frio, chovia
como que no mundo inteiro,
não pode acreditar
que tanto lhe fora dado.
Era o acordo da terra
com aquilo que ela nunca
soubera que precisava
com tanta fome de alma.
Chovia, chovia.
O fogo aceso piscava.

Nada ⁶²

: ela amava o Nada.
A consciência de sua
permanente queda humana
a levava ao amor do Nada.
E aquelas quedas
– como as de Cristo
que várias vezes caiu
ao pé da cruz
- e aquelas quedas
é que começavam
a fazer sua vida.

⁶⁰ LP, 103; OEN, 94.

⁶¹ Este poema foi reproduzido também em duas crônicas, surpreendentemente idênticas, do livro **AAV: A volta do natural** (p. 165) e *Vida natural* (p. 93). Publicadas em jornal, nos dias 4/5/68 e 5/5/73 e, depois, incluídas no livro.

⁶² LP, 27.

Fogo ⁶³

Não, ela não está se referindo ao fogo,
refere-se ao que sente.
O que sente nunca dura,
o que sente acaba
e pode nunca mais voltar.
Encarniça-se então sobre o momento,
come-lhe o fogo, e o fogo doce arde, arde, flameja.
Então, ela que sabe que tudo vai acabar,
segura a mão livre do homem,
e ao prendê-la nas suas,
ela doce arde, arde, flameja.

Estranha bênção ⁶⁴

- entender é sempre limitado,
mas não-entender não tem fronteiras.
Leva ao infinito, a Deus.
Não é um não-entender
Como um simples espírito.
É ter uma inteligência e não entender.
É uma bênção estranha,
como a de ter uma loucura sem ser doida.

À janela ⁶⁵

Estou agora procurando na chuva
uma alegria tão grande que se torne aguda,
e que me ponha em contato com uma agudez
que se pareça a agudez da dor.
Mas é inútil a procura.
Estou à janela e só acontece isto:
vejo com olhos benéficos a chuva,
e a chuva me vê de acordo comigo.
Estamos ocupadas ambas em fluir.

⁶³ LP, 104; AAV, 94; OEN, 89.

⁶⁴ LP, 44.

⁶⁵ LP, 141; OEN, 86.

4.7 *Água viva*

“Viver me tira o sono”⁶⁶

Água viva reafirma a força e a capacidade da autora de alcançar o leitor através de sua linguagem, dando à narrativa uma expressividade essencial que, ao mesmo tempo, sugestiona e comove. Nos poemas aqui apresentados, Clarice Lispector rediz a dificuldade que é Viver. “Viver é uma ferida aberta”, deixou escrito em *Onde estivestes de noite* (199: 34). Viver, naquele sentido de aprofundar-se, de “entrar no útero do mundo” (**AV**, 20), fugindo mais uma vez da visão superficial da realidade. Em quase todos os poemas do livro *Água viva*, a expressão “vivo de...” faz-se presente. Os sentidos — *a audição* (poema *Ouvidos*, 72), *a visão* (*Segredo*, 46), *o olfato* (*A violeta*, 59) — encontram um espaço próprio nos poemas, reforçando as pulsações da vida neles encontradas. A capacidade de emocionar o leitor com a sua expressividade atinge, na obra clariceana, níveis surpreendentes, sobretudo por se estabelecer, quase sempre, na fronteira entre dois opostos: o de uma ascendência divina, vez que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus, e o de uma descendência edênica: herdeiros que somos da fragilidade adâmica.

Do livro *Água viva* foram retirados sete poemas:

Ouvidos⁶⁷

...eu vivo de lado
- lugar onde a luz central
não me cresta.
E falo baixo
para que os ouvidos
sejam obrigados a ficar atentos
e a me ouvir.

⁶⁶ **PSGH**, 177.

⁶⁷ **AV**, 72

Dor⁶⁸

Dor é vida exacerbada.

Segredo⁶⁹

Vivo de um segredo
que se irradia
em raios luminosos
que me ofuscariam
se eu não os cobrisse
com o manto pesado
de falsas tristezas.

Útero do mundo⁷⁰

Entro lentamente na dádiva de mim mesma,
esplendor dilacerado pelo cantar último
que parece ser o primeiro.
Entro lentamente na escrita
assim como já entrei na pintura.
É um mundo emaranhado de cipós, sílabas,
limiar de entrada de ancestral caverna
que é o útero do mundo e dele vou nascer.

A violeta⁷¹

A violeta é introvertida
e sua introspecção é profunda.
Dizem que se esconde por modéstia. Não é.
Esconde-se para poder captar o próprio segredo.
Seu quase-não-perfume
é glória abafada,
mas exige da gente que o busque.
Não grita nunca o seu perfume.
Violeta diz levezas que não se podem dizer.

⁶⁸ AV, 65.

⁶⁹ AV, 46.

⁷⁰ AV, 15.

⁷¹ AV, 59.

Gruta ⁷²

Tudo é pesado de sonho
quando pinto uma gruta
ou escrevo sobre ela.
De fora dela vem o tropel
de dezenas de cavalos soltos
a patearem com cascos secos
as trevas, e do atrito dos cascos
o júbilo se liberta em centelhas.

Eis-me, eu e a gruta, no tempo
que nos apodrecerá.

Rito de passagem ⁷³

Dobrei-me de repente em duas:
para frente, em profunda dor de parto
— e vi que a menina em mim morria.
Nunca mais esquecerei
este domingo sangrento.
Eis-me aqui: dura, silenciosa, heróica.
Sem menina dentro de mim.

4.8 Onde estivestes de noite

“O silêncio não é o vazio, é a plenitude” ⁷⁴

Onde estivestes de noite foi publicado em 1974. São dezessete histórias curtas nas quais a presença de Clarice surge implícita ou explicitamente: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos” (OEN, 32). Ou: “Marli de Oliveira, eu não escrevo cartas pra você porque só sei ser íntima: por isso sou mais uma calada” (Ibidem, 92). Muitos poemas são

⁷² AV, 15.

⁷³ AV, 67-68.

⁷⁴ SV, 53.

repetições de textos publicados anteriormente, em 1949, no livro *A cidade sitiada* e em livros posteriores a este. Evitamos repetir alguns poemas, como o poema *Fogo*, por exemplo, encontrado em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1981: 104) e em *Aprendendo a viver* (2004: 94).

Dos poemas extraídos, dois têm como fonte inspiradora o *Silêncio*. O *silêncio* parece ser um componente essencial para alguns poetas. Momento de aguçar os ouvidos para ouvir melhor. Momento em que a inspiração alça vôo, a poesia se instala e, ao mostrar a sua plenitude, rende mais do que o poeta previu. Retirando a pátina deixada pelo tempo, o silêncio atua sobre a memória e faz ressurgir palavras há muito encobertado: “Mas há um momento/ em que do corpo descansado/ se ergue o espírito atento/ e da terra a lua alta/ Então ele, o silêncio aparece/ O coração bate ao reconhecê-lo”. Paradoxal, Clarice diz ser ele também “vazio e sem promessa”. Não para o poeta, que vai retirar nele e dele a substância do seu poema.

Para Orides Fontela, o poema é o resultado de: “Saber de cor o silêncio/ — profaná-lo, dissolvê-lo/ em palavras” (1998: 144).

Os dois poemas seguintes, *Terceiro elemento* e *Medo*, estão separados por uma retórica de paradoxos, que desaparecem ao se descobrirem em busca de um mesmo alvo a ser atingido: a esperança. O que significa: a chegada de um terceiro elemento: “a luz da aurora”.

Se no primeiro poema, “os pés molhados pela espuma” representa o indefinido, o deslizante, o inseguro em nós, a falta de coragem, o medo de ir além; no segundo, o verso “Das chamas do inferno virá um telegrama fresco para mim” traduz a possibilidade de uma vida sem frialdade, mais calorosa, mais ousada e corajosa: “É preciso não ter medo:/ ir em frente, sempre/ Sempre. Como o trem”.

O poema *A rosa branca* possui uma força poética incomum, e traz a leveza da flor a emergir, em toda a sua beleza e fragilidade, pela ilusão visual criada por Clarice. Não uma flor qualquer: a *Rosa*: “Catedral de vidro, superfície da superfície inatingível pela voz”. As palavras são poucas, mas o significado é vasto — característica da poesia moderna, onde o poema não é entendido somente pelo realce da semântica, como nos lembra Luis Costa Lima (1991: 147), mas pela multiplicação dos níveis de significados, e pela sua integração nas outras dimensões da palavra.

Nos três poemas cuja temática é Recife, a mente saudosa busca trazer o passado para o presente. O anzol da memória fisingando a vida que se esvai. O reencontro com a infância é uma forma de reencontrar-se. Revela, também, a importância do espaço no pretérito revivido. Clarice tenta ver-se na casa onde morou com sua família, na escadaria “agora deserta de mim”, à janela, olhando a paisagem que se apresenta aos seus olhos: a penitenciária, o rio, a ponte: “Em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim” (PNE, 25). Mas eis que se impõe o tempo, como uma muralha, a mais alta muralha. “Daqui não vejo, pois tua clareza é impenetrável”, e uma *pedra* esmaga a cidade. O vocábulo *pedra* incorpora outros sentidos, oferece uma multiplicidade de significados, de associações, desdobra-se em imagens infinitas. Mas, nem tudo se esvaiu. Alguma coisa ficou, “alguma coisa escrita a carvão numa parede. Numa parede desta cidade”.

Diferentemente, no poema *Noite em Berna*, Clarice não consegue se reencontrar na cidade suíça. Sua memória traz de volta somente casas adormecidas, ruas vazias, luzes que se apagam, “mesmo as mais distantes”. Ela, ela mesma, não se alcança nessa cidade fantasma, nessa cidade mais fantástica que real, onde os fios da imaginação continuam a trançar aquele antigo silêncio, mas que “ainda não é o silêncio” - derradeiro.

Do livro *Onde estivestes de noite* retiramos doze poemas.

O que eu quero⁷⁵

A coerência, não quero mais.
Coerência é mutilação.
Quero a desordem.
Só adivinho através
de uma veemente incoerência.
Para meditar tirei-me antes de mim
e sinto o vazio. É no vazio
que se passa o tempo.

⁷⁵ OEN, 30.

A rosa branca ⁷⁶

Pétala alta. Catedral de vidro,
superfície da superfície
inatingível pela voz.
Pelo teu talo
duas vozes à terceira e à quinta
e à nona se unem
- crianças sábias abrem bocas de manhã
e entoam espírito, espírito,
superfície intocável de uma rosa.
Estendo a mão esquerda
que é a mais fraca,
mão escura que logo recolho
sorrindo de pudor.
Não posso te tocar.
Alço-me em direção de tua superfície
que já é perfume.

O silêncio ⁷⁷

Mas há um momento
em que do corpo descansado
se ergue o espírito atento,
e da terra a lua alta.

Então ele, o silêncio aparece.
O coração bate ao reconhecê-lo.
É um silêncio que não dorme,
é insone: imóvel mas insone
e sem fantasmas.
Inútil querer povoá-lo com a possibilidade
de uma porta que se abra rangendo,
de uma cortina que se abra e diga alguma coisa.

E se um pássaro enlouquecido cantasse?
O canto apenas atravessaria
como uma leve flauta o silêncio.

Se ao menos houvesse o vento.
Vento é ira, ira é vida.
Ou neve. Que é muda, mas deixa rastro.
Mas este silêncio não deixa provas.
Não se pode falar do silêncio como se fala da neve.
Não se pode dizer a ninguém, como se diria da neve:
sentiu o silêncio desta noite?
quem ouviu não diz.

⁷⁶ OEN, 66.

⁷⁷ OEN, 74-75.

Ainda o silêncio⁷⁸

Depois nunca mais se esquece.
Inútil fugir para outra cidade.
Pois quando menos se espera
pode-se reconhecê-lo — de repente.
Ao atravessar a rua
no meio das buzinas dos carros.
Entre uma gargalhada fantasmagórica
e outra. Depois de uma palavra dita.
Às vezes no próprio coração da palavra.
Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia:
ei-lo. E dessa vez ele é fantasma.

Terceiro elemento⁷⁹

Se não há coragem,
Que não se entre.
Que se espere o resto da escuridão
Diante do silêncio,
Os pés molhados pela espuma
De algo que se espraia dentro de nós.
Que se espere.
Um insolúvel pelo outro: duas coisas
Que não se vêem na escuridão.
Que se espere.
Não o fim do silêncio,
mas o auxílio de um terceiro elemento:
a luz da aurora.

Medo⁸⁰

É preciso não ter medo:
ir em frente, sempre.
Sempre. Como o trem.
Em algum lugar existe uma coisa
escrita no muro e é para mim.
Das chamas do inferno virá
um telegrama fresco para mim.
E nunca mais minha esperança
será decepcionada. Nunca. Nunca mais.

⁷⁸ OEN, 76.

⁷⁹ OEN, 76.

⁸⁰ OEN, 32.

Idade Média ⁸¹

Idade Média, eu vos adoro
e as tuas nuvens pretas e carregadas
que desembocaram na Renascença
luminosa e fresca.

Recife ⁸²

Esta é a ponte.
Este é o rio.
Eis a penitenciária.
Eis o relógio.
Eis o canal. Recife.
Onde está a pedra que sinto?
A pedra que esmagou a cidade?
Estendo a mão e sem tristeza
contorno de longe a pedra.
Alguma coisa ainda escapa
da rosa – dos – ventos.

Ainda Recife ⁸³

Da mais alta muralha,
olho, procuro.
Da mais alta muralha
não recebo nenhum sinal.
Daqui não vejo,
pois tua clareza é impenetrável.
Daqui não vejo,
mas sinto que alguma coisa
está escrita a carvão numa parede.
Numa parede desta cidade.

⁸¹ OEN, 27.

⁸² OEN, 65.

⁸³ OEN, 32.

A casa ⁸⁴

Olho pela janela:
eis uma casa.
Apalpo suas escadas,
as que subi em Recife.
Estou vendo tudo
extraordinariamente bem.
Nada me foge.
A cidade traçada
com engenhosidade.
Estou vendo
cada vez mais claro:
esta é a casa, a minha,
a ponte, o rio, a Penitenciária,
os blocos quadrados de edifícios,
a escadaria deserta de mim
— a pedra.

Noite em Berna ⁸⁵

A noite desce com suas pequenas alegrias
de quem acende lâmpadas,
Com o cansaço que tanto justifica o dia.
As crianças de Berna adormecem,
fecham-se as últimas portas.
As ruas brilham nas pedras do chão
e brilham já vazias.
Afim! apagam-se as luzes,
as mais distantes.
Mas este primeiro silêncio
ainda não é o silêncio.

⁸⁴ OEN, 65.

⁸⁵ OEN, 74.

Viver com música⁸⁶

Abro os olhos, e não adianta: apenas vejo.
Mas o segredo, este não vejo nem sinto.
a eletrola está quebrada e não viver com música
é trair a condição humana que é cercada de música.
Música é uma abstração do pensamento.
Falo de Bach, de Vivaldi, de Haendel.
Olho a cadeira estilo império e dessa vez
foi como se ela também me tivesse olhado e visto.
O futuro é meu enquanto eu viver.

4.9 Um sopro de vida – pulsações

*“De repente eu me vi e vi o mundo. E entendi:
o mundo é sempre dos outros. Nunca meu”⁸⁷*

Propulsora da composição poética, assim como o *desterro*, comporta à *busca*, um movimento que impulse o Ser para frente...

E ao mesmo tempo sua vida inteira parecia poder resumir-se num pequeno gesto para a frente, uma ligeira audácia e depois num recuo suave sem dor, e nenhum caminho então para onde se dirigir – sem pousar direito no solo, suspensa na atmosfera quase sem conforto, quase confortável, com a languidez cansada que precede o sono (**OL**, 147).

...mas não o impeça do “olhar para trás” bíblico — retorno que pode significar uma tentativa de fixar para sempre, no presente, o passado que se quer sempre vivo: “Eu venho de uma longa saudade” (**SV**, 67), diz uma personagem deste livro. Apossa-se do desterrado, conseqüentemente, um forte sentimento de dependência do universo, que resulta num impulso natural para a fantasia: “Porque se eu não existir, cessa em mim o universo” (**SV**, 127).

⁸⁶ **AV**, 86.

⁸⁷ **SV**, 41.

Nas artes, a busca é o movimento íntimo para alcançar um fim não muito evidente, é certo, não muito determinado. Ocupando o espaço fronteiro entre o real e o irreal, entre o seu *locus* e o que ele busca, o artista reconhece, na arte, o amálgama que o faz uno e igual ao todo: “Eu escrevo para fazer existir e para existir-me” (Ibidem, 94).

No livro *No exílio*, Elisa Lispector (1971), irmã mais velha de Clarice, descreve a saga da família em busca de um solo definitivo. Foi nesse “espaço de errância” (SOUSA 2004: 146) que Clarice veio ao mundo. Neste livro póstumo, preparado em 1976 com a ajuda da amiga Olga Borelli e publicado em 1978, *Um sopro de vida – pulsações*, a personagem Ângela confessa: “Eu sou nostálgica demais, pareço ter pedido uma coisa não se sabe onde e quando” (SV, 68). A forte presença da morte e os instantes de amargura — “Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens” (SV, 15) — disfarçam, mas não encobrem o tema objeto de toda obra clariceana. Na opinião do ensaísta português Carlos Mendes de Sousa (2004: 146):

Nesse estar não estando, o seu mergulho é na língua. Não mental, mas anímico. [...] No universo lispectoriano, a heterogeneidade, a descontinuidade e a instabilidade conduzem-nos a um espaço “entre”. Genologicamente a obra impõe-se por se situar entre a ficção, o ensaio e o poema. Digamos que, paradoxalmente, se pode falar de uma imobilidade em trânsito. A permanente autognose do lado da imobilidade associa-se ao ser em fuga, à problematização.

Fuga e desterro são, a nosso ver, os elementos propulsores, a força geradora da poeticidade em Clarice Lispector.

Do livro *Um sopro de vida*, retiramos quatro poemas:

Ausência total⁸⁸

Sem início e sem fim,
eu sou o ponto zero e o ponto final.
Do zero ao infinito
vou caminhando sem parar.
Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz.
Eu sempre fui
e imediatamente não era mais.
O dia corre lá fora à toa
e há abismos de silêncio em mim.

Pergunta⁸⁹

Eu sempre quis
atingir um estado de paz
e não de luta.
Eu pensava que era
o estado ideal.
Mas que sou eu sem a minha luta?
Não, não sei ter paz.
Minha pergunta
é do tamanho do universo.
E a única resposta
que me preenche a indagação
é o próprio Universo.

Música⁹⁰

Eu não digo nada,
assim como a música verdadeira
não diz palavras.
Não tenho nenhuma saudade de mim
- o que já fui não me interessa!
E se eu falar,
que eu me permita ser descontínua:
não tenho compromisso comigo.
Eu vou me acumulando, me acumulando
- até que não caibo em mim
e estouro em palavras.

⁸⁸ SV, 11.

⁸⁹ SV, 147.

⁹⁰ SV, 69; APV, 144; PNE, 89.

Prece⁹¹

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

⁹¹ SV, 154.

4.10 *Para não esquecer* ⁹²

“Minha voz cai no abismo do teu silêncio” ⁹³

O primeiro poema retirado deste livro, *Domingo*, cuja inspiração revela-se despontada na memória de um domingo antigo, traz oculto nas imagens e nos versos — “Domingo foi sempre aquela noite imensa”— uma parcela de eternidade, que sustém a distância entre o passado e o presente. Mesmo deixando entrever logo nos primeiros versos a sua individualidade, o sujeito da linguagem poética vai-se revelando na assimilação da tensão insinuada entre ele e o objeto. Não se distanciando da realidade objetiva, a linguagem clariceana possibilita uma densidade subjetiva maior, o que leva o leitor a não se afastar do texto e, por entre imagens, apossar-se da essência, do núcleo do poema, cuja transparência a linguagem não oferece de imediato. Tirando partido do movimento de recepção, registrado através do espaço exterior, que cria condições para a expressão emotiva, (“que gerou navios cargueiros e gerou água oleosa e gerou leite com espuma e gerou lua e gerou sombra gigantesca de uma árvore pequena”), o poeta faz da linguagem da prosa a linguagem do poema e da linguagem do poema a linguagem da poesia.

No poema *Insônia*, o título estabelece, porém não limita a sua abrangência, isto é, estende-se do particular para o universal: “Fazíamos parte da grande espera que, por si mesma é o que **o universo inteiro faz**” (grifos nossos).

Para estabelecer o vínculo entre a linguagem poética e a realidade circunstancial, o sujeito poético metaforiza a presença da morte: “noite de estio

⁹² O livro *Para não esquecer* (crônicas, 1978) foi composto com textos selecionados do livro *A legião estrangeira* (1964). São textos em sua maioria curtos, frases monologais, como se a autora pensasse alto. Temos nele depoimentos, nos quais Clarice Lispector fala de sua obra, como por exemplo, em *A explicação inútil* (p. 56).

⁹³ AV, 57.

que não se esgarça nem amanhece”, familiarizando assim a insônia “um olho sem pálpebra” com a morte: “fino espasmo, principiando a sua agonia”. O léxico (na escolha de palavras como: aladas, suspensas, abóbada celeste) retira do chão firme os pés do leitor, colocando-o naquele “espaço de errância” tão recorrente na obra clariceana. O poema acena para a intemporalidade, na medida em que o espaço e o tempo histórico não são definidos.

Único clarividente dentro da noite, o sujeito insonioso do poema tem, no seu grão de insônia, o consolo de **ver** aquilo que os outros não vêem, de estar **acordado** enquanto todos **dormem**, o que o faz merecedor deste “diamante” que lhe coube.

Em *A arca*, poema composto de doze versos, o sujeito poético, como o personagem bíblico, “olha para trás” e percebe que “o temor ancestral” é uma cicatriz gravada na carne. Gravada, em tal profundidade, que está aquém da epiderme. O fato de ser expulsa do próprio mundo traz de volta o fantasma clariceano, ou seja, a busca de um solo e a angústia do desterro. Mas, desta vez, “o mundo me expulsou para o próprio mundo”. Antítese que revela a insegurança do sujeito poético e a sua estranheza ante um mundo do qual deveria também ser parte e não o é. Não está também jamais entre os escolhidos, pois “eles já selecionaram o melhor casal de minha espécie”. Temos implícita aí uma crítica à tese da superioridade racial de alguns povos. A presença da crítica e da ideologia na obra clariceana acontece sempre num ritmo *moderato*, mas firme.

Do livro *Para não esquecer*, retiramos os seguintes poemas:

Domingo⁹⁴

De volta o pai disse:
mesmo sem termos feito nada,
gastamos tanto.
Antes de adormecer, na cama,
no escuro. Pela janela, no muro branco,
a sombra gigantesca e flutuante
dos ramos, como se de uma árvore
enorme, que na verdade não existia
no pátio, só existia um magro arbusto;
ou era sombra da lua.
Domingo foi sempre aquela noite
imensa que gerou navios cargueiros
e gerou água oleosa e gerou leite
com espuma e gerou a lua
e gerou a sombra gigantesca
de uma árvore pequena .

A arca⁹⁵

E o pior era o temor
ancestral gravado na carne.
Estou sem abrigo,
o mundo me expulsou
para o próprio mundo,
e eu que só caibo numa casa,
nunca mais terei casa na vida.
Esse vestido ensopado sou eu,
os cabelos escorridos nunca secarão,
e sei que não serei dos escolhidos
para a Arca, pois já selecionaram
o melhor casal de minha espécie.

⁹⁴ PNE, 53.

⁹⁵ PNE, 27.

Insônia ⁹⁶

Fazíamos parte
do velório amarelado
dos lampiões e das larvas aladas,
e de redondas alturas suspensas,
e da vigília de toda uma abóbada
celeste. Fazíamos parte da grande
espera que, por si mesma e em si mesma,
é o que o universo inteiro faz.
Eu queria que a noite comesse
enfim a tremer em fino espasmo,
princiando a sua agonia;
para que eu também pudesse dormir.
Mas eu sabia que a noite de estio
não se esgarça nem amanhece,
ela apenas se sudoriza na morna febre
da madrugada. E sempre sou eu
quem tem ido dormir, sempre sou eu
quem tem entrado em agonia,
enquanto ela permanece
como um olho sem pálpebra.
É sob o grande olho acordado
do mundo que tenho arrumado
o meu sono, enrolando em mil panos
de múmia o meu grão de insônia,
que é o diamante que me coube.

Um pato feio ⁹⁷

Mas foi no vôo que se explicou
seu braço desajeitado: era asa.
Aquele olhar estúpido
dava certo nas larguras.
Andava mal, mas voava.
Voava tão bem que até arriscava
a vida, o que era um luxo.
Andava ridículo, cuidadoso.
No chão ele era um paciente.

⁹⁶ PNE, 65

⁹⁷ PNE, 15

A esperança ⁹⁸

Aqui em casa pousou uma esperança.
Não a clássica que tantas vezes
verifica-se ser ilusória, embora
mesmo assim nos sustente sempre.
Mas a outra, bem concreta
e verde: o inseto.
Parecia com um raso desenho
que tivesse saído do papel
e verde andasse.
Mas andava, sonâmbula, determinada.
Sonâmbula: uma folha mínima de árvore,
que tivesse ganho a independência solitária
dos que seguem o apagado traço.

4. 11 *Aprendendo a viver*

“Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou”. ⁹⁹

O livro *Aprendendo a viver* foi composto por textos selecionados de *A descoberta do mundo*, onde foram transcritos, segundo a editora (Rocco), em ordem cronológica todas as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. Curiosamente, existem no livro dois textos idênticos, com títulos que se assemelham. São eles: *A volta do natural* (2004: 165) e *Vida natural* (2004: 93). O primeiro, no dia 04/05/1968, e o segundo em 05/05/1973. No livro *Aprendendo a viver* encontramos alguns poemas que, por terem sido anteriormente retirados dos livros: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LP, 115), *Para não esquecer* (PNE, 89) e *Onde estivestes de noite* (OEN, 94), não os repetimos aqui.

⁹⁸ PNE, 89; AAV, 144.

⁹⁹ AV, 93.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu me expresso melhor pelo silêncio.”¹⁰⁰

Muitos caminhos foram vislumbrados na tentativa de elaborarmos este trabalho sobre Clarice Lispector. Dentro do tempo oferecido, procuramos os que nos pareceram mais de acordo com o nosso projeto. O objetivo principal foi o de estudar o conteúdo lírico inerente à narrativa clariceana e de chamar a atenção para a perspectiva de abordagem poética do texto de Clarice. A escolha do título, *Um Batear Poético na prosa de Clarice Lispector*, adveio da sensação de garimpagem, isto é, de lavar areias sabendo-as, de antemão, auríferas. A poesia estava ali, querendo ser encontrada. Ali estava o cascalho diamantífero e o diamante em forma de poesia: “Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento/ e da terra a lua alta”.

Reverter a terra fértil que é a escrita clariceana, estudada e analisada ao paroxismo, não foi tarefa das mais fáceis. Tentamos, à luz de uma ótica poética, encontrar mais do que palavras e idéias, encontrar textos que transmitissem o que deve transmitir um poema: conhecimento emotivo, linguagem onde a “reflexibilidade é produzida pelo próprio dizer”. Clarice complementa: “Eu quero a verdade que me é dada através do seu oposto, de sua inverdade”. “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa” (**AV**, 17). A poetisa Orides Fontela usa palavras outras, para dizer o mesmo: “(Sim e não no mesmo abismo do espírito)” (1988: 114).

Esse convívio com o universo clariceano revelou-nos um texto cuja valorização da imagem visual e da memória introduz uma artista contempladora do mundo exterior. Mundo exterior que Clarice coloca frente ao espelho côncavo que é o seu espaço interior, deformando-o e impondo-lhe um clima de sonho e fantasia: “O real eu atinjo através do sonho”. Ou: “Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria”. Clima que realça o mistério, e revela a sensibilidade da narradora. O subconsciente

¹⁰⁰ **SV**, 3

em Clarice é um sonho ininterrupto, uma luz eternamente acesa. Luz que a mantém “acordada”: “Viver me tira o sono”.

Iniciamos o nosso trabalho com a releitura da obra completa da escritora. O propósito era o de selecionar trechos e formulações líricas, e detectar repetições, a auto-intertextualidade clariceana. Em seguida, demonstrar como tais passagens poderiam compor poemas e, finalmente, apresentar figurações poéticas dos achados.

Na introdução, procuramos destacar a forte presença, entre nós, da cultura francesa, sobretudo na literatura. Da influência da estética simbolista abrindo espaço para o poema em prosa. Embora desde o Romantismo viesse sendo consolidada na literatura ocidental a aceitação dos poemas em prosa, foi o Simbolismo francês que nos trouxe o valor sugestivo da música e deu maior fluidez ao poema, ao romper com os entraves da métrica tradicional. De como essa presença européia foi sendo reduzida a partir do momento em que ela deixou de ser influência e passou a ser concebida mais como a assimilação de uma cultura difundida não somente no Brasil, mas no mundo inteiro, como era o caso da Literatura Francesa.

A nossa pesquisa percorreu as *Canções sem Metro* de Raul Pompéia, o *Horto de mágoas* de Gonzaga Duque, e obras de alguns autores nossos, com o objetivo de recuperar os elos perdidos ou desenterrar as prístinas sementes da prosa poética na Literatura brasileira.

No primeiro capítulo, procuramos trabalhar os caracteres que diferenciam a prosa da poesia. A oposição entre os dois gêneros. Demonstramos que, se para alguns teóricos, poesia é capacidade de despertar um sentimento estético próprio e indefinido, para outros, ela não pode ser entendida apenas pelo realce da semântica, mas pela multiplicação dos significados além do puramente semântico. Um fator que marcaria essa diferença seria o da tematização do tempo no romance. Tempo este, diferenciado entre o tempo da matéria do relato e o tempo da própria organização da narrativa, contrapondo-se ao tempo do poema, de acordo com Costa Lima. Algo fechado em si mesmo como uma fotografia emoldurada. Para Jean Cohen, a prosa traz em si um dado de utilidade da linguagem que a poesia não possui, enquanto que a poesia é identificada pela sua capacidade de despertar um sentimento estético próprio e indefinido.

No segundo capítulo, *Obra/autor/leitor*, tratamos da teoria da recepção, como caminho para chegarmos à recepção clariceana.

No terceiro capítulo, *Prosa: refúgio da poesia*, talvez o mais significativo dentro daquilo que queríamos comprovar: a auto-intertextualidade clariceana. Analisamos um trecho do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, reelaborado pela autora, e republicado no livro de contos *Onde estivestes de noite*,

No quarto capítulo, *Poemas da prosa*, apresentamos os poemas selecionados.

Consubstanciados pelo apoio dos teóricos aos quais relacionamos na Introdução, este trabalho apresenta, ao final, os setenta e dois textos extraídos da prosa de Clarice Lispector selecionados como poemas. Forma que encontramos de demonstrar que a prosa da escritora se desdobra em possibilidades ilimitadas, desfazendo os contornos do gênero e precipitando uma nova mudança na historicidade literária brasileira.

Na condição de receptores de sua poesia, fomos arremessados ao mundo clariceano e levados a conviver com todas as expressões do seu universo antonímico, suas “oposições antitéticas”: luz e treva, som e silêncio, dor e alegria, desejo e negação, culpa e punição, loucura e lucidez, vida e morte, amor e ódio, tudo e nada, aflição e gozo, céu e inferno, bem e mal, princípio e fim. E, quem sabe, não é isto o que Clarice Lispector espera do seu leitor: que ele seja a sua testemunha?

Cabe ao leitor responder à pergunta que ela lhe faz: — ***Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois?*** (AV, 55).

Silêncio que pode ser traduzido por outro tipo de linguagem — “Silenciar é dizer por outra via” (HOLANDA 1992: 19) — aquela que se caracteriza por despertar um sentimento próprio e indefinido: a linguagem poética.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. (1943). *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite.
- _____. (1945). *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. (1949). *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Sabiá/ INL, 1971.
- _____. (1960). *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. (1961). *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. (1964). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. (1964). *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. (1969). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.
- _____. (1971). *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. (1973). *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. (1973). *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Artenova.
- _____. (1974). *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1975). *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. (1975). *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova.
- _____. (1977). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (1978). *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.
- _____. (1978). *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1979). *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (2004). *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco.

Bibliografia sobre a autora:

ARÊAS, Vilma. *Bichos e flores da adversidade*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

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

CAMPADELLI, Samira Youssef; ABDALA JR., Benjamin. *Clarice Lispector: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, Antonio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARDOSO, Lúcio. In: SOUSA, Carlos Mendes de. *A revelação do nome*. Caderno de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996.

GOTLIB, Nádia Batella e Equipe IMS. *A descoberta do mundo*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lúcia. *A hora da estrela Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1994.

GULLAR, Ferreira. ; PEREGRINO, Julia. [Curadores]. *Catálogo da exposição Clarice Lispector*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma função possível*. São Paulo: EDUC, 2003.

LUCAS, Fábio. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MOISÉS, Leyla Perrone. *A fantástica verdade de Clarice*. In: _____. Flores da escrivania. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Clarice Lispector em francês*. In: Inútil poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

_____. *A narração desarvorada*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: _____. O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; [Brasília]: INL, 1985.

ROSENBAUM, Yudit. *No território das pulsões*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. *Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Bestiário*. In: Caderno de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: UFSC, 2000.

SOUSA, Carlos Mendes de. *A revelação do nome*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.) *A ficção de Clarice*: nas fronteiras do (im) possível. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

VARIN, Claire. Entrevista concedida ao Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 de março de 2002. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/~valdenit/CLARICE.HTM>. Acesso em: ago. 2007.

WALDMAN, Berta. *Uma cadeira e duas maçãs*: presença judaica no texto clariceano. In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Bibliografia geral:

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

ALVES, Ida Ferreira. *A linguagem da poesia*. Rio de Janeiro: UFF, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

_____. *Viola tricolor em março*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, (recorte sd).

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Camara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

ARRIGUCCI JR. Davi. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASTRE, Marie-Louise; COLMEZ, Françoise. *Poésie française*. Paris: Bordas, 1982.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. A de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec / Annablume, 2002.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. J. B. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BALLESTA, Juan Cano. *La poesía de Miguel Hernandez*. Madrid: Gredos, 1962.

BANDEIRA, Manuel. *Bandeira - seleta em prosa e verso*. Col. Brasil Moço. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O grau zero da literatura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÉRGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Trad. J. J. Rivera. Brasília: Thesaurus, 2003.

BIBLÍIA. *Isaías* (45, 2). Trad. Rev. Frei J.P. de Castro et al. São Paulo: Ave-Maria, 2000, p.1000.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *Como e porque ler*. Trad. J.R. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. In: América Latina em sua literatura. Org. C. F. Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CASTELLO, José. Espantosa ruína. *Rascunho*. n. 82. Curitiba, fev. 2007.

_____. Escritora ucraniana deu lição de coragem. *Diário de Pernambuco*: Oficina Literária. Recife, 21 de jul. 2006.

COHEN, Jean et al. *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Trad. A. M. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

_____. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.

COHEN, Sara. *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *O poema em prosa*. In: Placer, Xavier. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura – serviço de documentação, 1962.

DELCROIX, Maurice; HALLYN, Fernand. *Méthodes du texte: introduction aux études littéraires*. Paris: Duculot, 1990.

DUARTE, Paulino Mosânio Teixeira. *A função poética e a gramática da poesia*. In: Revista da ANPOLL. Fortaleza: UFC, n.5, 1998, p.195-216.

DUBOIS, Jacques et al. *Retórica da Poesia*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1980.

DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*. Estudo introdutório: Vera Lins; estabelecimento do texto: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

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

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1947.

FERREIRA, Sandra. O simbolismo segundo Valéry. In: *Revista de Letras*. São Paulo: UESP, 1997/98, v.37/38, p.165-173.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Trad. Sonia Moreira. In: *Palavra* n. 1, Rio de Janeiro: PUC, 1993, pp. 156-165.

FLUSSER, Vilem. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963.

FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

FREDRIC, Jamerson. *Espaço e imagem: teoria do pós-modernismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EDURF, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GEFEN, Alexandre. *La mimésis*. Paris: GF Flammarion, 2002

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 2000.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. In: DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Coleção filosofia e ensaios, v.VII. Lisboa: Guimarães & Cia, 1964.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: vidas secas e o estrangeiro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus / Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva/ Associação Universitária de Cultura Judaica/ Banco Safra, 1997.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

JOUBERT, Jean-Louis. *La poésie: (Formes et Fonctions)*. Paris: Armand Colin, 1988.

KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.

LIMA, Luiz Costa. (Org. e Trad.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *Pensando nos trópicos: (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Brasília: EBRASA/ INL, 1971.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: C. D. de Andrade e J.C. de M. Neto*. São Paulo: SENAC, 2002.

MOISÉS, LEYLA Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Os modernistas recebem Cendras*. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Gladstone Chaves de. *Introdução*. In: *Iracema*. ALENCAR, José de. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1948.

MENARD, René. *La condition poétique*. Collection ESPOIR (Dirigida por Albert Camus). Paris: Gallimard, 1959.

NETO, Geneton Moraes. Apud: LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de M. Neto*. São Paulo: SENAC, série: *Livre Pensar*, 2002, p. 36/37.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite et al. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

_____. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLACER, Xavier. *O poema em prosa*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura - Serviço de Documentação, 1962.

POMPEIA, Raul. *Vibrações*. In: Canções sem metro. Acesso em: 23 Out. – 2007. Disponível em: www.vidaempoesia.com.br/raulpompeia.htm

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. H.de L. Dantas; J.P. PAES. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Linceu, 1969.

SEFFRIN, André. *Uma gigantesca espiral colorida* (Prefácio). In: Cardoso, Lúcio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SERRA, Cristina. Drummond desvenda o poeta. *Revista Leia*. São Paulo: v. 08, agosto. 1985, p. 21-23.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

STAROBINSKI, Jean. In: BONNEFOY, Yves: *Poèmes*. Paris: Gallimard, 1978.

TODDOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. J. P. Paes e F. P. de Barros. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____ et al. *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Trad. A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

TOMACHEVSKI, J. *Sobre o verso*. In: B. Eikenbaum et al. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Trad. Liliana Lagana et al. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1994.

VARELA, Fagundes. *Poesia*. Col. Nossos Clássicos. São Paulo: Agir, 1957.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

À Clarice Lispector

Lenilde Freitas

*Os desatinos do mundo
exaurem a mulher
lua
desde sempre
a observar a terra.*

*A ramagem respira o silêncio
que abriga a noite
ancorada no mar.*

*Cansada dos peixes,
a água adormece.*