UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RICARDO JAVIER BARRETO MONTERO

A ESCRITA ESPELHADA: DISCURSOS QUE REFLETEM SOBRE O OFÍCIO DE ESCREVER EM OBRAS DE CLARICE LISPECTOR E DARÍO JARAMILLO

Vitória
2020

RICARDO JAVIER BARRETO MONTERO

A ESCRITA ESPELHADA: DISCURSOS QUE REFLETEM SOBRE O OFÍCIO DE ESCREVER EM OBRAS DE CLARICE LISPECTOR E DARÍO JARAMILLO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira

Vitória
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Montero, Ricardo Javier Barreto, 1979-

M778e A escrita espelhada: discursos que refletem sobre o ofício de escrever em obras de Clarice Lispector e Darío Jaramillo / Ricardo Javier Barreto Montero. - 2020.

210 f.

Orientadora: Ester Abreu Vieira de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Metaficção. 2. Escrita. 3. Cartas. 4. Autor. 5. Escritores latinoamericanos. 6. escritoras brasileiras. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Ricardo Javier Barreto Montero

A ESCRITA ESPELHADA: DISCURSOS QUE REFLETEM SOBRE O OFÍCIO DE ESCREVER EM OBRAS DE CLARICE LISPECTOR E DÁRIO JARAMILLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2020.

Comissão Examinadora:

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (UFES)
Examinadora interna

Prof. Dr. Eduardo Fernando Baunilha (SEDU-ES)
Examinador externo

Dedico a dissertação a
minha mãe e a toda minha família (meus irmãos e
sobrinhos) em Colômbia, que sempre me apoiaram
neste trânsito por Brasil.

Agradeço à minha orientadora Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, por seu apoio no desenvolvimento desta dissertação, por seus conselhos e revisões pertinentes e valiosas.

Às professoras Dra Maria Mirtis Caser e Dra. Renata Bomfim por sua participação na banca de qualificação e suas orientações que foram de muita ajuda e, agora, por terem aceitado participar da Banca de Defesa de minha dissertação.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação por compartilharem os conhecimentos valiosos durante as aulas durante estes dois anos.

Aos amigos da Colômbia (Fabio, Alejo Nels, Mario) por sua amizade e seu apoio nestes dois anos e pelas boas energias que sempre me enviaram.

Aos amigos aqui no Brasil, a Jussara por seu apoio no dia a dia e por me acolher com carinho, e a Carolina pelos dias de estudo.

À Capes pelo apoio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as reflexões em torno à escrita (o porquê escrever), feitas pela escritora brasileira Clarice Lispector e o escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo em obras específicas. Para tal fim, se buscará informação nos textos ficcionais dos autores que se enquadrem na metaficção (na que a figura do autor dá voz a um personagem para falar sobre o exercício da escrita), nos textos definidos como as escritas de si (gênero epistolar, autobiografia ou memórias), e também nas expressões autorais diretas (ensaios, entrevistas e prólogos, entre outros). A ênfase se fará nas últimas obras de Clarice Lispector (*A Hora da Estrela* (1977), *Um Sopro de Vida* (1978) e *Água Viva* (1973)), assim como nas correspondências e nas entrevistas e crônicas feitas pela autora. De outro lado, se procurará estabelecer pontos em comum com as obras desenvolvidas pelo autor colombiano Darío Jaramillo Agudelo, que, sem a mesma assiduidade, também reflete sobre o ofício da escrita através de algumas obras ficcionais (*La Muerte de Alec* (1999) e *El Juego del Alfiler* (2002), assim como num conjunto dos seus poemas), de seu livro de memórias *Historia de una Pasión* (2006), e em algumas entrevistas e ensaios. Nesta dissertação se pretende demonstrar que em cada um dos autores é possível encontrar uma escrita espelhada (uma escrita que fala da escrita mesma e que reflete sobre o ato de escrever) e que, a partir dela, é possível responder à pergunta do porquê eles escrevem. Apoiando-se nas teorias desenvolvidas por teóricos como Michael Foucault sobre escritas de experiência e escritas de si (*La inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto (*2013)), Roland Barthes sobre o problema do autor e a escrita (*O grau zero da escrita* (1974) e *O rumor da língua* (2004)) e Maurice Blanchot em torno ao que é escrever (*O espaço literário* (2004)), esta dissertação objetiva estabelecer uma possível poética da escrita tanto para Lispector como para Jaramillo.

PALAVRAS-CHAVE: Reflexões sobre a Escrita. Clarice Lispector. Darío Jaramillo. Metaficção. Confissões de escritores.

RESUMEN

Este trabajo investiga las reflexiones en torno a la escrita (el porqué escribir), hechas por la escritora brasileña Clarice Lispector y por el escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo en obras específicas. Para tal fin, se buscará información en los textos ficcionales de los autores que se encuadran en la metaficción (en la cual la figura del autor da voz a un personaje para hablar sobre el ejercicio de la escritura), en los textos definidos como escrituras de sí (género epistolar, autobiografía o memorias), y también en los discursos autorales directos (crónicas, ensayos y entrevistas, entre otros). El énfasis se hará en las últimas obras de Clarice Lispector (*A Hora da Estrela* (1977), *Um Sopro de Vida* (1978) y *Água Viva* (1973)), así como en sus correspondencias y crónicas. Por otro lado, se buscará establecer puntos en común con el trabajo desarrollado por el autor colombiano Darío Jaramillo Agudelo, quien, sin la misma asiduidad, también reflexiona sobre el oficio de escribir a través de algunas obras ficcionales (*La Muerte de Alec* (1999) y *El Juego del Alfiler* (2002), así como en un conjunto de sus poemas), de su libro de memorias *Historia de una Pasión* (2006), y en algunas entrevistas y ensayos. En este trabajo se pretende demostrar que en cada uno de los autores es posible encontrar una escritura espejeada (una escritura que habla de la escritura misma y que reflexiona sobre el acto de escribir) y que, a partir de ella, es posible responder a la pregunta de por qué ellos escriben. Apoyándose en las teorías desarrolladas por teóricos como Michael Foucault sobre autoría, escrituras de experiencia y escrituras de sí (*La inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto (*2013)), Roland Barthes sobre el problema del autor y la escritura (*O grau zero da escrita* (1974) e *O rumor da língua* (2004)) y Maurice Blanchot en torno a lo que es escribir (*O espaço literário* (2004)), este trabajo busca establecer una posible poética de la escritura tanto para Lispector como para Jaramillo.

PALAVRAS-CHAVE: Reflexiones sobre la Escritura. Clarice Lispector. Darío Jaramillo. Metaficción. Confesiones de escritores.

Sumário

Sumário 8
Introdução 11
Estado da arte 17
1. **A escrita à luz da teoria e da crítica literária.** 19
1.1. Roland Barthes 19
1.1.1. *O grau zero da escritura* 19
1.1.2. Variações sobre a escrita 25
1.1.3. Dez razões para escrever 31
1.2. Maurice Blanchot 33
2. **As posições do sujeito autor** 38
2.1.1. Autoria nas obras de Lispector: Quem escreve? 38
2.1.1.1. Autor, sujeito-autor, personagem-autor, personagens. 38
2.1.1.2. O autor masculino nas últimas obras de Lispector 55
2.1.2. Dario Jaramillo e a figura do autor 63
3. **O confessional**. 68
3.1.1. Correspondências de Lispector 68
3.1.2. Autobiografia: Darío Jaramillo e sua paixão pela escrita (*Historia de una Pasión*) 89
4. **A metaescritura e os personagens ficcionais que falam sobre a escrita e o ofício de escrever**. 102
4.1.1. Metaficção e textos autorreflexivos: metaescritura (escritura sobre a escritura) . 102
4.1.2. Clarice Lispector 107
4.1.2.1. A experiência da escrita e a escrita da experiência nos últimos romances de Clarice Lispector 107
4.1.2.2. Temas da escrita em Clarice 117
4.1.2.2.1. Corpo e Escrita 119
4.1.2.2.2. Escrita e silêncio 124
4.1.2.2.3. Como é o escrever? 129
4.1.2.2.4. A palavra 145
4.1.2.2.5. Os perigos da escrita 150
4.1.2.2.6. A escrita como compulsão 158
4.1.3. Darío Jaramillo Agudelo 162
4.1.3.1. Poesia 162
4.1.3.2. Prosa 169
5. **As escritas pessoais: o autor e a reflexão desde sua posição como criador autoconsciente**. 180
5.1.1. Textos jornalísticos (crônicas e artigos em revistas) 181
5.1.2. Textos informativos ou entrevistas 190
6. **Considerações finais** 196
Referências 208

Introdução

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém.
Provavelmente a minha própria vida.
Clarice Lispector
La poesía, esa batalla de palabras cansadas
Darío Jaramillo
Escribir un poema es reparar la herida fundamental,
desgarradora. Porque todos estamos heridos
Alejandra Pizarnik

Escrever sobre a escrita é um exercício espelhado. É a palavra olhando-se na superfície do escrito. É a escrita que reflete sobre ela mesma, partindo das profundezas do próprio ofício de escrever e utilizando as mesmas ferramentas sobre as quais se pondera e que, em muitos casos, se questionam. Pensar a escrita a partir da escrita e analisar o processo de sua criação no seu interior oferece um campo de análise e de estudo fecundo e de primeira mão. Além disso, na voz dos próprios implicados, o pensar a escrita proporciona reflexões e questionamentos. O anseio por escrever possibilita produzir textos nos quais estão presentes suas dúvidas, seus interesses, suas observações e suas intenções pertinentes ao processo criativo e, especificamente, tudo o que se relaciona com as suas inquietudes, quando decidem tomar uma caneta, sentar-se em frente a uma máquina de escrever ou a um computador, e empreender essa viagem misteriosa e incerta que é o ato de escrever.

Por que escrever? Que intenção, que pulsão se esconde detrás do ato de escrever? Que força dirige as mãos de quem escreve para que as coisas que ele pensa ultrapassem seu corpo e tenha que habitar em outro corpo, para se materializar no ato da escrita? Por que alguém decide se arriscar nesse exercício de pôr por escrito seus pensamentos, suas ideias, seus sentimentos? Mas, também, por que escrever ficção? Por que colocar uma máscara e fazer atuar as personagens num texto escrito? Ítalo Calvino, num ensaio intitulado "Por que vocês escrevem" (que precisamente surgiu depois de que o jornal francês *Liberatión* perguntou a vários escritores do mundo, entre eles Calvino, "Por que vocês escrevem?"), faz menção da resposta que dera Samuel Beckett para o mesmo jornal em outra época: "consistiu apenas nas três sílabas de uma expressão coloquial: *Bon qu'à ça* (Só sei fazer isso)" (Calvino, 2015, p.110). Ao mesmo tempo, há uma alusão a um referente anterior de Primo Levi, que em seu livro *L'altrui mestiere* – (O ofício

alheio) tem um ensaio intitulado "¿Por que se escreve?", no qual categoriza as possíveis respostas numa lista com nove motivos pelos quais acha que se escreve. Levi aclara: "não sempre um escritor é consciente dos motivos que o induzem a escrever, não sempre é impulsionado por um só motivo, nem sempre os mesmos motivos estão detrás do início e do fim da mesma obra" (Levi, 2015).

Calvino resume as razões expostas por Levi assim:

"1) porque se sente o impulso ou a necessidade; 2) para divertir ou divertir-se; 3) para ensinar algo a alguém; 4) para melhorar o mundo; 5) para divulgar as próprias ideias (variante da precedente); 6) para liberar-se de uma angústia; 7) para ficar famoso; 8) para ficar rico; 9) por hábito" (Calvino, 2015, p.111). A seguir, Calvino, que parece não se aderir a nenhuma dessas motivações, apresenta suas três razões da seguinte maneira:

> 1) Por insatisfação com o já escrito, para revisá-lo ou completá-lo. Por isso, "escrever sempre foi tentar apagar alguma coisa já escrita e pôr no lugar dela algo que ainda não sei se vou conseguir escrever" (Calvino, 2015, p.112).
>
> 2) Por influência de outros escritores, que lhe 'fazem' escrever alguma palavra, alguma frase.
>
> 3) Para aprender alguma coisa que não se sabe, para dar conta da "consciência dolorosa de minha incompetência (…) na página escrita, (…) onde espero capturar, ao menos o vestígio de um saber ou de uma sabedoria que, na vida, apenas tangenciei e logo perdi" (Calvino, 2015, p.112).

Mas se pudéssemos perguntar para Clarice Lispector, por que escreve, é provável que sua resposta tivesse a contundência de um não sei, ou de um silêncio (são conhecidas precisamente suas respostas a perguntas tão gerais em suas poucas entrevistas, como a que fez para o Programa Panorama da TV Cultura). Porém, mesmo que este questionamento já não pudesse ser dirigido à escritora, as respostas podem ser encontradas em suas obras ficcionais, em suas correspondências e, mesmo, nas entrevistas dadas. Neste sentido, a pergunta de "por que escreve Clarice?" é feita, em primeiro lugar, aos personagens ficcionais de suas três obras: *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977), e *Um Sopro de Vida, pulsações* (1978).

A escolha destes três romances responde a vários aspectos fundamentais: em primeiro lugar, cronologicamente pertencem ao último período de escrita da autora, ou seja, são os três últimos livros escritos ou publicados por Clarice. Igualmente, ao ser os últimos três romances consecutivos da autora, guardam uma linha temática transversal nos aspectos que interessam para

a investigação. Neste sentido, é de interesse o tema que percorre estas três obras a respeito da escrita, na medida em que nos três romances o exercício da escrita é evidente devido aos personagens que nelas intervém. Em *Água Viva* se apresenta uma procura da escrita por meio da escrita mesma, na qual um personagem que é escritora reflexiona em torno ao fato de escrever. Em A *Hora da Estrela* mediante a voz do narrador, Rodrigo S.M., são apresentadas as dificuldades da produção literária, primeiro sobre um relato específico e, posteriormente, sobre a escrita em geral: por que escreve, qual é a obrigação, o direito dos personagens e sua evidência na escrita. Por fim, *Um Sopro de Vida* se constitui numa espécie de compêndio das obras anteriores: aqui aparece um personagem que exerce a escrita (Ângela Pralini) e um escritor ou autor-narrador que escreve sobre ela. Nessa obra se expõe uma indagação, uma meditação literária sobre o sentido da vida e do ato da escrita. Nesses livros, Lispector, por meio de um cuidadoso jogo narrativo de metaescritura [1], apresenta as reflexões escritas em torno à escrita de personagens-autores (personagens que são escritores nos romances), de personagens que escrevem (personagens sobre os quais o personagem-autor escreve) e, finalmente, apresenta as ideias da mesma escritora que move os fios detrás dessas histórias (o sujeito-escritor).

Por outro lado, nas correspondências que Clarice intercambiou com familiares e amigos, temos também reflexões em torno à escrita. Foucault define as correspondências, mais ou menos, como textos, de escrita pessoal, que remetem a outros, nos quais se exerce uma ação sobre o agente que os envia e sobre quem os recebe: "A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe" (FOUCAULT, 1992, p. 146). Esta ação de reciprocidade é interessante, pois não é só uma informação que alguém envia para outro, mas também uma escrita que atua sobre o próprio escritor, e o faz refletir sobre si próprio e implica uma introspecção na medida em que o remetente se abre para o outro. Sobre as correspondências de Clarice, constam no volume *Minhas Queridas* (organizado por Teresa Montero e publicado em 2007) 120 cartas. 12 cartas de Clarice, enviadas às suas irmãs, estão no livro *Correspondências* (organizado também por Teresa Montero, e publicado em 2002). Das 180 cartas, de que se tem notícia, encontram-se só 132. Ainda, 48 cartas de Clarice para suas irmãs permanecem inéditas, apesar de que trechos de algumas delas foram transcritos no livro de Olga Borelli, titulado *Clarice Lispector – Esboço*

[1] Neste sentido, se fez a escolha deste termo como uma maneira de especificar o recurso usado pela escritora nas suas últimas obras e no qual estão implicados os termos Metaliteratura, Metaficção, Metadiscursos. A metaescritura é a escrita sobre a escrita, um recurso que atravessa as três obras mencionadas da autora, na qual a autorreflexão sobre o fato de escrever (com as aristas correspondentes que de este fato se desprendem: a literatura em geral, o ofício de escritor, etc.) se constituem num tema permanente.

para um possível retrato, publicado em 1981. Em *Cartas perto do coração,* organizado pelo próprio Fernando Sabino e publicado em 2001, se retrata um período de 33 anos de intercâmbio de correspondência, com um total de 50 cartas de correspondência ativa e passiva, dialogada, com respostas. Começa quando ela tinha 25 anos de idade, e ele, 22. As últimas são depois de mais idade. A última carta de Clarice a Fernando Sabino data de 11 de março de 1959, ela com 38 anos e a última carta de Fernando Sabino para Clarice será escrita dez anos depois, em 29 de janeiro de 1969, ele com 45 anos. Nas cartas temos uma visão muito mais próxima da Clarice autora a respeito da escrita. Nelas, Clarice apresenta suas dúvidas referentes ao fato de escrever, relatando o processo de criação de algumas das suas obras; refere-se ao paradoxal gosto pela escrita que muitas vezes se torna em uma frustração na medida em que não consegue escrever do jeito que ela precisa até o mais profundo das palavras; e aponta suas impressões sobre algumas críticas desfavoráveis a suas primeiras obras, entre outros assuntos. E, em uma das cartas enviadas a Sabino, dirá que sua escrita muitas vezes é sofrida, falta-lhe "dom da composição". Argumenta que passava muito tempo sem escrever e que o processo mesmo da escrita se revelava muitas vezes dolorosamente introspectivo. Mesmo assim, a preocupação com o que os outros viam dela em seu trabalho, a fazem sentir "incapacitada de escrever", mas também aclara que fazê-lo é a única forma de manter-se viva. A correspondência de Clarice se apresenta como o espaço ideal para que a escritora materialize seus pensamentos e as questões em torno ao processo criativo e ao ofício de escritor. A mesma escrita das cartas tem um valor literário (poético) importante: a linguagem é a ferramenta para reflexionar sobre o ofício de escritor, sobre a escrita, e, ao mesmo tempo, é objeto de estudo, naquilo sobre o que se vai refletir. É nelas que se procura encontrar testemunhos em torno a por que ou para que se escreve, a relação entre vida e escrita, os questionamentos sobre o fazer literário e, nos seus trabalhos como escritora de crônicas, onde Clarice apresenta a reflexão da escrita desde a voz do sujeito reconhecido como autor e escritor de textos.

Quanto às obras de Darío Jaramillo Agudelo, ainda que com menor extensão, comparadas com as de Clarice Lispector, também, o tema da escrita surge nos três níveis em que se desenvolve a análise da obra de Lispector. Nas suas obras ficcionais *El Juego del Alfiler* e *La*

Muerte de Alec se faz extensivo o uso de estratégias metaficcionais entre as que se incluem, principalmente, a autorreflexividade e a autorreferencialidade[2].

La muerte de Alec se apresenta como um romance epistolar, no qual o remetente envia para seu amigo um extenso relatório de acontecimentos, com o qual tenta recriar os fatos através da escrita para entender a morte de Alec, concedendo ao mesmo tempo espaço para refletir sobre o lugar que ocupa essa escrita na configuração da própria realidade. Enquanto *El Juego del Alfiler* há três níveis de narração caracterizados pelos escritores encarregados de relatar a história de um autor que cria um escritor e este cria o narrador da história. Através destes níveis se questionam conceitos como o autor, o controle do mesmo sobre a história e seus personagens, o lugar da literatura e a escrita mesma. No seu livro de poemas *El cuerpo y otra cosa* também se questiona sobre o lugar da palavra e a sua relação com a realidade, além de outros temas que têm afinidade com escrita, tempo e corpo. Por meio da sua obra autobiográfica e livro de memórias, intitulado *Historia de una pasión*, Jaramillo apresenta um testemunho de primeira mão sobre essa complicada paixão que é a escrita, como começou a se desenvolver nele, quais os recursos que usa no momento de escrever e algumas outras reflexões sobre suas obras e seu processo de criação. Por fim, em textos em que a figura do Jaramillo autor é explicita, como um ensaio sobre a escritura e algumas entrevistas, o escritor faz um breve panorama da sua relação com a escrita.

O material teórico do qual se vai valer a presente investigação tem que ver com textos que proporcionam uma aproximação ao processo de escrita. Roland Barthes, em *O Grau zero da escrita* (1974), oferece a possibilidade de tomar a escrita como um objeto determinado de estudo. Para Barthes, esta objetivação se apresenta por meio dum progresso no qual a escrita passa de ser "objeto duma mirada" a "um fazer", "uma destruição" e finalmente "uma ausência". A objetivação da escrita permite estudá-la como uma nova forma (que também é uma função) que media entre a língua e o estilo, uma ferramenta para o escritor que se encarrega de uni-lo com a sociedade. Para Barthes "toda escrita é um exercício de domesticação ou de repulsão frente a essa Forma-Objeto que o escritor encontra, e segundo ele, 'fatalmente' no seu caminho, que precisa mirar, afrontar, assumir, e que nunca pode destruir sem se destruir a si próprio como escritor. (BARTHES, 1974, p. 119-120). Mesmo assim, Maurice Blanchot, (em O *espaço literário),* analisa não só o 'lugar' no qual a 'literatura' surge, mas também fatores relacionados com o escritor como a "solidão" do escritor e da obra, a linguagem que este usa para fazer sua obra, e a

[2] Com base nas definições teóricas propostas por Alba Clemencia Ardila (em *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana),* que realça as estratégias mais empregadas pelo autor colombiano Darío Jaramillo Agudelo.

necessidade e ilusão que o escritor tem por escrever. Para Blanchot "esse insensato jogo de escrever", como disse Mallarmé, esse espaço que o poeta utiliza para refletir em torno ao ofício, é uma abertura da escrita à escrita, um exercício importante e de especial interesse para ser estudado. Porém, para este autor no exercício da escrita há, ao mesmo tempo, uma ausência e uma aniquilação que deixam o escritor sem um lugar (ou, mais precisamente, num lugar que é uma ausência, que para ele é o abismo da morte ao qual o poeta se enfrenta). Também, Blanchot acredita que é possível escrever sem se perguntar o porquê, o para quê ou para quem, pois, segundo ele, entre a caneta e a mão do autor que a sustenta não haveria uma relação de subordinação (BLANCHOT, 2011, p. 15-17). A caneta não controla os traços no papel, e o escritor não tem controle sobre a caneta. O escritor é apenas um instrumento passivo que acha que sabe porquê e para quê escreve quando na realidade sua posição é questionada mediante a incapacidade de escrever, o desdobramento. Para Blanchot, o escritor já não é quem se questiona sobre o que o motiva e se propõe no momento de escrever, senão que é a própria escrita literária quem questiona a posição de quem escreve. A escrita literária, por meio do escritor passivo, seria então uma pergunta sobre si mesma, que se interroga, se questiona e se nega quando remete a si própria. Blanchot, como Foucault, fala da experiência da escrita que ultrapassa o mesmo autor e na qual alguma coisa se perde ou se arrisca.

Considerando a escrita como experiência, Michel Foucault fala em torno à escrita como uma experiência transformadora: escrever para ser outro, para perder o rosto. A ideia de Foucault propõe ver a escrita como um processo no qual é possível também que se possa "pensar diferente do que se pensa e perceber diferentemente do que se vê" (FOUCAULT, 1984, p. 13).

Diante do exposto, chega-se à hipótese de que, nas reflexões e nas possíveis respostas à razão do ofício tanto de Lispector como de Jaramillo, ao porquê de escrever, se cifram ideias fundamentais em torno ao escritor, em torno à escrita, tanto particulares como gerais, à sua situação no mundo, aos temas da sua escrita, ao que esperava dela e ao que conseguia ao escrever, e aos mecanismos formais dessa escrita, configurando deste jeito uma possível 'poética' da escrita, na qual se dá conta dum exercício espelhado de escritura (a escrita olhando para si mesma e escrevendo-se) que pode ser estruturado a partir da presença dessas ideias nos três eixos explicados anteriormente: obras ficcionais, escritas de si e crônicas ou entrevistas.

Estado da arte

Nas últimas décadas os estudos sobre Clarice Lispector aumentaram consideravelmente, oferecendo perspectivas inovadoras e interessantes a respeito dos seus livros. Nomear aqui a imensa quantidade de estudos sobre as obras de Clarice seria uma tarefa exaustiva e muito dispendiosa. Porém, alguns textos, em alguns aspectos e na menção de obras específicas, ficam perto dos interesses da presente investigação.

Trabalhos como *No limiar do silêncio e da Letra: traços da autoria em Clarice Lispector* (2012), de Maria Lucia Homem, investigam os três últimos romances de Clarice, privilegiados nesta dissertação, no ponto de vista do sujeito autoral, sua multiplicidade de vozes e o uso que faz da combinação entre palavra e silêncio, na perspectivas da teoria literária e psicanalíticas. Entre os textos acadêmicos que visam a relação entre a escrita da própria Clarice e seus textos ficcionais, se encontram *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector (*2007), de Maria das Graças Fonseca Andrade, que investiga o livro *Água Viva*, como escrita fora de si e ficcional, com seu manuscrito precedente *Objeto Gritante*, considerado em parte pertencente às escritas de si ou autobiográficas.

Também, Adriana Monteiro Piromali Guarizo, com sua tese *Uma poética do escrever e da escrita em Água Viva, de Clarice Lispector* (2013), analisa as relações e implicações entre o escritor e a escrita especialmente no romance *Água Viva*, a partir da abordagem duma escrita convencional e literária e uma outra mais rebelde e transgressora, focada no exercício do próprio escrever, tendo em conta a poética e o projeto literário clariciano. Por outro lado, para o romance *Um Sopro de Vida*, se encontram textos como o de Marli Silva Froés, intitulado, *Autoria e escritura nos fragmentos metadiscursivos de Um Sopro de Vida (pulsações)* (2005), no qual se analisa como se desenvolve o jogo da autoria no romance através das relações que estabelecem os vários autores da obra entre si, com a escrita e o exercício da mesma, e com as próprias categorias de gênero, espaço, tempo e personagens.

Quanto ao referente à correspondência, existem os textos de Priscila Berti Domingos *Clarice Lispector: a escritura e o ofício de escritor em Cartas Perto do Coração* (2016), que investiga minuciosamente o processo de criação e escrita sob a ótica das cartas, fazendo especial ênfase naquelas trocadas entre Lispector e Sabino. O tema é tratado em um capítulo da tese titulada *Vida e literatura nas cartas de Sabino, Mário e Clarice* (2010), de Cristina Gonçalves

Ferreira de Souza Dutra, de 2010, nas quais se contextualizam temporal e espacialmente as cartas analisadas

A respeito das obras de Darío Jaramillo, a fortuna crítica as tem trabalhado intensamente principalmente a poética, na medida em que se constitui como um dos poetas mais importantes no panorama lírico colombiano. Porém, as em prosa só nos últimos anos estão sendo estudadas e analisadas com maior detalhamento, apesar do seu primeiro romance, *La muerte de Alec*, datar de 1983. Com maior fecundidade analisam suas obras as investigações de Adam Faye, intituladas *Posmodernidad Discreta: Un Acercamiento A La Narrativa De Darío Jaramillo Agudelo (La Muerte De Alec, Cartas Cruzadas Y La Voz Interior)* (2013), em que se contextualizam social, política, cultural e literariamente as três obras mencionadas. Ali se estudam os temas recorrentes como o desencanto, o amor e a amizade, entre outros, e se estabelecem pontos de confluência com as técnicas do romance epistolar, os limites fraturados entre realidade e ficção, as poéticas do espaço e do tempo e da metaficção.

Neste sentido, também são importantes os escritos de Clemencia Ardila, *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana* (2012), em que se fazem um percorrido teórico do conceito de metaficção na teoria crítica colombiana e sua aplicação no estudo de casos de novelas colombianas, como *La muerte de Alec* e *El juego del Alfiler*, entre outras, e *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*, de 2014, onde se contextualizam os conceitos de metaficção, autoconsciência, autorreflexividade e autoreferencialidade em *El juego del alfiler*, entre outras obras colombianas, como mecanismo que utiliza o autor Darío Jaramillo para escrever sobre a escrita mesma.

1. A escrita à luz da teoria e da crítica literária.

1.1. Roland Barthes

1.1.1. O grau zero da escritura

No texto *O grau zero da escritura* (1974), Roland Barthes propõe fazer uma análise da escrita enfocando a transformação da linguagem, a partir da escritura francesa desde o classicismo, até os momentos de surgimento da antinovela francesa.

Na introdução da obra, Barthes concebe a ideia de que, na modernidade, a função da escritura não é só comunicar uma mensagem, expressar uma ideia nem tentar dar explicação e significado ao mundo através do seu conteúdo e da sua forma, como também assinalar uma característica que vai além da linguagem, relacionada com a história e com a posição que se toma nela. Barthes identifica que a linguagem escrita também é ostentação, amostra duma situação que está além da realidade ou do simples fato comunicativo, e estende esta proposição para a literatura em geral, pois diz que esta deve assinalar seus próprios limites, aquilo que a define como literatura e não como outra coisa. Para esse fim, a literatura se vale de signos que não têm a ver "com a ideia, com a língua ou com o estilo, e destinados a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem ritual." (BARTHES, 1974, p. 117). Barthes propõe traçar uma história da linguagem literária que não seja a história da língua nem dos estilos, mas sim dos signos da Literatura.

Para Barthes, a História não é alheia ao escritor: ela se lhe apresenta como "uma opção necessária entre várias morais da linguagem" (BARTHES, 1974, p. 117). Isto quer dizer que o escritor tem que dar significado à Literatura a partir de possíveis imposições da História. É o que acontece com a escritura burguesa, na qual a unidade ideológica própria da burguesia só permitia a existência de uma escritura única, com uma forma estabelecida e invariável (tal como a consciência); e o que acontece depois nos meados do século XIX, quando a consciência do escritor (que já não era apenas uma "testemunha do universal" (BARTHES, 1974, p. 118)) mudou, e ele escolheu o compromisso com a forma, representado na prática de assumir ou

rejeitar a escritura de seu passado. Foi aqui que a Literatura adquiriu finalmente seu *status* de objeto.

A arte clássica (anterior ao século XVIII) era transparente, idealizada, seus signos eram decorativos e não tinham responsabilidade: os limites da linguagem eram sociais e não próprios da sua natureza. Desde o final do século XVIII essa linguagem mudou, a forma literária adquiriu peso e independência da economia social e comunicativa, começou a provocar sentimentos próprios das ausências ou incompletudes que estruturam qualquer objeto, e a Literatura deixou de ser uma maneira de transmitir ideias só para um grupo privilegiado, e começou a ser consciente, matizada, contraditória também. A escritura, desde então, é "um exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor" (BARTHES, 1974, p. 119-120). Nesse sentido, a forma da literatura se converte também em objeto, e esse trânsito para a concreção foi escandaloso e solitário: da escritura que se olha a si mesma e apenas se separa da sua função instrumental, seguindo com a constituição da Literatura como objeto na qual aquela se tornou uma fabricação, um trabalho técnico ou artesanal, até uma destruição da linguagem na qual a ideia mesma da Literatura se apresentaria por meio da sua própria morte, da sua aniquilação.

Barthes, a continuação, explica como a escritura foi-se constituindo até o presente. Primeiro, como se surgisse no útero da linguagem, quando no nada do exercício escrito o pensamento era mais importante do que as palavras, a escrita veio nascer para o mundo, para se converter num objeto sólido que se transforma e sofre mudanças. O trânsito continua posteriormente quando a escrita se olha para dentro, para si mesma, mas continua aderida à sua função instrumental, ao seu destino prático. Com Flaubert, segundo Barthes, a escrita torna-se uma espécie de fabricação, um fazer, um objeto que deve ser trabalhado e para o qual se pode assinalar um valor. Ela é significada por meio da exposição e da imposição. Depois, no conceito de Mallarmé, ela se apresenta como uma aniquilação, um assassínio, uma destruição da própria linguagem, para finalmente chegar à falta total: "primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um assassínio, ela atinge hoje um último avatar, a ausência" (BARTHES, 1974, p. 119). Esta inexistência da linguagem escrita se apresenta nas escrituras neutras, que Barthes chama de "o grau zero da escritura" (BARTHES, 1974, p. 119), por meio da negação que não se consegue simultaneamente de jeito duradouro, e assim, a pureza da Literatura se encontraria só na ausência dos signos, com os quais esperaria um escritor que estaria sem Literatura, que

renuncia ao conceito burguês da literatura e se apoia numa literatura não instrumentalista, uma escritura branca ou falada, própria de autores como Blanchot, Queneau ou Camus.

No livro, Barthes tenta mostrar uma dimensão da Forma (da escritura) que é independente da língua e do estilo, obediente a essa ausência dos signos, cuja dimensão também une o escritor à sociedade. Também explica que existe uma moral da linguagem na Literatura.

Para começar a entender o que é a escritura, Barthes define o que é a língua e o que é o estilo. O autor define a primeira como o *hábitat* no qual a fala dos escritores duma mesma época deposita o "verbo solitário" (BARTHES, 1974, p. 121). Ela é um limite, mais do que uma terra fértil que provê materiais, e o escritor não tira dela nenhuma coisa, pois o que ela representa é uma linha que pode ou não ser transgredida, um lugar onde a escrita fica: "ela é a área de uma ação, a definição e espera de um possível" (BARTHES, 1974, p. 120). A língua não dá a forma à escrita e também não a alimenta, porque é uma espécie de patrimônio dos homens e não só dos escritores, os quais não estão obrigados a permanecer nela ou a usá-la como a empregam os falantes: "é um objeto social por definição, não por eleição" (BARTHES, 1974, p. 121). Nesse sentido, a língua, como imposição social e humana, é a parte que, de primeira mão, pode se identificar na Literatura. Para o escritor aquela oferece a familiaridade que todos têm por perto, mas que é negativa (segundo Barthes, dizer que alguém fala a mesma língua, é dizer que não falam todas as outras línguas — anteriores e posteriores a ele —), e que estabelece um horizonte humano, um limite que: "é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder [...] a estável significação de seu andar e o gesto essencial de sua sociabilidade" (BARTHES, 1974, p. 122). É desta forma que para Barthes a língua se estabelece com o aquém da Literatura.

Por outro lado, o estilo do escritor se constitui como a parte do mais além da Literatura: "imagens, um fluxo verbal, um léxico, nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte" (BARTHES, 1974, p. 123). O estilo não pertence à História geral da Literatura, mas ao ambiente particular do escritor, à intimidade de seu corpo e da sua própria relação com a linguagem e com a escrita. O estilo tem a ver então com uma relação individual e secreta própria de cada autor, com o impulso mais do que com uma intenção (BARTHES, 1974, p. 123), é o reservado, ou seja, é o próprio do escritor, e tem a ver com sua biologia e com seu passado particular mais do que com a História (geral dos homens). Enquanto a língua ou mais precisamente a fala poderia se considerar o eixo horizontal no qual o escritor está inserido como ser humano social que compartilha sua existência com outros homens

(na fala os segredos que ela tem se revelam no momento em que as palavras aparecem, e surge com a ideia de imediatez, de oferecimento ao momento imediato: "trata-se de uma transferência sem rastro e sem demoras" (BARTHES, 1974, p. 124)), o estilo se representa como o eixo vertical, individualizado, íntimo e próprio do escritor como ser humano individual, a solitária expressão da linguagem num corpo individualizado, que trabalha em profundidade, atendendo à lembrança individual da pessoa, mais perto do segredo do que da revelação, que trabalha na alegoria e na metáfora, e que se apresenta como uma realidade estranha à linguagem (BARTHES, 1974, p. 125). Segundo Barthes, no estilo não há escolha nem reflexão sobre a Literatura, pois se constitui como a parte privada do ritual literário, pertence às profundezas míticas do escritor (BARTHES, 1974, p. 124). Língua e estilo são naturezas: quem escreve não escolhe nenhuma dos dois, são operações familiares que o escritor usa para enumerar (língua) ou para transformar (estilo) a realidade, mas não para "julgar ou significar uma escolha" (BARTHES, 1974, p. 126).

Para Barthes, entre a horizontalidade da língua[3] na qual o escritor se defronta com a familiaridade da História e a verticalidade do estilo[4] no qual o escritor encontra a familiaridade do seu passado próprio e individual, se apresenta outra realidade formal que é a escritura. Língua e estilo são imposições e não escolhas, uma pelo Tempo, pela gramática e outra pela biologia da pessoa e das constantes do seu passado, mas a individualização e a identidade formal do escritor se estabelecem na escolha que é a escritura, "um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem [...] evidencia e [...] comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar" unindo estilo (singular) com a História de outros representada na língua (plural). Para Barthes "língua e estilo são objetos, enquanto a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História" (BARTHES, 1974, p. 126). Nesse sentido, a escritura é uma linguagem com intencionalidade, que traz tanto na forma como no conteúdo uma ideia expressada por intermédio do fluxo verbal e do tom, e, sobre tudo, uma moral.

Barthes estabelece a escritura como a moral da forma: uma reflexão de parte do escritor em torno ao "uso social da forma e a escolha que ele assume [...] a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem." (BARTHES, 1974, p. 127). A escolha que realiza o escritor não é uma escolha de eficácia, mas de consciência, não sobre como

[3] "A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível" (BARTHES, 1974, p. 125).
[4] "Uma Necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem" (BARTHES, 1974, p. 125).

difundir ou consumir a Literatura (não escolhe para quem escreve, pois isto está além dele mesmo), mas da maneira como pensa a Literatura.

Barthes fala da escritura como uma realidade ambígua: é um confronto do escritor com a sociedade, mas também com as fontes instrumentais de sua criação: "Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida" (BARTHES, 1974, p. 128). Assim, a escritura, entendida como Liberdade, é uma escolha e uma responsabilidade, mas que estão submetidas à História e à Tradição. Esta História é a história geral e também as lembranças dos usos anteriores da escritura, na medida em que as palavras têm uma memória. A escritura é então um "compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é mais na sua duração." (BARTHES, 1974, p. 129).

A escolha duma escritura é um gesto libertário (que pode ser tradicional ou novo), mas, na medida em que dura e continua depois dessa escolha (no trânsito da sua duração), a escritura se torna "prisioneira das palavras de outrem e até [diz Barthes] de minhas próprias palavras" (BARTHES, 1974, p. 129). A escritura se enche, aos poucos, não só das outras escrituras anteriores a esta, senão também do passado das palavras da própria escritura presente. Então, essa Liberdade da escritura é só um momento. A História é "uma escolha e os limites dessa escolha" (BARTHES, 1974, p. 129). A escritura, na medida em que "é um gesto significativo do escritor" (BARTHES, 1974, p. 129) cada vez que muda faz uma marca na História que é mais relevante do que qualquer outro corte da literatura.

Posteriormente, ao falar da escritura política, se estabelece uma diferença entre escritura e linguagem falada. A escritura, a diferença da linguagem falada, não se constitui num instrumento de comunicação e é um caminho de certo jeito fechado que não permitiria o trânsito duma só intenção da linguagem. Barthes considera a desordem como característica da fala, o que lhe dá seu ansioso movimento e "que mantém essa mesma desordem em estado de eterno adiamento" (BARTHES, 1974, p. 134). Pelo contrário, a característica da escritura é o endurecimento e o estático, uma linguagem que persiste por ela mesma e não por sua duração, que precisa da unidade e também da sombra dos seus signos para aparecer como "a imagem duma fala construída muito antes de ser inventada" (BARTHES, 1974, p. 134). A escritura pode-se considerar simbólica na medida em que é autorreflexiva, voltada sobre si mesma e sobre uma espécie de segredo da linguagem, enquanto a fala é "duração de signos vazios" (BARTHES, 1974, p. 134). A fala é um conjunto de palavras em desgaste que se movimentam e estão sempre

sendo levadas para mais longe. A escritura está fixa num além da linguagem. Apresenta-se como uma espécie de contra comunicação na medida em que, ambiguamente, ao mesmo tempo em que propõe uma essência por meio do seu conteúdo, pela sua natureza simbólica, "ameaça [...] [com] um segredo" (BARTHES, 1974, p. 135). Segundo Barthes, na escritura literária, esta situação seria uma paixão da linguagem, e na escritura política, a ameaça dum castigo. Sua função estaria então basicamente relacionada com a ideia de unir com um só traço a realidade dos atos com a idealidade dos fins (BARTHES, 1974, p. 32). Para Barthes, o poder ou o combate são os motivos que produzem os tipos mais puros de escritura.

Para Barthes, a escritura aparece quando a língua, considerada como um sistema de signos que usa uma comunidade particular para se comunicar, a identifica, supera a sua problemática e se constitui, mas não num ensaio de estruturas, de sintaxes e vocabulário, mas num sistema claramente estruturado, depurado, num horizonte que pode ser transgredido, com uma certa moral que pode ser aplicada, sem preocupações pelas suas origens, logo intemporal.

É assim, no esforço por libertar a linguagem literária, que se dá o trânsito ao que Barthes denomina uma escritura neutra. Sua procura é por uma escritura livre que não esteja submetida à ordem precedente da linguagem e que de certo jeito está além da Literatura: uma escritura em grau zero, básica, transparente, amodal, indicativa (se se compara com uma escritura que se chamara de subjuntiva ou imperativa) e inocente, que renuncia às línguas vivas e à linguagem literária. Nesta escritura a forma, enquanto instrumento, mostra a nova situação do escritor e da linguagem: "é a maneira de existir de um silêncio" (BARTHES, 1974, p. 161). É uma escritura na qual a linguagem já não é uma coisa que se deva conquistar com trabalho e que escapa muitas vezes do controle, é uma "equação pura [...] uma álgebra em face do vazio do homem" (BARTHES, 1974, p. 161).

Nas escrituras modernas, as linguagens de fato faladas são objetos essenciais onde está representada toda a sociedade: não são apenas reproduções pitorescas da fala, é a palavra real dos homens num espaço, e a literatura já não é uma coisa dada na qual o escritor se encontra seguro ou de onde consegue tirar seus recursos com propriedade, mas é um "ato lúcido de informação [...] [onde o escritor] aprende, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social" (BARTHES, 1974, p. 163), onde a linguagem alcança certa naturalidade própria das linguagens sociais e o escritor mergulha nesse espaço escuro da contradição da condição social. Assim, mesmo que continue sendo um meio de descrição, essa Literatura em que a linguagem real é importante, se constitui num "ato literário mais humano" (BARTHES, 1974, p. 163). Com escritores como

Queneau, Barthes assegura que "a contaminação falada do discurso escrito era possível em todas as suas partes e, nele, a socialização da linguagem literária abrange ao mesmo tempo todas as camadas da escritura: a grafia, o léxico (e ...] o fluxo verbal") (BARTHES, 1974, p. 164), fazendo com que essa Literatura seja experiência e não universalidade, uma ironia e ao mesmo tempo uma questão de linguagem. A palavra do escritor e a palavra dos homens ficam mais perto, pelo qual se estabelece um compromisso mais forte (já não só nominal, mas atuante) do escritor: já não estabelece os limites do seu exercício e da sua liberdade na tradição, na convenção nem o consumidor, mas na mesma sociedade.

Perante a multiplicação das escrituras na modernidade, esta adquire uma ética, e a forma se constitui numa conduta que o escritor escolhe. O escritor, além do pensamento, do conteúdo das palavras, tem que se defrontar com a forma, com essa profundidade de signos opacos com história própria, com compromisso, divergente, que é agora independente do fato literário, da intenção. Os escritores modernos procuram então um não - estilo, um estilo mais perto do oral, um grau zero ou um grau falado da escritura. Mas nessa procura também há ambiguidade: ao mesmo tempo em que querem romper com a escritura clássica e tradicional, tem que tirar dessa escritura "a imagem mesma do que intentam adquirir" (BARTHES, 1974, p. 165)

1.1.2. Variações sobre a escrita

Depois de analisar a escrita de um ponto de vista metafórico no texto *O grau zero da escritura*, considerando-a uma espécie de variedade do estilo literário e uma expressão coletiva da linguagem, na qual o escritor assume uma forma a partir da História e de certa moral da linguagem, que se unem a uma espécie de ideologia da linguagem, Barthes se propõe trabalhar a escrita desde seu sentido manual, mais perto da sua relação com o corpo do que com a ideia de escritura. Neste sentido, analisa neste texto a forma física da escrita pela qual a mão usa uma ferramenta para traçar signos sobre uma superfície:

> gostaria de me acercar ao sentido manual da palavra, o que me interessa é a <<scriptión>> (o ato muscular de escrever, de traçar as letras): esse gesto pelo qual a mão toma uma ferramenta (punção, cana, pluma), apoiá-la sobre uma superfície, avança apertando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, rítmicas [...] (BARTHES, 2002, p.83)[5].

[5] As traduções dos textos deste livro de Barthes são nossas.

Barthes aponta a contínua contradição histórica da escrita, pois ao mesmo tempo em que se converteu num objeto mercantil mediante o qual se exercia o poder e a segregação, também é um exercício ligado ao pulsional do corpo e ao prazer, representado na arte.

Para começar, traça uma breve história cronológica da escrita resumida assim: uma primeira etapa na qual aparecem os grafismos ou incisões nas paredes das cavernas pré-históricas (35 000 anos antes da nossa era), seguida da escrita lineal ou cuneiforme que surgiu na Mesopotâmia (35 000 anos a.C), a escrita egípcia ou hieroglífica (2000 a.C), a escrita china (1700 a.C) e a aparição do primeiro alfabeto consonântico fenício (1500 a.C). De este último surgiu o alfabeto grego que incluía vogais (Século VIII a.C) e que posteriormente permitiu a unificação da escrita regional com o alfabeto jónico e a aparição da escrita cursiva. O papel aparece no Século III d.C. na China e o pergaminho na Ásia Menor. No século III d.C. se passa do rolho de papiro para o caderno de folha ou códex. No século VI aparecem os scriptorias ou oficinas de copistas. No Século X se introduzem no ocidente as cifras árabes e o papel chinês. A pluma de ave aparece no século VII e no século XIV cada palavra se traça sem levantar a pluma. Se mencionam as principais escrituras latinas (maiúscula (Século I e II), escritura comum clássica cursiva (Século I e II), escritura uncial predominantemente curva (Século III), minúscula Carolina (Século VIII), quebrada ou gótica (Século XII), escritura humanística redonda e inclinada –que daria origem à itálica– na Itália (Século XV)). No Século VII na China se imprimem caracteres em papel delgado, em 1420 aparecem na Europa as impressões xilográficas (com a oficina de Gutemberg) com caracteres góticos, depois romanizados e, finalmente, com letra redonda da Universidade e grega do Rei. Estabelecem-se a pontuação e os acentos no Século XVI e a escritura manuscrita é mais rápida e pessoal, ainda que de certo jeito regularizada. A pluma metálica aparece no Século XIX e a máquina de escrever em 1714.

A continuação, Barthes apresenta algumas das funções da escrita nos seus começos: por um lado, se fala de que a escrita servia para transmitir, mas também para guardar zelosamente aquilo que se lhe confia, pois se passou da simpleza da pictografia a um sistema um tanto ilegível, abstrato e criptográfico. Isto obedecia, entre outras, a razões religiosas e sociais. Barthes aclara que a escritura, no começo, era privilegio duns poucos, era marca da propriedade (por meio da firma) e da distinção (na medida em que havia escrituras mais cultivadas do que outras) e que essa característica se mantém ainda hoje, pois a possessão duma escritura particular tem que ver com fenômenos de divisão ou de domínio dum saber: “Quanto mais difícil de ler é uma

escritura, mais se reconhece como <<pessoal>>remitindo ao estatuto impenetrável do indivíduo" (BARTHES, 2002, p.91)

O autor aponta que muitos sábios acreditam na ideia de que a escrita é considerada o que vem depois da linguagem falada. Esses sábios classificam a escrita a partir das articulações da linguagem: escrita de frase ou sintética (na qual o signo representaria um enunciado completo ou uma unidade do discurso, como os pictogramas); escrita de palavras ou analítica (o signo representa unidades significativas da linguagem ou monemas, como os ideogramas chineses) e uma escrita dos sons ou alfabética (cada signo representa uma unidade particular –letra– ou um grupo destas unidades ─sílabas─. Para Barthes isso significa que se planteia a Razão como a causa do desenvolvimento da escritura alfabética, e também que se acredita numa escrita lineal, informativa ou comunicante e reduzida ao azar. Porém, ao citar a história da escrita chinesa, Barthes menciona que essa escrita foi a primeira estética e o primeiro ritual, e que depois passou para a forma comunicativa ou funcional. Ele argumenta que a ideia de pensar a escrita como uma simples transcrição da fala, negando assim sua riqueza simbólica, é somente um "abuso de nosso etnocentrismo" (BARTHES, 2002, p. 93).

Neste sentido, Barthes promove uma investigação da escrita já não somente a partir da história da escrita antiga, senão considerando as escritas modernas, já não como ligadas aos bens da classe, à ideologia burguesa, mas a uma "dignidade estética" (BARTHES, 2002, p.94), relacionada com o corpo, com as leis e com as origens (com as perguntas a esse respeito de quais foram os fins, as motivações, as necessidades e as circunstâncias pelas quais se inventou a escrita). De este jeito, se poderia pensar que a escrita revela de certa maneira a personalidade dum sujeito ou duma época, que já não é somente um procedimento mecânico, mas espontâneo e humano.

A respeito da ideia estendida entre historiadores e linguistas de que a escrita é somente uma transcrição da linguagem oral, Barthes contrapõe uma concepção "ontológica", que diferencia estas duas formas de comunicação, e que tem a ver com a zona do cérebro (córtex) na qual se desenvolvem: com a aparição do grafismo, uma linguagem dependente da audição, dos sons e da locução, se relacionou com a cara; e outra, dependente da visão, dos gestos que se traduzem em símbolos e se representam graficamente através dos traços gestuais, se relacionou com a mão. Para o autor, não há uma dependência da linguagem escrita à linguagem oral, pois "por meio destas duas linguagens, o corpo se distribui com igualdade: especifica suas funções

(técnicas ou neuróticas) segundo a mão e a cara, a visão e o gesto, mas em suma[..] nunca uma sem a outra. ” (BARTHES, 2002, p.98).

Barthes assinala que a origem da escrita pode ter várias considerações. Por um lado, se refere ao componente mítico, como um presente entregue pelos deuses ou pelos heróis aos homens. Por outro lado, fala dos sábios do século XIX que assumiam a escrita como tendo uma origem comum (protossumerio) da qual surgiriam todas as escritas do Antigo Mundo. Também faz menção de outra concepção da origem que, para ele, tem uma grande força mítica, segundo a qual a primeira linguagem foi de gestual e convencional (em ideogramas ou transcrições gráficas de códigos ou gestos sócias). Posteriormente, poderia ter surgido uma linguagem articulada ou facial, iniciada com os clics (fonemas próprios de algumas línguas sul-africanas e caucásicas) que se fragmentaram e deram lugar aos grupos de consonantes que evoluíram para incluir as vogais. A hipótese de que a escrita surgiu entre a época dos gestos e dos clics proporia que surgiu antes da linguagem oral, o que para Barthes é uma coisa gratuita. Porém, o autor destaca alguns fatos prováveis: “o passo direto do gesto ao ideograma [...], a existência dum verdadeiro código gestual [...], a articulação dos códigos entre si [...], e a origem muito longínqua da escrita.” (BARTHES, 2002, p.100). Outra origem mais científica faz a diferença entre escrita (datada no terceiro milênio a.C) e o grafismo (datado aprox. 35 000 anos a.C e que se constituíram em pegadas, traços sobre pedras ou ossos, que não eram figurativas, não imitavam o real, mas eram abstratas). Barthes realça as duas vertentes destas concepções da origem da escrita: uma que concebe a escrita como derivação da figura por intermediação do gesto e do ideograma, e outra que a concebe como originária no signo abstrato, sem conteúdo.

Num fragmento, Barthes não acredita na escrita como expressão duma personalidade única, pois um mesmo indivíduo pode ter escritas diferentes de acordo com o texto que escreve e também mudar a forma e os códigos dessas escritas.

Barthes também assinala para a escrita uma função mnemotécnica, uma espécie de ferramenta da memória que registraria, armazenaria e informaria, mas que precisaria também dum tempo para ser exercida, pois não é instantânea nem simultânea com os acontecimentos: “à escrita a penetra muito cedo um simbolismo secundário: sendo <<grafismo>>, ordem da pura memória, se converte em <<escrita>>, campo da significação infinita. ” (BARTHES, 2002, p.108).

Fazendo uso da metáfora da fita, Barthes considera a escrita como um elemento que se estende ao longo duma fita gráfica, para explicar o mecanismo fundamentalmente narrativo da

escrita: comparado com o relato, que é "a sucessão dum antes e um depois, uma mistura indeterminável da temporalidade e da causalidade" (BARTHES, 2002, p.109), na medida em que a escrita se inscreve no espaço dum suporte que pode ser uma pedra ou uma folha, essa escrita também é sucessiva, o qual se evidencia na leitura. A escrita implica uma sucessão na sua própria significação, nos mecanismos da metáfora o da metonímia, um fato remite a outro e permite a interpretação: na escrita se apresentam então "as duas coordenadas da linguagem: o paradigma e o sintagma" (BARTHES, 2002, p.109). Além disso, na medida em que a escrita é um sistema formado por sons, um corpus gráfico feito de formas, também é feito da oposição entre a presença e a ausência. Assim, para Barthes a escrita é uma "fissura" duma superfície, que precisa do descontínuo, oscilando entre o desejo de encher a superfície e o da realidade de se dividir, entre o compacto e a ruptura. Também, está submetida a causas materiais (ao espaço no qual se inscreve) e a motivações espirituais (o estilo ou a filosofia da época). A escrita remete tanto ao fato material, ao gesto físico e corporal da inscrição, como aos valores estéticos, linguísticos, sociais e metafísicos. É uma forma de expressão, um modo de comunicação e também um exercício "significante de enunciação em que o sujeito <<se situa>> duma maneira particular" (BARTHES, 2002, p.114). Para Barthes, a escrita tem "três determinações semânticas principais": Em oposição ao gesto vocal, é um gesto manual (resultado da inscrição); é um registro que se sobrepõe "ao tempo, ao esquecimento, ao erro e à mentira" (BARTHES, 2002, p.114), e finalmente é um exercício que não tem limites e que por isso é infinito, no qual está comprometido todo o sujeito, pelo qual tem a ver com o corpo e com o prazer: "é, segundo os usos e segundo as filosofias, um gesto, uma lei, um gozo" (BARTHES, 2002, p.115). A ideia de infinito na escrita tem que ver com o que acontece também na leitura: nesta vem participar além do gozo e da memória, a percepção, a intelecção e a associação. Para Barthes se sabe onde começa a leitura, nos olhos olhando um papel. Mas há um espaço muito maior por trás do papel: a leitura nos leva a ver a forma dos signos, a constituição do papel, a figura que tem as palavras, a língua em seu desenvolvimento, suas regras e códigos, as intenções e as obrigações da mensagem, e a comunhão de todos os outros sentidos que se associam na leitura. Com a escrita, para Barthes, se pode fazer uma viagem parecida e em sentido contrário, indo para dentro do corpo: começando com a palavra escrita, se vai até "a mão, o músculo, o sangue, a pulsão, a cultura e o gozo do corpo (...) ". Estas duas experiências (escrita-leitura), neste sentido, implicam e comprometem o homem, seu corpo e sua história. Assim, na medida em que podemos ir cada

vez mais dentro do corpo, cada vez mais longe no texto, são infinitos, pois não se detêm em nenhum lugar.

Para Barthes a escrita é corpo na medida em que coloca afetos e desejo na comunicação. Porém, estabelece uma relação entre escrita e poder: em primeiro lugar, lembrando que para os romanos escrever era uma ocupação servil que era exercida por escravos, e que essa servidão se transmitiu à máquina de escrever, que implica um exercício de poder. Igualmente, a escrita impressa tem sido controlada em muitos momentos da história pelo Estado, e a escrita manual é sinal de classe, um instrumento de poder (exemplos disso são as menções da escrita como própria de reis, de aristocratas, de sacerdotes), ao mesmo tempo em que uma mercancia, com componentes econômicos (como o aproveitamento do tempo e do espaço em virtude dum ganho: em muitos momentos da história da escrita, se precisava dum trabalho manual eficiente para transmitir no menor tempo possível as ideias que vinham da cabeça). Barthes menciona também a assinatura como expressão de identidade e marca de propriedade. Quem assinala um produto goza dele e autentifica o compromisso do sujeito.

Ao se referir ao prazer e ao corpo, Barthes fala da escrita como uma "prática maniqueísta" (BARTHES, 2002, p.120) na medida em que escrever pode ser tanto uma carga, uma obrigação, como um prazer, uma gratificação. Na escrita está implícito o corpo, não só fisiologicamente, como é evidente no movimento das mãos e dos olhos no momento de exercê-la, mas também implica a sexualidade e o ritmo. A relação da escrita com o corpo varia de acordo com a cultura, pois se escreve de maneira diferente, se vive de maneira diferente a escrita, se se é árabe, chinês ou francês, pois cada um tem um jeito diferenciado de manobrar seu corpo.

Nas escrituras modernas há uma liberação do corpo, ao contrário da rigidez dos antigos escritores. Nesta, o corpo todo é posto em prática, a personalidade é expressa, tudo participa nela, é uma prolongação do corpo que se liga à caneta, à pena ou à máquina de escrever e por isso compromete uma ética. Porém, o que se conhece do corpo na escrita é somente uma adaptação deste à cultura à qual pertence: "somente conheço da minha escrita o que conheço do meu corpo: uma cenestesia[6], a experiência duma pressão, duma pulsão, dum deslizamento, dum ritmo: uma produção e não um produto; um gozo e não uma inteligibilidade" (BARTHES, 2002, p.124).

A liberdade das mãos, adquirida pelos hominídeos ao passar à posição vertical, permitiu que esses membros (agora uma espécie de prolongação da ferramenta) se utilizaram para

[6] Conjunto de sensações que percebemos nos nossos órgãos internos e que nos dão um conhecimento mais ou menos consciente do estado geral e funcionamento do corpo.

atividades de fabricação. Assim, também se liberou o rosto da escravidão do alimento, da depredação, pois já não era necessário rasgar os alimentos com a boca, mas com as mãos. Desse jeito, o rosto também se tornou prolongação duma ferramenta, a linguagem. Para Barthes, a mão é gesto e fabricação, o rosto é fala e fonação. A escrita é um retorno da linguagem à mão. O suporte da escrita, isso sobre o que se escreve, é chamado de matéria subjetiva, é a sustância que se coloca por embaixo da mão. Esse contato, para Barthes, permite uma experimentação fatal do sujeito com seu corpo. Existem tantas escritas como corpos.

Para Barthes, existe um protocolo da escrita, pois ela se prepara e também o seu estado de ânimo, pelo qual pode levar até o misticismo ou a neurose. Muitos escritores têm uma rotina, uns hábitos prévios, uns instrumentos preferidos que os motivem: “medo à página em branco, pavor da esterilidade possível [...], sacralização da escrita como verdade (ou como divindade prestigiosa), fascínio pelo gozo que se atribui ao exercício manual do grafismo” (BARTHES, 2002, p.134).

1.1.3. Dez razões para escrever

Neste curto ensaio, Barthes propõe uma lista de razões pelas quais ele acha que escreve, aclarando que, precisamente, a escrita não é uma atividade regulatória nem científica, pelo qual não se poderia generalizar a atividade da escrita. A primeira razão é a que conecta a escritura com o corpo por intermédio do prazer, duma espécie de êxtase erótico. A segunda tem a ver com a capacidade que tem a escrita de descentralizar tanto a palavra, como o indivíduo ou a pessoa. Para Barthes, não há uma figura central a partir da qual se produz o discurso, pois o autor não é a origem da escrita, na medida em que o texto não pertence a ele senão à cultura e ao leitor. Além disso, os textos sempre são reescritas de outros textos, suas ideias são parte da cultura e da história: o fato de escrever é uma forma em constante mudança, uma reconstrução e uma reescrita, pelo qual não é uma categoria fixa. As ideias escritas não pertencem a uma pessoa ou a um indivíduo, mas à cultura histórica. Neste sentido, para Barthes, a escrita "realiza um trabalho cuja origem é indiscernível” (BARTHES, 2002, p.41).

A terceira razão é a posta em prático dum “dom” que faz uma distinção com o cotidiano ou com o que se poderia considerar o habitual. Assim, o que faz o autor escrever é seu desejo de produzir uma diferença. O seguinte motivo para escrever é para se defrontar com os outros numa relação que pode ser de reconhecimento, gratificação ou amor. Na escrita o leitor pode-se

encontrar com o texto para confirmá-lo ou para discuti-lo, o que permite uma relação que não estabelece verdades inamovíveis e que é mais aberta.

A quinta razão é porque na escritura se colocam compromissos “ideológicos ou contraideológicos” (BARTHES, 2002,p. 41). A sexta motivação define a escrita, primeiro, como uma tipologia secreta perante a qual o escritor deve obedecer a seus comandos, segundo, como uma distribuição combatente, uma espécie de luta que confronta o escritor com a realidade e com ele mesmo, e, finalmente, como uma ferramenta cujo objetivo é exigir um permanente exame do escritor, uma avaliação contínua em todos os sentidos. A sétima razão, simples, é “para satisfazer os amigos ou para irritar os inimigos” (BARTHES, 2002, p.41).

A oitava razão tem a ver com a ideia de que na escrita se representa de certa forma a realidade, que a escrita é um sistema de símbolos a partir do qual a sociedade é colocada no texto mediante o logos. Para Barthes, sua escrita, ao contrário, na medida em que é descentrada da palavra, do indivíduo e do símbolo, fragmentada, diferenciada, só contribui a “quebrar o sistema simbólico da nossa sociedade” (BARTHES, 2002, p.41).

A escrita, na medida em que é mudável, adquire novas maneiras de se manifestar cada vez que se exerce, e estas novas formas implicam também novas forças que relacionam a palavra com as coisas. O intuito de Barthes é precisamente, por meio da sua escritura, produzir novos sentidos que impulsionem novas forças para, deste jeito, se apropriar e ganhar o controle das coisas duma maneira diferente e nova, na qual as coisas e a realidade já não estejam escravizadas pelos sentidos e se possa colocar em dúvida está concepção sensualista da realidade.

Finalmente, Barthes expõe as deliberadas contradições e a multiplicidade de todas as razões expostas anteriormente, e conclui que, precisamente, escrever permite isso: “fugir da ideia, do ídolo, do fetiche da Determinação Única, da Causa (causalidade e "nobre causa"). Neste sentido, a escritura se constitui numa atividade “pluralista, sem nenhuma causalidade, finalidade ou generalidade” (BARTHES, 2002, p.42).

Como conclusão, Barthes faz menção não só da escritura, mas também daquilo que ele considera o “ilegível” e o “contrailegível”, que são momentos também diferenciados da escritura física no papel. Estes momentos não se constituem como uma figura plena ou definível, pois são impossíveis de defini-los ou de desejá-los: Barthes os estabelece como “ afirmação duma crítica radical do legível e dos seus compromissos anteriores”. A intenção de figurar, de definir a escritura, não é uma obrigação. A escritura é um ato revolucionário que tem a ver com “outra maneira de sentir, outra maneira de pensar” (BARTHES, 2002, p.42).

Assim, para Barthes a escrita se apresenta como o espaço no qual o escritor se relaciona com a sociedade, é o lugar no qual se constrói a obra e para o qual se destina. Porém, neste sentido, a escrita se apresenta como ambígua, pois mesmo nascendo do confronto do escritor com a sociedade, também o remete para o mesmo lugar que lhe serviu de fonte, da qual fez seu instrumento. Tendo em conta que sua função principal é dizer a história e a literatura. A escrita não se apresenta como uma forma de comunicação, pois não busca transmitir mensagens (ou seja, que não é instrumental como a fala), mas diz a respeito da linguagem mesma, é linguagem que se debruça sobre si mesma, está feita para se dizer a si mesma. A escrita se encontra num espaço intermediário entre a língua e o estilo, que são objetos, mas a escrita se apresenta como uma função, e se julga condicionada pelos submetimentos de classe. Neste sentido, se considera linguagem literária transformada por sua destinação social, o que transforma a escrita na moral da forma, uma escolha do escritor pelo tom social no qual decide colocar a natureza da sua linguagem. Assim, ao falar do grau zero da escrita, Barthes propõe a existência duma escrita indicativa que está muito próxima à ausência de estilo.

1.2. Maurice Blanchot

Para Blanchot, na escrita, se conjugam vários fatores: por um lado, ela se apresenta como o fascínio e a entrega à ausência do tempo: ao escrever o presente é suspenso, e o passado e o futuro se voltam sempre à escrita como tempos entrelaçados. Ao escrever, os objetos, a realidade e as coisas do mundo se convertem em imagens, já não representam senão que mostram a sua ausência. Na medida em que essas coisas e essa imagem se tornam instáveis, que nunca são as mesmas, a escrita retrata a sua instabilidade temporal assim como a falta de significação. Neste sentido, para Blanchot escrever é pôr de manifesto o vazio e a ausência que mora em cada palavra.

Blanchot abre seu livro *O espaço literário* falando sobre a escrita fragmentária. Para ele, existe um centro nesse tipo de escrita, mesmo que seja fragmentária: um centro que ao mesmo tempo é fixo e não o é, que está mudando de lugar, incerto e esquivo. O escritor deste tipo de escrita escreve seu livro, segundo Blanchot, por desejo ou por ignorância desse centro.

Ao se referir à solidão, aclara que não é a solidão do artista, que para o autor francês é o isolamento necessário para qualquer tipo de criação, pois para ele isto é mais recolhimento do que solidão: “A solidão, ao nível do mundo, é uma ferida sobre a qual não cabe aqui tecer comentário” (BLANCHOT, 2011, p. 11).

Há uma solidão mais essencial revelada na obra de arte que vai além do isolamento individualista e da busca pela diferença. No momento da escrita, o escritor está de certo modo apartado do mundo, isolado e recolhido num lugar e no seu pensamento, até mesmo apartado de si mesmo. Depois da escrita, esse mesmo escritor é dispensado, não sabe que a obra foi realizada, e isso para Blanchot lhe permite retomar os temas em outros livros, procurar acabar com algum tema ou recavar nele com mais profundeza, perseverar na escrita também: "Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado" (BLANCHOT, 2011, p. 11)

O infinito da obra não é apenas "fazer da obra o lugar fechado de um trabalho sem fim" (BLANCHOT, 2011, p. 12). Não tem a ver com a conclusão num espaço fechado que pode ser o livro, nem com a intenção do espírito de se realizar numa única obra. Para Blanchot, a obra não é acabada nem inacabada, só é. Isso tem a ver com a solidão da obra e com o limite que apresenta e que é a "ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada": (BLANCHOT, 2011, p. 12). Não se pode corroborar porque é uma existência que desborda precisamente o acabado ou o fechado, que se manifesta através, precisamente, da existência da obra mesma. Assim, "a obra [...] não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é ─e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime" (BLANCHOT, 2011, p. 12). Assim, estabelece que ainda que a obra seja solitária, isto não implica que seja incomunicável. Também, que a literatura não é o espelho do mundo, não é seu reflexo nem tenta representá-lo fidedignamente tampouco se apresenta como meio de expressão ou comunicação, mas é autossuficiente, obedece a suas próprias regras e não é utilitária, simplesmente é.

Nesse sentido, quando o escritor escreve um livro e traça signos sobre o papel, isso ainda não é a obra, pois carece do movimento próprio duma existência em movimento que tem um começo. Porém, o escritor ignora esse começo, não sabe a origem da obra. A obra é a existência da palavra, através do fato de ser pronunciada "na violência dum começo que lhe é próprio" (BLANCHOT, 2011, p. 13). Também a obra, na medida em que é transitiva, se revela quando se apresenta a intimidade entre escritor e leitor. Nesse aspecto, a solidão é o risco do escritor no momento da escrita, pois não tem leitor. Ele só percebe esta primeira violência, essa ilusão que é o livro. O escritor pertence à obra, mas ele só percebe que aquilo que escreve é só o livro (palavras amontoadas, sem sentido).

Segundo Blanchot, o escritor nunca lê a sua obra, pois para o escritor a obra é o ilegível, um segredo longe dele, uma coisa na qual ele não permanece, "experiência fugidia, ainda que

imediata" (BLANCHOT, 2011, p. 14). Então, para o escritor, o que escreve, isso que ele considera como o texto definitivo, se nega a ser obra, rechaça a completitude, ao mesmo tempo em que exclui, com indiferença, ao escritor, que tenta recuperá-lo como novo mediante a leitura. Mas, quem escreve uma obra não pode lê-la, porque o espaço que abriu com a criação lhe impede de recrear isso de novo com a leitura. "Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela." (BLANCHOT, 2011, p. 14).

A obra é realizada pelo escritor. É no começo onde eler tem o poder e ganha altitude. Por isso muitos voltam a esse começo para tentar ampliar um tema, dizer o que já foi dito, mesmo sem que ele saiba disso, pois para ele não há começo verdadeiramente, é apenas "preservar no recomeço do que para ele jamais começa" (BLANCHOT, 2011, p. 15) fala da posição do escritor que pertence não à realidade dos acontecimentos, mas a parte que está detrás deles, as sombras do começo.

Escrever para Blanchot é "quebrar o vínculo que une a palavra ao eu" (BLANCHOT, 2011, p. 17). Escrever é romper o vínculo com o outro e com o eu mesmo, pois ao escrever a palavra se converte em artifício e não em uma fala do mundo, em um poder que inter-relaciona o eu com o tu, pois deixa de ser bidirecional, se converte em uma ferramenta própria e exclusiva do escritor: "O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela" (BLANCHOT, 2011, p. 17). Escrever é deixar de ser Eu para se converter num Ele, em ninguém. E é também "[...] entregar-se ao fascínio da ausência de tempo" (BLANCHOT, 2011, p. 21), no qual nenhuma coisa começa nem termina, um espaço no qual não há presente, onde tudo é, mas sem presença.

No escrever se conjugam então a solidão, o fascínio (que é a paixão da imagem, não enxergar o real nem os objetos da realidade, mas ver alguma coisa indeterminada da qual não se pode apartar a mirada), e a ausência do tempo que significaria um eterno recomeço. Escrever é deixar de ser Eu para ser Ele, deixar que as coisas que acho que me acontecem, na verdade não ocorrem a mim, mas a ninguém (pois esse outro é um desconhecido). É ausência de tempo e de identidade, é um anonimato. "Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, nela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem [...] torna-se a presença informe dessa ausência" (BLANCHOT, 2011, p. 26)

A palavra é. Nessa situação, não se pode interromper, não tem começo nem tem final. Ainda que possa pensar nela como uma coisa acontecendo, sua essência, o fato de ser, está além do tempo. Nem presente, nem futuro nem passado, existência pura. O poema, a literatura, a

escrita, é começo, mas a palavra "jamais começa, mas diz sempre de novo e sempre recomeça" (BLANCHOT, 2011, p. 29). O poeta, o escritor, entre todos os humanos, foi quem escutou essa palavra e decidiu gravá-la na escrita ou no poema. O poeta é a união entre a existência essencial da palavra e a realidade dos homens, é quem "lhe impôs o silêncio pronunciando-a" (BLANCHOT, 2011, p. 29). Aqui Blanchot estabelece a íntima relação entre escritor e leitor, pois concebe que a obra só é obra quando existe uma intimidade entre o escritor, o criador, e o outro que lê, quando se desdobra o enfrentamento entre o poder de dizer e o poder de ouvir. No fundo, aquele que escreve é quem 'ouviu' o incessante e o interminável da palavra, decifrou, e se perdeu na palavra interpretada, interrompeu-a, e a fez perceptível pronunciando-a.

Ao analisar a situação de Mallarmé em torno à escrita, Blanchot define duas situações às quais se defronta o escritor: no seu trabalho como artesão se defronta com o abismo do Nada, com a ausência de deus, pois quem escreve se encontra com a solidão que é ausência, deve assumir o risco de entrar num mundo onde não há ídolos, renunciar às esperanças, às verdades e ao futuro. E, por outro lado, tem que se defrontar com a própria morte do escritor, pois deve morrer como indivíduo. Também, a escrita se torna ausência na medida em que não é uma linguagem que remete às coisas, mas às suas imagens; é uma fala da outra coisa que não é a coisa, que é o irreal, isto é, a ausência da realidade: "linguagem do irreal, fictícia, e que nos entrega à ficção, ela provém do silêncio e ao silêncio retorna" (BLANCHOT, 2011, p. 32)

Do mesmo modo, estabelece dois estados da fala, a diferença entre palavra bruta e palavra essencial. A primeira tem a ver com a palavra imediata e presente no mundo real, que serve para a comunicação e é utilitária, e na qual tanto significante como significado estabelecem uma relação direta com os objetos, com a realidade das coisas, "porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso" (BLANCHOT, 1987, p. 34). A palavra bruta representaria as coisas para os homens, entrega-lhes as coisas na sua presença, ainda que esta, também, seja ilusória, pois "o que ela representa não está presente" (BLANCHOT, 2011, p. 33), pois a palavra é estranha para a coisa que denomina:

> Mas nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore [...] uma palavra que não denomina nada que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desaparece [...] em seu uso [...] ela 'serve'[...] é usada, útil [...] Um puro nada [...] o próprio não ser, mas em ação. Agora, no espaço literário se apresenta a palavra essencial ou literária, irreal, fictícia, cujo referente é o próprio espaço em que é elaborada: 'ela provém do silêncio e ao silêncio retorna' (BLANCHOT, 2011, p. 32).

A palavra, na medida em que é alusiva, sugere ou evoca as coisas, mais do que as representa. Assim, a palavra distancia as coisas e as faz desaparecer. Ela é a linguagem mais próxima do pensamento e não da realidade. A palavra poética faria visível aquilo que a palavra bruta e habitual não pode mostrar. Porém, na sua tentativa de mostrar a origem, a essência, faz desaparecer e silenciar a coisa, e só expressa então uma ausência, um silêncio.

2. As posições do sujeito autor.

2.1.1. Autoria nas obras de Lispector: Quem escreve?

2.1.1.1. Autor, sujeito-autor, personagem-autor, personagens.

A figura do autor, a sua categorização, nas últimas obras de Clarice Lispector analisadas neste trabalho, apresenta um campo de reflexão bastante amplo, na medida em que essa categoria não se mostra de maneira unívoca, e apela constantemente a diferentes níveis que enriquecem não só as próprias obras, mas também a discussão em torno à própria categoria de autor. Quem escreve nessas obras de Clarice? A qual voz podemos atribuir o discurso que o leitor encontra quando se aproxima destas obras?

A partir dum parágrafo de *Sarrasine*, de Balzac, Roland Barthes traz a pergunta de quem fala na escritura?, se é o herói, o sujeito ou o indivíduo Balzac e a sua experiência como ser humano, o autor Balzac e seus (pré)conceitos literários, a psicologia ou outras entidades. Perante estas perguntas, Barthes assegura que seria impossível saber, pois para ele a escrita é a destruição de toda voz e de toda origem, e assim o autor, no momento em que decide escrever e entregar-se à escrita, desaparece:

> [...]a escrita é destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2004, p. 57-58)

Por um lado, aparece a figura de Clarice Lispector, escritora reconhecida no Brasil pelas múltiplas obras que assinou com seu nome, dona duma biografia conhecida e reconhecida como escritora de literatura. Por outro lado, encontramos personagens que assumem a posição de autores (Rodrigo S.M. em *A Hora da Estrela* e Autor em *Um Sopro de Vida*) e também personagens que escrevem, escritores que se apresentam como criadores de textos (Ângela em *Um Sopro de Vida*... e a narradora de *Água Viva*). E, finalmente, com *Um Sopro de Vida*, se apresenta também uma eventualidade, no fato de que o livro, escrito entre 1974 e 1977, foi publicado postumamente pela amiga e biógrafa de Clarice, Olga Borelli, organizadora do texto

deixado por essa autora, o que permitiria pensar, também, na possibilidade de uma coautoria desse texto, na medida em que foi Borelli quem dispôs e organizou a obra tal e como a conhecemos. Esses fatos nos levam a questionar: quanto da vida 'real' de Clarice autora está nos outros autores e nos personagens escritores? Qual o limite que marca a diferença entre esses níveis de autores criadores de textos?

Foucault, ao analisar a relação que estabelece um texto com seu autor, estuda a maneira como esse aponta para a figura autoral que é anterior e exterior ao texto. Em primeiro lugar, propõe que o nome do autor, além de elemento num texto, também permite que os discursos possam se classificar e agrupar em torno dele, e, de certo jeito, também define o modo de ser desse discurso: "tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si" (FOUCAULT, 2009, p. 273). É assim que reconhecemos o nome da autora Clarice Lispector como escritora dos três discursos que analisamos neste trabalho na medida em que eles se inter-relacionam, entre outros aspetos, pelo fato de compartilhar temas semelhantes, e de estar estruturados e escritos de tal forma que se pode reconhecer neles o próprio discurso de Clarice Lispector. Neste sentido, Foucault acrescenta que esse nome de autor transita pelos textos e caracteriza os discursos que neles se encontram através da transgressão e da singularização dos mesmos, o que torna possível reconhecer a presença do autor nos mesmos:

> Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (FOUCAULT, 2009, p. 274).

A Clarice autora é reconhecível pela transgressão que efetiva nos seus escritos, na medida em que ela estabelece um tipo de discurso diferente dos outros, com uma voz própria e reconhecível, com um estilo característico que permite diferenciá-la de outros autores da sua época e mesmo de autores de épocas diferentes. E nessa transgressão, nesse sair da norma geral na qual o sujeito Clarice ficaria no anonimato, se apresenta seu nome como singularização e característica particular que permite reconhecer a figura de Clarice como autora dos três livros. Porém, acontece que neste sentido *Um Sopro de Vida* e *A Hora da Estrela* foram editadas e

organizadas por Olga Borelli[7], o que adiciona uma nova perspectiva à situação da figura do autor entendida neste primeiro sentido. Se se assume que é o nome do autor, Clarice Lispector, o encarregado de unificar e caracterizar as suas obras recortando-as, então: que parte do discurso de Borelli está implícita na edição e organização do discurso de Clarice nestas obras? A este respeito, pode-se ter em conta as considerações de Foucault sobre a pluralidade de egos na figura do autor, pois os outros também ajudam na construção dessa figura que chamamos autor, e é precisamente essa pluralidade polifônica uma das características da função autor definidas pelo filósofo francês, pois esta não é uma simples singularidade atribuída a um indivíduo particular, mas sim a uma rede de operações e de relações que permitem identificar essa função autor, e que neste caso, incluiriam a presença da organizadora do manuscrito Olga Borelli: "[a função autor] não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (FOUCAULT, 2009, p. 280).

Para Foucault a função autor é uma característica do modo como alguns discursos existem, circulam e funcionam numa sociedade específica. A função autor tem certas particularidades: são "objetos de apropriação", na medida em que os discursos, considerados como atos mais do que como bens ou coisas, são associados a um autor que pode ser punido, pois o discurso (e a escrita) seria uma espécie de transgressão. Na segunda característica, essa função autor é exercida de maneira diferente em cada discurso e em cada época. Foucault assegura que a função autor, pelo menos nos discursos literários (ainda que, por exemplo, nos discursos científicos tenha-se apagado), é quase exigida na nossa época: "O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. " (FOUCAULT, 2009, p. 276). A terceira característica é que essa função autor não é simplesmente a assinação espontânea do discurso a um indivíduo que o pronuncia, mas uma operação mais complexa encarregada de construir um ser que se chama de autor e que é a instância profunda do indivíduo e o lugar onde se origina a escrita: "o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam." (FOUCAULT, 2009, p. 276-277).

[7] A obra *Um Sopro de Vida* foi publicada postumamente, em quanto em *A Hora da Estrela* Clarice acompanhou a organização dos textos.

Finalmente, a função autor para Foucault não remete simplesmente a um indivíduo real, mas a conjunção de vários egos, entre os quais se destaca o escritor real do discurso e o locutor fictício.

Foucault resume estas quatro características da função autor da seguinte maneira:

> a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Agora, nessas obras de Lispector o leitor se defronta com personagens escritores que exercem em certo sentido também a função de autor (ou, pelo menos, contribuem com seu exercício de escrita para constituir essa figura de autor conhecida como Clarice Lispector) e que se apresentam em vários níveis, e que são identificados como detentores de discursos e de operações autorais particulares e polifônicas que dialogam constantemente com a ideia de autor e com o exercício da escrita.

Por um lado, em *A Hora da Estrela* e em *Um Sopro de Vida*, encontramos os personagens Rodrigo S.M. e Autor, respectivamente, que assumem abertamente o papel de autores, criadores tanto duma história como dos personagens Macabéa e Ângela Pralini. Esses personagens-autores[8] se constituem como autores nas obras de Clarice por meio das reflexões que realizam sobre a linguagem, sobre a escrita, sobre os personagens e as histórias que estão criando, e sobre a sua própria situação de autores e criadores. *A Hora da Estrela* se abre com uma dedicatória do autor, mas, a seguir, se evidencia que este autor é "na verdade Clarice Lispector" (LISPECTOR, 1992 , p. 21). Com esse recurso fica marcada a diferença entre a duplicidade de o autor 'real', reconhecido na vida real e social como assinante de livros, que responde a um estilo e a umas características próprias desse nome e do sujeito que o ostenta, e do outro autor, a saber, Rodrigo S.M.. Assim, a própria Clarice coloca sua própria assinatura no meio dos 14 títulos com os quais identifica a obra, marcando, deste jeito, a presença do seu nome e da sua figura como sujeito autor desde o começo do livro. Rodrigo S. M começa refletindo sobre o que para ele significa a história que vai contar e como vai empreender o trabalho da escrita dessa história, e estabelece nesse campo narrativo sua participação como um personagem mais: "A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.

[8] Designaremos esses personagens como personagens-autores para diferenciá-los do autor Clarice Lispector.

Eu, Rodrigo S.M.” (LISPECTOR, 1992, p. 27). A consciência do narrador como personagem-autor permite também a possibilidade de intuir a permanência dum autor acima dele, que no caso seria Clarice Lispector, a autora do livro *A Hora da Estrela* na qual Rodrigo S.M. é um personagem a mais.

De uma maneira semelhante, em *Um Sopro de Vida* Autor se pergunta, em primeiro lugar se o seu personagem, criado por ele, tem consciência de que é produto da sua imaginação, de que é um personagem dum livro, o qual se pode replicar nele mesmo, tendo em conta que Autor também é uma criação de outro autor, com nome Clarice Lispector. Ainda que Ângela não saiba que é personagem, Autor se pergunta se ela não pressente que a sua existência é uma criação de outra pessoa e que faz parte dum livro. A partir dessa questão, Autor começa a intuir a possibilidade de ele mesmo ser personagem de alguém mais. Em princípio, acha que pode ser personagem de si mesmo, uma construção da linguagem que se representa através da escrita na própria obra que está escrevendo, o que seria uma prática comum das obras literárias metaficcionais, nas quais o próprio autor aparece como personagem das suas próprias obras. Porém, indo além dessa possibilidade ‘real’[9], também considera a possibilidade de que sua existência seja, como a vida de Ângela, uma criação de outro autor, parte da obra que outro está escrevendo, abrindo o espaço para a entrada do sujeito-autor representado na figura de Clarice Lispector: “Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém.” (LISPECTOR, 1978, p. 26).

Mas, Rodrigo S.M. também se questiona sobre o lugar da escrita e sobre o fato mesmo de escrever, na medida em que para ele a escrita não é uma verdade e sim um ato pleno de perguntas: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? ” (LISPECTOR, 1992, p. 25).

[9] A respeito do real e do fictício na obra de Clarice, Marly Silva Froés escreve que é por meio da palavra que se realizam as diferenças entre o real e o fictício, em casos nos quais, constantemente, se estabelecem jogos que questionam estas duas categorias, fazendo com que a ficção mergulhe na realidade e a palavra valide sua existência ‘real’: “Em USV (P) é pela palavra que se movimentam as identificações e o jogo real/ficção, quando o narrador, por exemplo, ludicamente, joga com a ideia de realidade ao afirmar que seu personagem Ângela é real, porque sua imaginação é real: “Tudo o que sei eu não posso provar. O que imagino é real, senão sobre que base eu imaginaria Ângela, a que brame, muge, geme, resfolega, balindo e rosnando e grunhindo” (LISPECTOR, 1978, p. 27) [...] O personagem-autor (clariceano) ─ à maneira de Cervantes─ joga com a validação da realidade da ficção, da imaginação , do ‘existir’ ficcional de um personagem, produto de uma imaginação que se apresenta ‘diante dos homens’, ou seja, diante dos leitores.” (FRÓES, 2005, p. 43-44).

Rodrigo S.M. estabelece que é através da escrita que se reconhece, pois se considera um desconhecido para ele mesmo e é por meio desse exercício que se descobre:“ Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino.” (LISPECTOR, 1992 , p. 29). Ele se identifica como um sujeito incompleto à medida que acredita que o fato de estabelecer perguntas a respeito de si mesmo, de se indagar, de se perguntar quem é, implica uma necessidade que, em seu caso, só se satisfaz com a escrita. Segundo Marly Silva Fróes, quem analisa a autoria e a escritura nos fragmentos metadiscursivos de *Um Sopro de Vida*, a situação de Autor nessa obra compartilha esta característica neste sentido, pois para ele, na medida em que é desconhecido de si mesmo, a escrita é também um meio de se reconhecer:

> A existência do sujeito discursivo (enquanto simulação literária) instaura-se com a escritura, esse sujeito que enuncia, por enquanto, é enigma de si, e des (cobre-se) à medida que escreve, em outras palavras, o lugar desse sujeito discursivo ficcional é na escritura; é por meio da linguagem que ele se constitui [...]. Observa-se que esse sujeito discursivo equaciona o escrever como ato de se constituir. E essa constituição se efetiva pelo constante movimento de requisitar (FRÓES, 2005, p. 39).

Assim, para Autor, a criação do personagem Ângela é um meio de saber e de se conhecer, pois considera que não é possível alcançar esse entendimento sozinho. Neste sentido, poder-se-ia assumir que Autor precisa de seu personagem para entender a vida do mesmo jeito que Clarice precisa do Autor para entender a sua própria escrita, na medida em que é através dele que pergunta e questiona o fato de escrever.

Agora, Rodrigo S.M., como autor, se identifica como um escritor simples, mas cuja simplicidade só é fruto dum trabalho árduo. Porém, se reconhece como um autor com pouco sucesso literário, mas acrescenta a ideia de que a presença de Macabéa e o desejo de escrever sua história fazem com que ele mude a sua própria vida e também o jeito de escrever, considerando “Transgredir, porém, os meus próprios limites” (LISPECTOR, 1992 , p. 31). Esse aspecto se efetiva na intenção de escrever sobre a realidade (representada por Macabéa) e que é superior a ele. Também considera que não é profissional e que pode escrever sobre o que quiser e como quiser, sem se submeter às regras impostas pela sociedade literária para o que se poderia considerar um autor de sucesso. De modo semelhante, Autor não se considera a figura onisciente e com controle da situação da escrita. É consciente de que sua escrita também é simples, inesperada e sem razão. Para o escritor não se tem a certeza de por que ou como é essa escrita, pois ela é simplesmente um ato acontecendo:

> Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano polifônico-paranoico. Escrevo muito simples e muito nu. [...] Quero escrever esquálido e estrutural [...] "Escrever" existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e porquê —é por fatalidade de voz. (LISPECTOR, 1978, p. 14).

Sabe que as palavras, como ferramentas do seu trabalho, não se apresentam de forma clara ou pura, senão como uma espécie de evasão que ao mesmo tempo sempre escondem outras:

> Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. [...]. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 1978, p. 12-13)

Nessa contradição da existência das palavras, que por um lado estão esgotadas e por outro escondem outras, a própria figura de Autor se apresenta duvidosa, no meio dum vazio: perante o desconhecimento de si mesmo e para o qual tanto a escrita como a criação de um outro personagem se constituem em métodos para se reconhecer, ele é consciente de que precisa duma espécie de apagamento, de entrar no vazio, pois é nesse espaço vazio onde a figura do escritor se despersonaliza, deixa de ser o sujeito que escreve para dar lugar à escritura mesma, para permitir que nasça a escrita libertada do corpo: “Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente[...]. Escrevo quase que totalmente liberto do meu corpo[...] Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade” (LISPECTOR, 1978, p. 13). Agora, esta ideia do apagamento tem a ver com o que Foucault comenta a respeito da figura do autor. Para o filósofo francês, na medida em que a escrita está se movimentando constantemente, que quebra os seus próprios limites mediante a linguagem, a ideia de identificar essa escrita com um sujeito único e imutável é quase impossível, pois essa figura também está em constante mudança, pelo qual nessa escrita atual, o sujeito que escreve está constantemente desaparecendo: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2009, p. 268)

Rodrigo S.M. sabe que a escrita e a criação da história implicam uma experiência da qual ele mesmo vai sair transformado (Cfr. FOUCAULT, 2013, p 33-34), pois para ele, além de não ser ele o mesmo depois da escrita da história, no final, ele, como personagem-autor, vai perder sua condição de criador e ficará apenas como um nome, um personagem, enfim, um objeto: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização

enfim em objeto. ” (LISPECTOR, 1992 , p. 35). Ele não sabe como começar a história de Macabéa (“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?” (LISPECTOR, 1992, p. 25).), pois para ele essa história não é uma verdade já feita, nem um trabalho que se termina: pelo contrário, é uma coisa que se está fazendo sempre, que se faz num presente contínuo no qual não há começo nem fim, apenas o transcorrer do momento, o já acontecendo.

Assim, a escrita dessa história para Rodrigo S.M. é tanto um fato como um ato, acontece no momento instantâneo do agora: “Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo” (LISPECTOR, 1992, p. 25). Para ele, a escrita e a leitura do escrito acontecem no mesmo momento, nessa singularidade que não permite estabelecer uma diferença grande entre o fato da história e o ato de escrever: “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.” (LISPECTOR, 1992, p. 26). A respeito disso, Barthes coloca em questão a antecedência que se atribui, muitas vezes, ao autor como dono do tempo do discurso e das circunstâncias prévias que lhe permitem, com propriedade, escrever o que escreve no momento de relatar a história. O autor, concebido como dono do passado do seu livro, existe antes dele mesmo e o nutre com suas paixões e seu conhecimento. Perante essa ideia clássica de autor, contrapõe-se a de *scriptor* moderno que, um pouco como Rodrigo S.M., como Autor e como Ângela, nasce ao mesmo tempo da sua escrita, escreve num aqui e num agora simultâneo ao da escrita e ao da história:

> O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. [...] escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, [...] mas sim [...]um performativo [...] no qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida. (BARTHES, 2004, p. 61)

A inquietude a respeito do começo, esse indagar sobre ele mesmo, o escrever sobre o próprio escrever, sobre a dificuldade de começar a história, se torna o mesmo começo da história num jogo metadiscursivo no qual a linguagem fala da própria linguagem, a história que vai se contar é falar sobre como é contar a história: é uma escrita que reflete sobre si mesma. Nesse sentido, cabe mencionar o que Barthes fala sobre a escrita, a qual tem como objetivo dizer a

história e dizer a literatura, pois não é uma forma de comunicação, mas uma linguagem que vive sobre si mesma. Para Barthes, a fala é instrumental, mas a escritura não, pois é simbólica, autorreflexiva, voltada sobre si mesma e está feita para se dizer a si mesma (BARTHES, 1974, p. 134-135). Assim, os outros dois escritores em *Um Sopro de Vida* entendem que a sua escrita não é um meio de comunicação. Ela não vai dirigida a ninguém, senão à própria escrita, ao fato de escrever. Ângela é clara nisto ao dizer "ÂNGELA: O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever." (LISPECTOR, 1978, p. 77). Igualmente, Autor nos confessa que sua escrita não vai dirigida a um fim específico, e que isso dá para ele certa liberdade: "Mas eu já estou livre: escrevo para nada." (LISPECTOR, 1978, p. 81).

Para Rodrigo S.M. a própria narração se apresenta como uma experiência e não simplesmente como um relato objetivo duma história. O personagem-autor sabe que não precisa ter vivido exatamente a mesma vida de Macabéa para escrever sobre ela, e justifica esse conhecimento mediante a sua própria experiência: "É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. " (LISPECTOR, 1992, p. 26).

O relato, segundo o próprio Rodrigo S.M., obedecerá aos modelos de qualquer relato padronizado, com a estrutura de início, enredo e desenlace. E, ainda que a história de Macabéa, em linhas gerais, possa ser enquadrada nesse esquema, o jeito pelo qual o autor desenvolve essa história, intercalando nela suas próprias angústias, suas dúvidas e reflexões em torno a Macabéa e ao próprio exercício da escrita, transforma a história precisamente num texto diferente do qual ele queria no começo e do qual quer fugir, a saber, 'modernoso' e 'original': "Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e "gran finale" seguido de silêncio e de chuva caindo. História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos" (LISPECTOR, 1992, p. 27). O próprio Rodrigo S.M., dialogicamente, depois de propor que seria um relato exterior, explícito e formalmente clássico, adiciona que "[n]ão se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. [...] O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. ". Nesse sentido, como autor, Rodrigo reconhece que sua função é revelar para as suas criações suas próprias vidas. Assim, se extrapolamos sua

condição como personagem-autor, criação de outro sujeito-autor, poderíamos considerar a possibilidade de que esse sujeito-autor (que pode responder pelo nome Clarice Lispector) teria como função mostrar a vida desse personagem-autor e, na medida em que os dois compartilham a mesma função, a de autor, revelar para Lispector a sua própria vida. Aqui voltamos à mesma ideia da escrita como reconhecimento, como redescobrimento exposta algumas linhas atrás e que se constitui num ponto reiterado na escrita da autora.

Como se mencionou, anteriormente, uma das características citadas por Foucault a respeito da função autor é que nela podem conviver ao mesmo tempo vários egos e várias vozes. Neste sentido, em *Um Sopro de Vida* Autor constantemente faz referência aos outros sujeitos que estão implícitos na sua escrita e que o compõem: por um lado, Autor intui a presença de um outro autor de quem se considera personagem. Por outro lado, ao criar Ângela também está adicionando um ego particular a essa função autor na própria escrita desse personagem: "Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não — Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui." (LISPECTOR, 1978, p. 27). Fróes identifica a presença de outros sujeitos em vários fragmentos da obra que são invocados para sustentar a própria identidade do personagem-autor: "Então é no fio discursivo que o personagem-narrador mobiliza um eu, um tu, um nós, uma 3ª. pessoa, permeando o discurso de interlocuções. Quando mobiliza 'O outro' deixa entrever a questão da identidade fragmentada, oscilante, flexível. Há um jogo de marcação e deslocamento identitário." (FRÓES, 2005, p. 41). Autor faz nascer Ângela através da sua própria escrita. Ele não cria um personagem, com uma biografia específica nem com uma vida reconhecível, pois apenas conta que ela "nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem-nascida, embora filha de padres pobres. Uniu-se a um industrial, etc." (LISPECTOR, 1978, p. 39). Ele cria uma escrita, determina a maneira de escrever que tem Ângela. Contudo, Autor é despersonalizado (não tem nome próprio, apenas um nome genérico), não tem biografia ("Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava — deixei de lado minha história e a história de Ângela" (LISPECTOR, 1978, p. 19). Neste sentido, a partir da seguinte frase de Beckett (apud, FOUCAULT, 2009, p.268) "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala", Foucault estabelece que na escrita contemporânea essa indiferença se estabelece como regra e não marca tanto a maneira como se escreve, nem caracteriza a escrita como resultado, mas como prática.

Agora, Foucault também fala sobre o tema da morte e sua relação com a autoria. Em primeiro lugar, disse que a narrativa e a escrita antigas foram feitas para de algum jeito exorcizar a morte, "manter a morte fora do ciclo da existência" através, por exemplo, da imortalidade dos heróis gregos ou da constante narração de Sheherazade em *As mil e uma noites* para adiar o prazo que seria imposto com a morte. Porém, na atualidade a relação entre a morte e a escrita foi mudada e conectada diretamente com a ideia de sacrifício: é o sacrifício voluntário da vida do escritor que se apresenta já não nos livros, mas no fato mesmo da escrita. Assim, a obra se converte já não em aquilo que deveria imortalizar, mas em aquilo que assassina o autor, na medida em que na escrita se apresenta o desaparecimento da individualidade e dos aspetos psicológicos do sujeito que escreve: "o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita." (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Assim, Autor, em *Um Sopro de Vida*, Rodrigo S.M., em *A Hora da estrela*, e a própria Clarice, nos três livros, se relacionam com a ideia da morte em duas perspectivas: por um lado, assumem a escrita como uma questão fundamental, de vida a morte. Escrever se constitui no mecanismo "para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz" (diz Autor no começo de *Um Sopro de Vida*... (LISPECTOR, 1978, p. 11)). Por outro lado, em consonância com a ideia que sustêm Barthes e Foucault de que a escrita é o apagamento do autor, Autor de *Um Sopro de Vida*... é consciente de que escrever é também morrer um pouco, que precisa entrar no vazio da escrita para que a própria escrita possa nascer: "Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer. Um dia morrerei entre os fatos diversos." (LISPECTOR, 1978, p. 24). Ângela, enquanto escreve, sente a proximidade da morte; sua escrita é uma experiência limite, é um estar perto duma despedida, de um desaparecimento: "ÂNGELA. - ...e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus." (LISPECTOR, 1978, p. 32).Para ela, escrever e viver estão intimamente ligados, pois parar de escrever é também parar de viver.

Ângela Pralini, como invenção duma invenção, na medida em que é uma criação de Autor, que por sua vez é uma criação de Clarice Lispector, se encontra num nível mais profundo de autoria. Sua escrita, diferente da escrita de Clarice e da de Autor, não cria personagens, está livre do peso e da responsabilidade de responder por outra vida diferente à sua própria. Neste sentido, mesmo que também faça reflexões em torno à escrita, estas poderiam se considerar livres

da responsabilidade que a criação dum personagem implica. Autor, como se mencionou anteriormente, muitas vezes projeta na sua criação suas dúvidas e inquietações. Sobre esse respeito, Fróes assinala que é na figura de Ângela que a promessa da escrita se desenvolve, pois já é anunciado no começo do romance e se realiza no final do mesmo:

> O jogo de significação se constrói em torno da possibilidade ou não da escrita do livro de Ângela ─ aquela que escreve e é escrita, no sentido de que o personagem-autor constrói um livro sobre Ângela (sua escritura) e esta sobre a "aura das coisas". Ângela é quem detém a palavra prometida porque tem o seu livro anunciado previamente até que se efetive na última parte de USV(P), com o título "Livro de Ângela" (FRÓES, 2005, p. 52).

Como Autor argumenta, ele trouxe Ângela à vida para entender e entender-se; através dela expõe as inquietudes que tem em torno ao processo criativo, à escrita e à própria existência. Na primeira parte do livro ele faz um prefácio da sua criação, relata a relação que estabelece com a escrita, como quer escrever, quais as dificuldades de começar a história e conclui que deve criar um personagem que lhe permita conhecer e conhecer-se, para tentar entender o indefinido da existência. Inclusive, aclara que sua intenção ao criar Ângela era ter a possibilidade de dar começo a uma experiência, construindo-a desde o início, e não apenas deixar que ela aconteça nele e na sua vida sem seu próprio controle. Assim, Ângela se apresenta como uma experiência de criação, uma experiência de escrita, e representaria, então, neste sentido, uma escrita sobre a escrita, na medida em que para Autor, em grande parte da obra, escrever sobre Ângela (escrever Ângela) é também escrever sobre o que ela percebe em torno à escrita:

> O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem — mais ou menos como fazem os novelistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se senão o de criar as próprias realidades? [...] escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. [...]. Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas. (LISPECTOR, 1978, p. 18)

Autor sabe que é criado pelo 'sopro de vida' de algum outro (que pode ser deus ou Clarice), e da mesma maneira repete em Ângela este sopro de vida para criá-la. Porém, ainda que se reconheça como dono duma história, desde o começo e o transcurso da mesma, também é consciente de que Ângela, pelo contrário, é instantânea. Ela começa no hoje da sua própria criação, acontece no momento:

> também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescença do sagrado Nada. [...] E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. Apresento você a

> mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já nomeio de tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje. (LISPECTOR, 1978, p. 25).

Antes de Ângela começar a ter palavras, Autor tenta dar-lhe forma, defini-la como uma escultura que aos poucos vai se constituindo num sujeito que será animado pelo sopro de vida do seu criador. Nesse trabalho de esculpir Ângela e traçar com palavras suas características, Autor constantemente se compara com ela: às vezes ele difere "basicamente de Ângela" (LISPECTOR, 1978, p. 26), ela é "tudo o que eu queria ser e não fui" (LISPECTOR, 1978, p. 27), "A diferença entre mim e Ângela se pode sentir." (LISPECTOR, 1978, p. 28), "Eu escrevo a meia noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre" (LISPECTOR, 1978, p. 31) ou "Ângela é muito parecida com o meu contrário" (LISPECTOR, 1978, p. 42). Porém, dialogicamente, também acha nela semelhanças que muitas vezes aparecem no fato de escrever: diz "Eu inventei Ângela porque preciso me inventar" (LISPECTOR, 1978, p. 27) ou "Ângela é a minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever." (LISPECTOR, 1978, p. 32) e "Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo" (LISPECTOR, 1978, p. 37). Antes de considerar estas contraposições como contraditórias, se pode pensar que o fato de que a relação identitária entre Autor e Ângela seja constantemente contrastada obedece também à ideia de que, por um lado, o livro é polifônico na medida em que os personagens adicionam reflexões, conceitos e ideias variadas em torno a temas que constantemente se entrecruzam em seus discursos (como o tema da escrita, por exemplo), propondo não uma verdade unívoca, mas precisamente vertentes variadas sobre o mesmo tema, enriquecendo assim o discurso geral.

Assim, o discurso em torno à escrita exposto por Autor se vê contrastado e enriquecido pelo discurso (aparentemente diferente, segundo palavras de Autor) de Ângela, oferecendo uma visão mais ampla do tema, enriquecida pelos diferentes pontos de vista de personagens diferentes. Por outro lado, a incerteza em torno à comparação identitária entre Ângela e Autor, quem em alguns casos assume a total diferença e em outros admite semelhanças essenciais, obedece a uma característica própria dos sujeitos pós-modernos, condição à qual se poderia considerar que pertence Autor, na medida em que ele mesmo se concebe como um indivíduo descentrado e possuidor de discursos paradoxais em torno a sua própria identidade. Igualmente, a identidade se apresenta, muitas vezes, aparentemente contraditória, e o conceito que se tem do sujeito não é fixo, nem unificado ou permanente, nem essencial e se apresenta problemático, provisório ou

variável. Segundo Stuart Hall (HALL, 2003, p. 21), a fantasia de um centro fixo é substituída pela concepção de que o sujeito fica vazio, desprovido de um único e definido centro, pois a estrutura que lhe dava segurança se quebrou e não foi substituída por outro centro, mas por uma multiplicidade de eles. Ainda que isto não implique uma total desintegração, o sujeito se torna deslocado, desestruturado e propenso a questionar as estabilidades e as identidades estáveis passadas e a criar novas identidades. Assim, as supostas contradições em torno à identidade entre as duas personagens podem se entender como a tentativa de Autor definir-se e precisar a estrutura à qual pertence a partir da diferença e das semelhanças que estabelece com esse outro que de certo modo também é ele mesmo. Neste sentido, na medida em que Autor escreve Ângela, ele é também a escrita dela: suas reflexões, suas questões, sua própria escrita é suscitada pela escrita de Ângela e por sua existência enquanto escritura.

Ângela nasceu dum silêncio, venho à vida desde esse lugar escuro no qual Autor se sentia cômodo: “Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio” (LISPECTOR, 1978). No transcurso do livro, Autor tenta predefinir Ângela, descrever esse personagem a partir do que ele é e o do que não é. Posteriormente, Ângela é criada, e seu nascimento acontece com suas primeiras palavras: “Viver me deixa trêmula.” (LISPECTOR, 1978, p. 32)

A partir deste momento, a escrita de Ângela, como relata Autor, é desenfreada, compulsiva, livre. Sabemos de Ângela através da escrita do que poderia se considerar seu diário, segundo Autor. Nessa escrita se reconhecem as características fragmentadas do personagem, as situações específicas do seu cotidiano, as angústias em torno ao viver e ao que acontece na sua vida: a felicidade, a angústia, a agonia, os gostos diários. Além do que a própria Ângela conta, temos as reflexões de Autor, que aprofundam na caracterização de seu personagem com discursos intercalados, quase explicativos, mas que se apresentam dialógicos e ampliam o conhecimento que temos dela. Autor escreve Ângela, escreve sobre Ângela e escreve sobre a dificuldade de escrever sobre ela, ao mesmo tempo em que nós, também, somos testemunhas das dificuldades e das questões que Autor, como escritor e criador de um personagem, se coloca no plano da escrita em geral. No percorrer do livro, Ângela começa a ter consciência do seu papel de escritora e também começa a refletir em torno ao que para ela é escrever. Após relatar partes específicas da sua vida, a palavra começa a aparecer na escrita de Ângela na problemática da sua existência. Para ela, a palavra é um tesouro perdido, pois explica que: “eu a perdi porque tentei falá-la” (LISPECTOR, 1978, p. 65). Ela reconhece que é mais ‘capacitada’ no campo do silêncio e sabe

que a escrita comporta a loucura, que é um território perigoso para quem tenta explorá-lo. Sua escrita não é racional no sentido clássico da palavra, pois está mais perto do sonho e do mágico.

É uma escrita que está atrás do pensamento, que vem não do calculado e pensado, mas do espontâneo e instantâneo. Acontece no momento, sem um antes nem um depois:

> Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida interrelacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. É acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. (LISPECTOR, 1978, p. 70).

Ângela sabe que não é uma autora, mas sim uma escriba, alguém que escreve pela escrita mesma, que sua intenção não é escrever para que outros a leiam e sim para o próprio escrever: "O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever." (LISPECTOR, 1978, p. 77). [10]

Na terceira parte do livro, *Como tornar todo um sonho acordado*, a relação entre a palavra (a escrita) e Ângela começa a se estreitar ainda mais. Ela adquire mais consciência da escrita, tenta definir uma espécie de estilo a partir do que lhe parecem significar as palavras, que já não são usadas por seu significado, mas pela musicalidade. Tenta definir seu estilo por meio do sem sentido, que para ela é a liberdade da prisão da razão. Interessa-se mais por causar um efeito, que por ser entendida; mais pelo que a palavra é, por sua essência, pelo ser da palavra, que pelo que a palavra representa, por seu símbolo:

> Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada haver[sic] com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido, mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu. Eu quero escrever bem zangada. (LISPECTOR, 1978, p. 92)

Assim, com a intenção de escrever uma história, ao mesmo tempo reflete sobre a escrita com maior assiduidade, sobre a relação entre escrever e viver ("escrever é não viver" (LISPECTOR, 1978, p. 93)) e sobre a autoconsciência a respeito de como é a sua escrita ("Eu não escrevo encrencado. É liso como mar manso com ondas que se espraiam alvas e frígidas: ágnus-dei." (LISPECTOR, 1978, p. 95)). Finalmente, na quarta parte do livro, intitulada Livro de Ângela, se efetiva a escrita de Ângela num texto que se chama "História das coisas", onde, além

[10] Cfr. a definição que Barthes dá para o escritor-escrevente (no final do subcapítulo 2.3.2.2.7 desta dissertação), que também se pode ajustar ao que Ângela define por 'escriba'.

das descrições e reflexões sobre objetos e coisas, encontramos também pistas da sua escrita, rastros e pegadas deixadas entre as linhas do seu livro para que possamos intuir seu jeito de escrever. Escrever é para Ângela, em concordância com Autor, um nascimento doloroso, uma necessidade, um novo começo na palavra que implica um esforço, mas que permite uma liberdade: “Estou precisando urgentemente de nascer. Está me doendo muito. Mas se eu não saio dessa, sufoco. Quero gritar. Quero gritar para o mundo: Nasci!!! E então eu respiro. E então eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo. ” (LISPECTOR, 1978, p. 101). Para ela, escrever é arrancar pedaços de si mesma, do seu corpo, para pô-los em palavras, que também são coisas e que, por isso, podem ser materializadas.

Por fim, em *Água Viva* nos deparamos com um personagem-escritor que se dirige a um outro, um tu desconhecido, inominado, para revelar-lhe, entre outras coisas, sua relação com a linguagem e com a escrita. A partir duma escrita corporal, inteira, o personagem escreve com palavras novas e intocadas de jeito “tosco e sem ordem” (LISPECTOR, 1979, p. 10). Por faltar o enredo, a imagem definida de heróis ou personagens claramente diferenciados, quase toda a narrativa se centra em si mesma, em desenvolver por meio da escrita o fato mesmo da narração. A escrita, neste sentido, é uma ferramenta para falar dela mesma, do seu processo, da sua construção. O personagem se deixa levar por sua subjetividade através do ato mesmo de descrever e questionar a realidade, num constante fluxo de consciência, de associações livres que se unem no texto pela escrita e pelo fato de estar acontecendo no momento, na imediatez. Esse outro a quem ela se dirige se apresenta, também, dialogizado: além de ser um tu, também é um eu, um nós e uma outra pessoa; os outros vêm a ocupar o lugar do eu, e o eu se compartilha, se deixa existir nos outros: “E se eu digo "eu" é porque não ouso dizer "tu", ou "nós" ou "uma pessoa", sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.” (LISPECTOR, 1979, p. 13).

A figura dum autor se dilui na presença dos outros e na incerteza de quem escreve. Como em *Um Sopro de Vida* o vazio e a ausência em torno à figura autoral e ao discurso pertencente a um sujeito se diluem: o autor se apresenta anônimo e a escrita como pertencendo a ninguém, as palavras são imprecisas e uma grande maioria das coisas que tenta comunicar aparecem inomináveis, cercadas pelo silêncio ou por demonstrativos como ‘isto’, ‘isso’, ‘aquilo’ ou, ainda, referenciadas por um substantivo genérico ‘X’: “ Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou. [...] O que te escrevo não é de ninguém” (LISPECTOR, 1979, p. 84).

Neste sentido, Blanchot afirma que ao aceitar o interminável da escrita, escrever não é ir numa direção na qual o mundo se apresenta "mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade dum dia justo" (BLANCHOT, 2011, p. 19). Quem escreve deixa sua própria identidade, deixa de ser ele mesmo para se converter em um outro, em um Ele, em ninguém. O outro, seja quem for, se apresenta como a representação por parte do eu da necessidade de quem precisa ser escutado ou lido, na medida em que é assim que sua existência, sendo escritor, adquire sentido, deixa de ser apenas pensamento para converter-se em texto, em discurso.

Porém, esse discurso que tenta transmitir o personagem é sempre impreciso, vindo ou nascendo do silêncio se traslada à escrita com dificuldade ("Escrevo tosco e sem ordem[...] Não é confortável o que te escrevo." (LISPECTOR, 1979, p. 10;16)), sem saber com certeza o que se escreve, sem ter a seguridade de estar transmitindo com absoluta clareza o que se quer comunicar. A escrita, neste sentido, se coloca dentro duma prática impossível na medida em que o significante nunca alcança a coisa significada, ao referente: "Não sei sobre o que estou escrevendo[...]Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar.[...] Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível." (LISPECTOR, 1979, p. 24;74). Em palavras de Blanchot, a linguagem manifesta a ausência e a desaparição das coisas e dos fatos, pois não traz à presença, senão que nega e abstrai, pois apresenta as noções das coisas e não as coisas mesmas:

> As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a visa das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão (BLANCHOT, 2011, p. 37).

Assim, aceitar a ausência da escrita é compreender que tanto a palavra escrita como a palavra do mundo estabelecem uma distância muito grande entre as coisas e o que elas representam, na medida em que entre a palavra e o significado, segundo Blanchot, se apresenta um grande abismo que os afasta, pois a palavra não diz nem o mundo nem as coisas do mundo, e sim a sua ausência, o vazio que há nas coisas e no mundo.

O discurso que o personagem tenta transmitir por meio da escrita tem a imprecisão do instantâneo e intuitivo e não a sustentabilidade e duração do que é profundamente razoado; a escrita, mais que um ato premeditado, é apenas um gesto, pois a palavra não é a representação duma ideia, mas "convulsão da linguagem", "onomatopeia" (LISPECTOR, 1979, p. 27). O que

se transmite na escrita, mas do que uma história, são rastros, pegadas, palavras que remetem a outra coisa além delas, imprecisões, representadas com pronomes indefinidos como ‘algo’, ‘alguma’, ‘outro’, ‘outra’: “Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. ” (LISPECTOR, 1979, p. 24). Deste jeito, a referencialidade na palavra se desvia, não há um centro para se remeter, pois constantemente se anuncia que “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1979, p. 30), e se propõe, mais do que entender o que se escreve, adivinhar o que está por detrás disso, a outra coisa indefinível e secreta, silenciosa, que está detrás da escrita. Para o personagem, existe um atrás do pensamento, um pré-pensamento, como indicava também Autor em *Um Sopro de Vida*, no qual não existem palavras e apenas se é. E é aí, a esse lugar, que ela quer levar o seu interlocutor, ainda que para conseguir precise, paradoxalmente, de palavras que lhe faltam, e de que saiba que “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer.” (LISPECTOR, 1979, p. 29)

Assim, em *Água Viva* a escrita, antes que um projeto, uma construção antecipada duma história ou duma narração, se constitui como um presente contínuo, um instante-já: “O que te escrevo não tem começo, é uma continuação” (LISPECTOR, 1979, p. 49), “Escrevo-te na hora mesmo em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje - não ontem nem amanhã - mas hoje e neste próprio instante perecível.” (LISPECTOR, 1979, p. 25)

O personagem apresenta os problemas que tem com a escrita e com a representação da realidade ou das ideias através das palavras, mas essa espécie de paradoxo não é impedimento para continuar no exercício da escrita: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.” (LISPECTOR, 1979, p. 13). É uma escrita que não está no real nem atinge o espaço atribuído à realidade, mas que se joga nos seus limites, no intangível, no inominado para tentar captá-lo por intermédio da escrita. É uma escrita da ausência, do que se perde, do que não se alcança: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. ” (LISPECTOR, 1979, p. 14)

2.1.1.2. O autor masculino nas últimas obras de Lispector

As obras *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida* foram escritas quase simultaneamente no final da vida de Clarice Lispector. Além dessa particularidade, um tema relevante é a escolha de

Lispector para contar as histórias de duas mulheres, Macabéa em *A Hora* e Ângela Pralini em *Um Sopro*, fazendo uso de autores masculinos como narradores (Rodrigo S.M. e Autor, respectivamente).

A Hora da Estrela começa com uma "Dedicatória do Autor" e, entre parênteses, há um esclarecimento de quem é ele: "Na verdade Clarice Lispector" (LISPECTOR, 1992, p.21). Esta primeira cita já nos coloca numa situação própria para a discussão. Por um lado, põe em cena o Autor, em masculino, que vai ser a figura que, ao longo do livro, vai aparecer como enunciador do discurso, e por outro, quase como revelando as regras do jogo de alteridades no qual a autora nos convida a participar, se apresenta Clarice Lispector, a escritora, que precisa dum outro, o autor Rodrigo S. M, para escrever sobre uma outra mulher, Macabéa. Desde o começo do livro o leitor conhece as regras desse jogo, que proporcionam a apresentação das múltiplas facetas duma mesma pessoa: a Clarice, autora, criadora dum autor narrador criador dum personagem, que pode compartilhar muito de Clarice. São três faces dum mesmo ser. O Autor, masculino neutro, segundo Clarice Fulkman na apresentação do livro, poderia ser considerado uma categoria ou uma função, na medida em que é a figura encarregada de contar a história, que vai dar voz à narração da história de Macabéa, e que vai refletir, por meio da escrita, sobre os problemas que se apresentam com essa narração. Por outro lado, ao colocar o nome de Clarice Lispector entre parênteses na dedicatória do livro, parece que quisesse revelar, ou que procurasse esclarecer ou ampliar uma informação que deve ser confrontada com a anterior, com a apresentação dessa categoria que é o autor. Surge então a pergunta sobre intenção de apresentar um autor e, por outro lado, elucidar que esse autor é Clarice. Segundo Fulkman, isso propõe a ideia (lúdica, em suas palavras) de que "o foco irradiador de verdade é posto sob suspeita e a própria ideia de verdade aflora como um ponto de reflexão [...] a verdade não está em um ou outro lugar, a começar pela autoria do livro" (LISPECTOR, 1992, p.12). E esta ideia é sustentada pela mesma narrativa, quando Rodrigo S.M. diz: "Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? [...]. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe" (LISPECTOR, 1992, p.27). Mesmo que em um começo a narração se apresente com um ideal de objetividade pelo fato de ser enunciada por meio da voz do autor masculino (que, segundo o próprio Rodrigo S.M., não entraria no âmbito do sentimentalismo que ele adjudica às escritoras mulheres), no decorrer do livro o leitor começa a reparar que esta narração não tenta estabelecer um olhar unívoco, nem objetivo, em torno de três aspectos: 1) o autor e a ideia de ser objetivo, 2) o processo da escrita sobre a qual se tem controle, e 3) o que a história de

Macabéa representa. Segundo Hélène Cixous, referindo-se à obra de Clarice como de iniciação e de constante assombro, "quem escreve não sabe. Isso não impede à escritura criar a verdade, ainda sem saber (…). Escrever, roçar o mistério, delicadamente, com a ponta das palavras" (CIXOUS, 1995, p. 158-159)[11].

Depois da dedicatória, a primeira menção do autor narrador em torno a seu gênero se faz quando ele diz que "eu em menino me criei no Nordeste" (LISPECTOR, 1992, p. 27). Posteriormente, numa espécie de autoconsciência ficcional, ele se identifica como um dos sete personagens do livro, com o nome de Rodrigo S.M. Neste mesmo sentido, ao mencionar um dos títulos da obra, Rodrigo S.M. dá evidencias de que tem consciência da existência da Clarice Lispector, na medida em que a assinatura de Lispector faz parte (está no meio de) de um desses títulos.

O presente subcapítulo busca estabelecer um diálogo entre as ideias de Hélène Cixous sobre a escritura feminina e a escolha de Lispector por usar um autor masculino para enunciar o discurso. Segundo Toril Moi (em seu livro *Teoría literaria feminista*), o estilo de Cixous é metafórico, poético e antiteórico:

> suas imagens criam uma densa rede de significantes que não facilitam ao crítico de mente analítica um mínimo ponto de apoio. Não é nada fácil fazer cortes, abrir perspectivas ou traçar mapas na selva textual de Cixous, além disso, os textos mesmos deixam muito claro que esta resistência à análise é totalmente intencionada. (MOI, 1988, p. 112).

Moi resume as ideias da *Écriture fémenine*, que na verdade, segundo ela, deveria ser chamada de *escritura que chamam de feminina* ou de *feminidade libidinosa nas obras*, fazendo menção dos seguintes termos característicos:

- Diferença;
- Lutam contra a lógica falocêntrica dominante;
- Rompem as limitações da oposição binária;
- Gozam com os prazeres dum tipo de escritura mais aberta,
- Não é o sexo do autor o que conta, mas seu estilo, e
- Natureza bissexual inerente (múltipla, variável, mudável, não rechaça nem a diferença nem um sexo, fomenta e provoca diferenças)

Para Cixous, mesmo que atualmente seja impossível definir ou teorizar uma escritura feminina pela impossibilidade de codificar ou encerrar essa prática, isso não implica que esta não

[11] As traduções do espanhol para o português do texto de Cixous e de Moi são nossas.

exista e que vai além do discurso falocêntrico e que se expressa em "âmbitos alheios aos territórios subordinados ao domínio filosófico-teórico" (CIXOUS, 1992, p. 54). A continuação, passa a reconhecer alguns aspetos pelos quais esta escritura feminina deixa seus rastros, os quais serão relacionados com a escrita presente em *A Hora da Estrela*.

Em primeiro lugar, o privilegio pela voz, uma voz que se trança com a escrita, que faz arfar o texto por meio de silêncios, suspensos ou gritos. Silêncios e gritos são, segundo Cixous, mecanismos da escrita feminina para mostrar "a ruptura que, para a mulher, é a conquista da palavra oral – <<conquista>> que se realiza sobretudo como um rasgamento, um voo vertiginoso e um lançamento de si, uma imersão." (CIXOUS, 1992, p. 54). Por um lado, a escrita coloca a mulher num lugar diferente do qual o simbólico lhe tem reservado, que é o silêncio, e esta nova colocação se dá através, entre outras, do que Rodrigo S.M. define como o direito ao grito. Neste sentido, para Rodrigo S.M., a máscara que se coloca Clarice para narrar a história, fala da sua escrita, recorrendo constantemente a defini-la como um silêncio, uma não palavra diante da qual o autor se desestabiliza, mas ao mesmo tempo reflexiona, se pergunta:

> Com esta história eu vou me sensibilizar [...]. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais [...] Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1992, p. 30-31).

Por outro lado, também, a palavra é definida como um grito. De fato, um dos títulos da obra é precisamente "O direito ao grito", um grito que é a escrita mesma da vida de Macabéa e por intermediação do qual Rodrigo S.M. dá o seu "grito de horror à vida. À vida que tanto amo" (LISPECTOR, 1992, p.30-31). É uma Voz-grito, como a define Cixous, que não obedece a uma ordem lineal do discurso, que se arrisca a apresentar-se duvidosa:

> é lançar-se, esse espalhamento do que nada volta. Exclamação, grito, sufoco, uivo, […] assim escreve, como se lança a voz, para diante, no vazio. Afasta-se, avança, não volta sobre seus passos para examiná-los. […] Voz-grito: Agonia, <<palavra>> explorada, destroçada pela dor e a cólera, pulverizando o discurso. (CIXOUS, 1995, p. 57)

Por outro lado, ao falar do corpo, Cixous, menciona que as mulheres são mais corpo do que os homens, porque foi através dele que responderam ante as vexações e ante os mecanismos de dominação falocêntrica. Em *A Hora da Estrela*, Rodrigo S.M. tem consciência de que sua escrita se separa do intelectualismo próprio dos escritores tradicionais ao recorrer, mais do que ao discurso logocêntrico, a um discurso que tem que ver mais com a ação, com a maneira como as palavras (corporizadas, materializadas, materiais do qual se vale o escritor para exercer seu ofício) lhe afetam o próprio corpo: "Eu não sou um intelectual escrevo com o corpo"

(LISPECTOR, 1992, p.31). Seu método de escrita tem que ver com o corpo na medida em que, como num ritual de iniciação, ele começa "[...] esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem" (LISPECTOR, 1992, p.28). Ele precisa se colocar no corpo da nordestina para entendê-la, experimentar as ausências do próprio personagem para se sentir mais perto dele.

> Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelos menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a história. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis. Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina (LISPECTOR, 1992, p.34).

O corpo é essencial para a escrita feminina, segundo Cixous. A mulher sempre foi apartada do seu corpo pelo pudor e pela ideia de amar o corpo do outro sexo. Na escrita é possível recuperar o corpo, escrever o corpo: "[...] as mulheres são corpos [...] É necessário que a mulher escreva seu corpo [...] Mais corpos, por tanto, mais escritura [...]" (CIXOUS, 1995, p. 58)

Os outros termos mencionados por Cixous são a desapropriação e a despersonalização: na medida em que a escrita é desmesurada e contraditória, ela destrói a ordem dos discursos falocêntricos, "faz circular outra maneira de conhecer, produzir comunicar em que cada um é sempre mais de um [...] atravessa, […] e ela se converte em outra, em outro, rompe com a explicação, a interpretação e todos os pontos de referência." (CIXOUS, 1995, p. 60). O personagem-autor Rodrigo S.M. não é um ser integral, nem único: ele mesmo se define como incompleto, que precisa dos outros, de outros, para manter-se: "[...] não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, [...] eu enviesado" (LISPECTOR, 1992, p.2 1). A escrita da história transformará o autor em outro e o converterá em objeto, no personagem que ao final sabemos que é: "A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto." (LISPECTOR, 1992, p. 35), e é um personagem que se apresenta como desconhecido que encontra seu destino na escrita: "Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino" (LISPECTOR, 1992, p.26).

Há uma identificação entre Rodrigo S.M e a nordestina, a tal ponto que quando ele vê "a nordestina se olhando no espelho [...] no espelho aparece [reflete] o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos" (LISPECTOR, 1992, p.37). Cabe perguntar-se então, do mesmo modo, quanto de Clarice há em Rodrigo S.M. e mesmo em Macabéa, quanto se intertrocaram as

personagens com a autora do livro. Neste sentido Cixous fala que estes personagens são o "mais outro possível [...] seu desconhecido particular" (CIXOUS, 1995, p. 167) que lhe permite falar com exatidão, nesse caso, de Macabéa, uma mulher que ela não é. Para Cixous na escrita de *A Hora da Estrela*, Clarice faz um chamado a essa outra parte que, mesmo sendo diferente, compartilha alguma coisa essencial com ela. Clarice faz um esforço "sobre-humano de deslocamento de todo seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma para tentar aproximar-se a esse ser tão íntimo e tão transparente" (CIXOUS, 1995, p. 167). Para converter-se num ser diferente a si mesmo, alheio de si, que permitisse uma identificação com esse ser que é Macabéa, e que não é Clarice, a opção foi eleger o ser mais diferente dela mesma, um homem. A mudança de passar para o masculino, nas palavras de Cixous, empobrece a autora, não só porque tem que falar como falaria Rodrigo S.M. e não Clarice, mas também porque a fala de Rodrigo S.M. precisa desse empobrecimento, de certa renúncia, duma espécie de ascetismo para tentar descrever e contar a história de Macabéa do jeito mais verdadeiro e simples possível. Perante a declaração controversa sobre o gênero da autoria, quando escreve a respeito do que para ele seria escrever como homem e como mulher: "[...] até o que eu escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1992, p. 28). No começo o leitor pode encontrar uma atitude um tanto irônica pois pode parecer que trazem os pensamentos duma cultura patriarcal ancestral na qual durante muito tempo a representação do feminino esteve nas mãos de autores masculinos. Além disso, se estabelecem também os binarismos tantas vezes defendidos por essa cultura patriarcal, entre masculino/feminino, o masculino como racional e o feminino emotivo. E, por outro lado, se propõe também a ideia de que há uma escritura masculina e uma feminina, definida pelas palavras do Rodrigo S.M. em torno ao estilo que adotaria uma mulher e um homem para escrever sobre Macabéa. Porém, no decorrer do livro, Clarice formula as contradições existentes nessa lógica binária: mesmo que o narrador diga que seu olhar vai ser frio e racional, o tempo todo está dizendo também que vai se sensibilizar com a história de Macabéa, que se sente comovido por ela, que encontra uma identificação com seu personagem.

Cixous aborda um tema importante aqui com perguntas como as seguintes: o texto decide o sexo do autor?, Quem é o autor do autor?, Quem faz o autor?, Quem é esse autor?, A que espécie pertence um autor que não diz a que sexo pertence? Segundo os argumentos de Cixous, e em consonância com o que Rodrigo S.M. escreve, a história de Macabéa não poderia ser escrita por uma mulher porque, na medida em que se pretende contar a história simples, os fatos duma

vida “grandiosamente” minúscula, não seria possível sentir piedade posto que ela é “deformante, é paternalista ou maternal, enverniza, recobre” (CIXOUS, 1995, p.168). Rodrigo S.M. explicita que a história que vai contar é “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos”, e ele se considera um autor que não poderia ter piedade de seu personagem principal porque deseja que o relato seja frio, e que a escrita transmita a objetividade própria dum relato sem piegas e lacrimejo. Porém, mesmo que ele se considere com esse direito, quando reflexiona sobre sua escrita, essa pretensão de controle e de objetividade se põe em questão o tempo todo, pois a narrativa vai estar afetada pela realidade, pelo imprevisível da vida:

> Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, [...] O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito. (LISPECTOR, 1992, p. 26-27).

Para Cixous, o único ‘autor’ capaz de escrever essa história seria Clarice, que está detrás do autor Rodrigo S.M., só ela “pode acercar-se a esse início de mulher” que é narrar a história de Macabéa.

Por outro lado, para entender um pouco mais a escolha do autor masculino no livro, cabe mencionar também a ideia que Cixous desenvolve em torno à bissexualidade. Ela opõe uma visão da bissexualidade neutra, que tenta evitar a castração, essa fantasia de unidade mais assexual do que bissexual, na qual se oculta ou elimina precisamente a diferença sexual, com outra visão na qual o sujeito não fica preso nesse “falso teatro da representação falocêntrica” (CIXOUS, 1995, p. 44). É a presença (sem exclusão) em cada um dos seres de dois sexos, a multiplicação do desejo no corpo, que anima as diferenças. Para Cixous, sobre tudo na escrita da mulher se podem encontrar aspetos da bissexualidade na medida em que não eliminou a bissexualidade latente nas crianças e ela aceita sem medo o outro (à diferença do homem que precisa da identidade sexual masculina para manter o domínio falocêntrico, que tem medo de ser outro (a) pois derrubaria precisamente a estrutura de domínio masculino a qual muitos se aferram). A escrita, para Cixous, hoje é das mulheres porque elas aceitam o outro, deixam-se atravessar pelo outro, a escrita é deixar que ela seja “o passo, entrada saída, estância do outro que sou eu e não sou, que não sei ser mas que sinto passar, que me faz viver ─que me destroça, me inquieta, me altera [...]” (CIXOUS, 1995, p. 46). Em *A Hora da Estrela*, temos sinais muito claros de que Clarice não quer desaparecer na voz de Rodrigo S.M. (quando, por exemplo, assevera –entre parêntesis- que ela é na verdade a autora do livro, em dados biográficos que compartilha com o autor, entre outros).

Pelo contrário, a presença de Clarice é sugerida no estilo que o mesmo autor adota à hora de escrever.

Mas também Rodrigo S.M. não desaparece mesmo sabendo que é, na verdade, Clarice a autora. Esta dupla presença, este convívio do masculino e do feminino sem intenção soberana de que uma das categorias predomine sobre a outra, esta aceitação da diferença, de que o outro entre no corpo do eu, de que Rodrigo S. M transite na voz de Clarice e vice-versa, poderia estar muito perto do que Cixous fala em torno à bissexualidade, que seria também próprio da escrita feminina executada pela Clarice autora.

Por fim, o outro tema que menciona em torno à escrita feminina é a ideia de voar, na medida em que para ela a mulher pode voar na língua e, ao mesmo tempo, fazê-la voar. Esse voo é trânsito, fuga, um desfrute de abafar a ordem estabelecida, de mudá-la:

> Um texto feminino não pode ser mais que subversivo: se se escreve, é transtornando, vulcânica, a antiga crosta dos bens imobiliários. Em incessante deslocamento. É necessário que a mulher se escreva porque é a invenção de uma escritura nova, insurgente (…) [que] lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis para a sua história (CIXOUS, 1995, p. 61)

Para Rodrigo S.M., a escrita da história de Macabéa significa também uma transformação, uma mudança. Essa figura do escritor em controle do seu discurso, com a seguridade do seu lado é posta em dúvida no momento em que Rodrigo S.M. se defronta com a figura de Macabéa: "[...] estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura." (LISPECTOR, 1992, p. 31). A escrita mesma se apresenta tanto como uma transgressão de limites quanto como uma defesa do que a própria história pode fazer nele.

> [...] Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. [..]. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. (LISPECTOR, 1992, p.31)

Escrever como ato representa para Cixous uma relação da mulher com a sua sexualidade, com o seu ser mulher, que está fora da censura, o qual lhe permitirá recuperar "o acesso a suas próprias forças [...] lhe restituirá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais fechados e selados […]" (CIXOUS, 1995, p.61).

A escrita de Clarice-Rodrigo S.M. é um grito que se faz ato por intermédio da escrita, que não exclui o outro, mas que o incorpora, que o faz falar através do corpo e da voz que é grito. A escrita feminina para Cixous, e mesmo para Rodrigo S.M., é vida que se escreve, que tem lugar

em outra parte, “onde o outro não será condenado a morte” (CIXOUS, 1995, p. 62), não no espaço da estrutura e da ordem falocêntrica, senão no deslocamento, na diferença, num lugar que “altera a ordem social onde o desejo origina a existência da ficção [...] não a ficção clássica, fraguada nas oposições do sistema [e a homogeneidade tradicional falocêntrica]” (CIXOUS, 1995, p. 62). Essa escrita para Cixous existe em outra parte, noutro e no desejo que se tem por conservá-lo e não por destruí-lo ou silenciá-lo: ou seja, no que para ela é o feminino vivo. A escolha de Lispector por um autor masculino tem que ver precisamente com essa ideia do outro não excluído, do outro que é diferença, que não se submete ao binarismo falocêntrico que tenta separar o masculino e o feminino, mas que vê precisamente nas diferenças uma possibilidade de enriquecer o discurso, de arriscar o corpo e a palavra com a integração das diferenças. É também neste sentido que a ideia da bissexualidade, como característica presente na escrita feminina, se constitui numa ferramenta importante para entender a escolha da Clarice em torno ao autor masculino como enunciador do discurso. Com uma escrita assim se evidencia a presença dos dois sexos e com isso a multiplicação do desejo no corpo, o qual anima as diferenças e enriquece o discurso. Com a escrita de Clarice-Rodrigo S.M. se aceita o outro e a diferença: a palavra é atravessada pelo discurso de Rodrigo S.M. (num começo objetivo e frio) e também pelo discurso de Clarice (que faz com que o autor mude, se transforme e se sensibilize pela história que vai contar). No final, o leitor se defronta com uma escrita, que não é estritamente masculina, nem estritamente feminina, e que não se coloca num lugar apartado do outro, mas que incorpora dois limites, e permite o enriquecimento presente nessa conjunção.

2.1.2. Dario Jaramillo e a figura do autor

Gustavo Quintero Lozano, da Universidad de los Andes, trata o tema da autoria em dois dos romances de Dario Jaramillo (*La muerte de Alec* e *La voz interior*) e em seu livro de poemas *Cantar por Cantar* a partir da ideia de que em sua produção literária aparecem autores ficcionais que criam textos novos dentro dos textos estabelecidos, oferecendo, deste jeito, obras polifônicas, com vozes diferentes que dialogam com o texto estabelecido e trazem novas perspectivas em torno à ideia convencional de autor, de uma voz narrativa e autoral unívoca respaldada na figura de um Eu plenamente identificável. Para Quintero “A heteronímia se torna uma forma de relatar a morte e assim deixa em evidencia um indivíduo fragmentado, cujo ‘eu’ está atravessado por uma multiplicidade de personagens” (LOZANO, 2013, p. 89)

Assim, nas obras analisadas de Jaramillo, a figura do autor se apresenta constantemente dialogizada. Por um lado, em *La muerte de Alec*, o narrador se apresenta com as credenciais dum escritor, o que torna sua figura passível de algumas características próprias da metaficção: na medida em que o narrador é um personagem que conhece e reflete em torno dos mecanismos da escrita, que também se reconhece produtor de obras de arte e de escritos em geral, sua narração se apresenta mais com as características duma obra literária do que de uma simples reconstrução cotidiana dos fatos. Ele é consciente da intromissão da literatura não só na sua vida, mas também na história que relata através da carta: "Estou feito de livros, mas às vezes gostaria que esta história tivesse menos elementos livrescos" (JARAMILLO, 1983, p. 69)[12]. O narrador escolhe um gênero literário como a correspondência para relatar os fatos referentes à morte de Alec. Cria, por um lado, uma história com personagens baseados na vida real e com uma figura que assume a posição do autor (neste caso como remetente) e de criador dum espaço literário no qual inscreve tanto a história como o estilo próprio do escritor. Assim sendo, elabora também a figura do leitor (que assume duas facetas: é o destinatário das correspondências e que atua como personagem do livro, e em um grado além desse, é também o leitor da carta, que no caso concreto seriam os próprios leitores do livro). Por outro lado, ao considerar-se transcritor da história relatada, assume o que Foucault denomina a função de autor, na medida em que organiza os fatos para relatar a história, decide que partes omitir da vida real e diante de quais demorar um pouco mais sua narração. Além disso, escolhe ligar elementos metaliterários (como contos de outros autores, menções a autores conhecidos) que evidenciam a consciência de que o escrito (o relatado) se constitui numa obra literária na qual o narrador se apresenta como autor, e, também, como criador de cenários, dados e situações para relatar a história.

Assim, tomar a decisão de escrever a história (que reiteradamente confessa que devia ter ficado no esquecimento) implica uma espécie de consciência criadora. O narrador sabe que ele inventou "certos cenários que não mudam a verdade macabra do conto" e quebrou uma espécie de segredo, violentou um silêncio em torno dos acontecimentos da morte de Alec ao "afrontar um tema que jamais temos tocado" (JARAMILLO, 1983, p. 9)[13]. Em concordância com Foucault, a respeito das correspondências e da escrita das mesmas, que considera como uma maneira de "'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro [...] é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário" (FOUCAULT, 1992, p. 151), a intenção do narrador

[12] "estoy hecho de libros, pero a veces me gustaría que esta historia tuviera menos elementos librescos". As traduções do espanhol para o português das obras de Darío Jaramillo são nossas.
[13] "al afrontar un tema que jamás hemos tocado".

é, através da escrita, revelar-se ao seu destinatário, desvelar e resolver questões e problemas da vida 'real' dos personagens, libertar-se do peso das culpas , enfim, exorcizar-se. Mais do que uma "decifração de si por si mesmo", na medida em que é introspecção, segundo Foucault, é "uma abertura de si mesmo que se dá ao outro." (FOUCAULT, 1992, p. 152-153). Porém, diferentemente da correspondência entendida por Foucault como gênero literário, *La muerte de Alec* só apresenta a parte do remetente, a subjetivação dum Eu que assume a posição de 'autor' das cartas. Assim, se questiona a denominação deste escritor como 'remetente' na medida em que a outra parte indissociável desta figura, a saber, o destinatário, que se encarrega de oferecer a reciprocidade mencionada por Foucault, não se faz explícita e de fato se caracteriza como anônima, pois nunca se menciona seu nome' e também não se evidencia a posição do destinatário em torno às cartas recebidas (exceto pelos relatos que o próprio 'remetente'-autor faz do que muitas vezes ele imagina ou assume que foi a reação do 'destinatário' ao receber as cartas, ou situações que só se conhecem através do relato do narrador). Deste modo, a figura do narrador assume as posições de personagem e autor. Por um lado, na realidade fora da ficção, é o personagem criado pelo sujeito Dario Jaramillo Agudelo (que, segundo Foucault, responderia ao nome autor), encarregado de contar uma história relacionada com a morte de Alec e que inclui outros personagens como o seu amigo anônimo e 'destinatário' da longa carta em que se converte o livro, e os outros amigos próximos dele. Por outro, no momento em que esse personagem narrador adquire consciência de que o que está narrando (e escrevendo) se constitui numa história na qual ele adiciona elementos, cenas e dados, sua figura de personagem se posiciona em um nível acima dos outros na medida em que é autoconsciente de que ele também faz parte duma história que está além da realidade. Esta autoconsciência se fortalece na medida em que ele também reflete em torno à escrita com a própria escrita e à sua função tanto no texto como na sua própria vida. Aqui ele se constitui em autor na medida em que aparelha os fatos, distribui as falas, caracteriza os personagens, enfim, cria o discurso próprio duma obra literária e assume a posição de autor entendida como organizador desse discurso.

Em *El juego del alfiler* a figura do autor é problematizada de várias maneiras. Por um lado, tanto o narrador-personagem, como o autor-personagem e o sujeito real que escreveu a obra compartilham o mesmo nome: Darío Jaramillo. Esse fato faz com que as fronteiras que permitiriam diferenciar cada um destes sujeitos reais ou ficcionais se desbotam e passa a existir um nome, um significante para três referentes distintos, situação que se poderia considerar paradigmática da literatura metaficcional, na medida em que as fronteiras entre autor, narrador e

personagem (e mesmo o nome, a característica da individualização do sujeito) estão constantemente se traspassando e é difícil definir e individualizar a figura movediça de autor, até o ponto de não ter certeza de quem é que escreve a história. Nesse sentido, ainda que constantemente o personagem-autor escreva sobre o poder que tem na história, sobre sua condição de criador onipotente que ostenta uma caneta Montblanc e é dono do começo e do final da história, porque é possuidor do alfinete com o qual poderia arrebentar a borbulha da história dando-lhe o término, esse poder, esse suposto domínio se vê também vulnerabilizado pelo narrador, que se rebela ao relato e decide em alguns momentos ser o autor da sua própria história. Deste modo, a própria identidade e a existência desses personagens, e mesmo da figura do autor em geral, se põe em dúvida desde o próprio começo do livro, quando o personagem-autor anuncia:

> Vou contar uma história que eu pude ter vivido. Talvez por isso - e sem o meu consentimento - o narrador e o personagem desta história disse-se chamar Darío Jaramillo. Mas é um ser fictício, diferente de quem escreve - talvez ele também seja fictício - um ser imaginário que pertence a uma história inventada, sujeito duma realidade apenas verossímil, não verdadeira. (JARAMILLO, 2002, p. 15). [14]

Assim, o personagem-autor não só questiona a existência do personagem-narrador, mas também a sua própria existência e, ao generalizar em torno a quem escreve, põem em dúvida a própria existência do autor real. Nesse sentido, mas que a vida de cada indivíduo particular, o romance põe em dúvida a existência mesma do autor. Portanto, ainda que se tente estabelecer uma diferença entre o autor das obras literárias, que responde com o nome de Dario Jaramillo, como o personagem-autor, que é a figura pela qual esse outro Dario explicita seu discurso, e com o narrador específico da história, que é um outro personagem, o fato de que todos tenham o mesmo nome aparece como instrumento de reflexão em torno à figura de Autor, que, neste caso, aparece propositalmente incerta, confusa. Neste caso, seria oportuno de novo lembrar o conceito que Foucault assinala para o nome de autor, que é a figura anterior e exterior para o texto, e que permite identificar, classificar, agrupar os discursos em torno a Darío Jaramillo, para relacioná-los entre si como parte da sua obra. (FOUCAULT, 2009, p. 273). Esse nome de autor, no momento em que faz parte do universo ficcional, se converte em nome próprio, concedido, por um lado, ao personagem-autor e, posteriormente, ao narrador, que tem consciência de ser "um

[14] "Voy a contar una historia que pude haber vivido yo. Tal vez por eso – y sin mi consentimiento – el narrador y personaje de este cuento dice llamarse Darío Jaramillo. Pero es un ser ficticio, distinto de quien escribe – a lo mejor él también ficticio -, un ser imaginario que pertenece a una historia inventada, sujeto de una realidad tan sólo verosímil, no verdadera.".

narrador em primeira pessoa" (JARAMILLO, 2002)[15]. Mas, esse Darío Jaramillo que no começo do romance anuncia que é o autor real, também é um personagem criado pelo autor dos livros e que responde ao nome do autor. Assim, existem na obra 1) um narrador Darío, 2) um autor-personagem que também responde ao nome Darío e que está acima dele, que é um narrador onisciente, que "não imagina a lógica interna duma realidade fabricada somente com palavras, com palavras escritas, uma realidade de tinta e papel. Conhece a aparência, a externalidade, mas não alcança a intuir um mínimo do significado deste universo, nem as diferenças com o seu" (JARAMILLO, 2002, p. 78)[16], e, por fim, 3) um outro Dario autor, escritor de livros que responderia ao nome de autor citado por Foucault. Neste sentido, desde o começo do romance está relativamente claro que se constrói um mundo longe da realidade, posto que o romance, num constante jogo que enfrenta realidade e linguagem, cria a sua própria realidade com palavras, na escrita de um Darío personagem-autor: "A escrevo eu, o Darío—autor, o dono da pluma, a tinta e o bloco, segundo o inventario de Darío personagem" (JARAMILLO, 2002, p. 143)[17]

Esta situação 'esquizofrênica', como é definida no próprio texto, se reforça quando o Darío personagem-autor tenta descrever a situação que relaciona com o mesmo nome a um personagem autor e a outro narrador, questionando deste jeito os limites entre a realidade real, a realidade da ficção e a própria ficção:

> Aqui eu me detenho. Uma honesta confissão com o leitor, para que se dê conta do grau de esquizofrenia que tenho chegado. Por um lado sou um Dario real, que desconheço, se diria que alheio, e que neste instante sustenta uma caneta e escreve uma história na qual estou eu, Darío, outro Darío, a primeira pessoa deste romance, indivíduo que reclama o título, além disso, de autor da história que se conta. (JARAMILLO, 2002, p. 19)[18]

[15] "un narrador en primera persona".
[16] "no imagina la lógica interna de una realidad fabricada solamente con palabras, con palabras escritas, una realidad de tinta y papel. Conoce la apariencia, la externalidad, pero no alcanza a intuir un mínimo del significado de este universo, ni las diferencias con el suyo".
[17] "Escribo yo, el Darío autor, el dueño de la pluma, la tinta y la libreta, según el inventario de Darío personaje".
[18] "Aquí me detengo. Una honesta confesión con el lector, para que se dé cuenta del grado de esquizofrenia a que he llegado. Por un lado soy un Darío real, que desconozco, se diría que ajeno, y que en este instante sostiene una pluma y escribe una historia donde estoy yo, Darío, otro Darío, la primera persona de esta novela, individuo que reclama el título, además, de actor de la historia que se cuenta".

3. O confessional.

3.1.1. Correspondências de Lispector

Ao analisar o que para Atanásio, na sua obra *Vita Antonii*, representava o exercício de pôr por escrito as ações e os pensamentos, um exercício indispensável para a vida ascética, o autor francês Michel Foucault estabelece um primeiro ponto de partida para entender o que significam as escritas de si: "A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro [...]" (FOUCAULT, 1992, p. 131). Nesse sentido, Foucault compara o caderno de notas do solitário com o que para o asceta, numa comunidade, representa os outros. Da mesma forma, chama a atenção num fato importante: a escrita se apresenta, neste caso, como um trabalho e uma prática sobre os pensamentos: "neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao diretor [...] que deve revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma (*omnes cogitationes*). " (FOUCAULT, 1992, p. 132). Numa perspectiva cristã, a escrita se apresenta como um instrumento espiritual para lutar contra o demônio: "a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo." (FOUCAULT, 1992, p. 131)

Ao considerar a arte de viver, nos tempos prévios ao cristianismo, como um "adestramento de si por si mesmo" (FOUCAULT, 1992, p. 133), Foucault encontra na escrita, considerada como "o facto de se escrever para si e para outrem" (FOUCAULT, 1992, p. 133), como uma das práticas de si que foi fortemente estudada. Séneca e Epicteto, entre outros, ponderavam o papel da escrita tanto como exercício pessoal, "objeto das conversas consigo mesmo, com um outro" (FOUCAULT, 1992, p. 134), e também, como uma atividade ligada à meditação, "a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real" (FOUCAULT, 1992, p. 134). A escrita e o pensamento se relacionam, por um lado, duma forma linear: da meditação e do pensamento se vai até a escrita e depois quando se põe em prática o escrito numa situação real. Por outro lado, se ligam dum modo circular: através da meditação e do pensamento se dá a escrita, que com a releitura volta de novo

à meditação. Com base no anterior, Foucault estabelece que, nesta época (séculos I e II), a escrita é imprescindível na "elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação" (FOUCAULT, 1992, p. 135) Ao mesmo tempo, na medida em que se converte em uma atividade para treinar a si mesmo, é uma função etopoiética (citando Plutarco), pois como explica: "é um operador da transformação da verdade em *ethos*" (FOUCAULT, 1992, p. 135).

Nesse sentido, essa escrita etopoiética se estabeleceria através de dois modos: por meio das escrituras hypomnematas e das correspondências. Por um lado, as hypomnemata, agendas pessoais ou livros de vida que consignavam citações referentes a leituras, observações da vida, testemunhos e memórias com o intuito de se converter em releituras e para servir ao propósito da meditação ulterior, que, em alguns casos, se constituíam em primeiros recursos para obras mais desenvolvidas. Esses textos eram simplesmente armazenados na recordação, mas um elemento que era parte da subjetivação do discurso ao conseguir que eles "façam parte de nós mesmos: em suma, que a alma os faça não apenas seus, mas próprios" (FOUCAULT, 1992, p. 138). Mesmo sendo pessoais, não se devem confundi-los com diários íntimos nem como relatos de experiência espirituais, "Não constituem uma "narrativa de si mesmo" (...) trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. " (FOUCAULT, 1992, p. 138). Os hypomnemata então recolhem o logos que se transmite através da educação, pelo registro auditivo ou pela leitura, entre outros, e estabelece uma relação entre esses meios de informação e o conhecimento, e o si próprio. Na escrita se recolhe o que se capta da leitura e quem escreve também se recolhe nela, exercendo uma atividade da razão, fazendo com que fiquem fixos os pensamentos, constituindo uma espécie de passado para o qual voltamos para recolher-nos: "O contributo dos hypomnemata é um dos meios pelos quais libertamos a alma da preocupação com o futuro, inflectindo-a para a meditação do passado" (FOUCAULT, 1992, p. 140). Nesse tipo de escrita também não se precisa obedecer a uma ordem e a uma organização padronizada e totalitária, pois há uma escolha nos elementos que hão de ser escritos dentre todos os conhecimentos lidos ou adquiridos:

> A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirmar e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (FOUCAULT, 1992, p. 141).

Por fim, Foucault estabelece uma relação entre este tipo de escrita e o corpo, na medida em que existe uma unificação estabelecida mesmo desde o escritor. Por intermédio da subjetivação representada na escrita se unem elementos heterogêneos. A escrita constitui um corpo:

> e este corpo há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim (...) como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue". Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 1992, p. 144).

A correspondência.

Definidos por Foucault em parte como textos de escrita pessoal que se enviam a outros, nos quais se exerce uma ação sobre o agente que a envia e sobre quem a recebe, a "carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe" (FOUCAULT, 1992, p. 146). Esta ação de reciprocidade é interessante, pois não é só uma informação que alguém envia para outro, mas também uma escrita que atua sobre o próprio escritor, que o fez refletir sobre si próprio, um jeito de operar sobre o destinatário, e, também, sobre o próprio escritor na medida em que implica uma introspecção, já que o remetente se abre para o outro: "No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida" (FOUCAULT, 1992, p. 160). Porém, acrescenta Foucault: "É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma forma de cada um se manifestar a si mesmo e aos outros. A carta faz o escritor "presente" àquele a quem a dirige" (FOUCAULT, 1992, p. 150). "[...] Escrever, neste tipo de textos, é estar presente também fisicamente através da escrita, mostrar-se:" e "[...] uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz" (FOUCAULT, 1992, p. 151).

No estudo sobre o ofício da escrita de Clarice nas correspondências trocadas com Fernando Sabino, Priscila Berti Domingos faz um percorrido pelo gênero epistolar. Segundo Domingos, as cartas escritas por escritores não só interessam por seu viés biográfico, mas também por seu caráter metaliterário, ou seja, por aquilo que se diz a respeito da própria escrita, da literatura e dos processos de criação:

> Em alguns casos, como ocorre nas cartas de Clarice Lispector, elas vêm carregadas de aspectos literários que podem ser úteis para a compreensão da criação do autor. Isso se dá porque quando se trata de escritores, os remetentes já carregam consigo um discurso

> literário intrínseco, do qual não conseguem se desvencilhar. Por isso, a carta não interessa apenas como testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação. (DOMINGOS, 2016, p. 30)

Nesse sentido, Marcos Antônio de Moraes, em artigo sobre a edição da correspondência de Mario de Andrade (MORAES, 2009, p. 115), mostra as características pelas quais as cartas podem ser consideradas elementos valiosos do ponto de vista literário, citando o argumento de Lejeune, desenvolvido em um texto intitulado *A quem pertence uma carta,* por meio de três aspectos principais. Por um lado, enquanto objeto, elas são elementos que se trocam e que podem revelar características próprias do momento histórico em que são intercambiadas. Elas permitem mostrar outros elementos como códigos sociais próprios duma época e caracteres específicos dos implicados em sua troca relacionados com a caligrafia, com os elementos materiais da carta, com o tipo de papel, se foi escrita à mão, e com o elemento usado para escrevê-la, entre outras particularidades. Isso pode ser de valor como documento arquivístico e para estudos de crítica genética, entre outras áreas. Por outro lado, como ato, a carta recupera uma espécie de encenação na qual participam vários personagens: o Eu, o Ele e os outros. Cada um deles assume papeis e atua de acordo com a função que lhe é definida, já seja como destinatário ou como remetente. Além disso, o ato também está definido pelo movimento mesmo que implica a carta, na medida em que precisa ir do Eu (remetente) para o Ele (destinatário) e nesse trânsito implica também os outros, pessoas envolvidas na movimentação da carta. Por fim, como texto, a carta permitiria a sua publicação, e ser estudada como discurso, tanto pela linguística quanto pela literatura, e como documento testemunhal ou obra de arte, assim como documento de suporte para estudos biográficos ou relacionados com o próprio ofício de escrever. Neste sentido, a carta se constitui um suporte físico que pode dar testemunho duma parte da vida do destinatário ou do remetente, e, como menciona o autor, pode ser publicada, se constitui um objeto de estudo que pode ajudar a entender de uma melhor maneira não só a vida cotidiana dos autores, mas também, como no caso de Clarice, dados que possam ajudar a definir seu processo criativo, que arrojem luzes sobre o que a escritora pensava no momento de criar suas obras, sobre a mesma recepção que estas tinham, sobre o que companheiros literários do seu círculo íntimo tinham a dizer a respeito dos seus escritos e sobre o que ela mesma tinha a dizer a respeito da literatura.

A correspondência de Clarice.

Domingos faz um percorrido histórico das mais sobressalentes publicações de Clarice (DOMINGOS, 2016, p. 14-16) que permite contextualizar sua correspondência: quando em 1939 ingressa no Rio de Janeiro na faculdade de direito, publica o primeiro conto intitulado *Triunfo*, na revista Pan. Posteriormente, entre março e novembro de 1942, escreve seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*.

Posteriormente sai do Brasil por quase duas décadas para acompanhar seu marido nas funções diplomáticas. Nesta época começa a escrever as cartas para familiares, amigos e artistas.

Em 1946, quando vivia em Berna, publica seu segundo romance, *O lustre* e, em 1949, *A cidade sitiada*. Em 1952, colabora com *O comício* com uma página chamada "Entre mulheres", sob o pseudônimo de Teresa Quadros. Também publica seu primeiro livro de contos intitulado *Alguns contos*. Em 1956 finaliza *A maçã no escuro*, mas só será publicado em 1961. Volta para o Rio em 1959 depois da separação do seu esposo e trabalha no *Correio da Manhã* por três anos, com o pseudônimo de Helen Palmer. Em 1960 sai *Laços de família* e colabora com a coluna *Só para mulheres*. Em 1964, *A paixão segundo GH* e *A legião estrangeira*. Em 1969, publica o livro infantil *A mulher que matou os peixes*, e o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Em 1971, *Felicidade clandestina* e, em 1973, *Água Viva* e a antologia de contos *A imitação da rosa*. Em 1974, sob encomenda publica o livro de contos *A via crucis do corpo*, e também os livros *Onde estivestes de noite* e o terceiro livro infantil, *A vida íntima de Laura*. Em 1975 lança as crônicas e contos *Visão do esplendor*, e a coletânea de entrevistas *De corpo inteiro*. Em 1977 decide conceder uma entrevista a Júlio Lerner no seu programa na TV Cultura com a condição de que só vai ao ar semanas depois, quando Clarice morre, em 9 de dezembro, vítima de câncer no útero. Postumamente, em 1978, com os trechos ditados para sua amiga Olga Borelli é publicado seu romance *Um Sopro de Vida*; e também o último livro infantil, *Quase de verdade*.

Além das publicações anteriormente mencionadas, nas últimas duas décadas foram publicadas produções de Clarice Lispector relacionadas com a sua correspondência. A bibliografia da correspondência de Clarice Lispector se encontra repartida em três livros: *Cartas perto do Coração*, de 2001, que contém a correspondência trocada entre a autora e Fernando Sabino, por ele publicadas; *Correspondências*, de 2002, com a correspondência pessoal ativa da autora com um total de 70 cartas, assim como a correspondência pessoal passiva com um total de 59 cartas, nas quais se podem encontrar cartas de familiares e amigos; e o livro *Minhas queridas*, de 2007, que contém 120 cartas enviadas por Clarice para suas irmãs Tania Kaufmann e Elisa

Lispector, entre 1944 e 1957. Estes dois últimos livros foram compilações organizadas por Teresa Montero.

As primeiras cartas, escritas por Clarice Lispector de que se tem notícia nos livros, datam de 1940, quando ainda morava no Rio de Janeiro, com seu pai Pedro Lispector e sua irmã Elisa, numa casa de vila na Tijuca. Depois da morte do pai, em agosto de 1940, ela se mudou com a irmã Tânia. Depois de casar com o diplomata Maury Gurgel Valente, Clarice começa a escrever cartas de Lisboa, Roma, Nápoles e Florência no período de 1944 a 1946. O casal se muda para Berna, na Suíça. Deste período se tem notícias de cartas enviadas de 21 de abril de 1946 a 8 de fevereiro de 1947, destinadas em sua grande maioria às suas irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector. Posteriormente, envia cartas de Paris em 1947 e Torquay de 1950 a 1951. Em 1953, Clarice mudou-se para Washington, e a data da última carta enviada às suas irmãs, segundo o livro *Minhas queridas*, é de 1957.

No período de 1946 a 1969, Clarice se correspondeu frequentemente com o escritor Fernando Sabino, como fica explicito no livro *Cartas perto do coração.*

Como evidenciado, a escrita de cartas foi durante muitas décadas um exercício constante na vida de Clarice: nelas não só se representava a Clarice irmã e amiga, mas também a escritora que reflete em torno ao seu processo criativo. Escrever, para Clarice, é uma necessidade que surgiu na sua vida desde muito cedo e essa procura por pôr palavras nas coisas do mundo, por entendê-lo e experimentá-lo, se evidencia na profusa atividade epistolar.

Na escrita, para Clarice, não há só uma aprendizagem, na medida em que, tanto o leitor dos seus livros quanto ela mesma como autora, se veem modificados e se transformam com a escrita. Esta é um jeito de viver, uma necessidade. Mesmo que em muitas das suas obras de ficção a preocupação e as reflexões em torno à linguagem sejam constantes e expressadas por meio de suas personagens, Clarice, nas correspondências, se mostra sem máscaras. A autora - leitora e escritora- reflete em torno ao ofício de escrever e ao que para ela representa a escrita. É precisamente esses trechos das suas correspondências o que o presente trabalho tenta trazer para entender, junto com parte da sua obra ficcional, o que a escrita representa para a autora, e a razão pela qual ela escreve.

Minhas queridas.

As cartas escritas para as irmãs de Clarice como destinatários têm um tom muito mais íntimo e familiar do que as escritas para colegas e amigos. Em muitas delas, além do relatório

espaço- temporal, da descrição de paisagens ou situações cotidianas, há também em certo sentido uma necessidade de confissão, de encontrar um interlocutor, de atingir a cumplicidade com as irmãs que durante tanto tempo foram o laço mais perto que a própria Clarice tinha com o Brasil e com o mundo, expondo a sólida relação familiar e afetiva que mantinha com suas irmãs apesar de viver quase 16 anos no exterior. Longe do país, enfrentando uma vida nômade própria do ofício que exercia seu marido como diplomata, Clarice encontra nas correspondências com suas irmãs um meio também de se sentir na terra e mais perto de pessoas queridas, das suas "queridas" irmãs. Com Tânia mantém uma relação mais estreita e se sente com mais liberdade de falar sobre problemas pessoais. Tânia foi funcionária pública casada com William Kaufmann em 1938, e tiveram uma filha e a única sobrinha de Clarice: Márcia Algranti. Por outro lado, Elisa, que era a irmã mais velha, era também escritora (apesar de que o seu primeiro livro foi escrito sem o conhecimento das irmãs).

Na carta dirigida a Tânia, desde a Fazenda Vila Rica, no Estado do Rio, e datada em janeiro de 1942, Clarice fala para sua irmã sobre a situação atual de convivência na casa na qual mora. Ao falar a respeito da sua atividade literária, Clarice faz um pequeno relatório do que para ela, nesse momento, implica a escrita. Para a autora a escrita na sua vida tem uma importância quase essencial e, segundo ela, estaria por acima do mesmo amor. Escrever é fundamental para Clarice, e o exercício da escrita tem que ver também com o estado mental e físico do momento. Se não escreve, há um certo desconforto, uma sensação de perturbação. É na escrita que a autora encontra o repouso, a calma e a tranquilidade, mesmo que também seja consciente de que esse exercício é cansativo. Na falta da escrita, alguma coisa se transtroca, uma ausência que altera a tranquilidade: "Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso." (LISPECTOR, 2007, p. 23)

A escrita e a procura da inspiração se constituem em fatores imprescindíveis na vida da autora; ela precisa deles e essa procura constante, mesmo que cansativa na medida em que exige muito, se constitui num objetivo desejado, mesmo num dos mais importantes, além do amor: "Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor. " (LISPECTOR, 2007, p. 23). Porém, a autora é clara no momento de diferenciar a vida real da literatura, pois tem consciência de que não tudo o que escreve tem que ser tomado como literário. Ao mesmo tempo, acredita em que a escrita não é só um artifício que dá um escape da vida, senão que ela também é vida, faz parte do que ela faz e deseja. A escrita não é só um jeito de substituir sua própria vida, a 'vida-vida', como ela a chama. Ao apontar que na escrita da carta que envia a Maury (quem seria

posteriormente seu esposo) ela tentou escrever de maneira espontânea, também assinala a possibilidade de que a escrita literária tenha suas diferenças, seja feita com artifícios, medida, muito mais razoada e com a intenção previa de se poder converter em objeto artístico:

> Tenho recebido cartas formidáveis do Maury. Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida-vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura. E além do mais, eu tinha escrito a carta com uma espontaneidade integral. (...) Mas, mesmo tendo certa certeza de amor, mesmo tudo, eu continuo querendo mais que todas as coisas a que você sabe. (...) Estou ansiosa por ir ao Rio, escrever uma coisa boa, arranjar um emprego. (LISPECTOR, 2007, p. 23)

Em uma carta, dirigida a Tânia, de Belém e datada de 23 de fevereiro de 1944, Clarice escreve para Tânia a respeito do artigo de Álvaro Lins, "Romance lírico" [19], no qual fala com sua irmã a respeito do mal-entendido e menciona que a própria Clarice afirmou que seu romance não era o seu romance. Também, menciona ao jornalista Edgar Proença, que, a partir duma entrevista[20], escreveu uma crônica na qual Clarice aponta que lhe fez dizer algumas coisas sobre o ofício de escritor, referentes ao prazer da escrita, sobre a relação que estabelece entre a escrita e o estado da sua alma e dos seus sentimentos, e sobre os livros que publicou, os quais se apresentam como reflexo da sua própria sensibilidade:

> Escrevo porque encontro nisso um prazer que não sei traduzir. Não sou pretensiosa. Escrevo para mim, para que eu sinta a minha alma falando e cantando, às vezes chorando.... Meus primeiros ensaios literários a princípio me intimidavam. Depois, uma resolução imediata. Publiquei-os. [...] - Tenho-os lido em *Vamos Ler* e noutras revistas (diz ele). - Isso mesmo, respondo eu. Depois fiz o livro que é um pedaço de minha sensibilidade. Está satisfeito na sua curiosidade? (repare que pergunta brejeira e engraçadinha...) Etc. etc. (LISPECTOR, 2007, p. 27-28).

Tomando por suas as palavras que num jogo ela mesma considera 'apócrifas', pode-se considerar que a escrita representa um prazer intraduzível para Clarice: nela estão implicados não só o corpo, mas também a alma, essa porção secreta e íntima do escritor que, através das palavras, demonstra sentimentos de alegria ou de tristeza. Perante a escrita, Clarice suspeita alguma coisa de perigo que a intimida: escrever é se expor, não só diante dos outros, dos possíveis leitores, senão, mais importante e comprometidamente, diante dela mesma. Com a escrita, Clarice deixa no papel sua sensibilidade, a parte mais secreta do seu ser. Constantemente Clarice fala a respeito de publicar seus escritos, o que não representa o objetivo da sua escritura, pois, como diz no romance *Um Sopro de Vida,* eles não são escritos "para nada e para ninguém"

[19] O artigo, segundo as notas do livro, foi publicado no *Correio da Manhã* em 11 de fevereiro de 1944. Republicado sob o título de: "A experiência incompleta: Clarice Lispector." Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos (1940-1960), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

[20] A entrevista *Um minuto de palestra* foi publicada no Estado do Pará (Belém, 20 de fevereiro de 1944).

(LISPECTOR, 1978, p. 15). A escrita se exerce para a escrita mesma, e em grande parte também para a própria Clarice, pois seu interesse é desvelar o que de oculto tem a sua própria vida, mergulhar no mistério da sua própria existência: “Não sei onde publicar meus contos e não tenho propriamente vontade. O bom seria publicá-los em qualquer lugar só para tê-los impressos e, caso que tememos, eu poder apresentá-los. [...] Leia o conto que é muito bom. Susana também vai gostar. É exatamente o gênero dela. Quando eu li estava pensando em você. ” (LISPECTOR, 2007, p. 28).

Em carta enviada desde Berna, datada o 1º julho de 1946, Clarice fala do exercício da escrita como uma atividade dura, pesada e trabalhosa, “eu de novo estou junto da máquina e interrompo meu trabalho rude que é tão duro como quebrar pedras, para lhe escrever e repousar.” (LISPECTOR, 2007, p. 127). Ao falar do esforço que implica a escrita, se expressa de maneira ambígua, pois mesmo que o exerce e que é uma escolha única que ela pode fazer, também implica um cansaço e um esgotamento que está por acima das suas forças. Do mesmo jeito, a escrita não é um exercício tranquilo nem ordenado para Clarice, pois mesmo tendo material com o qual trabalhar (ideias, histórias e palavras), é na organização deste material, na composição que ela acha que está o verdadeiro trabalho, sua essência, o que a faz uma verdadeira escritora. Cabe aqui confrontar como tanto Rodrigo S.M. (em *A hora da estrela*...), como Autor (em *Um Sopro de Vida*), se apresentam também como organizadores não só dos fatos que compõem a história de Macabéa, mas da escrita desordenada e compulsiva de Ângela, respectivamente.

Por outro lado, o trabalho de escritor se apresenta para Clarice como a única coisa que fazer na sua vida, uma espécie de predestinação, em consonância com o que declara Autor de *Um Sopro de Vida*., uma “íntima ordem de comando” (LISPECTOR, 1978, p.14):

> Você me pergunta se eu tenho trabalhado. Não sei se tenho trabalhado: meu trabalho não tem aparecido. Acho que ele consiste na maior parte do tempo em me vencer. Em vencer meu cansaço e minha impotência. Acho que meu trabalho de elaboração é tão exaustivo que eu depois não tenho o ímpeto e a força da realização. É um trabalho acima de minhas forças, eu diria, se ao mesmo tempo não visse que o que eu escolho para fazer é a única coisa que posso. Se isso se chama poder. O que me atrapalha é que vivo permanentemente cansada. O trabalho está desorganizado, está muito ruim, muito confuso. Material eu tenho sempre e em abundância. O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho. (LISPECTOR, 2007, p. 127).

Para a Clarice desta época há um ritmo marcado de disciplina que tem a ver com a organização do pensamento, no qual a escritora tem que se desprender de pequenos prazeres para encontrar o ritmo. O método é o do acrobata das cordas (uma espécie de trapezista) que trabalha

no vazio. Para Clarice cada pensamento é uma corda que não a deixa cair, e vai de corda em corda, de pensamento em pensamento, tentando no cair no chão:

> Minha tendência seria a de pensar apenas e não trabalhar nada... Mas isso não é possível. O trabalho de compor é o pior. Eu gasto muito de minhas forças procurando formar uma vida severa e austera, procurando me esvaziar de pequenos prazeres - só assim se consegue o tom de vida que eu gostaria de ter. Mas é exaustivo também. Eu gostaria de ter um aparelho matemático que pudesse ir marcando com absoluta justeza o momento em que eu progredi um milímetro ou regredi outro. Minha impressão é a de que eu trabalho no vazio, e para não cair eu me agarro num pensamento e para não cair desse novo pensamento eu me agarro em outro. (LISPECTOR, 2007, p. 127).

Assim, viaja de pensamento em pensamento, de ideia em ideia, apelando também a frases de escritores famosos que podem ajudá-la e oferecer o conforto da cumplicidade. Assim, pendura frases de Kafka na parede do seu quarto ("há dois pecados capitais humanos donde decorrem todos os outros: a impaciência e a preguiça. Por causa da impaciência, os homens foram expulsos do paraíso. Por causa da preguiça, eles não voltam. Talvez haja apenas um pecado capital: a impaciência. Por causa da impaciência eles foram expulsos do paraíso, por causa da impaciência eles não voltam") ou outro cartaz no qual se lê: "a inspiração é o mais alto momento de uma atenção sem defeito" ou: "nadar contra a corrente só serve em casos raros que é preciso reconhecer, senão, fazer-se de 'prancha', manter-se à superfície, deve ser a política de um homem que quer aproveitar o mistério das correntes" (LISPECTOR, 2007, p. 127).

Nesse momento da vida, para Clarice o processo também tem que ver com cair e se levantar constantemente, ainda mais porque experimenta sempre um cansaço, a necessidade 'infantil' de que outro lhe diga o que deve fazer ou como escrever para que tome conta da direção do seu trabalho:

> Eu mesma vivo me levantando e caindo de novo e me levantando. Não sei qual é o bem disso; sei que é dessa forma confusa de vida que eu vivo. Você não imagina quanto eu sou infantil nisso: meu desejo mais obscuro era dar minha cabeça para alguém dirigir; que alguém me dissesse todos os dias: hoje faça isso, hoje corte isso, hoje aperfeiçoe isso, isto está bom, isto está ruim. Uma pessoa que quisesse "tomar minha direção" seria bem-vinda... Eu nunca sei se quero descansar porque estou realmente cansada, ou se quero descansar para "desistir". [...]. Se eu fosse mais simples, aproveitaria de tudo mais. O pior é esse hábito mental em que caí de querer transformar tudo em ouro. " (LISPECTOR, 2007, p. 128).

Em Carta de Berna, de 22 de outubro, de 1947, Clarice revela sua preferência por escrever a máquina, mais do que a mão: "Minha queridinha, A máquina está se consertando, tenho que escrever cuidadosamente à mão, o que detesto." (LISPECTOR, 2007, p. 174). É constante nesta época de Clarice ouvi-la falar de certo jeito pessimista em torno a sua produção escrita. Mesmo conseguindo terminar o trabalho, sempre fica na dúvida a respeito da qualidade e do verdadeiro

acabamento da obra. A sensação da obra como uma coisa que não tem fim, que precisa de mais palavras, de mais tempo, de mais espaço para ser uma coisa que 'preste', faz com que ela conceba a obra como um limite que não se alcança, e a escrita como um exercício de compulsão em procura de esse limite inatingível. E nessa procura por terminar o livro, a frustração por não encontrar um fim que não é possível alcançar se transforma dum sentimento agradável para um sintoma físico, representado pelo nojo. Assim, se evidencia também a relação íntima entre a escrita e o corpo na medida em que este se vê afetado pelas circunstâncias da escrita, tanto no prazer como na aflição:

> Estou com o livro, por assim dizer, terminado. Deus sabe que ele não vale nada, querida. Creio que nuns dois meses posso dá-lo por encerrado. Acontece que vou encerrá-lo porque já tenho nojo dele. Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. E faz apenas uns 3 meses que sei afinal o que eu estava querendo dizer nele.... Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. (LISPECTOR, 2007, p. 174).

A sensação que experimenta a respeito da qualidade do livro e do esforço que lhe implicou terminá-lo, o investimento de tempo, de pensamentos, é tão grande que causa nela sensações físicas definidas. Assim, a escrita estabelece relações também com o corpo, na medida em que o organismo sendo afetado pelo que se escreve participa também dessa criação:

> Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) - me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri por cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava. Tive que não pensar nele durante dias - porque persistia em mim esse curioso nojo da dor. Enfim, querida, o livro não presta. Não evoluí nada, não atingi nada. Continuo com os pés no ar, continuo vaga e sonhadora, deslocando de algum modo o sentido da vida. Que Deus me perdoe. (LISPECTOR, 2007, p. 174).

Depois de terminar o livro ou de se convencer de que ele estava terminado, Clarice se sente longe de sua criação. Nesse sentido, segundo Blanchot, o escritor nunca lê a sua obra, a obra para o escritor é o ilegível, um segredo longe dele, uma coisa na qual ele não permanece, é uma "experiência fugidia, ainda que imediata" (BLANCHOT, 2011, p. 14). A obra é então para o escritor uma afirmação do que considera o texto definitivo, que se nega, rechaça a completitude, e também uma coisa que exclui, com indiferença, ao escritor, que tenta recuperá-lo como novo mediante a leitura. Quem escreve uma obra, não pode lê-la, porque o espaço que abriu com a criação lhe impede de recrear isso de novo com a leitura. "Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela." (BLANCHOT, 2011, p. 14). A sensação de Clarice é precisamente o apagamento do autor por parte da obra, o afastamento que o texto exige do autor quando terminado:

> Três anos - para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo o seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. Em todo esse período de 3 anos, desempenhou grande papel minha desadaptação. Parece, queridinha, que estou agora me habituando; tenho estado mais alegre e mais conformada, e mais capaz de me dominar e de abafar sonhos inúteis. Mas posso dizer que desse período me ficou mesmo uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não cura. Não sei o que fazer com o livro, Tânia. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixá-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele. Embora esteja tão ligada a ele, que sou incapaz de começar outra coisa [...]. Mas, com uma constância que até parece leseira, voltei de novo a trabalhar nele; parece que sou incorrigível. Maury teve razão: o livro não presta. Mas o que é que eu devo fazer? Não sei." (LISPECTOR, 2007, p. 175).

Continuando com o mal-estar causado pelo que Clarice acha da qualidade não só do livro que está escrevendo, mas dos outros anteriores a ele, percebe-se a dicotomia à qual se defronta a autora: por um lado, considera o fato de escrever uma inconveniência na medida em que sua própria escrita, ao seu parecer, não atinge os níveis do que ela mesma considera a boa literatura. Neste sentido, a escrita se converte em uma luta entre o autor e o que se escreve, a qualidade que se espera do texto final, e que sempre vai ser concebido como perdas para o autor, pois nunca se alcançará o nível que se espera, já que esse limite está sempre se reconfigurando para ficar além do alcançado. Por outro lado, consciente dessa espécie de 'incapacidade' autoinduzida, e convencida de que o ofício de escrever se constitui numa atividade essencial na sua vida, senão a primordial, pois baseou toda sua existência nesse exercício, sabe que renunciar a esse 'desejo', que é a escrita, tornará sua existência um vazio: "Berna, 19 abril 1948. Tânia [...]. Aqui tudo igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconveniência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar este desejo, não ficará nada. Enfim, é isso mesmo." (LISPECTOR, 2007, p. 187)

É constante nas cartas Clarice relatar o jeito como se enfrenta a escrita em obras específicas. É o caso da elaboração do conto 'O búfalo', na carta enviada de Washington, no dia 8 de maio de 1956 no qual Clarice conta para as suas irmãs o gênesis da história, seu enredo básico e o que pretendia escrever com ela. A partir dum forte sentimento de ódio que experimentou na vida real, e que ela mesma esclarece que não era comum permitir-se, ela transpôs na escrita essa sensação através da protagonista que vai ao zoológico para aprender com os animais como odiar. As reações dos leitores (amigos e seu esposo) respondem ao espírito do conto, na medida em que a sensação de ódio que quer experimentar a protagonista se projeta nos leitores ao experimentarem uma espécie de mal-estar, uma sensação de violência ou de um texto escrito com as entranhas:

> [...]. Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado "O Búfalo", tão, tão forte, que, por experiência, fui ler para Mafalda, Armando e para Maury, e eles sentiram até um mal-estar. O rapaz disse que o conto todo parece feito de entranhas... [...] Estou copiando o livro, mas muito devagar e já sem interesse (LISPECTOR, 2007, p. 269).

Clarice e Sabino

Segundo Domingos, as cartas se apresentam como espaço de criação artística, na medida em que Clarice confessional e íntima aproveita a correspondência trocada com Sabino não só para intercambiar dados cotidianos das suas respectivas vidas, mas também para discutir o fazer literário e, em alguns casos, faz uso de trechos escritos nas cartas como fonte para textos literários que posteriormente desenvolverá:

> o fato de Clarice dizer frequentemente que não escreve nada, que pensa em desistir de seu trabalho, pois já está sem escrever há meses, e, ao mesmo tempo, enviar contos que escreve nesse meio tempo para que Sabino leia, pode também ser entendido como uma faceta de Clarice criando uma personagem-escritora de cartas, travando aqui, uma aliança entre as cartas e literatura (DOMINGOS, 2016, p. 53).

Assim, textos que em algumas cartas se apresentam como confissões ou relatos feitos por Clarice para o seu destinatário, terminam convertidos também posteriormente em parte da sua própria obra ficcional. Para Domingos, na maior parte das cartas Clarice escreve no auge da depressão. Com a máquina ao colo, "reduzida ao essencial", cria uma cena e insere-se nela como personagem, parecendo querer 'presentificar-se' para quem a lê, como na carta enviada de Berna em 19 de junho de 1946, na qual se pode, segundo Domingos, reconhecer um trecho literário ficcionalizado, que poderia ser lido como parte de um conto ou romance, caso não se soubesse tratar-se de uma carta da autora. Aqui o trecho mencionado:

> Às três horas da tarde sou a mulher mais exigente do mundo. Fico às vezes reduzida ao essencial, quer dizer, só meu coração bate. Quando passa, vêm seis da tarde, também indescritíveis, em que eu fico cega. Se o telefone toca eu dou um pulo e se me "convidam" eu pareço cachorrinho, saio correndo e enquanto corro digo: estou perdendo minha tarde (SABINO, 2001, p. 21).

Segundo Domingos, citando a Moraes, o remetente escolhe que coisas da sua vida decide contar ou não na carta, mas sempre de acordo com o destinatário, moldando-se a esse outro de acordo com a intimidade que se tem ou com a maior ou menor proximidade, configurando-se, assim, também, com características próprias dum personagem de ficção: "Sob esse ponto de vista, pode-se pensar na carta também como um local de encenação do eu. Dessa forma, toda carta carregaria em si uma parcela de ficção, pois ela não deixa de ser uma forma de encenação daquele que escreve a seu destinatário." (DOMINGOS, 2016, p. 53).

A troca de correspondências entre Fernando Sabino e Clarice Lispector foi mantida através do envio e recebimento de muitas cartas escritas ao longo de 23 anos nos períodos em que eles viveram no exterior, o que ajudou a fortalecer a sua amizade. A correspondência começa em 1946, quando Clarice estava em Berna, na Suíça, onde permaneceu até 1949. Sabino estava em Nova York até 1948, e depois retornou ao Brasil. Não existem registros dos anos de 1949 a 1952 nas correspondências. Em 1953, Clarice mudou-se para Washington e a data de sua penúltima carta é 1959. Sabino permaneceu no Rio de Janeiro, de 1948 a 1959, e depois se mudou para Londres. A última carta foi datada em 29 de janeiro de 1969 e marca o limite do maior tempo em que se estabeleceu a correspondência entre os dois, por quase dez anos. Nessas cartas se mencionam muitas vezes temas literários por meio de reflexões em torno a suas próprias carreiras literárias, quando comentam entre eles os textos que se enviam para revisar ou quando falam a respeito de outros escritores contemporâneos.

Nas cartas, Clarice tenta identificar-se através da escrita nua com seus destinatários, e nelas dá conta das suas vivências, ás quais questiona, aceita ou rejeita. Nas correspondências, o processo criativo se revela muitas vezes de forma dolorosamente introspectiva. No começo das correspondências com Sabino, a carreira de Clarice recebia elogios, mas também sofria fortes ataques de certos críticos que não concordavam com seu estilo peculiar de escrita, que era, ao dizer de Sabino, uma "[...] procura da palavra essencial traduzida em uma compulsão de sentir cada palavra que escreve" (SABINO, 2001, p. 30).

Em carta de 19 de junho de 1946, Clarice fala do impacto que a crítica causou em seu processo de criação. Ao receber críticas desfavoráveis por parte de Álvaro Lyns sobre a incompletude dos seus primeiros romances (*Perto do coração selvagem* e *O lustre*), nos quais ele achava que a presença brilhante da autora estava impregnando, exageradamente, de suas obras, Clarice questiona a respeito do que se requer para ser uma boa escritora, pois adquire consciência de que não é suficiente a dor, a insatisfação ou a loucura para criar arte:

> [...] nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância. [...]. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (SABINO, 2001, p. 21).

Porém, apesar das críticas negativas, Clarice sabe que a escrita é uma parte essencial da sua vida, continua sendo seu trabalho, e este é para ela a maneira que tem de ser no mundo, de

agir nele e de se comportar frente aos outros. Nesse sentido, em Clarice se podem escutar os ecos de Barthes quando define a escrita como uma moral da forma: para Clarice escrever é sua verdadeira moralidade. Barthes, a sua vez, estabelece que não há compromisso na língua, porque esta é social e não depende exclusivamente do próprio escritor, e também não no estilo, porque este também não é uma eleição do escritor, responde aos seus costumes, ao quase inconsciente próprio do escritor. Assim, define que o escritor não pode escolher como a Literatura é difundida ou consumida, nem para definir para quem escreve, também não pode fazer uma escolha moral a respeito do que ele mesmo 'transmite' com seus textos (campo no qual se enquadra a crítica citada no trecho anterior), mas sim a maneira como ele pensa a Literatura, o jeito em que escreve e o esforço que investe nesse fato. A escrita é para o escritor o "uso social da forma e a escolha que ele assume [...] a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem." (BARTHES, 1974, p. 127).

Sabino fala para Clarice a respeito do que poderia ser uma espécie de poética na qual não se levaria tão a sério (ou profissionalmente) o trabalho da escrita, que ele desenvolve no seu livro *Aprendiz de feiticeiro* e que entusiasma Clarice. Para Sabino, os excessos de seriedade podem atrapalhar a escrita e é por isso que clama por uma escrita de 'molecagem' que pode fazer com que a obra surpreenda e fique ainda mais séria, além de permitir a diversão de quem escreve e quem lê. Isso faz parte, segundo ele, do livro no qual trabalha no momento em que escreve para Clarice, e que reivindica o amadorismo na escrita: "a necessidade que o artista tem de ser essencialmente um amador, quanto à técnica, estilo, etc. [...] a essessciva [sic] consciência profissional da arte amesquinha o artista e cada defeito a menos é um pecado a mais" (SABINO, 2001, p. 72). Para Clarice, angustiada com a qualidade literária do que escreve, com as críticas profissionais que fazem dos seus livros e com o que ela mesma reconhece em torno à qualidade literária dos mesmos, isso pode representar um tipo de desmoralização "da nossa própria necessidade de escrever" (SABINO, 2001, p. 78), o que se constitui numa espécie de calmante em meio da angústia criativa pela qual está passando. Assim, o desejo de grandeza, de palavras grandiloquentes, de necessidade duma Escrita com maiúsculas, profissional e perfeita (que segundo a própria Clarice vinha não de livros ou de outras pessoas, mas do profundo dela mesma), dá lugar aos pequenos prazeres, aos mistérios da vida diária e simples, a uma escrita despretensiosa:

> E com a alma mais sossegada [...] Sempre quis "jogar alto", mas parece que estou aprendendo que o jogo alto está numa vida diária pequena, em que uma pessoa se arrisca muito mais profundamente, com ameaças maiores. Com tudo isso, parece que estou

> perdendo um sentimento de grandeza que não veio nunca de livros nem de influência de pessoas, uma coisa muito minha e que desde pequena deu a tudo, aos meus olhos, uma verdade que não vejo mais com tanta frequência. (SABINO, 2001, p. 110)

Clarice, sempre preocupada tanto pelos juízos que outros estabeleciam das suas obras, como por uma ideia de perfeição delas que ela mesma nunca encontrava, apesar do esforço e do trabalho, se apresenta em muitas ocasiões desesperançadas frente ao ofício de escrever, incapacitada para exercê-lo. Constantemente fala das suas produções como obras que não prestam, que são ruins ou que não têm a qualidade própria duma obra literária apropriada, como fica evidenciado nestes trechos das cartas, ao falar, por exemplo, sobre o conto *O crime,* quando diz: "Tenho uma vaga ideia de que o conto não presta pra nada... Não se constranja com isso" (SABINO, 2001, p. 56); ou ao comentar sobre o processo de escrita duma cena que ela considera um 'divertimento': "[...] comecei a fazer uma "cena" (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia idade média, com coro...coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Não está pronto está tão ruim que até fico encabulada" (SABINO, 2001, p. 66). Também, a preocupação pelas manifestações de críticos como Álvaro Lyns, deixam-lhe molesta e com falta de confiança em torno ao ofício que ela exerce: "como diria Álvaro Lins eu sou dos muitos chamados e não escolhidos" (SABINO, 2001, p. 54).

Uma das razões pelas quais tem esta sensação provém do fato de ser comparada com outros autores, de não poder separar-se também não das leituras e das expressões artísticas que a influenciam, em últimas, de sentir que não há originalidade e de que qualquer intento de criação artística sempre está indiretamente relacionado com as outras criações artísticas precedentes, com os outros: "O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. [...] nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros" (LISPECTOR, 2002, p. 53)

Porém, seu compromisso com a escrita sempre se evidencia quando, por exemplo, solicita conselhos para seu amigo ou deixa entrever que perante o desespero, a única saída é a constância, pois, para Clarice, escrever é um exercício que está além das suas decisões e de seus desesperos, é a única forma que ela encontra de resistir a existência, manter-se viva[21]:

[21] Domingos menciona que isto é evidente também num trecho do livro *A descoberta do mundo*, quando num texto titulado *Escrever* fala da escrita como destino, da responsabilidade da escrita, e de seu método de escrita "Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me

> Acabei de passar uma semana das piores em relação ao trabalho. Nada presta. Não sei por onde começar, não sei que atitude tome, não sei de nada. Digo a mim mesma: não adianta desesperar, desesperar é mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando, e uma palavra bem amiga (SABINO, 2001, p. 22).

Em muitas cartas trocadas com Sabino, Clarice se apresenta crítica com a sua própria escrita, revelando, por momentos, o caráter pretensioso das suas obras, que causam mesmo uma reação não só intelectual de rejeição, mas também uma sensação física de enjoo: "Oh Fernando, o livro me parece pretensioso (mesmo que tenha sido escrito sem essa intenção) e cacete e falho. E o título me dá enjoo" (SABINO, 2001, p. 134). Também se questiona sobre a qualidade literária do que escreve, pois acha tudo fragmentado, sem unidade, e difícil de melhorar mesmo fazendo uma revisão:

> me deu uma crise de desânimo em relação ao livro, que se tornou geral [...] sabendo com a graça de Deus, ou o desânimo passaria ou eu passaria por cima dele. Passei por cima dele. E, embora sem crença, comecei a revê-lo. Não sei como você teve paciência com ele. Estou com pouca, ele é descosido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar (SABINO, 2001, p. 147).

Sobre a dificuldade de encontrar uma escrita que a satisfaça e na qual se evidencie, segundo ela, um movimento íntimo, sincero da sua própria parte, e 'êxtimo'(sic), que possa agradar ao leitor e aos outros, escreve: "Meu livro há meses está parado por falta de movimento íntimo e "êxtimo"(sic)" (SABINO, 2001, p. 65)

Estes estados de desespero em torno ao processo de escrita, somados às críticas recebidas, acontecem também em momentos em que Clarice relata períodos de inatividade e de angústia, da ausência de inspiração e ânimo, o que aumenta sua sensação fatalista sobre seu processo criativo:

> Berna, 27 de julho de 1946. [...] Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma. [...] Caí inteiramente e não vejo um começo sequer de alguma coisa nascendo. [...] Estou cheia de problemas e cada dia um deles entra em estado de crise, sem socorro. Interrompi mesmo o trabalho, minha impressão é de que é para sempre (SABINO, 2001, p. 35).

Paradoxalmente, essa sensação de fragilidade diante das críticas e de desânimo para com a escrita, se vê contrastada com períodos de fruição criativa que devolvem a esperança no seu ofício. Ao receber conselhos do seu amigo, recobra as energias e "[...] Depois que você me disse que eu devia saber sobre que mulher eu estava escrevendo, me sentei junto à máquina e escrevi

---

entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo [...] Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir" (LISPECTOR, 1999, p. 286).

bem forte" (SABINO, 2001, p. 38). Também fala duma espécie de estado de graça escritural que não é autoinduzido, mas que acontece sem sua intervenção e ao qual tem que se entregar:

> Às vezes estou num estado de graça tão suave que não quero quebrá-la para exprimi-la, nem poderia. Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim mesma, uma coisa que sucede como se me tivessem mostrado a outra face. (...) Talvez seja orgulho querer escrever, você às vezes não sente que é? A gente deveria se contentar em ver, às vezes. Felizmente tantas outras vezes não é orgulho, é desejo humilde" (SABINO, 2001, p. 65-66).

Aqui também aparece a ideia da escrita como orgulho, a intenção de ultrapassar a simples contemplação e tentar pôr por escrito, racionalizar através das palavras, o mundo que apenas deveria ser visto e contemplado.

Mas em contrapartida desse orgulho é o desejo de escrever, esse sentimento quase involuntário que procura um fim que proporcionará prazer, um prazer que Clarice relaciona com o divertimento duma cena que, mesmo não prestando, segundo ela, permite-lhe descobrir "uma espécie de estilo empoeirado, ─uma espécie de estilo que está sempre sob nosso estilo e que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência [...] uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever" (SABINO, 2001, p. 66).

Deste modo, a escrita apresenta duas faces: por um lado, é a angústia e a frustração do que não presta, o fatalismo do que não pode alcançar a ideia sempre longe da perfeição, o orgulho de colocar por escrito o que apenas deveria ser contemplado, e por outro, o desejo que proporciona o prazer de reconhecer no escrito um jeito de ser, o estilo que se apresenta na escrita e que define ao escritor, de certa maneira, como um leitor que se deixa influenciar pelas leituras passadas e que as revive na escrita, e de outra maneira como um escritor que tem o desejo de escrever com o tom grandiloquente próprio de quem escreve quase no decorrer do pensamento, sem achar que o escrito é artifício ou invenção. É o que Barthes define como essa parte do mais além da Literatura: "imagens, um fluxo verbal, um léxico, nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte" (BARTHES, 1974, p. 123), que pertence ao ambiente particular e individual, à intimidade do corpo do escritor, à relação (talvez secreta) que ele mantém com a linguagem e com a escrita, que tem a ver mais com seu impulso do que com a sua intenção, com sua biologia e com seu passado particular.

Assim, Clarice viaja constantemente entre a insatisfação da escrita que não cumpre com as expectativas dos outros (e também não com as suas próprias, em muitos casos) e o prazer de escrever pelo fato mesmo de ser da escritura, pela felicidade que encontra nesse divertimento:

uma viagem entre a escrita como ofício constituído e regulado, e a escrita como prazer livre e sem regras.

Sobre a literatura e o processo da escrita

Sobre o trabalho da escrita, Clarice entende a elaboração de cada livro como Foucault, ou seja, como uma experiência da qual sai transformada: a escrita é colocar-se em um estado excepcional ditado pelo livro, pela história e pelos personagens; ela é uma renúncia momentânea à vida para se colocar em disposição para criar.

Esse estado dura o tempo que dura a escrita mesma, pelo qual retornar a ele depois de ter sido escrito, para revisar, para corrigir ou para alterar, implica certo mal-estar e uma certa impossibilidade, pois não se é o mesmo do momento da escrita nem depois dela.

A escrita proporciona uma espécie de aprendizado na medida em que é um mundo inédito que se abre para o autor, e nessa novidade ele se depara com as surpresas do desconhecido. Mas isso também implica um sofrimento na medida em que exige um grande esforço, uma renúncia e uma renovação que implicam muita energia e tempo.

Segundo Blanchot, a escrita se apresenta como uma espécie de obrigação de alcançar e dominar um espaço próprio dela, ainda que esse espaço seja inapreensível e até inalcançável. Por meio das palavras procurar-se-ia apropriar-se deste espaço, buscar a origem da própria escrita, ainda que também se saiba que as palavras e a linguagem sejam insuficientes, pois elas não permitem avançar, sempre nos deixam de novo no ponto de partida: ao mesmo tempo em que mostra o espaço, também oculta a sua origem (BLANCHOT, 2011, p. 32).

Assim, voltar para esse estado com a intimidade do primeiro encontro, segundo Clarice, além de ser uma tarefa quase impossível, também é dolorosa e quase inaceitável pela quantidade de sentimentos implicados:

> Para modificar a estrutura do livro, eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, pelo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. Como voltar a ter contato íntimo com ele, sem provocar de novo em mim um estado de exaltação, que por Deus, não quero (SABINO, 2001, p. 140).

Como propõe Foucault, as pessoas se tornam outras depois de uma experiência como a escrita: se sai transformado (FOUCAULT, 2013, p 33-34). Desprender-se dos romances que se consideram finalizados (ainda que não terminados, pois seu desejo é sempre continuar a escrever)

implica também superar esse outro que se era antes e durante a escrita, reconhecer-se outro depois do exercício de escrever. Clarice se acha longe dos livros que escreveu, pois já não é a pessoa que sentiu, e que sofreu com a escrita desse livro. Ela já saiu transformada depois do processo de criação e o livro nada tem a dizer-lhe: "Já me sinto longe dele, ele não me diz mais nada - e o que escrevi com o coração perturbado, leio agora com frieza de desprezo" (SABINO, 2001, p. 121).

Essa condição modificada pela experiência transformadora não lhe permite a Clarice a mesma identificação que tinha quando escrevia o livro. Por isso, sente a necessidade de publicar logo o que escreve, com a intenção de dar um fim tanto ao trabalho exercido nesse momento como à pessoa que o exerceu, quem, por causa da transformação, já não existe mais:

> Deixe eu explicar: quando escrevo uma coisa, vou me desgostando dela aos poucos, mas com alguma rapidez, e se não é logo publicada, minha vontade é não publicá-la mais, ou então, quando é publicada, sinto apenas mal-estar. [...] Mas acontece que uma coisa escrita e não publicada me dá muita frustração, sinto como moça que faz enxoval de casamento e guarda num baú. Antes casar mal que não casar, é horrível ver enxoval amarelecendo (SABINO, 2001, p. 180-181).

Da obra *A Maçã no Escuro*, Clarice fala de uma verdade de uma pessoa por trás da escritora, uma espécie de verdade essencial e do mundo real do autor, mas que depois da publicação, se torna uma verdade que só funciona no plano da arte, estabelecendo a diferenciação e o limite marcado entre vida-arte. Essa verdade real, no momento em que é colocada na escrita, se transforma em verdade artística, que mascara a *persona* por trás do autor e só expõe a verdade desse personagem que é o autor. Para Clarice, nesse sentido, a verdadeira arte tem que ultrapassar esses limites, a obra e o autor e a pessoa que é o autor tem que se oferecer na escrita sem fazer diferenciação, pois nesse ato radica uma liberdade:

> O meu livro é uma "verdade" minha, mas errei, e por covardia tornei dentro de mim uma "verdade apenas de arte". Me escondi de mim o quanto pude. Sofri com ele e nele, mas não saí livre. Ainda me sinto tão longe da maturidade que nem posso falar de 'adolescência', só posso dizer que parei na infância. Não estou dizendo por dizer, I mean it. Mas há esperança. O mal é que minha esperança ou é inexistente ou forte demais – esperança forte demais é "infantil". Só posso lhe dizer uma coisa, Fernando: o livro que você escreveu parece me libertar mais do que o livro que eu própria escrevi. Eu não sei "me dar", você soube "se dar". [...] E um dos mistérios da arte é que às vezes a gente "se dá" pelos outros (SABINO, 2001, p. 193-194).

Para Clarice não ter nada a dizer é de certo jeito um mecanismo de dizer, da escrita. Ao escrever para Sabino que "estou escrevendo para você mas também não tenho nada o que dizer" (SABINO, 2001, p. 122), de fato ela está dizendo algo, está fazendo desse instante uma construção literária que expõe através da escrita. Nesse sentido, o silêncio (a quem Clarice

adjudica uma dignidade), a ausência de fala, não são apenas vazios sem conteúdos, senão, pelo contrário, instantes e acontecimentos constitutivos da própria linguagem, passíveis de ser colocados na escrita e que de fato estão presentes nela tudo o tempo, não só nas próprias cartas, mas também nos livros que escreve[22]:

> Mas o engraçado é que não tendo absolutamente nada o que dizer, dá uma vontade enorme de dizer. O quê? Quando não tenho o que dizer, fico com vontade de "passar a limpo" tudo ou então de apagar tudo e recomeçar a não ter o que dizer. [...] E assim é que, por não ter absolutamente nada o que dizer, até livro já escrevi, e você também. Até que a dignidade do silêncio venha, o que é frase muito bonitinha e me emociona civicamente (SABINO, 2001, p. 122).

Ao enviar para Sabino cópia do seu livro *A maçã no Escuro* (que nesse momento tinha o título de A *Veia no Pulso*), este lhe responde com revisões e comentários. Ao contestar-lhe às anotações, Clarice mostra certas concepções sobre o seu processo de escrita. Perante a recomendação de Sabino de evitar o aspecto "dogmático" ou "conceituoso", Clarice explica que sua intenção era de se distanciar dos seus personagens para não permitir que sua vida e a vida deles se misturassem para o qual, paradoxalmente, se havia colocado, propositalmente, dentro da narrativa, usando a primeira pessoa para fazer explícita sua presencia como narradora diferenciando-se dos personagens:

> Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar 'minha vida' com a deles. (…) Hesitei muito em usar a primeira pessoa, mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de 'todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer? ' — que, na situação particular, se traduziu como: 'todo mundo sabe que alguém está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo? (SABINO, 2001, p. 139).

Enfim, Clarice, ao refletir sobre assinalar os textos e sobre o problema do autor, junto com Sabino, se adianta a textos como *A morte do autor*, de Roland Barthes, de 1968, e *O que é um autor?*, de Foucault, de 1969, pois já problematizaram a figura do autor e a sua relação com a obra e seus personagens, através não só das cartas, mas também dos próprios romances.

Sobre as palavras

Evidencia-se, tanto nas cartas como nas três obras analisadas de Clarice Lispector, que a autora reconhece que as palavras não são suficientes, que não estão ao mesmo nível dos sentimentos e das essências das coisas. A linguagem se apresenta como um meio para chegar até

[22] Cfr. nesta mesma dissertação, o subcapítulo 2.3.2.2.2. Escrita e silêncio.

as coisas, mas não uma representação fidedigna delas. Ela é simbólica e apenas alude às coisas. A palavra, como artifício, não traduz completamente os sentimentos que a autora enfrenta. Ela fica no meio do caminho entre a realidade e a alusão. A procura por uma palavra que fique o mais perto da essência das coisas é árdua e, muitas vezes, pode até levar muito tempo para aparecer, o que também implica que não depende unicamente da decisão e vontade do escritor, mas também da vontade da palavra, da vida que elas encerram: "[...] Pois se às vezes a palavra que falta para completar um pensamento pode levar meia vida para aparecer..." (SABINO, 2001, p. 104).

Por sua vez, Clarice enxerga certo valor na ideia de se abandonar às palavras, de deixar que a corrente desse rio que é a linguagem a leve para onde ela quiser, ou seja, ceder-se às palavras com consciência da dor e do sofrimento que isto implica. A relação corporal que estabelece com estes estados é evidente quando menciona o sofrimento e o sangue implícitos no estado da escrita e no exercício deste ofício: "[...] sofrer até o sangue, e me ceder inteiramente. Sofrer até o sangue, chegarei lá e mesmo às vezes já cheguei. Mas me abandonar, não sei como, me falta a graça" (SABINO, 2001, p. 54).

3.1.2. Autobiografia: Darío Jaramillo e sua paixão pela escrita (*Historia de una Pasión*)

No livro *Historia de una Pasión* o poeta colombiano Darío Jaramillo aborda o tema da escrita como uma paixão por meio dum relato confessional. Jaramillo explicita sua experiência com a escrita e tenta materializar esse sentimento, que desde cedo faz parte da sua vida, recorrendo às palavras. As ideias de Jaramillo em torno à escrita se revelam a partir da intensa relação que estabelece com o corpo e com os outros que habitam o poeta.

Darío Jaramillo Agudelo, poeta, novelista e ensaísta colombiano, nascido no dia 28 de julho de 1947, em Santa Rosa de Osos, terra de poetas colombianos como Porfirio Barba Jacob e Rogelio Echavarría, entre outros.

Suas obras são os romances *La muerte de Alec* (1983), *Cartas cruzadas* (1993), *Memorias de un hombre feliz* (2000), *El juego del alfiler* (2002), *Novela con fantasma* (2004), *La voz interior* (2006) e *Historia de Simona* (2011), três livros de ensaios titulados *Guía para viajeros* (1991), *Poesía en la canción popular latinoamericana* (2008) e *Diccionadario* (2014) e os livros de poemas *Historias* (1974), *Tratado de retórica* (1978) – livro com o qual obteve o Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus –, *Poemas de amor* (1986), *Del ojo a la lengua* (1995),

Cantar por cantar (2001), *Gatos* (2005), *Cuadernos de música* (2008), *Sólo al azar* (2011) e *El cuerpo y otra cosa* (2016).

Precisamente com este último livro de 2016, o escritor ganhou no ano 2017 o prêmio nacional de poesia outorgado pelo Ministério de Cultura da Colômbia

Alguns anos antes de receber este prêmio, Darío Jaramillo escreveu um pequeno livro titulado *Historia de una Pasión (2006),* o qual se pode considerar uma autobiografia nos termos definidos por Lejeune: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. " (LEJEUNE, 2008, p. 14).

O autor francês, no seu livro *O pacto autobiográfico,* menciona como gêneros da literatura íntima a autobiografia, o diário, o autorretrato, o autoensaio, e as memórias, entre outros. Mas só a autobiografia cumpre com quatro requisitos que se enquadram em sua definição e que a distingue dos outros gêneros: "Forma da linguagem (narrativa ou em prosa); assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); Situação do autor (identidade do autor ─nome que remete a uma pessoa real─ e do narrador; Posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal; perspectiva retrospectiva da narrativa)" (LEJEUNE, 2008, p. 14). Para que estas obras se possam classificar dentro deste gênero é preciso que entre o autor (cujo nome aparece claramente na capa do livro), o narrador ou quem conta os fatos, e a pessoa de quem se fala no livro (quem seria o personagem) exista uma relação de identidade onomástica, ou seja, que essas três categorias se identifiquem com o mesmo nome. O pacto autobiográfico tem precisamente que ver com o acordo que esse autor-narrador-personagem estabelece com o leitor para que fique claro que há uma identidade no nome entre essas três categorias e que o autor assume uma certa responsabilidade escritural ao admitir o fato de que conta sua vida de forma autêntica e com sinceridade: "a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Como o próprio Lejeune explica, as categorias nas quais se encontra a autobiografia não são totalmente rigorosas e podem acomodar, no texto, outras formas de linguagens ou incluir reflexões nas quais as posições do narrador não sejam retrospectivas, mas contenham o presente contemporâneo de quem narra. Nesse caso, o livro de Jaramillo se encaixa nessa definição e se desenvolve como um texto no qual o autor fala sobre literatura, sobre como chegou a ser escritor (apresenta alguns poemas da sua autoria) e sobre o encontro com outros poetas da sua geração como Juan Gustavo Cobo Borda e María Mercedes Carranza. Também, apresenta os

acontecimentos que influenciaram a sua poética (alguns dolorosos ─ como a perda da sua perna, depois de pisar uma mina; as mortes dos seus mentores e amigos ─ e outros de alegria ─ como o descobrimento de novos escritores; o anúncio, em 1989, da escolha de *Poemas de amor, I* como o poema com o melhor verso de amor da poesia colombiana), também demonstra a sua posição quanto à escrita, revelada por meio do que para ele significa o exercício de escrever.

O livro se divide em três relatos autobiográficos que foram escritos cada um com sete anos de separação (em 1987, em março de 1994 e em março de 2001). No começo, Jaramillo apresenta sua infância e adolescência. Depois menciona os livros que seu pai lhe emprestava para ler e as leituras que fazia na escola e no colégio. Precisamente, para o autor, a paixão pela escrita se pode encontrar muito ligada com outra das paixões '*malsanas'* à qual ele alude: "o gosto obsessivo de ler por prazer"[23] (JARAMILLO, 2006, p.10)[24]. Assim, para Jaramillo, começa o desenvolvimento dessa paixão que é a escrita, no decorrer das leituras que quando criança lhe fazia o seu pai, ao escutar, sentado aos pés do relator, uma história que o faria "flutuar fascinado de contento e [...] borbulhar alguma coisa no peito" (JARAMILLO, 2006, p.9)[25].

O costume de escutar as pessoas mais velhas também se evidenciava nos relatos que lhe faziam seu bisavô e seu avô: entre cantos do alfabeto, planos para reformar o mundo e contos tradicionais o escritor começou a forjar sua paixão. Depois, na escola, aparecem as leituras das grandes obras e dos grandes autores como Verne, Kipling, Swift, Rabelais, R.L. Stevenson, Mark Twain e Lewis Caroll, que se constituiriam os grandes referentes e que foram lidos e explorados ao longo da vida do escritor. No bacharelado, começa suas leituras de Cortázar, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cernuda, Onetti, Victor Hugo, Flaubert e muitos outros que se converteriam em autores entranháveis para o jovem poeta.

No percorrer do livro e ao avançar pelas descrições da sua adolescência e da sua vida de adulto, Jaramillo vai abrindo o caminho para falar a respeito dum dos temas centrais da obra: o que é para ele a paixão por escrever, esse sentimento intenso que lhe permite exteriorizar suas emoções e percepções por meio do exercício físico de pôr as palavras num papel, essa prática que lhe dá a oportunidade de transitar da realidade até um mundo no qual as palavras tentam ser mais do que elas mesmas e terem uma outra realidade além do simples referente, um mundo no qual o escritor se sente completo.

[23] As traduções, tanto dos trechos do livro "Historia de una pasión", assim como dos poemas, são nossas.
[24] "el regusto obsesivo de leer por placer".
[25] "flotar fascinado de contento y [...] burbujear algo en el pecho".

Nesse sentido, se fala de dois aspectos relevantes na sua escrita. Por um lado, a intensa relação que objetiva entre corpo e escrita; por outro, a capacidade e o poder das palavras para o escritor. A ideia da escrita como uma pulsão, entendida, segundo Freud, como um conceito fronteiriço entre o mental e o somático, uma força constante que seria a representação psíquica dos estímulos que se geram no organismo ou no corpo e vão até a mente, e que se apresenta como uma exigência que se faz a ela para que trabalhe de acordo com o que o corpo exige (FREUD, 2013, pp.24 e 25), se apresenta nas palavras de Jaramillo quando relaciona a escrita com uma necessidade física, com uma manifestação física do próprio escritor, pois, no seu exercício, está envolvido não só o pensamento, mas também, o corpo: "como si meu corpo precisasse de exsudar tinta, caligrafia exploratória" (JARAMILLO, 2006, p.77)[26].

Percebe-se neste sentido esse caráter pulsional da experiência da escrita quando o escritor se remete ao exercício físico da escritura, à conjunção entre o cérebro, os sentidos e a mão que escreve. Essa é uma experiência que para Jaramillo permite absorver a realidade, dar-lhe uma ordem particular ao mundo. Mas, como ele mesmo diz, sua escrita não expõe verdades, mas explorações da verdade, tentativas de alcançar o mundo com as palavras. A ordem que objetiva com as palavras não é categórica, totalizadora, acabada, nem imune aos erros. Mas, na medida em que de fato essa ordem que se procura falha o tempo todo, essa ausência permite que o mesmo mecanismo da escrita se continue exercendo, convertendo a experiência da escrita num repetitivo hábito. Jaramillo considera que dessas repetições não vai ter experiências acumuláveis, pois cada uma delas é sempre diferente; por isso, acha que nunca aprenderá a escrever, que tudo é susceptível de se pôr em questão e que o escritor é sempre um aprendiz:

> Escrevo porque com as palavras alucino, porque assim atravesso outros limiares, porque é um ofício quieto, porque é um ofício minucioso, porque disfruto revisando, procurando palavras, efeitos entre palavras, resultados rítmicos, escrevo porque adoro o silêncio, porque gosto de ficar sozinho, porque me saio do tempo, porque inventando histórias desdobro-me dum jeito fascinante que não sei explicar, escrevo para manchar com tinta o dedo do coração, escrevo porque depois de estar escrevendo, já concentrado, estou mais eufórico que quando comecei, escrevo por puro prazer (JARAMILLO, 2006, p.74)[27].

[26] "como si mi cuerpo precisara de exudar tinta, caligrafía exploratoria".

[27] Escribo porque con las palabras alucino, porque así atravieso otros umbrales, porque es un oficio quieto, porque es un oficio minucioso, porque disfruto corrigiendo, buscando palabras, efectos entre palabras, resultados rítmicos, escribo porque adoro el silencio, porque me gusta estar solo, porque me salgo del tiempo, porque inventando historias me desdoblo de un modo fascinante que no sé explicar, escribo para manchar con tinta el dedo del corazón, escribo porque al rato de estar escribiendo, ya concentrado, estoy mas eufórico que cuando empecé, escribo por puro placer.".

A escrita para o autor não é só uma questão de disciplina nem abandono de outras coisas com a intenção de obter um benefício; não é o sacrifício de outros prazeres em procura dum resultado: em si mesma opera como uma pulsão, porque o escritor não quer nenhuma outra coisa, ou melhor, só quer essa coisa específica que é a escrita, ela é o prazer, a causa e o resultado.

Por outro lado, a relação que estabelece Jaramillo com seu próprio corpo tem a ver com um terrível acontecimento que mudou sua vida:

> O último domingo de fevereiro de 1989 eu me parei numa bomba que me voou o calcanhar de Aquiles do pé direito.[...] Passei quase uma semana em cuidados intensivos [...] e vários dias depois me amputaram o pé[28] [sic] direito por embaixo do joelho (JARAMILLO, 2006, p.48)[29].

Para Jaramillo, o amor das pessoas que ficavam perto dele (amigos, pais e companheiros de trabalho), assim como o humor e as piadas dos seus amigos, conhecidos e dele mesmo em torno ao acontecimento, o mantiveram com um ânimo alto que lhe permitiu sair avante desse trágico episódio. Mas o fato mesmo da perda da perna se constituía numa razão de ordem física que se ligava à sua "vocação de encerro [...] [e a sua] íntima e taoísta natureza imóvel" (JARAMILLO, 2006, p.49).[30]A ausência desse membro motiva no poeta a escrita do poema *´Desollamientos´* (JARAMILLO, 2006, p.50), no qual o corpo, agora transformado, se apresenta como um lugar que procura sua definição a partir do que era e do que agora é. E esta definição se encontra no fato de que o corpo, mesmo com a falta dum dos seus membros, continua em essência sendo o mesmo

> Sem pé meu corpo continua amando o mesmo
> e minha alma sai do lugar que eu já não ocupo,
> fora de mim:[31]

O corpo é o espaço onde a ausência e a fragmentação tem realidade através da dor e mesmo da paixão, e as palavras, sem rodeios, cruas, literais, tentam revelar esta relação com certa certeza:

> não, não há aqui símbolos
> o corpo se acomoda à paixão,
> e a paixão ao corpo que perde seus fragmentos
> e segue íntegro, sem mistérios, incólume.[32]

[28] Mesmo que o próprio Jaramillo se refere à amputação do seu pé, na verdade ele perdeu a perna por embaixo do joelho.
[29] "El último domingo de febrero de 1989 me paré en una bomba que me voló el talón de Aquiles del pie derecho.[...] Pasé casi una semana en cuidados intensivos [...] y varios días después me amputaron el pie [sic] derecho debajo de la rodilla".
[30] "vocación de encierro [...] [y para su] íntima e taoísta naturaleza inmóvil"
[31] "Sin pie mi cuerpo sigue amando lo mismo/ y mi alma se sale al lugar que ya no ocupo,/ fuera de mi:"

A morte, representada também na perda do pé, se apresenta como parte da realidade, à qual se contrapõem os desejos, as vontades cotidianas e do presente, e uma dor que é real mesmo sem que o membro que dói tenha existência, ante a morte o poeta tem a poesia, esse jogo que tenta pôr palavras nos sentimentos e nas ideias, e que se revela como caminho para seguir.

> Contra a morte tenho a mirada e o riso, (…)
> Contra a morte tenho a dor no pé que não tenho,
> uma dor tão real como a morte mesma
> e uma vontade enorme de carícias, de beijos, [...]
> de aspirar um perdido perfume que persigo, (…)
> de acariciar ao meu cão, (…)
> de continuar este jogo.

Jaramillo vê na perda da sua perna um episódio que aumentou sua paixão por escrever, na medida em que essa ausência o obrigava a adquirir agora um ritmo vital diferente que se mostraria na escrita, pois a "necessária limitação de movimentos que produz ser monópode" (JARAMILLO, 2006, p. 57)[33] faz com que o aprazamento da escrita, que era normal nele antes, e a frequência com que interrompe seu trabalho e se levanta da mesa, se vejam diminuídos e, do mesmo jeito, faz com que aumente também a sua concentração. Isto lhe serviu para escrever um dos seus romances mediante cartas, intitulado precisamente C*artas cruzadas*. O interesse pelas missivas começa quando decide viajar de Medellín para Bogotá e ali manter contato com seus amigos. Nesse cenário, as cartas são "[...] delicias secretas [...] uma das mais nobres, mais imediatas e ─ por isso ─ mais eficazes formas de poesia" (JARAMILLO, 2006, p. 25)[34]. Segundo ele, é uma catarse que na escrita tenta dar uma ordem ao mundo recorrendo a um relato feito para outra pessoa que mora longe o com quem não se tem um contato direto.

Desse interesse pelas cartas surge seu romance *La muerte de Alec,* romance que se desenvolve por meio de uma longa carta na qual o remetente relata para o destinatário a história da vida e o incidente da desaparição de Alec. As cartas também compõem o romance epistolar, anteriormente mencionado, *Cartas Cruzadas*. Nele se desenvolve uma história na qual o leitor é testemunha da correspondência entre vários personagens e se intercala um diário que outro personagem escreve. Porém, Jaramillo confessa que escrever um romance epistolar tem suas dificuldades:

---

[32] "no, no hay aquí símbolos, / el cuerpo se acomoda a la pasión / y la pasión al cuerpo que pierde sus fragmentos/y continúa íntegro, sin misterios incólume,".
[33] "necesaria limitación de movimientos que produce ser monópodo".
[34] "[...] delicias secretas [...] una de las más nobles, más inmediatas y ─ por eso ─ más eficaces formas de poesía".

> Escrever [...] as cartas ou o diário de outros [...] (é) ser e redigir como o respectivo correspondente, com seu quadro de simpatias, prejuízos e opiniões […] [também] a correspondência está cheia de códigos e sobre-entendidos [...] [de] cumplicidade no verbo [...] [e] num romance estes códigos têm que existir e devem ser compreensíveis para o leitor (JARAMILLO, 2006, p. 58)[35].

Nesse sentido, o código do romance epistolar deve, alternadamente, propor uma linguagem cifrada e não cifrada, e permitir que o leitor se sinta como se estivesse lendo sem permissão as correspondências dos personagens, invadindo sua intimidade, sua vida privada.

Por outro lado, a relação da escrita com o corpo também é representada mediante a ideia do outro que o habita, um tema que é muito mencionado por Jaramillo nos seus poemas e no livro *Historia de una pasión*. No momento da escolha de *Poemas de amor, I*, em 1989, como contendo o melhor verso de amor da poesia colombiana, Jaramillo estava em processo de recuperação depois do acidente com sua perna. A ocorrência da mudança do corpo do poeta se conjuga com o tema do poema que, além do amor, também tem a presença do outro, da multiplicidade de sujeitos dentro do poeta, na medida em que é esse mesmo corpo do qual se servem os outros que habitam o poeta para se expressar, para evidenciar sua voz: "Esse outro que também me habita /[...] /invasor talvez ou exilado neste corpo alheio ou de ambos /[…] / eco ou palavra, essa voz que responde quando me perguntam alguma coisa /[…] / esse outro/também te ama" (JARAMILLO, 2006, p.53)[36].

Nos poemas de 1965, pela primeira vez, Jaramillo percebe que tem uma voz própria, uma oportunidade de dizer as coisas que sente com deliberação. Segundo ele, depois de os poemas serem publicados, as palavras ali escolhidas parecem já não lhe pertencer, pois sente que são de outro ou de outros. Por tanto, depois de sua obra ter sido publicada, ele tem a sensação de que outros habitaram o corpo, de que essa multiplicidade de seres que estavam dentro dele, escrevendo com ele, já não lhe pertence, já não têm existência: "Assim, o esquecimento seria a memória morta de outros que fomos e que já desapareceram dentro de nós ou se metamorfosearam em novos habitantes desse um mesmo tão plural e tão efêmero." (JARAMILLO, 2006, p. 29)[37]. A multiplicidade desses outros faz com que a possibilidade de

[35] "Escribir [...] las cartas o el diario de otros[...] (es) ser e redactar como el respectivo corresponsal, con su cuadro de simpatías, prejuicios y opiniones […] [así mismo] la correspondencia [...] está llena de códigos y de sobreentendidos [...] [de] complicidad en el verbo[...] [y] en una novela estos códigos tienen que existir y deben ser comprensibles para el lector.".

[36] "Ese otro que también me habita /[...]/ invasor quizás o exilado en / este cuerpo, ajeno o de ambos, /[…] / eco o palabra, esa voz que responde cuando me preguntan algo /[…]/ ese otro, /también te ama".

[37] "Así, el olvido sería la memoria muerta de otros que fuimos y que ya desaparecieron dentro de nosotros o se metamorfosearon en nuevos habitantes de ese uno mismo tan plural y tan efímero".

concretizar uma identidade única não seja possível, e que a figura do autor também comece a se dissipar:

> [...] senti [...] que aquelas palavras já não eram minhas, eram de outro, de outros, [...] tem a ver com [...] essa sensação de multiplicidade [...] de que houve outros dentro de mim, outros que já não existem e que estiverem nas viagens esquecidas, que amaram em camas esquecidas [...] (JARAMILLO, 2006, p.28-29)[38]

Nesse sentido, o afastamento que se dá entre o poeta e o que ele escreve, e entre o autor e as palavras dos seus poemas, depois de serem publicados, têm a ver com ideia da morte do autor expressada por Roland Barthes, na medida em que se estabelece uma distância entre o autor e o escrito:

> a escrita é destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. [...] desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 2004, p.58).

Mas convém ter em conta que Foucault reconhece dois elementos que ainda não permitem que essa desaparição do autor se dê completamente, e que fazem com que a sua figura esteja ainda presente: são os conceitos de obra (como produção discursiva dum sujeito reconhecível como autor) e de escrita (como exercício que analisa "a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve)" (FOUCAULT, 2009, p. 270). Ao entender estes conceitos assim, quando se pergunta por que é uma obra ou que é a escrita, eles remeteriam à pergunta que é o Autor?

Ao fazer memória da sua vida, Jaramillo sente que esta se apresenta por intermédio de traços interrompidos e essa descontinuidade, essa 'desmemoria' se vê refletida nos seus próprios escritos, os quais para ele são alheios, "experiências de outros que fui e já não sou" (JARAMILLO, 2006, p.39). Precisamente por essa incapacidade de se concretizar por meio da lembrança, das experiências vividas com a propriedade que poderia dar a certeza duma vida suscetível de ser narrável com a continuidade e a concretização próprias duma narração, Jaramillo sente que é mais dado à curiosidade da sua própria vida do que à nostalgia, pois esta precisaria de dados um pouco mais concretos e objetivos. Mesmo assim, para ele, no ato de escrever há um exercício que tem que ver com o momento em que se realiza a ação, um pressente

[38] "[...] sentí [...] que aquellas palabras ya no eran mías, eran de otro, de otros, [...] tiene que ver con [...] esa sensación de multiplicidad [...] de que hubo otros dentro de mi, otros que ya no existen y que estuvieron en los viajes olvidados, que amaron en camas olvidadas[...]".

que é mais importante do que já foi contado ou escrito. Seu interesse com a escrita tem que ver precisamente com essa atualidade da escrita: "escrever ─ revisar e riscar faz parte do mesmo ─ é um verbo que se conjuga em presente; não me interessa o escrito. O escrito foi feito pelos outros, talvez a escrita mesma servisse de conjuro para o relevo desse que ontem se valia da minha mão." (JARAMILLO, 2006, p.95) [39]

O poder e a capacidade da palavra.

Segundo Jaramillo, a paixão pela escrita é a que têm os ´alcoólatras da letra escrita´, seres que "pensam suas emoções e sentem seus pensamentos" (JARAMILLO, 2006, p.72)[40] só por meio do processo da escrita, e por meio do qual esses sentimentos e pensamentos adquirem uma materialidade. É por intermédio do processo de escrever, dessa procura que é a escrita, que se dá conta da experiência do mundo, mas também é o mecanismo pelo qual o poeta não só reconhece nele os outros que o habitam, mas também lhes empresta sua voz.

> Pertenço a essa peculiar classe de sujeitos, reconheço-me como membro da mais anacrônica subespécie da grafomania, os poetas, integrada por obcecados que procuram alguma coisa mais com a escrita, alucinar, deter o tempo, obter revelações, instantes mágicos, conhecer-se, cantar com uma pena sobre um papel [...] (JARAMILLO, 2006, p.72)[41].

A poesia para ele é uma tentativa de trocar por palavras coisas e sensações que fizeram parte da sua infância e da sua vida: "as pulsações da luz, da música, do sangue" (JARAMILLO, 2006, p.10)[42]. Ela, em um sentido muito mais amplo do que a objetivação das sensações num papel, além dos limites da escrita mesma e dos lugares que os outros escritores podem sugerir como espaços poéticos, se converte, para o poeta, na coisa mais importante, e lhe permite encontrá-la em situações tanto cotidianas quanto específicas:

> [...] [em] a ebriedade sem tempo duma boca amada, o cheiro dum eucalipto, o labirinto interno do teu relógio de quartzo, do teu processador de dados, um entardecer, um gol,

[39] "escribir ─ corregir y tachar hacen parte de lo mismo ─ es un verbo que se conjuga en presente. No me interesa lo escrito. Lo escrito lo hicieron los otros, a lo mejor la escritura misma sirvió de conjuro para el relevo de ese que ayer se valía de mi mano.".
[40] "piensan sus emociones y sienten sus pensamientos".
[41] "Pertenezco a esa peculiar clase de sujetos, me reconozco como miembro de la más anacrónica subespecie de la grafomanía, los poetas, integrada por obsesos que buscan algo más con la escritura, alucinar, detener el tiempo, obtener revelaciones, instantes mágicos, conocerse, cantar con una pluma sobre un papel [...]".
[42] "las pulsaciones de la luz, de la música, de la sangre".

> um sorvete de *curuba*, uma voz familiar, Mozart, entender uma coisa nova, um creme de ostras, o galope dum cavalo [...] (JARAMILLO, 2006, p.16) [43].

A poesia é um jogo obsessivo, um meio de alucinar com os pés na terra e com plena consciência, um meio suficiente para a catarse. Definida pelo autor humoristicamente como uma das "únicas formas da magia que ainda não só toleram, mas patrocinam as universidades" (JARAMILLO, 2006, p.20)[44], não é uma profissão na medida em que o poeta não tem um objeto claro de trabalho nem uma certeza sobre as suas sensações e as coisas que escreve, porque seu campo de expressão e de ação não está delimitado "nem [pelo] mercado, nem [pela] retórica nem [pela] moda nem [pela] política". Para Jaramillo, escrever é "uma enfebrecida e regozijante atividade não profissional" (JARAMILLO, 2006, p.40)[45] e seus interesses, mais do que referentes a ideias abstratas ou a princípios universais que tenham uma relação direta com conceitos como a justiça ou a política, tem que ver com uma moral poética (em palavras de Tomas Eloy Martinez, a quem cita o autor), na qual prevalecem as sensações mais íntimas como "o afeto, o calor dum abraço, o incêndio duma pele amada [...] a equidade [...] a patafísica lei dum só caso" (JARAMILLO, 2006, p.40)[46]

Escrever também é "uma perpétua vigília por uma palavra que nos faz levitar" (p. 26)[47] e "uma cerimônia privada de horas noturnas" (JARAMILLO, 2006, p. 30)[48]. Seu método de escritura começa com uma espécie de aprazamento, pois para ele o começo é sempre o mais difícil e o que mais lhe custa. O exercício da escrita é uma luta com as palavras, mas uma luta que se dá na quietude e no silêncio do próprio poeta, entre a ação física da escrita e o silêncio da contemplação: "Minha experiência me diz que a ação e a contemplação se retroalimentam. A contemplação lhe confere serenidade à ação, esta lhe dá elementos e materiais a aquela. " (JARAMILLO, 2006, p.34)[49]

A escrita, mais do que um problema de vocabulário, é a consecução dum ritmo e dum tono: "quando estou vertendo (transpondo) alguma coisa à linguagem escrita, minha primeira

---

[43] [...] [en] la ebriedad sin tiempo de una boca amada, el aroma de un eucaliptus, el laberinto interno de tu reloj de quartzo, de tu procesador de datos, un atardecer, un gol, un sorbete de curuba, una voz familiar, Mozart, entender una cosa nueva, una crema de ostras, el galope de un caballo [...]".

[44] "únicas formas de la magia que todavía no sólo toleran sino que patrocinan las universidades".

[45] "ni [por el] mercado, ni [por la] retórica ni [por la] moda ni [por la] política" "una afiebrada y regocijarte actividad no profesional".

[46] "el afecto, el calor de un abrazo, el incendio de la piel amada [...] la equidad [...] la patafísica ley de un solo caso".

[47] "esa perpetua vigilia por una palabra que nos hace levitar".

[48] "esa ceremonia privada de horas nocturnas".

[49] "Mi experiencia me dicta que la acción y la contemplación se retroalimentan. La contemplación le confiere serenidad a la acción, ésta le da elementos y materiales a aquélla. ".

preocupação é o que. O 'que' deve determinar, por lei física, o 'como'" (JARAMILLO, 2006, p.56-57)[50]. Depois de determinar o que ele quer escrever (o conteúdo), a maneira como vai escrevê-lo (a forma) se apresenta como um trabalho de escritório, como uma revisão dum primeiro rascunho. Assim, para alguns romances usa agendas especiais para escrever o que os personagens poderiam escrever, grava a leitura em voz alta do texto que digita para encontrar erros, imprecisões ou perdas do ritmo. Este cuidado pela minúcia mostra o rigor do escritor. Por outro lado, ele sempre se considera manuscritor, com agenda ao lado da cama e canetas para escrever quando a inspiração quiser chegar.

Jaramillo diferencia a paixão por escrever do ofício de escrever do seguinte modo:

> A paixão por escrever, em lugar do ofício de escrever, si se entende ´ofício´ no sentido de profissão e não na sua acepção de oficina o de gnose solitária ou de aprendizagem eterna. Porque devo aclarar aqui, de entrada, que tenho pouco ou nada que dizer da profissão de escrever, pois nunca a tive (JARAMILLO, 2006, p. 9)[51].

Da mesma forma, para o poeta as atividades de escrever e publicar são duas coisas totalmente separadas e alheias entre si. O autor estabelece uma clara diferença entre o fato de escrever e o fato de publicar: "Minha experiência pessoal separa claramente duas atividades diferentes, e por completo alheias entre si: uma é a paixão por escrever; a outra é o fato de publicar" (JARAMILLO, 2006, p.30)[52].

O gosto por escrever, essa ´cerimônia privada´ na qual o escritor se encontra com ele mesmo, nu, em frente à máquina de escrever ou a folha em branco, é um exercício de se enfrentar às palavras num combate apaixonado que dará forma a um texto ou a um poema. Essa atividade fica muito separada da publicação, onde o escritor perde certo grau de intimidade e se converte no Autor, no corpo que há de ostentar um nome famoso e que vai ter o reconhecimento de seus leitores por meio dum ato público. Para Jaramillo há certa contaminação nesse ato de publicar, pois está vinculado com a vaidade, quando depois da publicação o escritor se converte na imagem estereotipada do poeta que tem que responder a perguntas que nunca se fez ou atuar do jeito que se espera duma figura mediática.

---

[50] "Cuando estoy volcando algo al lenguaje escrito, mi primera preocupación es el qué. El 'qué' debe determinar, por ley física, el cómo" .

[51] "La pasión por escribir, en lugar del oficio de escribir, si se entiende ´oficio´ en el sentido de profesión y no en su acepción de taller o de gnosis solitaria o de aprendizaje eterno. Porque debo aclarar aquí, de entrada, que tengo poco o nada que decir de la profesión de escribir, pues nunca la he tenido".

[52] "Mi experiencia personal separa claramente dos actividades distintas, y por completo ajenas entre sí: una es la pasión por escribir; la otra es el hecho de publicar".

O prazer de escrever nasce dentro do escritor e se representa numa imagem ou numa história, ou mesmo nas revisões que faz dos próprios escritos numa espécie de reescrita, ou seja, de volta a nascer, tem vontade própria e se apodera da mão do escritor para se transformar em palavras. O "labor tão absorvente e tão humilde que, durante anos, por hábito, me ocupa entre as nove da noite e a uma da manhã, enchendo agendas com rascunhos de poemas e cartas, resenhas e relatos" (JARAMILLO, 2006, p.30)[53] implica não só seu pensamento, suas ideias, mas também seu corpo. É, sem dúvida, um exercício solitário e íntimo que o absorve completamente, "do qual faz parte uma especial euforia, tão especial que se localiza ao mesmo tempo no coração, na cabeça e no estômago" (JARAMILLO, 2006, p.30)[54], é um ofício que se "esgota em si mesmo porque dentro dele está o prazer que entrega" (JARAMILLO, 2006, p.31)[55].

Mesmo assim, o escritor não desconhece a influência que o fato de publicar tem na sua própria escritura: "Seria ingênuo desconhecer que, de alguma maneira, editar influi sobre o fato mesmo de escrever [...] tornando o escritor mais rigoroso, mais disciplinado, mais exigente com a escritura" (JARAMILLO, 2006, p.31)[56], dando o tempo necessário para a seleção, para a correção, estabelecendo certa distância entre quem escreve na intimidade e quem tem o desejo de publicar, permitindo que a leitura desse texto tenha a objetividade necessária para simular que o que se lê foi escrito por outro.

Contudo, quando se escreve com a intenção de publicar, existe outro nível de interação com o escrito. Por exemplo, nas resenhas de livros, entendidas por Jaramillo como pequenos "testemunhos do leitor" e não como "críticas literárias", elas são ensaios para tentar fazer com que o leitor de resenhas se interesse num livro. Nelas estabelecem-se recomendações entretidas e básicas mais do que opiniões. Elas se tornam uma oportunidade para conhecer o conteúdo de uma obra e estabelecer um vínculo com escritores que vão se tornar importantes na vida literária do leitor e do próprio escritor.

Um desses autores é precisamente Jean Cocteau, com quem Jaramillo sente uma conexão especial, uma cumplicidade entre pensamento e escritura, e de quem declarou:

> muitas vezes descubro que alguma coisa que há muito tempo eu já tinha pensado, Cocteau a tem expressado com maior certeza, como, por exemplo: 'a poesia é exatidão'

[53] "labor tan absorbente y tan humilde que, durante años, por hábito, me ocupa entre nueve de la noche y una de la mañana, borroneando libretas con poemas y cartas, reseñas y relatos".
[54] "del que hace parte una especial euforia, tan especial que se localiza al mismo tiempo en el corazón, la cabeza y el estómago".
[55] "agota en sí mismo porque dentro de el está el placer que entrega".
[56] "Sería ingenuo desconocer que, de algún modo, editar influye sobre el hecho mismo de escribir [...] volviéndolo a uno más riguroso, más disciplinado, más exigente con la escritura".

> [...] ‘Sei que a poesia é indispensável, mas ignoro para que’ [...] ‘o poeta é um mentiroso que sempre diz a verdade’[...] ‘Um verdadeiro poeta se importa pouco com a poesia. Do mesmo jeito que um horticultor não perfuma suas rosas’ (JARAMILLO, 2006, p.33)[57].

Para Jaramillo o prazer da escrita se encontra na euforia de pôr imagens em palavras. Esse prazer implica não só seu corpo, mas também suas ideias, suas intuições, seus sentimentos e suas percepções. Para ele tudo isso se torna concreto na medida em que são palavras escritas. É um prazer que tem a ver com o encontro da imagem, da história que o habita. É também uma procura por reconhecer quem escreve e conhecer os outros que estão dentro dele; é alucinar com palavras para ir mais além de si mesmo e da realidade. E mesmo essa paixão por escrever tem que ver com a ideia de que não é um exercício que se completa, pois, “parte dessa paixão é uma aprendizagem perpetua e gozosa” (JARAMILLO, 2006, p.77)[58]. Termina sendo uma procura, uma busca silenciosa mediante as palavras: “A escrita é uma ascética para manter viva a consciência da vertiginosa experiência do mundo e para perfurar sem desvelá-lo o mistério dos seres que desfilam ou convivem dentro da minha própria pele.” (JARAMILLO, 2006, p.82)[59]

[57] “muchas veces encuentro que algo que desde antes yo había pensado, Cocteau lo ha expresado con tino; por ejemplo: ‘La poesía es exactitud’ [...] ‘Sé que la poesía es indispensable, pero ignoro para qué’ [...] ‘el poeta es un mentiroso que siempre dice la verdad’ [...] ‘Un verdadero poeta se preocupa poco con la poesía. Del mismo modo que un horticultor no perfuma sus rosas’.

[58] “parte de esa pasión es un aprendizaje perpetuo y gozoso”.

[59] “La escritura acaba por significar una ascética para mantener viva la conciencia de la vertiginosa experiencia del mundo y para horadar sin desvelarlo el misterio de los seres que desfilan o conviven dentro de mi propio pellejo”.

4. A metaescritura e os personagens ficcionais que falam sobre a escrita e o ofício de escrever.

4.1.1. Metaficção e textos autorreflexivos: metaescritura (escritura sobre a escritura)

Durante os anos 70 e 80 a crítica (especialmente anglo-saxã) se debruçou no estudo do que para ela era considerado um tipo de textos literários que não se enquadravam dentro da narrativa tradicional e que apresentava certas características especiais relacionadas com a autoconsciência e a autorreflexividade que os faziam particularmente atraentes. Ditos textos iam além das convenções literárias tradicionais e focavam sua produção em refletir em torno à própria produção da ficção, revelando seu caráter autorreflexivo. Nesses textos emergem traços de discursos que se envolvem na discussão ou tematização de aspectos relacionados com a composição textual, a potência da palavra e da linguagem, a escrita e o *status* do autor, entre outros, estabelecendo diálogos constantes com a tradição literária. Alguns críticos asseguram que este tipo de texto ficcional (que se questiona a si mesmo, que estabelece comentários sobre o seu *status* linguístico, que reflexiona em torno ao mecanismo da sua produção e que, enfim, estabelece diálogos com o próprio texto e dá conta do caráter artificioso da obra literária) não é um fenômeno característico exclusivamente da postmodernidade, pois se pode rastejar até inícios do século XVI, em obras como *Don Quijote de la Mancha*, por exemplo, e é evidente também em outras obras dos séculos posteriores. Porém, só até o início dos anos 1970 se começou a discussão teórica em torno a esta questão, apesar de que alguns teóricos, como Barthes, alguns anos antes, fizeram ênfase na condição da literatura de olhar sobre si mesma, da sua dupla condição de literatura-objeto e metaliteratura:

> Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura

> começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura (BARTHES, 2007, p. 27)[60].

O termo metaficção foi mencionado pela primeira vez na coletânea de ensaios *Fiction and the figures of life* (1970), de William H. Gass, no ensaio *Filosofia e a Forma da Ficção*, no qual, após fazer menção do recurso da linguagem que fala sobre si mesma tanto nas matemáticas como na ética, aborda o tema de como a própria forma da ficção se converte em material dos romances, no que muitos chamaram de antinovelas, mas que ele define como a ficção marcada pela autoconsciência, pelo autoconhecimento e pelo distanciamento autoirônico, que utiliza a ficção e sua forma como matéria prima do seu enredo:

> Existem metateoremas na matemática e na lógica, a ética tem sua superalma linguística, em todos os lugares estão sendo inventados dialetos para conversar sobre dialetos, e o caso não é diferente no romance. Não me refiro apenas àquelas peças terrivelmente previsíveis sobre escritores que estão escrevendo sobre o que estão escrevendo, mas aquelas, como algumas das obras de Borges, Barth e Flann O'Brien, por exemplo, nas quais as formas de ficção servem como o material sobre o qual outras formas podem ser impostas. De fato, muitos das chamadas antinovelas são realmente metaficções (GASS, 1970, p. 25)[61].

Duas teóricas importantes, Linda Hutcheon, no seu livro *Narrativa Narcisista: O Paradoxo Metaficcional*, e Patricia Waugh, em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, de 1984, tratam o tema com maior abrangência.

Hutcheon define metaficção como uma ficção sobre a ficção, um tipo especial de ficção que contém no seu corpo textual uma reflexão e também uma crítica sobre o que ela é, sobre sua essência linguística ou sobre o seu próprio mecanismo narrativo: " 'Metaficção', como se tem agora chamado, é ficção sobra a ficção, isto é, ficção que inclui em si própria um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística" (HUTCHEON, 1980, p. 1). Para a autora, estes tipos de ficções são narcisistas na medida em que nelas se apresenta uma autoconsciência textual e que apresentam características como a introspecção e a introversão, a autorreflexão, a autoreferencialidade, e a autorrepresentação, entre outros, que fazem o processo ficcional visível e as narrativas tratam sobre a produção das mesmas. Para a autora, a metaficção tem dois grandes focos. Por um lado, um que se dirige a estudar as estruturas linguísticas e narrativas, os códigos, os significantes e significados da linguagem, e os mecanismos em que se desenvolve a história e a própria escrita. Por outro, um que se dirige ao papel e às funções do próprio leitor na construção

[60] Para uma historiografia do termo metaficção e das acepções que a literatura autorreflexiva tem tido ao longo dos séculos, se pode confrontar o artigo: de Faria, Z. (2012). A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, *24*(1), 237-251. https://doi.org/10.5216/sig.v24i1.18739.

[61] As traduções do inglês dos textos de Waugh, Hutcheon e Gass são nossas.

e concretização da narrativa, e à maneira como em muitos casos esse leitor é também tematizado e atualizado no próprio texto. Hutcheon explica o paradoxo ao qual estão submetidos o leitor e o próprio texto, na medida em que apesar de que o leitor tenha consciência de que o que lê é uma ficção porque o texto revela os mecanismos da sua construção, também é obrigado, como coocriador, a se comprometer nessa ficção de maneira sentimental e intelectual. O texto, além de ser narcisisticamente autorreflexivo, recolhido em si mesmo para mostrar seus próprios mecanismos de construção, também é orientado a algo exterior, à leitura e ao leitor. Assim, para Hutcheon, tendo em conta que na ficção toda linguagem é representacional de um outro mundo criado com coerência pela própria ficção, pelos seus referentes e seus signos, na metaficção

> esse fato se faz explícito e, enquanto o leitor lê, ele vive num mundo que ele é forçado a reconhecer como ficcional. Porém, paradoxalmente, o texto também demanda que ele participe, que ele se envolva intelectual, imaginativa e afetivamente em sua cocriação. Este impulso bidirecional é o paradoxo do leitor. O próprio paradoxo do texto é que ele é tanto narcisisticamente autorreflexivo como focado para o exterior, orientado para o leitor (HUTCHEON, 1980, p. 7).

Por fim, para a autora, a metaficção não só oferece ao leitor a possibilidade de aprender em torno ao processo de elaboração dum texto ficcional, mas também sobre a complexidade da escrita.

Por outro lado, Waugh define a metaficção do seguinte jeito:

> Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu *status* de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao prover uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto fictício literário (WAUGH, 1984, p. 2).

Da mesma forma que Hutcheon, estabelece a relação entre ficção e crítica, mas também o fato de que estes textos questionam os limites entre realidade e ficção. Assim, compreende-se que o texto metaficcional não só atua nele mesmo, mas também pode intervir na aparente realidade do mundo cotidiano. Da mesma maneira, Waugh estabelece que o escritor metaficcional sabe que não está representando o mundo, mas apenas os discursos desse mundo: "O autor metaficcional é altamente consciente de um dilema básico: se ele ou ela se propõe 'representar' o mundo, ele ou ela se dá conta rapidamente de que o mundo, como tal, não pode ser 'representado'. Na ficção literária de fato só é possível 'representar' os discursos desse mundo" (WAUGH, 1984, p. 4). Desse jeito, ao tentar analisar um conjunto de relações linguísticas usando as mesmas relações linguísticas, se fazem evidentes as limitações da linguagem, o que se faz patente na própria narrativa.

A partir dos postulados anteriores, propõe-se a acepção metaescritura entendida precisamente como uma escrita que fala, reflete e comenta constantemente a própria escrita. No livro *Metaliteratura: estructuras formales literárias,* Jesús Camarero, ao falar de Michel Butor como um estudioso dos processos metaficçionais e em especial da metaescritura, valoriza este recurso como um meio que permite realizar operações semióticas incalculáveis, que se faz por meio de signos, e seus referentes são também signos que representam experiências e cujo resultado final é uma escritura textual. Assim, o autor define a metaescritura de Butor como uma "escritura predeterminada pelas estruturas compositivas que o escritor decide introduzir no processo de inscrição do texto e que afetam ao modo de construí-lo e à conseguinte interpretação dos signos no processo de recepção" (CAMARERO, 2004, p.142). Portanto, no texto *Escritura y meta-escritura* (GARBINO, 1998), o autor considera a metaescritura e o exercício de escrever sobre a escrita como uma pergunta pela possibilidade da própria escrita: "Se a escrita tem perdido seu objeto, seja o que for o tópico que a cative, não lhe corresponde, pois, evitar a transformação de sua atividade na permanente (ainda que descartável) interrogação de e por sí mesma" (GARBINO, 1998, p. 255). Com estes conceitos, unidos à ideia de metaficção proposta pelos autores norte-americanos, se pode pensar que a obra clariceana analisada neste trabalho é metaescritural na medida em que a linguagem, e a escrita especificamente, como ferramenta de comunicação com o leitor, se apresenta também como instrumento crítico para refletir em torno dela mesma.

> Textos abertamente narcisistas revelam sua autoconsciência em tematizações explícitas ou alegorizações de sua identidade diegética ou linguística nos mesmos textos. Na forma secreta, esse processo é internalizado, atualizado; esse texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente (HUTCHEON, 1980, p. 7)[62].

Hutcheon faz uma divisão dos textos metaficçionais da seguinte maneira: por um lado, se tem textos diegeticamente autoconscientes, ou seja, textos que são conscientes de seu próprio processo narrativo, nos quais o mundo narrado fictício e as situações nele se sabem (por parte dos protagonistas ou do narrador e do mesmo leitor) que são produto da ficção e não da realidade. Neles há consciência dos mecanismos da narração do texto.

Por outro lado, se tem textos linguisticamente autorreflexivos, ou seja, que são conscientes da sua própria linguagem, tanto a respeito dos seus limites como das suas capacidades: sabem que são produtos da linguagem e refletem em torno a ele.

[62] Para aprofundar numa possível definição do termo metaescritura, recomendamos a leitura do livro de Camarero, citado nas referencias bibliográficas, assim como os ensaios

Cada grupo apresenta, por sua vez, duas modalidades de acordo como revelam sua autoconsciência, ou seja, se o fazem de maneira aberta ou de maneira secreta, se é explícita ou implícita. Nas modalidades implícitas a autoconsciência e a auto-reflexividade não se apresentam de forma evidente, pois apareceriam de maneira internalizada, como parte integral da estrutura e da produção dessas obras. Por outro lado, é precisamente esta modalidade que está presente nas últimas obras de Lispector, as formas explícitas de narcisismo (como o denomina Hutcheon) se apresentam em textos em que a autoconsciência e a autorreflexão ficam evidentes, em que o processo de criação linguística se explicita e se tematiza na obra ficcional.

Nesse sentido, as três obras de Clarice e os textos selecionados de Jaramillo que se analisam nesta dissertação mergulham na autorreflexividade e na autoconsciência linguística explícita, na medida em que a escrita, o processo de elaboração linguística da obra, os problemas e os questionamentos em torno à própria escrita são tematizados nelas. As obras exploram constantemente a maquinaria linguística de que estão feitos, indaga na palavra como ferramenta através da qual se constrói a obra, reflete em torno aos seus limites e às suas possibilidades. Assim, tanto a autora Clarice Lispector, quanto os personagens escritores (Rodrigo S.M. de *A hora da estrela*; Autor e Ângela Pralini de *Um Sopro de Vida*, e o personagem escritor de *Água Viva*) compartilham com o leitor o percurso criativo e a utilização da linguagem, as frustrações e os problemas com a palavra e com a escrita, enfim, o instante linguístico que compõe e desenha as obras e que muitas vezes, em outros tipos de literatura, está vedado para o leitor e se apresenta como um espaço secreto e restringido que só tem acesso para o autor. Nas figuras desses mesmos personagens, e dos personagens escritores das obras de Jaramillo, tanto o autor da longa carta onde ele relata os acontecimentos em torno a Alec no livro *La muerte de Alec*, como o personagem-autor e o narrador de *El Juego del Alfiler* além de serem diegeticamente autoconscientes, pois revelam os mecanismos da narração que usam, demonstram consciência de sua produção linguística na medida em que constantemente refletem em torno às palavras, ao significado delas, à situação do enunciador do discurso no mundo, e à situação do ato da escrita.

Assim, se expõem explicitamente os temas recorrentes nas obras e que serão tratados posteriormente na dissertação: a relação que se estabelece entre corpo e escrita, a ordem do discurso e o papel do escritor no texto literário (a relação entre autor e obra), também a relação que existe entre a escrita e o silêncio e os limites da escrita (sua impossibilidade para alcançar o real), como é o escrever, as razões pelas quais se exerce a escrita, qual a concepção que esses personagens (incluindo os próprios Clarice e Jaramillo) tem a respeito da palavra como

ferramenta da escrita, a escrita como salvação e os perigos que ela carrega, a compulsão da escrita, entre outros temas.

4.1.2. Clarice Lispector

4.1.2.1. A experiência da escrita e a escrita da experiência nos últimos romances de Clarice Lispector[63]

No romance *A Hora da Estrela*, a relação que se estabelece entre a escrita e a experiência se apresenta por meio de duas vertentes: uma, a da experiência da escrita, e a outra a da escrita dessa experiência. A primeira obriga o escritor-personagem a estabelecer reflexões em torno do processo da escrita, do que representam o escrever e do ato criativo, e, também, compele-o a refletir sobre a posição do próprio escritor como autor objetivo e dessensibilizado. A segunda, a que se refere à relação com a escrita, se apresenta, também, como uma escrita dessa experiência, na medida em que na maior parte do romance o texto se dirige à escrita das reflexões, mudanças e transformações do escritor-personagem enfrentando o processo de escrever. Nesse sentido, essas vertentes, a experiência dessa escrita e a escrita dessa experiência, transformam o narrador Rodrigo S. M e alteram não só sua posição como autor, mas também, ele mesmo como sujeito da ação, além de afetar a escrita da história que ele vai narrar sobre Macabéa, uma escrita que se concebe com as incertezas e as dúvidas próprias dum exercício, duma experiência da linguagem.

O presente subcapítulo procura fazer uma análise a partir do ponto de vista da experiência da presença da escrita na obra final de Clarice Lispector, especificamente nos seus últimos romances *A Hora da Estrela*, *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*. Nesses livros a escrita se apresenta como tema fundamental, não só como instrumento por intermédio do qual se relata uma história, mas também na medida em que a escrita é em si mesma um exercício que dá conta duma experiência. Nesse sentido, se trata de desenvolver a ideia de que há uma escrita da experiência, mas também uma experiência da escrita.

Os dois últimos romances de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*, compartilham o mesmo período de criação e foram escritos quase simultaneamente o que permitiu que muitos aspectos e ideias aparecessem com muita similitude nas duas obras mas com

[63] O seguinte texto é uma versão modificada do texto apresentado para o II Encontro de Estudos Clariceanos da UFC em Fortaleza, em novembro de 2018.

algumas variações. Com isso em mente, se evidência um tema fundamental nas duas obras: a escrita como campo de reflexão e experimentação constante.

Segundo Florencia Garramuño (2009), esses livros podem ser considerados como textos que se inscrevem num período em que se percebe uma 'desauratização' do literário, na medida em que as categorias tanto do gênero como de elementos literários se invertem e se dá tanto uma exploração intensa do real, quanto uma grande experimentação:

> Porém, nos anos sessenta e setenta, passa a produzir uma série de textos díspares e inquietantes nos quais não é possível falar de obra, mas de experimentações (…) todos são textos em que não só se faz uma categorização genérica difícil –romance, prosa poética, "textos curtos" – mas também aparecem modificadas todas as categorias tradicionais do fazer literário –autor, personagem, tempo, narrador, intriga (GARRAMUÑO, 2009. p.44)[64].

Nos dois romances se apresentam as figuras de escritores-personagens (autores da narrativa que tentam escrever uma história: Rodrigo S.M. com a história de Macabéa, e Autor com a história de Ângela) e, no caso de *Um Sopro de Vida*, Ângela se apresenta como um personagem-escritor que também exerce a escrita. Por essa razão, o ato de escrever é tematizado constantemente e permite evidenciar as dúvidas, questionamentos e pensamentos dos personagens em torno à escrita.

Nesses textos de Lispector não existe uma história no sentido clássico do termo: os romances não se desenvolvem com uma trama definida (não têm uma introdução, uma trama e um desenlace que possam ser claramente definidos ou caracterizados), há várias histórias que se entretecem umas com outras, que vão se construindo na medida em que o texto (a escrita mesma) o exige ou que em outros casos apenas se apresentam como restos duma realidade difícil de transpor na escrita. Assim, todas as histórias se estruturam a partir de uma narração, em certo sentido fragmentária, na qual as reflexões dos personagens (que, ao mesmo tempo, são narradores e escritores) se concentram[65], entre outros temas, em torno ao que para eles significa a escrita e o exercício da mesma, na medida em que essa escrita se apresenta como uma experiência. Citando Foucault (2013), a escrita pode ser entendida como uma experiência, que se realiza no próprio "livro", ou seja, exemplificando com essas obras de Lispector, uma ficção em que os personagens exercem e fabricam para si mesmos o ato ficcional e vão se construindo ao longo do

[64] As traduções de Garramuño, Foucault e Jay neste subcapítulo são nossas.

[65] Estas reflexões fazem parte dum tecido mais amplo de questionamentos e propostas narrativas, nas quais o pensar a linguagem e a escrita se constitui numa espécie de elo que vincula as histórias que desenvolvem os romances.

desenvolvimento do livro, sem tentarem ficcionalmente nem uma procura totalizadora de ideias nem uma verdade estabelecida:

> O essencial não está na série de comprovações verdadeiras ou historicamente verificáveis, mas na experiência que o livro permite fazer (…) essa experiência não é nem verdadeira nem falsa. Uma experiência é sempre uma ficção; é alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que encontrará sua existência depois (FOUCAULT, 2013, p. 38) [66].

Nos textos prevalece a construção da narrativa com trechos de reflexões que voltam uma e outra vez ao tema da escrita e da linguagem, oferecendo a perspectiva do não acabado, do que não está fechado nem tem a perfeição e a completitude do estabelecido e inamovível. Sobre esta maneira de escrever, Garramuño diz:

> Quando [Lispector] publica em 1964 a primeira edição de *A Legião Estrangeira*, divide o livro em duas partes, e sobre a segunda parte, avisa*:* <[...] Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? [...] Porque publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. [...] Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão> (GARRAMUÑO, 2009. p.19).

No dizer de Garramuño, esta é uma literatura feita com pedaços, com restos do real, em que o sujeito também é sobrecarregado por essa realidade que está fragmentada e permite pensar um tipo diferente de experiência que não tem a ver com o conhecimento ou o saber, que é um devir incessante e ao qual o sujeito chega desde a fratura, desde a dúvida, fazendo com que os textos apareçam interrompidos, sem finais fechados. Autor, em *Um Sopro de Vida*, fala assim:

> Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. [...] trata-se de retratar rápidos vislumbres [...] O que está escrito aqui [...] são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade [..] eu trabalho em ruínas (LISPECTOR, 1978, p.18).

Para Autor, na escrita não se trazem formas reconhecíveis da realidade, nem um testemunho fidedigno duma vida. As palavras não são um material puro e bem formado do qual se dispõe para escrever, são "dejeto do pensamento. [...] Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo [...]" (LISPECTOR, 1978, p.68). Com esta mesma ideia, Ana Costa (2001) fala sobre a escrita como uma maneira de trazer à realidade restos que o

[66] Segundo Martin Jay, com esta ideia Foucault agregou à experiência a dimensão póstuma. Neste sentido, para Jay também a experiência não é só "um proativo "tirar" o sujeito de si mesmo, mas também uma reconstrução reativa, pós-fato, desse fato" (JAY, M, 2009, p.450).

autor não assimila na sua vida cotidiana, e que por meio do ato de escrever os transmite numa tentativa de deixar um registro: "A escrita traz, contém os detritos. [...] são transportados, pela escrita, na busca da produção do ato de escrever, que tenta dar conta de algo não 'registrado' do lado do autor" (COSTA, 2001, p.134).

O LIVRO EXPERIÊNCIA

No romance *A Hora da Estrela,* Rodrigo S.M., o escritor-personagem, tenta escrever a história de vida (uma vida simples e pouco interessante, nas palavras do narrador) duma datilógrafa nordestina, Macabéa, que chega à cidade de Rio de Janeiro e não se ajusta ao ritmo e estilo de vida da grande metrópole. Nessa tarefa, ou seja, nessa tentativa de escrita duma história, duma vida que parece construir-se ao mesmo tempo em que a escrita, surgem nesse escritor-personagem reflexões em torno ao processo criativo, ao exercício da escrita e ao que esse processo representa para ele, o que a experiência da escrita faz nele mesmo. Essas reflexões se constituem de certo jeito num eixo, numa história por intermediação da qual se unem as histórias de Macabéa e a do próprio narrador.

Por outro lado, *Um Sopro de Vida* começa com uma negação, que procura definir o que o livro é: "ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila" (LISPECTOR, 1978, p.4). As palavras, a matéria prima da qual se vai valer o escritor para narrar a história de Ângela, se apresentam como ausentes, esgotadas de significado. Por isso, surgem as dúvidas, a primeira das quais é a possibilidade de desistir da escrita no meio da escrita mesma: "Escrevo ou não escrevo?" (LISPECTOR, 1978, p.4), e a seguinte, encher o livro com fatos, com acontecimentos, ou dar liberdade à inspiração caótica, que também pode ser falsa.

Nos dois romances, em um primeiro momento, os autores narradores são conscientes da separação entre a escrita e a vida. Rodrigo S.M. propõe uma relação entre a história que vai narrar, os fatos que compõem a narração, e sua experiência de vida que vai ser representada por meio da escrita:

> Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste.

> Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe (LISPECTOR, 1992, p.26)[67].

Nesse sentido, a experiência da narração para Rodrigo S.M. se constitui como um saber que, ainda que se tenha pelo fato de viver e de se experimentar, se desconhece que se tem. Assim Rodrigo S.M., neste caso, precisa dum sujeito que expresse essa experiência da narração, um sujeito que interprete o que vive e o que sabe, e mediante a escrita e a sua própria experiência, pode-se encontrar um outro que vai expressá-lo e dar-lhe realidade. Esta mesma ideia pode ter consonância com o que a escrita representa para Ana Costa, pois para ela a escrita "é tomada como um saber que não se sabe, mas que busca um sujeito (um Outro que interprete), ou bem é tomada como uma adequação ao eu" (COSTA, 2001, p.132).

Para Autor de *Um Sopro de Vida*, a escrita, esse "mexer no que está oculto" (LISPECTOR, 1978, p.6) tem que ser exercida não na vida, mas no vazio da mesma e liberta do corpo. Porém, na medida em que a experiência com a escrita dos narradores, tanto os de *Um Sopro de Vida* como o de *A Hora da Estrela,* é constantemente revalorizada, é posta em dúvida e transformada, a história que eles narram vai sendo construída e o exercício da escrita dos personagens-narradores vai gerando outras figuras, ou seja, dá vida aos personagens que são narrados, porque os autores requerem sua existência, nesse ato de criação para conhecer a própria história e se reconhecer, isto é, "saber", sintetizando com o pensamento de Clarice: "escrevo para aprender" (LISPECTOR, 1978, p.9). Por isso, a linguagem, a escrita e as histórias se entrelaçam e se iniciam constantemente: uma dá vida à outra numa espécie de simbiose que se vê plasmada no texto e no estilo de escrita que o narrador adota. E, enquanto os narradores se enfrentam no ato da escrita, surgem as considerações em torno ao processo de narrar as histórias dos seus personagens. Também, no momento em que a experiência que eles experimentam com o material de que se servem para narrar a história (ou seja, as palavras mesmas) causam as reflexões que eles escrevem, eles começam a mudar, tocados pela experiência de escrever e pelas próprias histórias de Macabéa e Ângela. É nessa ocasião que Rodrigo S. M contempla a ideia de fazer com que isso que ele escreve se transforme em parte da sua experiência:

[67]Neste caso é interessante apontar o que Foucault diz a respeito das experiências na escrita dos seus livros, pois para ele, em consonância com o narrador Rodrigo S.M. "não há livro que tenha escrito sem, pelo menos parcialmente, uma experiência direta, pessoal. [...] não se trata em absoluto de trasladar ao saber experiências pessoais. No livro, a relação com a experiência deve permitir uma transformação, uma metamorfose (…) " (FOUCAULT, 2013, p. 39).

> Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia meu coágulo? (LISPECTOR, 1992, p. 26).

Assim, também para Autor, a criação de Ângela, a escrita desse personagem, se constitui numa experiência: "Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência [...] Dai minha invenção de um personagem" (LISPECTOR, 1978, p.10). Para Autor de *Um Sopro de Vida* escrever "É apenas o reflexo de uma coisa que se pergunta [...] escrevo sem saber como e por quê [...] Escrever é uma indagação" (LISPECTOR, 1978, p.7). Mas esses questionamentos levam a Autor a concluir que ele, na verdade, não faz literatura, porque "o resultado fatal de [...] viver [é] o ato de escrever" (LISPECTOR, 1978, p.7). Igualmente, Rodrigo S.M. tem consciência de que o seu ato de escrever não é simplesmente uma narrativa, pois a escrita não está separada da vida real, e não existe uma autonomia absoluta entre arte e vida, porque com a escrita ele está também intervindo na vida mesma e vice-versa, que há uma relação mais estreita entre a vida e a escrita, na qual esta última se representa como um testemunho, uma revelação da vida mesma: "Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. [...]" (LISPECTOR, 1992, p.27)

A escrita, num primeiro momento, se apresenta não como uma coisa feita, mas como uma coisa que sempre está por se fazer: "Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever" (LISPECTOR, 1992, p.25) ou, num sentido mais estrito, uma coisa fazendo-se no momento: "Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não início pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes." (LISPECTOR, 1992, p. 26). Para Autor, a palavra é uma coisa viva que pulsa, e em cada livro novo há uma mudança, um medo novo, uma incerteza que está mais perto da penumbra do que da luz. Ele concebe que escrever é um ato que lhe permite mudar, isto é, deixar de ser ele mesmo, livrar-se de si para 'descansar'.

Nesse sentido, a ideia do livro (da escrita do livro) como experiência tem que ver com o que Foucault propõe sobre o processo de escrita dos seus livros. Martin Jay (2009), no livro *Cantos de experiência*, analisa as tensões que o conceito de experiência tem em Foucault e propõe que para o mesmo o fato de ter considerado os enfoques diferentes que o conceito tem na sua própria filosofia pode ser visto como uma virtude. Nas entrevistas dadas por Foucault, em 1979, Jay vê que a argumentação duma experiência é neste período baseada na experiência do próprio Foucault, "um reconhecimento da dimensão pessoal [da experiência] que em outros

contextos tinha procurado negar" (JAY, 2009, p.449). Para Foucault, um livro não é uma coisa feita, da qual se sabem todas as coisas e todos os fatos com antecedência. Pelo contrário, para ele a experiência de escrever o livro tem que ver com a ideia de transformação: a escrita não é apenas um exercício racional de comunicação, senão uma experiência na qual quem escreve muda o tempo todo e sai transformado:

> Tenho plena consciência de deslocar-me sempre, tanto com respeito às coisas nas que me interesso quanto com respeito ao que já tenho pensado. Jamais penso completamente do mesmo jeito, pelo fato de que meus livros são para mim experiências, num sentido que eu gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é uma coisa da qual a gente mesma sai transformado (FOUCAULT, 2013, p 33-34).

Para os escritores-personagens dos dois romances, a escrita também é transformação, mudança, descobrimento. É nesse exercício de escrita por meio do qual eles tentam narrar a história de Macabéa (algumas vezes, impossível de pôr em palavras, outras inapreensível) e de Ângela que eles se encontram com eles mesmos como pessoas diferentes das que eram no momento em que começaram a escrita: Rodrigo S.M. se acha desconhecido, e a escrita lhe permite descobrir seu destino; que, em consonância com o de Autor, apresenta a escrita não como uma "escolha: [mas] íntima ordem de comando" (LISPECTOR, 1978, p.14). Autor, também, se acha uma outra pessoa, e encontra na criação de Ângela, na escrita dessa história, uma espécie de reflexo de si mesmo. Por esse conhecimento de si, que a escrita proporciona aos escritores-personagens, eles insistem o tempo todo em falar deles mesmos, em deixar algumas vezes as histórias das mulheres para relatar a sua própria história, as suas experiências com a escrita específica dessas narrações e a escrita mesma dessa experiência que compartilham com o leitor no livro. Nesse sentido, a ideia de experiência interior, trabalhada à profundeza por Bataille, pode servir para entender, também, o que o escritor-personagem se enfrenta no momento da escrita. Para o escritor- personagem, a escrita é uma conjunção entre o que ele denomina o ato de pensar e os fatos do sentir: segundo Rodrigo S.M., "Os dois juntos ─ sou eu que escrevo o que estou escrevendo" (LISPECTOR, 1992, p.25). Mas nesse exercício de escrever, ainda que o pensamento e o sentimento possam aparecer, sempre há uma coisa que vai estar além da escrita, que não vai poder ser capturada por ela. Para os escritores-personagens, isso é uma espécie de verdade, para a qual a palavra não vai ter o poder de significar:

> A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar (LISPECTOR, 1992, p.25).

> Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. (LISPECTOR, 1978, p.218)

Porém, apesar desta iminente impossibilidade de significação da verdade por intermédio das palavras, o escritor continua no seu exercício de escrita com palavras. Segundo Didi-Huberman, "Longe do reino e da luz [...] Bataille tentava emitir seus sinais na noite como tantos paradoxos cujo resultado, sabemos, se chamará A experiência interior" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.140-141). Autor também escreve na escuridão, à meia noite e às apalpadelas. Da mesma forma que para Bataille, segundo Didi-Huberman, a experiência "é fissura, não saber, prova do desconhecido [...], errância nas trevas [...] é não poder [...] por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.141), para o escritor personagem Rodrigo S.M. a escrita é em certo sentido uma impossibilidade, a "possível", nesse exercício de experiência que é a escrita. O autor, neste sentido, diante duma impossibilidade de dizer com palavras a verdade, usa a escrita como meio de contestação dessa impossibilidade, sua experiência se torna agora na escrita duma impossibilidade, na experiência do possível até o ´impossível´ que vai ser transmitida no livro por intermediação da experiência da escrita. Segundo Didi-Huberman, a experiência:

> é potência [...] de outra ordem: potência de contestação, diz Bataille. "Eu contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de chegar ao fim do possível). A experiência, sua autoridade, seu método, não se distinguem da contestação. [...] A queda, o não saber se tornam potências na escrita que os transmite. "A impotência grita em mim", escreve sem dúvida Bataille. Mas esse grito, se ele acontecer, se emitir seu sinal, seu lampejo, será potência de contestação (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.143).

Neste último sentido, também o escritor personagem encontra no grito, no direito ao grito, (representado ora na escrita da história de Macabéa, ora na história da própria experiência da escrita dessa história) uma maneira de fazer com que a narrativa e a realidade possam se aproximar, e, também, com que a relação entre a invenção narrativa e os fatos da vida mesma tenham uma relação mais estreita:

> O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito (LISPECTOR, 1992, p. 27).

No mesmo trecho citado anteriormente, segundo Huberman (2011), para Bataille, no silêncio e na recusa de se comunicar, existe um meio muito mais potente de comunicar-se. O paradoxo presente nessa citação também se encontra no intento de o escritor- personagem definir o que é o livro que ele está escrevendo. Não há certezas nesse exercício, tudo está rodeado de sombras, escuridões e silêncios, porque o material com que ele trabalha são as palavras. E, ao

mesmo tempo, mesmo sabendo da fraqueza desse intento, da fraqueza da ferramenta com que ele trabalha, ele não tem outra forma de transmitir essa experiência senão por intermediação da escrita: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1992, p.31)

A ideia de experiência como transformação para Foucault tem a ver com o que ele encontrava na concepção de experiência em Nietzsche, Blanchot e Bataille. Para esses estudiosos a experiência não é a da fenomenologia, que tem a ver com as possibilidades de organizar aspectos da vida cotidiana e transitória para tomar deles algum significado. Também não tem a ver com a maneira pela qual um sujeito integrado e transcendental fundamenta a experiência, “uma certa maneira de posar uma mirada reflexiva sobre um objeto qualquer do vivido, sobre o cotidiano em sua forma transitória, para captar suas significações” (FOUCAULT, 2013, p.35). Para Foucault é interessante a maneira como esses três autores evitavam estabelecer ou fundar sistemas, mas procuravam ter experiências diretas. Ele se interessou nas experiências limites que dessubjetivizam, isto é, tiram o sujeito de si mesmo, e se fundamentam em tentar alcançar um ponto da vida que esteja o mais perto do “invivível”:

> O que se precisa é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade. […] a experiência tem em Nietzsche, Blanchot ou Bataille a função de ‘tirar’ o sujeito de si próprio, procurar que já não seja o mesmo, ou arrastá-lo à aniquilação ou à dissolução. […] meus livros, sempre os […] [concebi] como experiências diretas tendentes a me tirar de mim mesmo, a me impedir ser o mesmo (FOUCAULT, 2013, p.35-36).

Na experiência da escrita de Rodrigo S.M., ele também se modifica, pois sabe que para escrever a história de Macabéa ele precisa transformar-se, deixar de ser o homem “até mesmo um pouco contente [...] [para quem as] coisas estavam de algum modo tão boas” (LISPECTOR, 1992, p.31), e necessita começar a ultrapassar os seus próprios limites, sair de si mesmo. Autor também conhece essa sensação, e, perante as incertezas, se considera “um escritor enredado e perdido” (LISPECTOR, 1978, p.43). E, a escrita da vida de Ângela e o cuidado nessa vida que ele está criando fazem com que sua própria concepção como sujeito unívoco e conhecido seja ultrapassada, no instante em que se apresenta uma espécie de dessubjetivização, de transformação que lhe permitem ver-se como outrem diferente da pessoa que era antes: “AUTOR. - Estou cuidando demais da vida de Ângela e esquecendo a minha. Virei uma abstração de mim mesmo: sou um signo, eu simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu, eu sou o tipo dos sem tipos.” (LISPECTOR, 1978, p.47) Na medida em que a escrita do romance é um exercício que se dá por intermédio da ação da palavra, esta ação transforma o sujeito-narrador em outrem, dá conta duma

dessubjetivização desse narrador escritor para se converter ele mesmo no objeto, representado na própria escrita: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (LISPECTOR, 1992, p.35). Esta ideia é a desenvolvida por Roland Barthes ao se referir à intransitividade do verbo escrever. Para Barthes, o verbo escrever como se usa contemporaneamente, fica numa voz média entre a voz ativa e a passiva, implica uma afetação do sujeito que faz a ação de escrever: no escrito está o mesmo escritor na medida em que é ele quem realiza e se vê afetado com esta ação, quem se torna agente duma experiência de linguagem: “escrever é fazer-se centro da ação da fala, é efetuar a escrita, afetando-se a si mesmo: é deixar o escritor no escrito, não como sujeito psicológico [...], mas como agente da ação” (BARTHES, 2004, p. 22).

Para Autor, a escrita e a palavra lhe permitem compreender-se e desmitificar-se. A escrita da história de Ângela, na medida em que ela “está sempre por se fazer” (Lispector 1978, p. 44), implica o incerto, uma espécie de experiência que se realiza por intermediação da escrita da história e dos caracteres da protagonista, e, ao mesmo tempo, acarreta uma experiência que afeta o próprio autor: “Ângela é minha aventura. Aliás, eu sou a minha grande aventura: arrisco-me em todos os instantes” (LISPECTOR, 1978, p. 44).

As histórias de Macabéa e de Ângela afetam os narradores não só na sua própria vida, “mexe na minha fauna e me inquieta” (LISPECTOR, 1978. p. 37), segundo Autor, mas, também, no seu processo de escrita: escrever as histórias desses personagens enquanto experiência dum narrador é também escrever a experiência da escrita, é escrever-se a si mesmo como sujeito que se vê afetado pela ação de escrever.

Nessa ação que é a escrita, o narrador se vê obrigado a ultrapassar limites, a encontrar na experiência da escrita um contato com os próprios limites que o definem como sujeito: “Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte [..]. Transgredir, porém, os meus próprios limites [...] escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa” (LISPECTOR, 1992, p.30).

Para Autor, a escrita lhe dá a possibilidade de se surpreender a si mesmo, encontrar no escrito o que nunca foi dito por ele, atravessar os próprios limites da sua voz (LISPECTOR, 1978, p.49). Esta experiência implica para ele um descobrimento da sua própria identidade, ao mesmo tempo, uma mudança. Ainda que pareça contraditório o fato de o sujeito na experiência reconhecer-se e desconhecer-se, pode-se pensar que a ideia da dessubjetivização propõe um sujeito que se identifica como tal para que depois, com o exercício das experiências limites, esse

mesmo sujeito não desapareça, mas possa se desprender de si mesmo e possa ser transformado. No dizer de Garramuño,

> Não se trata da celebração de uma multiplicidade de identidades que mudam, mas de vetores que atravessam aos sujeitos – a história, experiências coletivas, ethos compartilhados, vozes que os descentram ─ que terminam por desindividualizar narrações e discursos. Um ser qual seja parece reinar, com todas as dramáticas consequências que isso traz, em estes discursos (GARRAMUÑO, 2009, p. 244).[68]

Evidencia-se uma escrita dessa experiência que representa para eles a escrita da história de Macabéa e de Ângela. O sujeito descentrado em que se converte Rodrigo S. M e o escritor perdido em que se transforma Autor, depois e durante a experiência da escrita, na qual eles enfrentam os seus próprios limites como escritores, ao questionarem o tempo todo sobre a eficácia da linguagem[69] e sobre o ofício mesmo de escrever[70]. Depois de enfrentarem os questionamentos e as incertezas no exercício da produção dos romances, são narradas as histórias dos seus personagens, transpondo as mesmas dúvidas e questões feitas na escrita dessa experiência que para eles é um enfrentamento no processo de execução da história de Macabéa e de Ângela. Essas histórias são descentradas também, duvidosas, incertas na maioria das vezes, pois quem as escreve também está fora do centro narrativo, do que se esperaria de um autor confiante no seu ofício, de um sujeito plenamente identificável e constituído.

4.1.2.2. Temas da escrita em Clarice

A partir duma leitura das três obras, tendo como eixo fundamental os trechos dos livros relacionados diretamente com a escrita, é possível identificar um conjunto de temas transversais às mesmas e que podem dar luz a respeito do que é a escrita para Clarice. As obras de Clarice não nos apresentam simplesmente uma história, mas o processo de construção mesmo duma criação, um processo realizado por todos os personagens implicados nas obras e que está sendo continuamente atualizado no momento mesmo em que é posto na escrita.

[68] Com esta mesma ideia, ao referir-se ao sujeito na concepção foucaultiana da experiência, Martin Jay afirma que a experiência para Foucault é dinâmica: "nem totalmente dentro nem totalmente fora do Eu; um Eu que, de todas formas, nunca é prévio à experiência e se nega a ser reduzido tanto a seus modos transcendentais como a seus modos empíricos" (JAY, 2009, p.452).

[69] Como diz Autor: "Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras — as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas." (LISPECTOR, 1978, P.51).

[70] Esse "[...] vórtice que é se pôr em estado de criação" (LISPECTOR, 1978, P.51).

Um Sopro de Vida (1974-1977)

Segundo a apresentação feita por Olga Borelli, o livro foi escrito simultaneamente com *A Hora da Estrela*, iniciado em 1974 e terminado em 1977 e, em palavras de Clarice Lispector, foi "escrito em agonia" (LISPECTOR, 1978, p. 3), respondendo a um impulso doloroso irrefreável e diante do qual a escrita era um jeito de conjurá-lo e dar-lhe realidade.

A trama do romance se desenvolve por uma voz masculina que constantemente reflete por meio do seu discurso fazendo-se perguntas sobre o lugar da escritura e do escritor, entre outros temas. As reflexões que ele propõe sobre estar no mundo, sobre o ser e o não ser, tentam resolver reconhecendo-se (e construindo-se) através da linguagem e do exercício mesmo da escrita. O romance se constrói em discursos alternados e algumas vezes em diálogos que mantêm o personagem Escritor e o personagem sobre quem ele escreve, Ângela Pralini, que também estabelece um segundo discurso através da escrita. Diferentemente da obra anterior (*A Hora da Estrela*), o personagem de quem se escreve (Ângela, neste caso, comparada com Macabéa) se apresenta com uma maior profundidade e ostentando um discurso muito mais reflexivo. Ainda que, como em *A hora…* não se relata uma história convencional (com início, trama e desenlace), o livro transcorre através das reflexões que os dois personagens fazem sobre suas próprias existências, sua relação com a escrita e o sentido de viver.

A Hora da Estrela.

Rodrigo S.M. é um escritor que tenta relatar a vida de Macabéa, uma mulher nordestina sem atributos que tem uma vida simples e infeliz no Rio de Janeiro, onde trabalha como datilógrafa. O livro nos apresenta uma espécie de diário de criação, onde o leitor assiste às reflexões sobre a elaboração da história, sobre as confissões do escritor em torno ao processo de escrita, atestando a dificuldade que dito escritor tem na hora de escrever a história, as dúvidas sobre as razões pelas quais escreve e o processo que segue a narrativa. Na medida em que a história de Macabéa, segundo o mesmo autor, é simples e linear, é possível que apareça a metaficção como recurso que o escritor personagem tem para fazer as reflexões sobre o processo de escrita, sobre a própria palavra e sobre a mesma história, tornando o leitor quase um cúmplice seu. O mesmo escritor personagem da história é claro ao se referir ao anterior:

> Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais (…). Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita

> de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases (…) Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (…) limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela (LISPECTOR, 1992 , p. 24).

Água Viva

Uma pintora recorre a uma voz que se dirige a um 'você' com um tom confessional, para falar sobre as dificuldades que surgem ao encarar o ato de criação. O meio pelo qual ela se refere a essas dificuldades é a escrita. Nesse sentido, começa uma longa jornada reflexiva em torno da palavra e com a palavra mesma, na qual se abordam temas como o uso de palavras para se comunicar com o mundo e consigo mesmo; a sua eficácia e, especialmente, a sua insuficiência. Em cada novo exercício (porque o próprio personagem revela que sua verdadeira palavra é "intocada" e é por isso que escreve grosseiramente e sem ordem) o esforço para se comunicar através da escrita sempre tem um fracasso, há sempre um além escrito que não pode ser acessado, um espaço que muitas vezes vem a ocupar um silêncio que não é a ausência, mas sim o lugar onde a comunicação seria absoluta e perfeita. Paradoxalmente, na tentativa de comunicar com mais precisão, mais efetivamente, o personagem tenta nomear, faz um uso exaustivo de suas palavras "precárias" para definir e comunicar, e com este exercício percebe que essa tentativa, devido a que os significados das palavras não chegam, levam ao inominável, ao silêncio. E é precisamente a esse silêncio que ela pede que recorra a quem interpela "Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa... capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. (LISPECTOR, 1979, p. 14;30)

Água Viva (texto primeiramente intitulado *Objeto Gritante* ou *Atrás do pensamento*) é um livro sumamente metalinguístico, com uma escrita que fala de si mesma, uma procura constante, e inalcançável, por apreender o It, a Coisa, através da palavra instantânea, mas que não alcança, pois, esse instante é inominável, impronunciável, não pode ser representado pelo símbolo, pela palavra. A palavra, em certo sentido é a vida mesma (como para Ângela, que acha que quem não escreve morre) e a escrita, para que esteja perto dessa vida, tem que acontecer no momento mesmo, no instante.

4.1.2.2.1. Corpo e Escrita

Para Cixous, a escrita e a voz estão intimamente ligadas através do corpo. Na escrita feminina há uma carnalização da voz, uma materialização do pensamento que se expressa também com o corpo. Ela se joga e inscreve o que diz, faz da palavra e da pulsão expressões corporais:

> ritmo da voz, se cortam o fôlego, fazem arfar o texto ou o compõem através do suspenso, silêncios, o afonizam ou o destroçam a gritos. Em certo sentido, a escrita feminina não deixa de fazer repercutir o rasgamento que, para a mulher, é a conquista da palavra oral ─`conquista` que é realizada mais como desmembramento, um voo vertiginoso e lançamento de si, um mergulho. Ouça uma mulher falando em uma assembleia (se ela não perdeu o fôlego dolorosamente): ela não `fala`, joga seu corpo trêmulo no ar, solta-se, voa, toda ela se torna sua voz, sustenta vitalmente a `lógica` do seu discurso com seu próprio corpo; sua carne diz a verdade. Ela se expõe. Na verdade, ela materializa carnalmente o que pensa, o expressa com seu corpo. De certa forma, ela inscreve o que diz, porque não nega à pulsação sua parte indisciplinada, nem a palavra a sua parte apaixonada. [...] Gostamos da inquietação, do questionamento. Há desperdícios no que dizemos. Precisamos desses desperdícios. Escrever, quebrando o valor de troca que a palavra mantém em seu trilho, é sempre dar à superabundância, ao inútil, sua parte selvagem. Por isso é bom escrever, deixar à língua tentar, como se tenta uma carícia, tardar o tempo necessário para uma frase, um pensamento para fazer-se amar, para ressonar (CIXOUS, 1995, p. 54-56).

Para Cixous, o texto é corpo. Ele é o próprio corpo da mulher materializado na palavra 'inscrita', que está para ser revelado na escrita. Para que haja mais textos, e necessário que "a mulher escreva seu corpo [...] Mais corpo, por tanto mais escrita" (CIXOUS, 1995, p. 58)

A experiência da escrita para o personagem de *Água Viva* é exercida com o corpo todo, pois não é apenas um exercício racional, mas também uma atividade que implica o corporal, um enfrentamento do escritor consigo mesmo, com a própria materialidade, e que exige do destinatário, do leitor, também um compromisso corporal, pois o que lê, o que ouve, deve-se também fazer com o corpo inteiro: "Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro." (LISPECTOR, 1979, p. 10). Escrever é atingir a palavra como uma coisa viva que espera pela escrita: é enviar "uma seta que se finca no ponto tenro e neurálgico da palavra" (LISPECTOR, 1979, p. 12). A escrita se apresenta para o personagem como "dura escritura", refletindo, a palavra é um objeto que ela conseguiria pegar com a mão. A escrita e as palavras que o personagem usa têm materialidade, são vibrações, "tem que fazer um sentido quase que só corpóreo" (LISPECTOR, 1979, p. 11). Além disso, a escrita se representa como uma coisa viva, como uma entidade que, igual que o corpo, tem um nascimento, se apresenta no mundo como uma coisa viva que respira, que bate como um coração no espaço literário e precisa

do leitor para adquirir vida: “Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1979, p. 33). O vínculo entre corpo e escrita não é apenas um mecanismo de comunicação e muito menos apenas um jogo formal: na relação que se estabelece entre estas entidades se arrisca o corpo numa frase, o corpo e o ser do escritor se encarnam na palavra, se materializa a linguagem nos contornos do próprio corpo: “Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.” (LISPECTOR, 1979, p. 13)

Como pintora, a protagonista se questiona o fato de não usar a pintura para expressar o que está sentindo ou o que quer dizer. Para ela, na medida em que considera que o contato com a palavra escrita é novo, uma espécie de nascimento, essa primeira aproximação à escrita se faz dum jeito “tosco e sem ordem” (LISPECTOR, 1979, p. 10). Mas há uma espécie de paixão que a protagonista chama de amor e que, segundo ela, pode suprir as falências que a falta de prática, a novidade e fato de ser para ela a escritura representação dum presente acontecendo, duma imediatez que ela chama de instante-já, evidenciam essa escrita e essas frases “primárias”. Porém, tem consciência de que muito amor, o excesso dessa paixão, pode estragar o exercício da escrita. Esta é apresentada como uma “necessidade de palavras”, nas quais, até esse momento a primeira e verdadeira palavra “se apresenta intocada” (LISPECTOR, 1979, p. 10).

A protagonista tem consciência de que o que está escrevendo “não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1979, p. 12). Mas, também se questiona a respeito de como deveria se escrever um livro. Pode-se referir à falta da estrutura clássica dos romances, com introdução, enredo e desenlace; à ausência de um narrador clássico que conte a história dela como personagem; à falta dos nomes dos personagens que sustentem sua existência ou ao fluxo de consciência um pouco desordenado em que as reflexões em torno ao processo de escrever se sobrepõem muitas vezes às histórias ou aos enredos.

Igualmente, pintura, música e palavras estão constantemente se intercomunicando: mesmo que a protagonista faça uma diferença entre a linguagem discursiva e o “direto da minha pintura” (LISPECTOR, 1979, p. 12), sabe que o ponto que comunica essas duas linguagens é a escrita: os traços das pinturas guardam alguma semelhança secreta com o mesmo jeito em que ela escreve, com a forma e a intenção da escrita. Para ela a poesia do movimento na pintura, a expressão que se transmite em suas linhas, compartilham o segredo da sua escrita, uma escrita que não é apenas a transposição de símbolos no papel, mas que se conecta com o movimento do mundo, com as

profundezas do próprio escritor, com as outras artes também: “escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical.” (LISPECTOR, 1979, p. 11).

A respeito do escritor do romance *Um Sopro de Vida*, este associa a escrita a um estado de levitação em que se sente liberado do seu corpo e do seu destino, na medida em que percebe como se estivesse meditando, mas meditando sobre o nada: “Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. É como se este estivesse em levitação. Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. (...) Estou livre de destino. (...) Não estou mais acossado. Isto é a graça.” (LISPECTOR, 1978, p. 13-14)

Por outro lado, a escrita para Ângela é a transposição de parte de si mesma nas palavras, é a materialidade que a constitui. Na escrita está inserida sua carne e seu corpo e não apenas o pensamento. Para Autor, em outro sentido, antes da carne que fica nas palavras, ele preferiria escrever deixando apenas o osso das palavras, o que está por embaixo dessa corporeidade da palavra e mostrar ela tal e como é: “ÂNGELA. - Escrever — eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fisga a baleia e lhe estraçalha a carne.../ AUTOR. - ...enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol. Eu sou o Dia. Só uma coisa me liga a Ângela: somos o gênero humano.” (LISPECTOR, 1978, p. 99-100)

Nesse sentido, constantemente Autor faz a diferença entre ele e Ângela identificando um e outro com polos opostos: um é Dia e outro é Noite, um é luz e outro é escuridão, tudo para mostrar as duas fases de um mesmo ser, a dicotomia presente no criador e na criatura, mas que neste caso são a mesma pessoa: “Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo. Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre. ” (LISPECTOR, 1978, p. 31).

Ao criar Ângela, Autor dá para ela um corpo que é representado na própria escrita. Ângela é uma escrita que se materializa no corpo da mulher que Autor produz e que ao nascer adquire voz como qualquer ser da realidade. Agora, para que essa escrita corporizada se apresente, Autor deve começar a escrever Ângela, e sabe que o meio para escrevê-la (para criá-la) é, precisamente, perder o estilo, essa imposição que, antes de dar-lhe a possibilidade de ficar perto da palavra que quer, o distancia da palavra nua e essencial. Mas, na medida em que Ângela é também parte dele, um outro ser que ele criou para poder dialogar, a escrita dela também faz parte da sua escrita. Assim, enquanto escritor e criador, Autor se debate entre uma escrita

sossegada, racional, pura e sem estilo, sussurrante e cheia de silêncios, e outra escrita, que fica perto de Ângela, que e exasperada, compulsiva, cantada, gritante:

> Para escrever preciso não perder de vista minha pouca capacidade. Sou uma nota musical grave. Ângela é uma nota aguda, é um grito no ar. Eu sussurro, Ângela, com voz clara, alta e límpida, canta suas futilidades que têm o dom de parecerem realidades profundas e fantásticas. Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra. Tenho necessidade, na minha solidão, de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer: quero manter diálogo com ela (LISPECTOR, 1978, p. 82).

Por fim, para Autor as palavras são coisas vivas que pulsam e ecoam no próprio corpo de quem escreve. Assim, a procura por uma "íntima veracidade de vida" que se realiza na escrita se reflete no sofrimento que a dor causa no coração de Autor:

> Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento [...] Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue (LISPECTOR, 1978, p. 16).

Em *A Hora da Estrela*, para Rodrigo S.M., a escrita também começa com o corpo. Este não é indissociável do exercício da escrita, pois esta implica não só o seu pensamento, mas também a parte física do autor. É por isso que antes de escrever, ele se prepara, esquenta o corpo e empreende o ato físico da escrita: "Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem." (LISPECTOR, 1992 , p. 28). Ele é consciente de que não escreve apenas induzido pelas ideias que vem à sua cabeça, pois não é um intelectual, senão que o que escreve o sensibiliza, movimenta seus órgãos, sua carne, e por isso diz: "Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo." (LISPECTOR, 1992 , p. 30). Quando se dispõe a escrever sobre Macabéa, ele estabelece uma relação direta entre o momento da escrita, a situação que vai narrar sobre a nordestina e o seu próprio corpo, ante o qual, para se sentir mais perto da história, da situação de pobreza e desajeitamento de Macabéa, ele decide 'incorporar' a história nele mesmo, viver o que escreve em carne própria, ser um pouco a sua criatura, pelo qual deixa de fazer a barba, dorme pouco e veste roupa velha:

> Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelos menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a história. [...] para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina (LISPECTOR, 1992 , p. 34).

A dor se apresenta como parte essencial da escrita na medida em que escrever é um reflexo dela. A escrita compartilha as dores que a existência proporciona: "Escrever é tal procura

de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável, dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento" (LISPECTOR, 1978, p. 16). A escrita se exerce num estado quase de agonia, próximo a um estado limite da dor. Em consonância com esta ideia, Olga Borelli, na apresentação do livro *Um Sopro de Vida*, comenta que o livro para Clarice foi "escrito em agonia, pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter" (LISPECTOR, 1978, p. 7)

4.1.2.2.2. Escrita e silêncio

Escrever o silêncio. Ou escrever no silêncio. Não necessariamente estes dois conceitos têm que ser excludentes nem contraditórios. Ao contrário, para que a fala aconteça, para que a palavra possa ter realidade no mundo, precisa também do silêncio. Susan Sontag, no seu ensaio *A estética do silêncio*, localiza o silêncio, num primeiro momento, como parte dos muitos paradoxos próprios duma atividade mística, e compara esta última com a arte, a qual deveria "tender à antiarte, à eliminação do "tema" (do "objeto", da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio." (SONTAG, 1987, p. 12). Para Sontag a arte se constituiria na ferramenta para alcançar uma outra coisa que está além dele, que se consegue só quando se abandona a própria arte. Não é o seu caráter confessional, mas o seu viés de redenção. Assim, o silêncio se apresenta como um gesto no qual o artista se "emancipa" daquilo que o sujeita ao mundo servilmente. Mas esta espécie de renúncia só acontece depois que se tem questionado mais do que os outros, e também depois que se tem esgotado os recursos artísticos tradicionais. Mas, além do silêncio como decisão (uma espécie de suicídio artístico, a renúncia de falar, no caso do escritor), do silêncio como castigo autoimposto, nas obras de Clarice o silêncio se apresenta num mundo povoado de palavras, habitando no meio delas, e aparece sempre em função das mesmas, como uma forma da linguagem.

O silêncio não se apresenta como uma renúncia ou uma ausência de palavras, mas como uma ferramenta que auxilia o discurso a atingir também o corpo e os sentimentos, a estabelecer um vínculo sensual e não meramente utilitário: "O silêncio pode inibir ou se contrapor a essa tendência [a dissociação das palavras do próprio corpo], proporcionando uma espécie de lastro, monitorando ou mesmo corrigindo a linguagem quando ela se torna inautêntica. " (SONTAG, 1987, p. 27)

Para Lispector, como comenta no seu relato *O silêncio*, do livro *Onde estivestes de noite*, o silêncio se pode encontrar "Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma

palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra" (LISPECTOR, 1999, p. 54). Como o próprio Blanchot explicava, a palavra representa uma ausência da coisa que nomeia ao significá-la, é um vazio que se abre sobre a coisa referencial, um apagamento do referente em virtude do significado, a substituição duma presença por uma ausência. Assim, para Blanchot, o silêncio se apresenta como representação dessa ausência não em termos negativos, mas também como possibilidade fecunda do significado. Na medida em que a escrita (e a fala) são incessantes, ininterrompíveis, pois sua essência não é apenas escrever ou falar, mas ser, o poeta aparece como o vínculo entre a existência essencial da palavra e a realidade dos homens, é quem "lhe impôs o silêncio pronunciando-a" (BLANCHOT, 2011, p. 29), criando com a finitude da palavra o espaço finito no qual ela se pode dizer e escrever. Assim, a escrita se torna, além das próprias palavras, o silêncio que limita sua infinidade, que permite sua realidade.

Para o personagem de *Água Viva* o silêncio estabelece um vínculo direto com a escrita, começando pelo fato de que essa escrita que ela empreende nesse momento é inédita, é um meio novo de se comunicar e que vem a tomar o lugar da pintura como meio expressivo. Antes dessa escrita, estava o silêncio, e é dessa fonte que ela traz as suas "desequilibradas palavras [...] o luxo de meu silêncio" (LISPECTOR, 1979, p. 12) para alimentar sua própria escrita. Para ela, a escrita não é a medida da sua razão ou do seu sentimento somente, mas "a grande medida do silêncio" (LISPECTOR, 1979, p. 12). Esse nascer da escrita no personagem não é prazeroso nem ordenado na medida em que é o desconhecido mesmo, mas para ela se apresenta com certa característica de ordem interna e oculta, como uma "harmonia secreta da desarmonia" (LISPECTOR, 1979, p. 12). A palavra nova, recém-nascida que utiliza o personagem não é uma palavra que já esteja feita, nem tirada de alguma outra parte que não seja o próprio corpo do personagem e o vazio próprio da criação. Nesse processo que é fazer nascer uma palavra, tirá-la do silêncio, há uma dor que é muito semelhante com a dor do parto e que implica o corpo também: "quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz" (LISPECTOR, 1979, p. 12)

O que ela fala e escreve é um silêncio: "Ouve-me, ouve meu silêncio" (LISPECTOR, 1979, p. 30). Isso que ela escreve não está na superfície da escrita e sim atrás dela, não é o objeto e sim a sua sombra, é uma escrita feita com o instante que escapa, com o que não se diz, com todo o resto do que se deixa de dizer. É o secreto por trás do que é evidente, uma energia que fica no seu próprio silêncio. A um tempo indecifrável, é também clara, na medida em que reconhece suas falências e seus desejos. Sua escrita, por assim dizer, está além da linguagem e da escrita mesma, o que a torna impossível no seu fim, mas possível no seu percurso.

Para Rodrigo S.M., ainda que declare que o material primordial para escrever são as palavras, também reconhece que estas estão imbuídas de sombras e de dor. Perante isso, é consciente de que mesmo que a palavra constitua a essência da escrita, ela não garante uma verdade nem uma certeza e, pelo contrário, implica mais perguntas, pelo qual assume então que "este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta." (LISPECTOR, 1992 , p. 31)

Em *Um Sopro de Vida,* paradoxalmente, apesar de que no começo do livro se anuncia que este é um grito, o silêncio aparece constantemente como característica fundamental da escrita. Pode-se entender precisamente como o espaço que fica depois do grito entendido como fim ou limite da linguagem, mas não como a ausência da mesma. Esse silêncio é também uma linguagem, um além da linguagem que tenta comunicar e alcançar seu interlocutor. E é também uma escrita que acaba de nascer do nada, do silêncio como ausência-presente, pelo qual ainda tem a delicadeza do recém-criado, do que acaba de ver a luz: "Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. Este é um livro fresco — recém-saído do nada. Ele é tocado ao piano delicada e firmemente ao piano e todas as notas são límpidas e perfeitas, umas separadas das outras. Este livro é um pombo-correio." (LISPECTOR, 1978, p. 14)

Nesse espaço silencioso e escuro que é a vida no momento em que se exerce a escrita, onde a luz do conhecimento não alcança as profundidades do autor, onde não se vê nem se ouve nada porque se tem aprofundado tanto nele mesmo que quase chega até o lugar do espírito, a escrita aparece abraçando essas características, fazendo-se testemunha dos estados da alma do escritor:

> Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra. Vejo pouco, ouço quase nada. Mergulho enfim em mim até o nascedouro do espírito que me habita. Minha nascente é obscura. Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim. Quer dizer: não sei o que fazer com meu espírito. O corpo informa muito. Mas eu desconheço as leis do espírito: ele vagueia (LISPECTOR, 1978, p. 16).

As palavras (mesmo que não sejam escritas ou faladas) pertencem ao pensamento enunciativo, são uma construção duma realidade ou de um sentimento. Porém, detrás dele, muito perto espacial e temporalmente, se encontra um pré-pensamento virgem e inconsciente, o instante antes do instante que vai ser posteriormente materializado no pensamento e nas palavras:

> Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever — esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento — palavra que se seguirá, quase imediatamente — diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o "pensamento antes do

> pensamento", o que se vê nessa rapidíssima ideia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade, é uma atmosfera que, colorida já como símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o préinstante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade, o prépensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem (LISPECTOR, 1978, p. 16-17).

Neste sentido, Autor, também, tem conhecimento de que é "um homem que escolheu o silêncio grande" (LISPECTOR, 1978, p. 25) e que por tanto sua criação, Ângela, e a escrita dela e sobre ela, deve nascer também desse silêncio.

Por outro lado, as palavras, em sua condição de artifício, se apresentam como construções que requerem tempo, que tem um passado e que constroem um discurso estruturado. Para Autor, essas características estão longe do que para ele poderia ser a escrita, entendida como exercício instantâneo e atual, que não precisaria dum tempo para amadurecer e que não procura uma ordem lógica ou racional. É por isso que, perante as palavras que não conseguem traduzir os seus sentimentos e que muitas vezes não estão à altura do que se esperaria dum texto estruturado, o silêncio é a alternativa que melhor expressaria o que sente. Porém, ele encara o 'desafio' de pôr palavras aos sentimentos, mas com o intuito de que além das palavras conhecidas, há outras, secretas, em direção as quais se dirige a sua escrita:

> Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ouso? Só não sei porque não ouso dizê-la? (LISPECTOR, 1978, p. 31).

Ao analisar a situação de Mallarmé em torno à escrita, Blanchot define duas situações às quais se defronta o escritor: no seu trabalho como artesão se enfrenta com o abismo do Nada, da ausência de deus, quem escreve, com a solidão que é ausência, deve assumir o risco de entrar num mundo onde não há ídolos, renunciar às esperanças, às verdades, e ao futuro. Mas, por outro lado, tem que encarar a própria morte do escritor, e deve morrer como indivíduo. A escrita se torna ausência na medida em que não é uma linguagem que remete às coisas, mas às suas imagens, uma fala da outra coisa que não é a coisa, que é o irreal, a ausência da realidade: "linguagem do irreal, fictícia, e que nos entrega à ficção, ela provém do silêncio e ao silêncio retorna" (BLANCHOT, 2011, p. 32). Ângela, quando escritora, também sabe do silêncio, desse espaço que se pode criar, fazer nascer, que não é o vazio, mas onde, paradoxalmente, os ruídos também aparecem com maior precisão e frequência, um silêncio que se pode captar:

> Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto — então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estrelar. O silêncio da lua muda. Pára tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio.[...] O silêncio não é o vazio, é a plenitude" (LISPECTOR, 1978, p. 52-53).

Por outro lado, relacionado com a ideia de silêncio, se associa a escrita com a ideia do libro-grito, na qual se apresenta a imagem de que tudo o que contém o livro é uma espécie de grito, e que é recorrente nas obras de Clarice Lispector. Começar os livros com essa advertência coloca o leitor numa situação especial. Por um lado, o grito é associado a uma função natural dos animais (entre eles o homem) e faz parte dessa vertente inarticulada da linguagem. Pode se considerar a forma mais primitiva de se expressar.

Para Freud (1985), o grito é a primeira relação que estabelece um sujeito em direção a um outro. O grito é uma expressão dirigida a um outro, uma descarga que exige desse outro para ser interpretada, pelo qual adquiriria uma função comunicativa. "Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da compreensão [comunicação com o próximo], e o desamparo original do ser humano converte-se, assim, na fonte primordial de todas as motivações morais" (FREUD, 1985, p. 254).

O grito entendido como sinal de alerta, é um chamado para receber a atenção dos outros perante uma situação específica: dor, causar medo, informar dum perigo, etc.

Por fim, também é uma forma de expressão para marcar o além da linguagem quando se ultrapassam os limites do articulado: não é só o começo da linguagem quando proferida organizadamente, mas também o limite que marca seu fim, um além do pronunciado racionalmente.

Para o personagem do livro *Água Viva*, a primeira expressão da escrita é o grito, que, a diferença do grito de *A Hora da Estrela*, é um grito de felicidade e aleluia, é a possibilidade de expressão e liberação através do raciocínio e que implica não só ela mesma (a escritora) mas também o outro, o receptor do livro, o leitor: "É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica. " (LISPECTOR, 1979, p. 9)

Clarice abre seu livro *Um Sopro de Vida* chamando a atenção sobre o seu livro (suas palavras, suas ideias, sua escrita), advertindo o que para ela significa: "ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto." (LISPECTOR, 1978, p. 11).

Autor descreve a escrita de Ângela como um gemido, na medida em que é uma expressão que vem do profundo de si mesma, sem uma ordem lógica ou racional e tem a força profunda do inarticulado, mas pungente, do lamento e da dor. Ângela se interessa mais nisso misterioso que está além da racionalidade: “"Só me interessa o que não se pode pensar — o que se pode pensar é pouco demais para mim" [Ângela Pralini]” (LISPECTOR, 1978). Por isso, sua escrita mais do que estruturada com a ordem do discurso lógico e racional, se apresenta mais perto do grito, do gemido, pois este é uma expressão do que não se circunscreve ao pensamento: “AUTOR. - Ângela não escreve. Ela geme.” (LISPECTOR, 1978, p. 110)

Por outro lado, para Rodrigo S.M. o grito está relacionado com a escrita, na medida em que esta não é simples narrativa, um recurso literário, mais uma coisa muito mais essencial, ‘vida primária’. A escrita não é simples invenção, mas o jeito que o autor tem de revelar a vida para a sua ‘criatura’ Macabéa, e essa revelação, esse descobrir para ela sua própria vida, esse ‘escrever’ sua vida, se constitui num dever, mas também num direito:

> Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola (LISPECTOR, 1992 , p. 27).

4.1.2.2.3. Como é o escrever?

A diferença da pintura, com a qual o personagem de *Água Viva* podia fabricar cores de jeito artesanal, na escrita ela sente uma espécie de incapacidade para fabricar palavras enquanto material que vai dar forma à escrita. Porém, isso não é impedimento para que ela tente “tortuosamente” escrever, trazer do silêncio as suas palavras através de piruetas acrobáticas e aéreas, como ela mesma explica. Essa escrita é então uma “dura escritura”, desconfortável e metalizada.

Esse escrever obedece a uma ordem secreta que não é a ordem clássica do discurso e sim uma escrita que tem a ordem secreta da desordem, a harmonia secreta da desarmonia (LISPECTOR, 1979, p. 12). Isso que ela escreve estaria, segundo o personagem, atrás do pensamento, não nos territórios do raciocínio, mas além dos seus limites, cheio duma liberdade desconhecida e atemorizante, mas que não é arbitrária, que responde à sua própria lógica mesmo que secreta e desconhecida. Entre o sonho e a vigília, a escrita aparece indefinível, indecifrável até para o mesmo escritor. É apenas uma existência que se tenta afincar na realidade, mas que se

sabe também parte do etéreo, do irracional. Não há nessa escrita uma intenção de ser explícita ou claramente entendida, mas apenas de registrar o instante, de fotografar o momento, o halo das frases e do sentido e não expressar o significado explícito. Também é uma escrita de descobrimento, de mergulho no profundo dela mesma para reconhecer os fantasmas que a habitam, e é através da desordem que ela consegue um pingo da ordem necessária para escrever.

Escrever, como uma novidade, é uma aprendizagem, não um exercício do qual não se tem controle ou sequer uma ideia clara, mas um processo que se está fazendo e refazendo, que se cria a si mesmo na medida em que se exerce. A escrita é para ela um espaço no qual "entra lentamente". O espaço da escrita é um emaranhado de coisas e pensamentos, não é um mundo claro e preciso. Escrever é a cada passo, a cada frase, a cada palavra, um descobrimento, um renascer constante, é um exercício de esboçar antes de pintar. Com as palavras que ela enxerga como se fossem elementos duma pintura (cores, linhas) ela delineia a sua escrita, constrói seu discurso. Também usa a imagem da palavra como isca para começar a escrita. Uma palavra isca que pesca "o que não é palavra" e traz do mundo das não palavras as entrelinhas para a escrita, incorporando a palavra que serviu como isca. Para ela, "o que salva é escrever distraidamente" (LISPECTOR, 1979, p. 21).

Escrever é também para ela, em concordância com a pintura, fixar instantes que mudam constantemente, e é por isso que ela usa a imagem da fotografia para se referir ao fato de escrever "Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra" (LISPECTOR, 1979, p. 13). Ao escrever, surgem cenas, situações, personagens. Mas esse nascimento corresponde ao instante próprio dum *flash* fotográfico. Escrever é prender o instante antes que ele morra. Essa incerteza na ideia de escrever é característica do discurso do personagem. É a partir do desconhecido, da pergunta que não se responde, que Lispector vai definindo aos poucos o seu estilo de escrita e o que escrever significa para ela. A escrita é um exercício sem planejamento, sem ordem precisa, como a vida, e para ela é deixar-se acontecer. Sem uma ordem predefinida, a escrita se torna para o personagem uma "onomatopeia, convulsão da linguagem" (LISPECTOR, 1979, p. 27). Neste sentido, com a ideia do instante, para o personagem "a palavra mais importante da língua […] é É", o que acontece no momento, o que está sendo no instante (LISPECTOR, 1979, p. 28 e 77)

A escrita acontece no momento, no instante mesmo em que é exercida. O que se fala na escrita não tem a ver nem com o passado nem com o futuro, mas com o presente, e especificamente com o "instante perecível" em que o personagem exerce sua escrita. As frases

são feitas no momento mesmo em que são escritas, pertencem ao instante já, sem precedentes e sem futuro, nascem como uma improvisação. O personagem quer "a experiência de uma falta de construção" (LISPECTOR, 1979, p. 27). Um texto que se escreve assim, ainda que possa parecer desordenado e bagunçado, tem, porém, uma ordem secreta. Ele é conduzido por "um frágil fio condutor" que para o personagem tem que ver com a um profundo sentimento, que pode ser a paixão, uma pulsão da escrita, a necessidade de entrar e mergulhar "na matéria da palavra" (LISPECTOR, 1979, p. 27). A linguagem é limitada para dar conta do mundo, é por isso que a escrita é compulsiva, tenta alcançar a vida através da recorrente e compulsiva escrita de palavras. Para que não exista um desfazer entre o eu e o instante, o personagem escreve "ao correr da mão", sem racionalizar nem pensar o que escreve, apenas deixando que, no momento da escrita, se encontre o profundo de seu ser e o instante. A esse respeito, Blanchot escreve que o infinito da obra não é apenas "fazer da obra o lugar fechado de um trabalho sem fim" (BLANCHOT, 2011, p. 12). Não tem a ver com a conclusão num espaço fechado que pode ser o livro, nem com a intenção do espírito de realizar-se numa única obra. Para Blanchot, a obra não é uma coisa fechada, terminada nem inacabada, só é. Isso tem a ver com a solidão da obra e com o limite que apresenta e que é a "ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada": (BLANCHOT, 2011, p. 12). Não se pode corroborar porque é uma existência que desborda precisamente o acabado ou o fechado, que se manifesta através precisamente da existência da obra mesma. Assim, "a obra [...] não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é ─ e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime" (BLANCHOT, 2011, p. 12)

Esse escrever é sem começo, sem uma origem definida: é apenas uma continuação, uma coisa acontecendo, criando-se no momento em que está acontecendo. Da mesma maneira, não pertence a ninguém, e por tanto é perigosamente livre, pois induz ao infinito (LISPECTOR, 1979, p. 84). Para Blanchot também a palavra é. Nessa medida, não se pode interromper, não tem começo nem tem final. Ainda que se possa pensar nela como uma coisa acontecendo, sua essência, o fato de ser, está além do tempo. Não está nem no presente, nem no futuro nem no passado, pois é só uma existência. O poema, a escrita, é começo, mas a palavra "jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça" (BLANCHOT, 2011, p. 29). O poeta, de entre todos os humanos, foi quem escutou essa palavra e decidiu gravá-la na escrita. Ele é a união entre a existência essencial da palavra e a realidade dos homens, é quem "lhe impôs o silêncio pronunciando-a" (BLANCHOT, 2011, p. 29).

Escrever é um clímax quando se realiza esse fato amando as frases que se usam. Na escrita há uma entrega tanto da parte do escritor no instante em que acontece o escrito como no leitor quando participa desse ato criador. Também nesse exercício o escritor se entrega no profundo e desconhecido que é o próprio ser (LISPECTOR, 1979, p. 50). Esse escrever assim não vem da tranquilidade solene do intelectual, da serenidade de quem está em controle da situação, "subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso" (LISPECTOR, 1979, p. 32). Pelo contrário, há uma força apaixonada nesse exercício, um arrebatador movimento no fato da escrita que faz com que isso que se escreve seja "de fogo como olhos em brasa" (LISPECTOR, 1979, p. 32).

Na medida em que as palavras se apresentam inalcançáveis e que sempre há uma coisa que se escapa de ser posta na escrita, escrever se torna frustrador na medida em que é um exercício que implica certa impossibilidade na medida em que nunca se alcança o que se pretende: "ao escrever lido com o impossível" (LISPECTOR, 1979, p. 74)

O personagem vai se convertendo progressivamente na escrita mesma. O sujeito que escreve se distancia para dar lugar ao exercício de escrever. Assim, o sujeito se torna um objeto que é a sua própria escrita que cria outros objetos. O mecanismo no qual está inserida a prática da escrita exigiria do escritor uma entrega absoluta, a ponto de negar a sua humanidade e se converter numa escrita à qual entrega a sua própria vida. Porém, perante essa obrigação à qual o personagem se entrega, o meio de mostrar parte da sua rebeldia, é constituindo-se como um objeto gritante[71]: "O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. [...] Sou um objeto. [...] se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. " (LISPECTOR, 1979, p. 87-88)

Finalmente, o escrever se converte numa espécie de moto contínuo: um pensamento gera uma palavra que gera a escrita que reflete sobre a palavra e sobre o pensamento tornando todo cíclico: é por isso que a escrita continua e não se detém, não tem um fim nem um começo, é algo que acontece e que continua acontecendo: "Tudo acaba, mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. [...] O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada. " (LISPECTOR, 1979, p. 96-97)

[71] Cabe lembrar, neste sentido, que um dos títulos prévios que teve a obra *Água Viva* foi, precisamente, *Objeto gritante*.

Agora, em *A Hora da Estrela* Rodrigo S.M. se pergunta constantemente a respeito da sua escrita: por que escreve?, como escreve? A escrita para ele se torna um meio de transgredir os seus próprios limites, de ir além da sua própria vida de homem "um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer." (LISPECTOR, 1992 , p. 31). Assim, seu jeito de transgredir foi escrever sobre a realidade representada em Macabéa, uma realidade que estava além dele, e que por isso, por não estar ao alcance das suas capacidades ou do seu estilo, se apresentava possível de ser posta na escrita, na medida em que a escrita (contemporânea) também representa, segundo Foucault, uma espécie de transgressão, na medida em que constantemente se experimenta nos seus limites e procura ultrapassar e inverter a regularidade que se considera aceita: "não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante [...] a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora." (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Ao se perguntar por que escreve, Rodrigo S.M. compartilha as mesmas ideias pelas quais escreve Autor, de *Um Sopro de Vida*: ele não escreve não com a intenção de contar uma história, mas porque ele foi testemunha da essência da língua e diante disso se sente obrigado a escrever, porque esse conhecimento implica uma força maior que o impele a escrever, uma força de lei como a "íntima ordem de comando" de Autor de *Um Sopro de Vida*, e é uma força que implica também a solidão e escuridão:

> Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo, portanto, não por causa da nordestina, mas por motivo grave de "força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei". Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite (LISPECTOR, 1992 , p. 32).

Assim, a escrita se apresenta como a única atividade apropriada para alguém que se considera desarraigado do mundo e dele mesmo. Neste sentido, a novidade que implica o escrever é uma espécie de salvação para isso que é ser a mesma pessoa diariamente, para a rotina de ser e de existir, pois a escritura, como explicado anteriormente ao mencionar Foucault, permite mudar, transformar-se, ser outro sempre:

> Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina

> de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só quereria ter o que eu tivesse sido e não fui (LISPECTOR, 1992 , p. 35-36).

Mas, no final do livro, Rodrigo S.M. também confessa que escreve não só porque não tem outra coisa a fazer no mundo, mas porque isso, essa "procura da palavra no escuro" (LISPECTOR, 1992 , p. 88), é a única coisa que pode fazer enquanto espera a morte.

Responder ao como escreve Rodrigo S.M. é de certo jeito uma tautologia, pois na pergunta já está a resposta: por meio de questionamentos, de incertezas, de imprecisões em torno à ideia duma verdade única. Porque escrever sobre como escrever é um jogo espelhado em que a própria escrita tenta se definir a partir dela mesma, o reflexo (a imagem no espelho) e o objeto constantemente estão mudando de lugar para tentar definir-se. Além disso, o próprio Rodrigo tenta definir o jeito como escreve comparando esse exercício com a instantaneidade e espontaneidade da pintura, considerando a relação direita que as palavras têm com as coisas, com uma certa moral na hora de não mentir ao escrever, e sem deixar de lado a dificuldade própria dum trabalho que lhe exige esforço:

> Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura [...] Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-á. [...] Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. [...] Mas quando escrevo não minto. [...] Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. [...] O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo (LISPECTOR, 1992 , p. 31-33)[72].

Para Rodrigo S.M. a escrita é o espaço no qual pensamento e sentimento adquirem realidade através do instantâneo do exercício de escrever realizado pelo Eu: "Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo." (LISPECTOR, 1992 , p. 25). Assim, aclara a simultaneidade do ato da escrita e da leitura "Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido" (LISPECTOR, 1992 , p. 26). Neste sentido, Blanchot (BLANCHOT, 2011, p. 29) põe de manifesto a íntima relação entre escritor e leitor, pois argumenta que a obra só é obra quando se estabelece uma intimidade entre o escritor, o criador, e o outro que lê, quando se desdobra o enfrentamento entre o poder de dizer e o poder de

[72] Porém, esta ideia se dialogiza em *Um Sopro de Vida*, pois Autor, ao declarar que o reino da escrita não é claro nem transparente, mas sim (com uma metáfora sombria) o tenebroso, no qual se alimenta da terra negra, de raízes negras das árvores, que tem que cavar sujando suas mãos, aclara por fim que a mentira faz parte da sua própria escrita até esse momento, mas que também, esse exercício tanto de escrever como de criar um personagem que escreve, é parte de uma procura individual da verdade própria, representada em Ângela: "Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando à procura da verdade de mim. Tu serás a minha verdade. Quero a veraz semente de ti. Se eu conseguir atravessar o denso bosque de enganos." (LISPECTOR, 1978, p. 78).

ouvir. Pois, no fundo, aquele que escreve é quem ‘ouviu’ o incessante e o interminável da palavra, interpretou-a e se perdeu nela, interrompeu-a e a fez perceptível pronunciando-a.

Por fim, para Rodrigo S.M., a escrita já está no escritor antes de começar a escrever, antes de aplicar o esforço físico e material à parte espiritual e essencial da escrita. Assim, com a escrita dentro de si, sabendo que o que escreve já está dentro dele e o que coloca no papel é apenas a transmissão duma ideia presente nele mesmo, a escrita se apresenta como uma cópia de si mesmo: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (LISPECTOR, 1992 , p. 35).

Em *Um Sopro de Vida* a escrita é feita com um vocabulário triste, de forma simples e nua, sem pretensões além da sinceridade ou do descobrimento duma verdade própria que possa ser colocada em palavras. Porém, essa descoberta, esse jeito de experimentar a escrita dessa maneira, fere na medida em que se aprofunda no próprio ser: “Meu vocabulário é triste e às vezes wagnerianopolifônico-paranóico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria.” (LISPECTOR, 1978, p. 14)

Na escrita do romance é comum refletir sobre como é a que se exerce, qual o desejo que ela representa, qual a sua função e também como é que se espera que ela seja. Para o autor, este refletir sobre o escrever tem a ver com o como ele quer que ele seja, não só na sua forma, que deseja que seja “esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (LISPECTOR, 1978, p. 14), mas também no seu conteúdo, quando remete ao fato da escrita ser “o reflexo de uma coisa que pergunta” (LISPECTOR, 1978, p. 14). Esse escrever é indeterminado, não corresponde a um fim último ou conhecido, está sempre à vontade do instante e da escrita mesma, é uma tarefa realizando-se constantemente e não um fato feito, conhecido nem concluído, é “um trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por que ─ é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação” (LISPECTOR, 1978, p. 14). Sua escrita é atual, no momento; é um exercício que está acontecendo no presente, no instante em que a palavra é escrita: “AUTOR. - (Enquanto Ângela dorme.) Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de "estou sendo" (LISPECTOR, 1978, p. 74)

Nessa tentativa para alcançar a imediatez da escrita, também se apresenta algo de prazer, relacionado com o que o autor espera que seja cada frase que forma seu livro: “quero ver a água jorrar com ímpeto. Quero que cada frase deste livro seja um clímax” (LISPECTOR, 1978, p. 14)

Autor aclara que o livro que está escrevendo não é uma obra estruturada no sentido clássico do termo, ordenada e discursivamente apropriada, mas "um livro feito aparentemente por destroços de livro." (LISPECTOR, 1978, p. 18). Na medida em que a realidade é instantânea, feita de pequenos troços do tempo postos num agora imediato que nos permite defini-la como o que está acontecendo no momento, o Autor e Ângela escrevem instantes do presente: "Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido." (LISPECTOR, 1978, p. 19). A própria vida do Autor é feita de fragmentos, pois sua realidade não é um contínuo de acontecimentos estruturados de maneira formal nem adequada, mas uma realidade que está em constante mudança, derrubando-se e reconstruindo-se, e é isso que se reflete na escrita tanto dele como de Ângela: "Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, [...] O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas." (LISPECTOR, 1978, p. 19)

O instante, do novo, é a entrada na escritura, e Autor aclara que está com medo de começar a escrever, e que, diante dessa sensação, o repentino é o método que deve adotar para mergulhar na escrita, atuar no instante, mas sem aviso prévio, com a decisão de quem se sabe presente e atual: "Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis, portanto, que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente." (LISPECTOR, 1978, p. 24). Autor menciona que sua obra e seu personagem ficarão depois que ele morrer, pois eles são estados do espírito que nem nascem nem morrem, mas que simplesmente estão no mundo e surgem no instante. Com uma certeza própria do interior e não da consciência, que lhe permite saber que faz parte da vida e da morte que todos carregamos, e que a escrita de Autor é uma tentativa de se expressar ainda que seja com palavras rudes, graças a sua experiência, ao mesmo tempo em que tem vivido, "porque já nasci o suficiente" (LISPECTOR, 1978, p. 24). É neste sentido que se apresenta a escrita, não como uma preparação, como um exercício que requer do tempo passado nem do futuro, mas como algo acontecendo no instante, no momento atual, sem antes nem depois, um puro ser momentâneo: "Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça." (LISPECTOR, 1978, p. 31).

A escrita é também consequência dum estado de surpresa, e não apenas um hábito para retratar a realidade: não é o espelho da vida, mas sim o espaço onde se reflete precisamente o que de incomum e insólita tem a realidade cotidiana. Para Autor o pensamento é mais eficaz que a realidade para ter o que ele precisa, pois a realidade apenas oferece fatos que ele também pode encontrar na sua imaginação. Porém, em algumas ocasiões, a realidade é também o alimento do Autor quando precisa de acontecimentos instantâneos: “Só me interessa escrever quando eu me surpreendo com o que escrevo. Eu prescindo da realidade porque posso ter tudo através do pensamento. A realidade não me surpreende. Mas não é verdade: de repente tenho uma tal fome da "coisa acontecer mesmo" que mordo num grito a realidade com os dentes dilacerantes. E depois suspiro sobre a presa cuja carne comi. E por muito tempo, de novo, prescindo da realidade real e me aconchego em viver da imaginação. ” (LISPECTOR, 1978, p. 90)

Em outros casos, a escrita também se apresenta como uma ordem imposta pela vida mesma e pelas situações ao redor: antes de ser uma escolha sentimental ou racional, é uma imposição, um trabalho que se deve exercer apesar de si mesmo, é obedecer ao destino que foi marcada antes de si mesmo, uma espécie de predestinação: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando.” (LISPECTOR, 1978, p. 25). Blanchot utiliza a imagem física da escrita para falar sobre a pressão persecutória própria da escrita: na frente do desejo de deixar de escrever, a mão que segura o lápis se aferra mais a ele. A outra mão tira o lápis dela. Porém, essa mão tenta lentamente retomar o objeto: “A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas o da sombra do tempo, ela própria é sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra” (BLANCHOT, 2011, p. 15) Segundo Blanchot, esta mão poder-se-ia chamar de doente da escrita, pois sente uma necessidade imperiosa de agarrar o lápis, o que ele chama de “preensão persecutória”, mas o que essa mão segura não é a palavra, mas a sua sombra.

Para Blanchot um escritor pode parecer controlar a caneta com a qual escreve, como também as palavras e o que quer que elas expressem. Porém, nesse estado, a palavra é apenas aparência e sombra da palavra essencial, que continua sendo inapreensível, inascível “o momento indeciso do fascínio” (BLANCHOT, 2011, p. 21) . Mas não é a mão que segura a caneta que tem o domínio da escrita, é a outra mão, a que não escreve, que tem o poder de decidir quando parar de escrever, de afastar a caneta e interromper o que se escreve. Esse poder não o tem a outra mão, a doente, a compulsiva, a obcecada pela escrita.

Autor concebe a escrita como a única alternativa à desordem da vida: não uma decisão que tem a ver com o que ele quer, mas com o que ele precisa, pois se apresenta como um exercício constitutivo na sua vida, parte do que ele é o do que ele tem de fazer, deve fazer: "AUTOR. - EU não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Senão o que fazer de mim? (LISPECTOR, 1978, p. 94).

A escrita, nesse sentido de necessidade, segundo Alex Sebastião, no artigo *Liberdade e pulsão da escrita em Clarice Lispector,* tem a ver com a ideia de pulsão descrita pela psicanálise como uma força constante, uma pressão que desde o próprio organismo sempre está atuando sobre a psique exigindo um trabalho e que, na medida em que o objeto da pulsão é variável, sua função é a procura de satisfação. Ainda que a libido, como uma energia de natureza sexual, seja a matéria prima das pulsões, nem sempre a satisfação se consegue por via sexual e em alguns casos, segundo Freud, se adquire através da sublimação. Nesse sentido, da pulsão participa não somente a mente, mas também todo o corpo, pois o conceito se encontra situado na fronteira entre o mental e o somático na medida em que é a representação psíquica de estímulos que se originam no corpo e chegam até a mente, estabelecendo assim a exigência de que esta trabalhe devido a sua ligação com o corpo (SEBASTIÃO, 2016, p. 151). Assim, a relação que estabelece o personagem com a escrita, além duma necessidade mental, se dirige também a uma participação corporal, onde o próprio organismo sensível está envolvido (cfr. subcapítulo corpo e escrita neste mesmo trabalho). Além disso, a pulsão se apresenta como um conceito difícil de reconhecer, que transita nesse limite entre o plenamente conhecido e o incognoscível, a meio caminho entre o consciente e o inconsciente. Porém a pulsão nunca se apresenta por si mesma e só é conhecida através dos seus representantes: o representante ideativo (catexias[73] de traços de memória) e o afeto (quantidade de energia pulsional, descargas percebidas como sentimentos). (FREUD, 1996). Segundo Keine, "A expressão "pulsão da escrita" carrega a ambiguidade do duplo genitivo, podendo significar tanto a pulsão presente no sujeito em direção à escrita, quanto uma outra pulsão, aquela que vai da escrita, do texto, ao sujeito"[74] (SEBASTIÃO, 2016, p. 148).

[73] A catexia é o investimento de energia libidinal disponível na psique na representação mental dum objeto, ideia ou pessoa.

[74] A respeito deste tema, em nota de rodapé, o autor do artigo oferece bibliografia a respeito das duas acepções da pulsão da escrita e faz menção do tema tratado também por Barthes e Blanchot: "A pulsão da escrita, tomada como pulsão de escrever, é abordada por Philippe Willemart, em *O universo da criação literária*. Já a expressão pulsão da escrita, como uma outra pulsão, emergindo da própria escrita e não em direção a ela, aparece na obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. A esse respeito, ver a tese *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux, de Vânia Baeta Andrade. A ideia de que, no processo de criação literária, há um ocaso do sujeito em favor da escrita está presente em alguns autores, como Blanchot e Barthes, por exemplo. Ainda que

A escrita não é apenas uma representação da realidade, mas um jeito de fazer existir essa realidade e as coisas no momento em que é nomeada, e por tanto, também a maneira de fazer existir o próprio escritor. Assim como ele usa a imagem do sopro divino que insuflou vida no primeiro humano, e depois usa essa mesma imagem para se referir ao sopro que ele como criador dá em Ângela para fazê-la existir, a palavra também aparece como criadora da realidade ao dar o sopro de existência nas coisas, no secreto do mundo, no misterioso sem nome:

> O que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida. E porque também preciso pôr ordem na minha vida, nesse caos de que é feita esta vida grave e inassimilável. Não consigo me associar à minha vida (LISPECTOR, 1978, p. 94).

Ao nascer para o mundo como personagem, e também esse nascimento que é o começo da escrita, Ângela se sente paradoxalmente num limite, perto duma experiência limite. O fato de escrever causa nela uma sensação própria duma experiência perto da morte, em que o corpo tem estertores e se sente dilacerada: "[...] e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus." (LISPECTOR, 1978, p. 32). Na escrita há sempre uma dificuldade, pois Autor considera que ela está no limite que poderia tornar o fato uma coisa impossível, daí essa constante sensação exposta por Autor na qual seu trabalho com a escrita é caracterizado com adjetivos negativos como perdido ou enredado: "AUTOR. - SOU um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível." (LISPECTOR, 1978, p. 62). A impossibilidade duma escrita total ou absoluta que permita as palavras verdadeiras é evidenciado na consciência da palavra como artifício: "Uma palavra é a mentira de outra" (LISPECTOR, 1978, p. 87). A palavra oculta outras palavras, e a escrita se converte numa espécie de hieroglífico. As palavras não são o que são, são outra coisa, ocultam algo, não denominam a verdade, são artificiosas, são alusões, e mais ou menos é por isso que Autor precisa de outros que falem por meio dele, para tentar chegar o mais perto possível (ainda que saiba que isso é, precisamente, impossível) duma palavra que dê conta da realidade e da vida, e mesmo da palavra verdadeira: "Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras — as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as "verdadeiras palavras", eu estou sempre aludindo a elas. " (LISPECTOR, 1978, p. 72)

---

eles não se refiram expressamente à noção de pulsão da escrita, na segunda acepção, suas formulações caminham em consonância com ela." (SEBASTIÃO, 2016, p. 148).

Essa incapacidade da escrita de traduzir a vida com palavras se constitui também num *leitmotiv* do romance, num jogo de autoreciprocidade e metaescritura:

> Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. É qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e porque a ouso? Só não sei porque não ouso dizê-la? Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta? Está tão escuro que estou cego. Eu simplesmente não posso mais escrever. Vou deixar por uns dias Ângela falar. Quanto a mim acho... (LISPECTOR, 1978, p. 31).

Neste sentido, a escrita pode também ser um exercício tautológico de fazer acontecer o impossível, de tentar com palavras alcançar um mundo que enquanto é nomeado, se aparta; de tentar falar a palavra para que no preciso momento em que se fala, se perca:

> Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É. Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala, mas me enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi porque tentei falá-la. E saber-tudo-sem saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia (LISPECTOR, 1978, p. 65-66).

Escrever Ângela é significado sem significante. Ela é esse lugar onde as palavras não alcançam, é a pré-palavra, um acontecer antes de conseguir remeter ao referente que significa, e ao mesmo tempo um além da palavra, onde a coisa deixa de ser a palavra que a representa: "AUTOR. - Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci." (LISPECTOR, 1978, p. 56).

O desejo de Autor não é escrever para outros, senão poder escrever dum modo muito específico com o fim de que essa escrita revele para ele mesmo, de modo simples a cara, a face da eternidade: "AUTOR. - EU queria um modo de escrever delicadíssimo, esquizóide, esquivo verdadeiro que me revelasse a mim mesmo a face sem rugas da eternidade. Obcecado pelo desejo de ser feliz eu perdi minha vida. Movi-me com uma tensão de arco e flecha numa irrealidade de desejos" (LISPECTOR, 1978, p. 88-89)

Perante uma escrita já feita, induzida pelo contexto histórico ou pelo jeito clássico de escrever, mas também pelo próprio modo em que Autor escreve, o manifesto da sua própria escrita, o sabido o reconhecido e reconhecível que delimita seu estilo, o que ele é como escritor e, também, como indivíduo que decide exercer a escrita, Autor prefere a escrita desconhecida, a que possa surpreendê-lo, a que possa fazer dele um escritor novo mesmo para ele mesmo. Neste

sentido, ele acredita que a fonte da qual deve sair essa escrita nova, original, é o Nada e o momento em que deve se exercer é precisamente no agora, no instante:

> O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim. Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagemente para soltar as minhas grandes asas. Até agora parece-me que eu não voei grande. Este livro, estou desconfiado, também não me fará voar apesar do desejo. Porque não se decide nessa matéria, nessa matéria vale o que acontece quando vindo do nada. Mas o pior é que já está gasto o pensamento da palavra. Cada palavra solta é um pensamento grudado a ela como unha e carne (LISPECTOR, 1978, p. 70).

Relacionado com o como é o escrever, se encontra o que determina a escrita, as razões para exercê-la. Em alguns casos, a escrita se destina a um propósito indeterminado, ou determinado na ausência: para nada, para ninguém: "Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e autorrisco." (LISPECTOR, 1978, p. 15). Ângela sabe que a escrita não tem um destinatário (nem um leitor nem ela como autora), mas encontra sua razão de ser, seu destinatário, na própria escrita: "ÂNGELA: O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantábile. O que escrevo é autonomamente real." (LISPECTOR, 1978, p. 77). Nesse sentido, se faz eco da posição de Barthes em torno a diferença entre escrita e fala. Para ele a linguagem falada se constitui num instrumento de comunicação, enquanto que a escrita, na medida em que é a moral da forma, uma escolha por parte do escritor não por eficácia, mas por consciência, não escolhendo para quem escreve, como se consume o se difunde o escrito, mas a maneira como pensa a escrita e a literatura, se aparta do utilitarismo. Barthes propõe a escritura como uma realidade ambígua na medida em que o escritor se confronta com a sociedade (com seus possíveis 'leitores' ─ainda que não possa escolhê-los─, com a História e a Tradição em geral, mas também com a sua própria história, com o uso que se tem feito das palavras) e ao mesmo tempo com as fontes instrumentais de sua criação, com a própria palavra: "Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida" (BARTHES, 1974, p. 128).

Pois bem, Autor estabelece uma diferença entre a escrita de Ângela e a sua própria escrita, pois para ele Ângela escreve do mesmo jeito em que ela vive, ou seja, projetando-se na vida real, pois seu desejo é realizar-se no mundo exterior, deixar evidencia material do que está no seu interior, projetando na escrita sua alma e o seu espírito. Por outro lado, Autor escreve sem uma função específica, escreve libertado, pois o faz para nada e para ninguém, sem desejos de realizar na vida nenhum objetivo ulterior ao mesmo fato de escrever, e escreve sem seguir modelos nem

pretendendo outra coisa que escrever: "(…) Ângela escreve como vive: projetando-se. Mas eu já estou livre: escrevo para nada. Eu abro caminho por mim mesmo. Vivo sem modelos. Escrevo sem modelos. Ser livre é o que me dá essa grande responsabilidade." (LISPECTOR, 1978, p. 81). Neste sentido, Barthes também argumenta que a escritura, entendida como liberdade, implica não só uma escolha quanto uma responsabilidade, a qual está submetida à História e à Tradição em geral, e a história particular, que tem a ver com as lembranças dos usos anteriores da escritura, pois para ele as palavras têm uma memória, pelo qual a escritura se torna um "compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é mais na sua duração." (BARTHES, 1974, p. 129).

Essa liberdade é posta em discussão quando Autor fala em torno à designação do escritor, pois está convencido de que chamá-lo por esse nome é coisificá-lo, na medida em que o categorizam como uma figura que obedece a um ofício preestabelecido, com a função específica de transpor na escrita uma visão determinada do mundo, representar através de símbolos a vida real. Para ele a escrita se deve a ela mesma, e só Autor é que sabe que coisas deve escrever e quem manda nele, não os outros:

> AUTOR. - Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo. Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. Recebi uma vez uma carta anônima que me oferecia espiritualmente um recital de música contanto que eu continuasse a escrever. Resultado: parei completamente. Só quem manda em mim — eu é que sei." (LISPECTOR, 1978, p. 94).

> AUTOR. - Além de minha involuntária, mas incisiva função de pobre escriba — além disso é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena (LISPECTOR, 1978, p. 84).

Autor sabe que na escrita, as razões pelas quais se exerce esse ofício ou se empreende essa tarefa, estão subordinadas às palavras mesmas, não ao leitor e também não aos desejos do próprio autor ou escritor: "É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas. " (LISPECTOR, 1978, p. 92).

Nesse sentido, se poderia identificar com o que Barthes define como escritor-escrevente, ao propor um novo tipo de sujeito que enfrenta à escrita. Para o autor, escritor e escrevente têm em comum a palavra. O espaço no qual se desenvolve o escritor e no qual adquire sentido sua presença e sua palavra, é na instituição literária (no plano da linguagem), na qual ele realiza uma

função. Para Barthes o escritor é que detém a palavra institucionalizada (com regras, com léxico definido) e a converte no instrumento de uma ação, realizando uma função, ele

> [...] age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem [...] é aquele que trabalha sua palavra (…) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de lavor, de paciência, de correção, de perfeição) [...) É um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever (BARTHES, 2007, p. 33).

Já o escrevente realiza uma atividade, "são homens "transitivos"; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui" (BARTHES, 2007, p. 35); a linguagem se apresenta como um instrumento de comunicação para revelar seu pensamento, e a escritura não se apresenta para eles como uma preocupação (não tem um sentido ontológico) e podem ser identificados pelo uso dialectal que fazem da linguagem (marxista, cristão ou existencialista), e não tanto pelo seu estilo. Nesse sentido Barthes considera sua comunicação como ingênua: "não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que ela quer dizer" (BARTHES, 2007, p. 36). Para o autor hoje em dia, há um outro tipo de sujeito que se move entre estas duas categorias e que Barthes denomina escritor-escrevente: com uma palavra formalmente livre que se distancia da instituição literária, mas que ao mesmo tempo se fecha nela mesma, impondo ela mesma suas próprias regras:

> a escritura [...] funciona como o signo paradoxal de uma não-linguagem, permite à sociedade viver o sonho de uma comunicação sem sistema (sem instituição): escrever sem escrever, comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita (BARTHES, 2007, p. 38).

Rodrigo S.M. tem consciência de que sua matéria prima é a palavra: "não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra" (LISPECTOR, 1992 , p. 28). Antes do que a história que vai contar, dos fatos da vida do seu personagem, do modo como vai se defrontar com essa história, ele deve atingir a palavra, alcançar sua essência, não a disfarçar, estabelecer com ela uma relação de honestidade e veracidade: "Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela" (LISPECTOR, 1992 , p. 34)

Finalmente, a ideia da escrita como salvação pode- se considerar também uma das razões para escrever. Em *Água Viva*, constantemente a escrita se considera um meio de salvação. O

silêncio detrás das palavras, as trevas que só se iluminam através de isso que está por se dizer, seriam uma espécie de morte do pensamento. A escrita, neste caso, traz o pensamento para a frente, revela ao mesmo tempo em que se rebela contra isso que é obscuridade e desconhecimento, ainda que muitas ás vezes esse exercício, de tão difícil e trabalhosos, não se consiga exercer plenamente. “Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer” (LISPECTOR, 1979, p. 86)

A escrita é a transformação do grito urgente e instantâneo em objeto duradouro e eterno através duma espécie de objetivação da palavra. Escrever é dar temporalidade ao grito profundo que termina, mas que precisa durar: “O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.” (LISPECTOR, 1979, p. 88). Também, é dar certa realidade ao estado de graça que o grito permite, mesmo que na intenção de fixar esse sentimento, essa sensação, se perca muito da sua essência: “Mas agora quero ver se consigo prender o que me aconteceu usando palavras. Ao usá-las estarei destruindo um pouco o que senti - mas é fatal.” (LISPECTOR, 1979, p. 90)

Em *Um Sopro de Vida*, perante uma provável insatisfação nos fatos da vida, e consciente do sem sentido das coisas e do próprio viver, a escrita se apresenta como salvação para Autor: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. ” (LISPECTOR, 1978, p. 11). Nessa acepção, a escrita é um ato de criação que permitiria o conhecimento e, através dele, a salvação. Para Autor a vida é indefinível, caótica e falta de sentido, por isso, precisa dum personagem (Ângela) para tentar compreender o que é a vida pois, como ele mesmo expressa, não é capaz de fazer isso sozinho. Na invenção desse personagem, ele também inventa e cria uma experiência e não apenas a vive (o que aconteceria se falasse de sua posição sobre o indefinível da vida). Ao criar o personagem, Ângela, ele cria também um objeto que pode ver e definir e, através dele, ver a si mesmo e definir-se. Por intermédio do outro (neste caso Ângela) esse conhecimento adquire importância e realidade, e a criação dum personagem proporciona conhecimento e aprendizado, que pode extrapolar estas duas ações e tentar decifrar não só Ângela, mas o enigma das coisas. Neste sentido, a escrita se apresenta como o meio ideal de criação, salvação e aprendizagem:

> E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? [...] Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga — tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo. [...] Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem.

> Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas (LISPECTOR, 1978, p. 18).

A convicção da escrita como meio de salvação por parte de Autor tem a ver com uma espécie de autosalvação, e não seria preciso escrever tentando salvar os outros, mas sabendo que é provável que essa salvação se exerça em si mesmo, no próprio autor, pois uma linha simples pode salvar o próprio coração. O desejo de escrever está em todos os que aprenderam a ler e escrever, mas para autor, além da simples vontade, se precisaria escrever sem compromisso, como faz Ângela:

> AUTOR. - Todo o mundo que aprendeu a ler e escrever tem uma certa vontade de escrever. É legítimo: todo o ser tem algo a dizer. Mas é preciso mais do que a vontade para escrever. [...] A vida de cada pessoa é passível de um aprofundamento doloroso e a vida de cada pessoa é "inacreditável". O que devem fazer essas pessoas? O que Ângela faz: escrever sem nenhum compromisso. Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração (LISPECTOR, 1978, p. 100).

Na medida em que a escrita representa para os personagens uma espécie de descobrimento do 'ser', de que através da escrita se revela o que eles são, em outros casos também se propõe, como no caso de Autor, que a escrita é se livrar do próprio ente, ser outro, deixar de ser o mesmo, e isso implica dificuldade, mas também uma incrível liberdade: "eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. " (LISPECTOR, 1978, p. 20)

4.1.2.2.4. A palavra

A matéria prima da escrita, a palavra, é um elemento que o personagem de *Água Viva* matiza constantemente através de contradições. Por um lado, considera-a um elemento que não se pode fabricar, e que o próprio personagem não tem intenção de inventar, pois acha que com as que existem deveria ser possível escrever o que se quer dizer e também aquilo que é proibido. Porém, é consciente de que faltam as palavras para dizer muitas coisas das que ela quer dizer. Ao mesmo tempo, elas se estão fazendo tortuosamente na medida em que nascem do silêncio. Por outro lado, a procura na escrita é por uma "palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real" (LISPECTOR, 1979, p. 13). A palavra é uma coisa estranha, se pode tornar ameaçadora e mais do que um significante claro e preciso, é apenas um instinto, uma ferramenta com a qual adivinha o que está escondido na natureza e que é obscuro para ela, como as mesmas palavras, pois ela escreve "[...] em signos que são mais um gesto que voz" (LISPECTOR, 1979, p. 24). Assim, na medida em que a escrita, na sua ordem secreta e

longe da ordem estabelecida, se comporta como uma espécie de onomatopeia segundo o próprio personagem, o que ela entrega para o leitor destinatário e tenta transmitir não é uma história no sentido clássico do termo, mas "apenas palavras que vivem do som" e as palavras são "soltas, […] são em si mesmas um dardo livre" (LISPECTOR, 1979, p. 27). Também é considerada caleidoscópica: não é unívoca, nem promíscua, nem mutante.

Nesse sentido, usa metáforas para a escrita como a seguinte: o texto escrito como uma terra que só vista desde o ar (distanciando-se) pode ser entendida, que adquire seu significado real, ou novas características, que "ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo." (LISPECTOR, 1979, p. 27)

A escrita atua também como um método para entrar no desconhecido do escritor, no mistério da própria existência: "Escrevo-te porque não me entendo" (LISPECTOR, 1979, p. 28). Assim, a escrita torna-se uma espécie de desabafamento (desafogo) do racional, do estabelecido, do conhecido, e que em certos momentos precisa que a contenção, as barreiras que não permitem uma expressão 'original' ou 'pura', sejam deixadas de lado para quem escreve poder entrar plenamente no desconhecido do escrever: "Agora te escreverei tudo que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido." (LISPECTOR, 1979, p. 85).

Para o personagem a escrita não pertence ao autor, e isso representa uma liberdade perigosa e infinita: "o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como infinito que tem cor de ar" (LISPECTOR, 1979, p. 84). A consciência da ausência dum autor no sentido clássico da palavra oferece a liberdade de escrever sem preconceitos, sem passado e sem futuro, como o personagem diz.

A figura do autor sobre a qual vai recair a responsabilidade da escrita desaparece no instante presente. Quem escreve é um 'autor' instantâneo que nasce no momento e que morre nele mesmo, que aparece e desaparece ao mesmo tempo no instante da escrita. A escrita é feita por ela mesma, e não por um autor. As palavras não são ferramentas das que se dispõem com absoluta racionalidade, elas são estranhas e, no momento do estranhamento, a escrita acontece. É nesse mergulhar no estranho que aparece a escrita: "E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido." (LISPECTOR, 1979, p. 85) no ponto mais alto dessa liberdade, a palavra se transforma no pensamento, e nesse instante o pensamento ganha sua máxima liberdade e já não é uma possessão de alguém, é apenas ele mesmo sendo: "O verdadeiro pensamento parece sem autor. " (LISPECTOR, 1979, p. 91)

Em *Um Sopro de Vida* a palavra se apresenta como um material insuficiente. Pelo menos essa palavra discursiva, ordenadora, não permite que ele consiga escrever o livro. É por isso que apela à sucata da palavra, aos restos que quedam dela, já que não é possível encontrar a palavra absoluta, a que retém nela os significados precisos, pois está já está esgotada:

> Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1978, p. 12).

Para Autor não há univocidade nas palavras, pois elas escondem outras. A multiplicidade das outras palavras que aparecem quando se escreve uma, faz com que o exercício da escrita não só seja difícil, mas perigoso, na medida em que a incerteza do material com que se trabalha não permitiria um caminho direto do referente ao signo linguístico, o que pode fazer com que esse caminho se desvie, se cumprimente ou mesmo se perca. Neste sentido, a metáfora de escrever, que usa a seguir, teria que ver com a incerteza do fato de escrever quando as palavras não são unívocas, a escritura se adentra no vazio das palavras, na escuridão que elas mesmas encerram. "Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras - quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no fundo do poço." (LISPECTOR, 1978, p. 13)

Neste sentido, a sua palavra é uma palavra nova, que não tem a ver com as palavras conhecidas ou usadas convencionalmente. Porém, como ele mesmo diz: "só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la." (LISPECTOR, 1978, p. 14)

Cada palavra está animada por um espírito, pelo qual a escolha de uma ou de outra é um íntimo trabalho de veracidade e responsabilidade. Nelas Autor procura a essência profunda que as anima e que representa um estado da alma que quer se dizer através do grito ou da palavra escrita: "AUTOR. - EU ocasionalmente, eu que escrevo, procuro para cada palavra o estalar inconsciente de um sentimento cruciante." (LISPECTOR, 1978, p. 93). Elas são coisas vivas que representam a vida mesma: "Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento" (LISPECTOR, 1978, p. 16). Porém, ele sabe que a palavra é apenas um eco das coisas e não sua representação fiel e verdadeira, pois mesmo quando imagina palavras 'verdadeiras', recebe apenas o eco dela, que é o mesmo da coisa que ela representa:

> Só que meu imaginário não se faz através de ações e sim através do sentir-pensar que na verdade é sonho. Eu imagino palavras de maravilha e recebo de volta o seu fulgor. A palavra "topázio" me transporta para o mais fundo de meu sonho: topázio me fascina em seu luminoso abismo de pedra real. Sonhei uma vez que havia uma realidade: foi ao me debruçar no enigma mudo do real sonhado que existe no topázio (LISPECTOR, 1979, p. 73).

A palavra é a consequência e a materialização de um pré-pensamento que deve percorrer um caminho tortuoso desde as trevas para chegar até o pensamento e até as palavras: “Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar — com palavras.” (LISPECTOR, 1978, p. 17)

As palavras de Ângela são definidas por Autor como antipalavras, palavras que estão detrás das palavras, no mesmo sentido que em *Água Viva* a escrita era definida como um pensamento antes do pensamento, essas palavras estão detrás do pensamento e é por isso que para Autor o método através do qual acontecem as palavras nela está longe da racionalização e mais perto do fato de acreditar. “AUTOR. - As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita.” (LISPECTOR, 1978, p. 33).

Para Autor as palavras são uma aquisição e não uma ferramenta natural. Ele reconhece que é uma outra pessoa antes de elas chegarem à sua vida e nesses momentos prévios à palavra, ao artifício de colocar nomes nas coisas, de definir emoções e situações através da linguagem, ele sabia que era “mais incompreendido” por ele mesmo (LISPECTOR, 1978, p. 36). Nesse estado da pré-palavra, graças a que não existia um afã de compreensão total nem de procura de verdades, esse ser que era Autor antes de ser o escritor que é, podia se sentir aceito por ele mesmo na sua totalidade, na medida em que aceitava o que era ou o que creia que era, aceitava a convenção de ser ele mesmo, com todas as faltas e as mentiras próprias dum ser que não se questiona nem se preocupa por entender-se além de como é nesse momento. Porém, quando acontece a palavra, já não há espaço para a mentira nem para a dúvida; como ele mesmo diz, o ser se desmitifica e já não é possível mentir para si mesmo. Esse estado de inocência prévio à palavra foi perdido. Agora, se defronta com uma verdade secreta, com uma realidade obscura, com uma descoberta do ser, ao ser feito de palavras e, por tanto, poliédrico, difícil, dimensional: “Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade. Mas a palavra foi aos poucos me desmistificando e me obrigando a não mentir. ” (LISPECTOR, 1978, p. 36)

Porém, ainda que a palavra seja parte do seu ser, constantemente está fazendo um esforço por escrever nesse estado de inocência prévio a elas, pois nele também pode encontrar uma verdade ou pelo menos fazer do seu personagem alguém mais verossímil. Na escrita de Autor para definir Ângela, ele tenta sempre se afastar dessa escrita rigorosa e ser a própria escrita da Ângela. Por isso também é que ele renega o estilo, pois quanto menos estilo houver, ou seja, tanto menos adornada e artificiosa for a escrita, com mais propriedade acontecerá a palavra simples e verdadeira, a palavra nua: "Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra." (LISPECTOR, 1978, p. 83). Ele estabelece a diferença entre sua escrita e a do seu personagem a partir de pontos diametralmente opostos, mas que, apesar disso, mantém uma secreta ligação. Esse contraste faz parte também do que é Autor como escritor, na medida em que sabemos que quem escreve, através de Ângela, é no fundo o próprio Autor: ele escreve reto, triangularmente, com o mecanismo de construção duma pirâmide; Ângela escreve circularmente, é uma curva, espiral, mas também o que habita nessa pirâmide da escrita de Autor, "o segredo intocável o perigoso e inviolável" (LISPECTOR, 1978, p. 40). Ângela é corpo, voluptuosidade, uma escrita que pode ser lida em voz alta e que proporciona prazer físico. É intuitiva, instantânea, livre na sua escrita porque não se reprime. Quanto a Autor, sua escrita é geométrica, racional, temporal com uma ideia clara do equilíbrio e da sensatez, do silêncio, controlado. Nessa medida, Autor considera que sofre mais precisamente porque se controla no momento de dizer por que sofre, e Ângela, plena de liberdade e livre dessa ideia temporal que pode negar-lhe a liberdade necessária para expressar-se sem repressão, escreve sem medo e sem as limitações da "estreita gaiola de força da higiene mental" (LISPECTOR, 1978, p. 40)

Quanto às palavras já feitas, de convenções adquiridas e artificiosas, ricas em significado, ele prefere as outras, as que restam, as pobres: "Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam." (LISPECTOR, 1978, p. 39). Ele considera as palavras como "dejeto [sic] do pensamento", um elemento além do pensamento, é a escrita que acontece nos livros como parte orgânica do corpo, uma espécie de força corporal que transporta os sentimentos e as ideias como se fossem elementos da circulação, da digestão, entranháveis e não necessariamente belos ou bons: "Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo." (LISPECTOR, 1978, p. 93). No dizer de Ana Costa (2001) na escrita se

transportam restos, coisas do passado do corpo que não foram registradas e que no ato da escrita se tenta dar conta delas.

Para Ângela, a relação entre palavra e pensamento está mediada pelo seu ser. Entre o pensamento, o mundo das ideias que não é possível tocar nem referir fisicamente (materialmente) e que ela considera "puro ar impalpável, insaisissable [sic])", e entre as palavras, que são mais materiais, parte do mundo e da dureza palpável (em palavras dela: "minha palavra é de terra"), se encontra seu ser, seu coração que é vida e seu ódio que "é energia atômica" (LISPECTOR, 1978, p. 48). A palavra traz para o mundo os pensamentos que esse ser mediador entre o ideal e o material expõe através da escrita.

Ângela não procura o sentido pelas palavras, mas a música que estas oferecem. Elas valem por si mesmas e não na medida em que são um simples instrumento ou ferramenta para o fim que seria o sentido. Assim, a escrita 'sem sentido' é a liberdade da prisão da razão, da gaiola que em muitas ocasiões se converte a escrita como simples veículo do sentido reto e unívoco, desse logos que é a palavra como entendida pelo mundo racional, utilitária e significante. O desejo de Ângela não é ser entendida, mas provocar uma sensação de estranheza, de raiva, de nocividade, termos que normalmente não estão associadas a essa ideia de discurso direto e de logos adjudicado à palavra. Também não se interessa pelo que a palavra representa, por sua função simbólica, mas pelo que ela é em si mesma, por sua essência, pela palavra mesma:

> ÂNGELA. - Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada haver (sic) com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido, mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu. Eu quero escrever bem zangada. Quanto a mim, eu sou de longe. Muito longe. E de mim vem o puro cheiro de querosene (LISPECTOR, 1978, p. 92).

4.1.2.2.5. Os perigos da escrita

As palavras são um material que provoca medo no escritor, e ocultam outras palavras. Esse temor de escrever gerado pelo oculto, isto é, pelo que não é evidente tanto dum modo discursivo nem racional, como normalmente trabalham as palavras (no espaço do identificável, referenciável e convencional), abre o espaço não para o construído e familiar, mas para o vazio perigoso do desconhecido:

> Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio extremamente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras - quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no fundo do poço (LISPECTOR, 1978, p. 13).

Para Rodrigo S.M. escrever não é acumular adjetivos e enfeites que apenas mostrariam a artificialidade do discurso e uma intenção estética, mas do que realista. Para ele escrever tem que ver com mostrar a palavra nua, o mais perto da sua essência e da sua pureza, a procura de uma palavra final, absoluta, ainda que saiba que esta nudez também dá medo porque é o descobrimento do desconhecido e do que no fundo guarda a verdade: "Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final" (LISPECTOR, 1992 , p. 101)

A escrita é entendida como fatalidade da vida na medida em que a existência é uma coisa indefinível é incompreensível, e a escrita atua como catarses dessa fatal condição, ainda que se exerça com medo e não com total controle:

> Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever. Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim (LISPECTOR, 1978, p. 15).

A escrita se converte assim numa consequência 'fatal' da vida e vice-versa, pelo qual em alguns casos se apresenta como a opção para liberar-se do peso do escritor ser ele mesmo.

A cada novo livro, essa viagem pelo desconhecido se apresenta de novo com os perigos próprios duma experiência: o medo,. o incerto, o descobrimento: "Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados—a mordaça nos olhos, o terror da escuridão é total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele." (LISPECTOR, 1978, p. 15)

Para Ângela, a escrita é revelar o que se sabe e que para ela é muito. Esse conhecimento e a sabedoria que dele vem são mediados pela experiência e pela liberdade. Entre mais desejo de saber, e entre mais liberdade que se tenha para empreender e alcançar esse conhecimento, mais experiências advêm. Porém, para Ângela esse estado é mais próximo da loucura do que do 'bem-estar ' mental. Para ela, ser escriba é ser consciente de que a escrita pode levar à loucura na medida em que nesse estado compulsivo sempre se escreve o que se pensa e, sabendo que o saber

apenas aumenta a ignorância e que há sempre um afã de saber mais, tudo se torna num círculo vicioso que não tem fim. Além disso, a escrita, que pode levar uma pessoa a se tornar louca, implica um conhecimento, e esse saber pode ser perigoso, pois revelaria um segredo que impediria viver na realidade com as convenções que estamos acostumados e que precisamente não nos deixam ficar loucos: "Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. " (LISPECTOR, 1978, p. 52)

A respeito da relação entre a escrita e a loucura, cabe mencionar o texto de Fernando Colina Perez, *Locas Letras (Variaciones sobre la locura de escribir),* que analisa a escrita como sintoma duma doença. O texto começa citando uma entrada do diário de Kafka. do dia 3 de janeiro, de 1912, na qual o escritor confessa que ao perceber que a escrita era o que ele melhor sabia fazer, tudo na sua vida se dirigiu para esse fim, deixando de lado as atividades que normalmente lhe causariam algum prazer como o sexo, a comida, a bebida ou a música. Para Pérez, o exercício da escrita se pode constituir como um sintoma, na medida em que além do prazer que lhes causa, também se oferece como uma prática dolorosa. Assim, a escrita se apresenta como "uma sínteses inconciliável de prazer e dor, de perda e recuperação, de destruição e reconstrução simultâneas" (PÉREZ, 2007, p. 26). Assim, se estabelece também uma relação entre escrita e psicoses e se dá a possibilidade de que o discurso escrito seja considerado o estado próprio do delírio (precedendo ao discurso oral) na medida em que a palavra escrita, entendida como fala solitária e distanciada do outro, precisaria da solidão tal como a linguagem do delírio. Ao fazer um percorrido pelos perigos da escrita no âmbito da loucura, entendida como uma doença de escrever, cita autores que relacionam o exercício da escrita com práticas melancólicas e com alguns princípios de psicoses. Para Pérez, o homem moderno deixou de considerar a escrita um privilégio que se exercia com comodidade e que expressava com transparência e liberdade o pensamento, que se usava como mensagem, para passar a um exercício de escrita mais interiorizado, privado, e por tanto também mais complexo e profundo, diverso, dividido, que dispersa e dissocia, tal como o que pode acontecer com os comportamentos esquizofrênicos. Deste modo, para Perez, quando o texto escrito começa a ser autônomo da palavra, e tenta ser um diálogo interior sem intenções comunicativas evidentes, a escrita se dirige a um mundo obscuro, incerto e de pouca informação. Esse autor cita Foucault e Blanchot, para quem Sade, como representante dele, escrevia por necessidade interior e para quem escrever era a sua própria

loucura. Menciona que, para Barthes, Flaubert era o representante do escritor que num "trabalho expiatório [...] se entrega a escrever [...] o escritor se converte numa consciência infeliz ao descobrir no seu interior um lugar cheio de segredos e de ameaças que não pode expressar senão com sofrimento" (PÉREZ, 2007, p. 31). Também menciona Rousseau, que precisava ocultar-se (em todo o sentido da palavra, um quase desaparecer) para transmitir com maior transparência o que precisava transmitir. Isso o levou à solidão, à desconfiança, à paranoia e ao retraimento que depois o encaminharam à escrita. Nesse sentido, cita Foucault, argumentando que a escrita, depois do S. XIX, já não era a transmissão duma palavra que pretendia funcionar no interior dum grupo social para ensinar ou divertir aos outros, mas um objeto que existe por si mesmo, independente de leitor, de qualquer prazer ou de um fim utilitário: "Esta atividade vertical e quase intransmissível da escrita se assemelha em grande parte à loucura. A loucura, de certa maneira, é uma linguagem que se mantém na vertical e tem perdido todo valor como moeda de troca [...] Esta escritura não circulatória é justamente um equivalente da loucura" (Foucault apud (PÉREZ, 2007, p. 35))[75]. Para Pérez, Rousseau estabeleceu que a consciência e a solidão tiveram um passado e uma biografia, e por isso podiam ser estudadas e compreendidas. Depois, a psicanálise introduziu o conceito de inconsciente que, com a ideia de limite de qualquer modo de sinceridade, expressa no conceito de castração, coloca a linguagem em um lugar sombrio e a consciência tentando saber e conhecer ao mesmo tempo em que se defronta com suas limitações. Ao analisar o caráter escrito do inconsciente, Pérez argumenta que a representação verbal ao encontrar-se com a representação objetiva inconsciente a ilumina, e a conduz à superfície da consciência. Assim, no inconsciente estão inscritas as representações objetivas e, como se fosse um texto, são lidas pelas palavras: "O inscrito no inconsciente se antepõe ao falado, pois o exercício de falar fica convertido [...] num esforço de leitura. [...] a escrita do escritor já não pode ser concebida [...] como uma duplicação da fala, pois também vem a reescrever o lido previamente numa biblioteca escondida" (PÉREZ, 2007, p. 36). Para Pérez, na escrita há uma obscuridade grande entre o autor e o texto que escreve, pois a escrita "também arranha o "mais além", a pulsão de morte que completa as luzes com uma nova opacidade" (PÉREZ, 2007, p. 36).

A morte, implícita no trabalho da escrita, é constantemente figurada na escrita de Clarice. Para Blanchot, a escrita estabelece uma relação direta com a morte. A linguagem e a palavra, no momento em que nomeiam, anunciam a morte real e a fazem presente, pois o signo que eles

[75] FOUCAULT, M., (1994), Folie, littérature, societé, Dits et écrits II, París, Gallimard, p. 114.

representam, o que eles significam, separa e desliga a existência do referente, e o coloca no nada e na ausência de existência e de presença própria da linguagem:

> Digo: essa mulher [...] A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. [...] Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo <essa mulher>, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem (BLANCHOT, 2005, p. 310-311).

Nesse sentido, a escritora de *Água Viva* também reconhece na sua escrita a distância que a separa do seu interlocutor e dela mesma no momento em que nomeia. Esse escrever é desconfortável porque não atinge a coisa e a realidade, mas a sombra dos seus referentes. Nessa tentativa por definir essa sombra, que também é uma ausência na medida em que não é a presença do referente, ela reconhece por um lado a liberdade que proporcionam a linguagem e a palavra, mas também sabe que essa liberdade está intimamente ligada com a morte, no sentido em que explica Blanchot anteriormente:

> Não é confortável o que te escrevo. [...] E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo. Construo algo isento de mim e de ti - eis a minha liberdade que leva à morte (LISPECTOR, 1979, p. 9).

A linguagem carrega em si mesma uma negatividade que é a morte, e, paradoxalmente, a escrita é encarregada de mostrar esse espaço (espaço literário em palavras de Blanchot) no qual a morte é incessante, sem princípio nem final. Para Blanchot, quando se escreve se realiza um distanciamento com o que se nomeia, com o que se escreve, através da violência da morte se subtrai a presencia do que se escreve. Para ele, “quando falo, a morte fala em mim” (BLANCHOT, 2005, p. 312). Paradoxalmente, ainda que para Blanchot a morte seja como uma distância que separa, também essa distância, na medida em que é a base de todo entendimento, é aquilo que impede que estejamos separados. Assim, a morte, nas palavras, é quem dá sentido às coisas e ao que se quer, e sem ela: “tudo se afundaria no absurdo e no nada (BLANCHOT, 2005, p. 312).

Para Blanchot, apesar de que escrever pode ter um começo, a presença da morte na escrita representa a impossibilidade ou ausência dum final. Se a linguagem é uma ausência da coisa real que é substituída pela palavra, na medida em que tudo seja linguagem, essa linguagem substitui tudo, e põe de presente a ausência de tudo, incluso dessa mesma linguagem. Assim, para Blanchot a linguagem é morte, e é a presença duma morte em nós. A escrita acontece e é, mas nesse mesmo momento deixa de existir no presente, não pertence mais à presença, e assim, morte e escrita não poderiam compartilhar o mesmo lugar nem poderiam relacionar-se mais do que através da ausência. Dessa maneira, a escrita não teria um tempo, nem passado nem futuro, nem origem nem final, no presente é também uma ausência. Esta sensação de ausência temporal é levada à escrita pelo personagem de *Água Viva*, quando se refere à escrita difícil de entender e que acontece num instante, mas que morre perpetuamente:

> Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz (LISPECTOR, 1979, p. 14-15).

Em Clarice, por um lado, a escrita se apresenta como um enfrentamento com a vida e com a morte mesma. Escrever se converte num procedimento de vida ou morte: “Minha questão é de vida ou morte. Morrer por causa de uma palavra? Se essa palavra for cheia de si mesma e fonte de sonho — então vale a pena morrer por causa dela. Mas tudo o que faço é por medo dela. ” (LISPECTOR, 1978, p. 151)

Autor tem consciência do acontecimento da morte dum jeito particular. Para ele, viver é apenas, entre outras coisas, não sucumbir à morte, não se entregar ao vazio e à ausência do nada, já que “Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer. Um dia morrerei entre os fatos diversos” (LISPECTOR, 1978, p. 24). Para ele a vida é uma consequência de ter nascido, e a morte, como ausência e desaparecimento, não a simboliza.

A escrita lhe assegura de certa maneira não estar submetido ao fim da vida, pois com ela sua presença se prolonga quanto continua nesse exercício, ainda que também considere o silêncio como a morte da escrita. “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.” (LISPECTOR, 1978, p. 11). Assim, Ângela, como criação através de palavras, lhe assegura uma existência além da sua própria vida apesar de que, para que ela tenha existência, Autor, parcialmente, tenha que se apagar: “depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar. [...]

Eu não tenho nenhuma missão: vivo porque nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize. Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo. Viver exige tal audácia. ” (LISPECTOR, 1978, p. 13). A escrita de Ângela assegura para ele um prazo mais de vida. Sua escrita garante a não-morte absoluta para Autor, na medida em que ela se apresenta como o avesso do silêncio: “AUTOR.- Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente.” (LISPECTOR, 1978, p. 22).

Para Rodrigo S.M., escrever, na medida em que significa uma novidade, lhe assegura não morrer simbolicamente. Para ele, a transformação e a mudança que implicam a escrita são um meio para não morrer sendo o mesmo, para viver sendo sempre outro diferente: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias.” (LISPECTOR, 1992 , p. 29).

Para a escritora de *Água Viva* a escrita se apresenta como uma denúncia perante o horror que representa a morte. A escrita se converte num documento dos horrores e do medo, um meio para materializar o medo e fazê-lo mais tolerável: “Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer - e respondo a toda essa infâmia com - exatamente isto que vai agora ficar escrito” (LISPECTOR, 1979, p. 66).

Também, em *Um Sopro de Vida*, na medida em que a escrita se apresenta como espaço de vida, onde nascem as palavras, os personagens e as relações entre eles, o final do livro, o silêncio entre as palavras e o próprio silêncio que representaria a ausência da escrita são interpretados, num primeiro momento, como imagens da morte. Assim, o autor vive no presente da escrita, e quando ela acabar, também acaba o autor. O fim da escrita, então, representa a morte do autor, e essa morte implica o repouso, um descanso:

> Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? Que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar (LISPECTOR, 1978, p. 21).

A própria Ângela estabelece uma relação direta entre a escrita e a sua existência, pois seu jeito de escrever, seu ‘estilo’, teria uma ingerência direta com o jeito de viver, especificamente com a morte neste trecho: “ÂNGELA. - ...e me indago a mim mesma se estou perto de morrer.

Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus" (LISPECTOR, 1978, p. 19). Autor, nesse sentido, também reconhece na sua escrita um vínculo estreito com a própria morte, pois para ele o ato de escrever lhe assegura a cercania com a morte: "Sabe que uma única vez será chamada e eleita. Quando a Morte quiser. Ângela gostaria que não. Mas, quanto a mim, já estou preparado e quase pronto para ser chamado. Noto-o pelo descaso que sinto pelas coisas e mesmo pelo ato de escrever. Poucas coisas me valem ainda." (LISPECTOR, 1978, p. 41). Assim, a escrita para ela é como respirar, uma necessidade que só encontra fim com a própria morte: "só pararei de escrever depois de morrer." (LISPECTOR, 1978, p. 26). Nessa compulsão pela escrita, a morte se apresenta também como tema de questionamento dentro da própria escrita, pois perante a abundância da escrita, o limite seria a própria morte: "Eu sou como as cigarras que explodem de tanto cantar. Quando é que explodirei? Que canto eu? Canto o esplendor de se morrer? Canto o meu amor que de tão vivo se estrebucha? Canto a feitiçaria no ar? Canto as moléculas do ar? " (LISPECTOR, 1978, p. 107)

Porém, o próprio exercício da escrita se apresenta também como uma espécie de morte, na medida em que quem escreve deve desaparecer no escrito, e a linguagem ocupa o lugar da sua existência. Para escrever se precisaria então da negação, da ausência do escritor para que a escrita tenha presença, no sentido em que já explicou Blanchot anteriormente, pois requer da sua ausência, da morte, para se realizar: "Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu." (LISPECTOR, 1978, p. 21). Rodrigo S.M. morre com a morte de Macabéa. A morte da nordestina implica também o silêncio da escrita, e esse silêncio leva inevitavelmente a morte do autor da história: "Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte." (LISPECTOR, 1992 , p. 87).

A escrita constante e compulsiva para Autor implica um eterno fluir do escrever em torno das muitas vozes que o habitam e que deve pôr por escrito porque elas implicam mistérios, informações diferentes da verdade evidente ou racional, um outro universo que lhe permite se reconhecer. O limite desse fluxo escritural constante seria a morte: "Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível. A fonte é de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte." (LISPECTOR, 1978, p. 52). Ao dizer de Blanchot, este fluir que não pára tem a ver com o vazio que o escritor sente quando lhe pertence o livro (o "mudo montão de palavras estéreis") e não a obra. Ele quer

trabalhar mais porque acha que a obra está inconclusa, mas ela sempre será interminável, “e volta a se fechar sobre sua ausência na afirmação impessoal, anônima, de que é, e nada mais. Isto se traduz assinalando que o artista, que só termina a sua obra no momento de morrer, nunca chega a conhecê-la” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Autor desconhece a morte porque não consegue decifrar sua linguagem, seu silêncio e a sua própria ausência. Para ele, a morte não seria um fato, mas uma sensação. Perante isso, a morte continua apresentando-se como desconhecida e indecifrável:

> AUTOR. - A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda. Ou então ela talvez tenha linguagem possível de eu entender? Parece-me às vezes que a morte não é um fato é uma sensação que já devia estar comigo. Mas eu ainda não a alcancei (LISPECTOR, 1978, p. 114).

A diferença de Autor, Ângela convive cotidianamente com a morte. Por um lado, quando dorme, ela experimenta mortes diárias: “ÂNGELA. - [...] Você é quem me pergunta se é doce morrer. Eu também não sei se é doce morrer. Até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites” (LISPECTOR, 1978, p. 39). E também ao experimentar mortes em dias cotidianos: “Ângela não morre a morte porque já morre em vida: é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra de morte total em dias cotidianos.” (LISPECTOR, 1978, p. 109).

Assim, à diferença de Autor, Ângela não precisa da obra, mas da parte essencial que fica atrás dela, ou seja, não o que tem fim e o que nem sequer tem princípio, a possibilidade da obra e não a obra fechada. Nesse sentido, na medida em que ela não está procurando o texto racional e terminado, mas sempre invocando um atrás do pensamento, um texto que se desliga da concepção tradicional da obra, sem começo e sem termino, sua atitude em torno à escrita poderia implicar um jeito de se sobrepor à morte, como ela mesma declara “me curei da morte:

> ÂNGELA. - Obra? Não, eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida. Eu me curei da morte. Nunca mais morri. Eu vejo tudo como se eu já tivesse morrido e visse tudo de longe. [...] Pensar é tão imaterial que nem palavras tem. Nunca se esquecer, quando se tem uma dor, que a dor passará: nunca se esquecer que, quando se morre, a morte passará. Não se morre eternamente. É só uma vez, e dura um instante (LISPECTOR, 1978, p. 121).

4.1.2.2.6. A escrita como compulsão

A escrita também se apresenta como uma ordem imposta pela vida mesma e pelas situações ao redor: antes de ser uma escolha sentimental ou racional, é uma imposição, um trabalho que se deve exercer apesar de si mesmo: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando.” (LISPECTOR, 1978, p. 25)

Perante o medo de viver e de respirar manifesto por Ângela, diante das perguntas que constantemente se faz como "o que é que eu sou" ou das ideias que lhe surgem como a que o mundo é dos outros, se apresenta a escrita como um meio de expressar a desordem e as dúvidas que constantemente a cercam. Ela não entende o mundo. Suas ideias são inventadas, sua vida é um constante acontecer instantâneo e tem conhecimento de que não há como saber viver. O raciocínio para ela é apenas um "anestésico" e sua expressão mais concorrente é o grito, através do qual se reconhece e descobre também seus enigmas e seu "nada interior" (LISPECTOR, 1978, p. 42). Instintiva, sabe que é precisamente através das suas palavras que tenta se reconhecer, que tenta descobrir o vazio que habita nela. É muito receptiva, táctil. Autor a descreve como "o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo" (LISPECTOR, 1978, p. 41) e como uma pessoa que "nasceu para ser exposta e passar por todas as experiências. Ângela sofre muito, mas se redime na dor" (LISPECTOR, 1978, p. 44). Em constante indagação, seu método de conhecimento empírico responde a um insistente diálogo com ela mesma: "Eu sou hábil em formar teoria. Eu, que empiricamente vivo. Eu dialogo comigo mesma: exponho e me pergunto sobre o que foi exposto, eu exponho e contesto, faço perguntas a uma audiência invisível e esta me anima com as respostas a prosseguir." (LISPECTOR, 1978, p. 45), o que deriva numa escrita que Autor define como compulsiva: "Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações apenas tolas." (LISPECTOR, 1978, p. 46). Mas não é só Ângela que sofre essa compulsão, pois Autor também sabe que quando se coloca no estado de escrita, no estado de criação, outras vozes vêm falar com e por ele, não há uma escrita unívoca, mas sim uma pluralidade de vozes, uma escrita dialógica e até polifônica. Essa polifonia se evidencia no constante e até às vezes compulsivo fluir da escrita que não para, e que só se detêm no limite da morte, é, de novo, um ficar perto da experiência limite:

> Aí eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma tríplice estrela. Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível. A fonte é de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte. (…) (LISPECTOR, 1978, p. 72).

Essa espécie de loucura que é a escrita tem a ver também com a concepção que Ângela tem da loucura, pois para ela, antes que um estado inferior à racionalidade ou ao bem-estar

psicológico, a loucura é uma espécie de perfeição, pois através dela se vê além do que é evidente, do que os sentidos ou a racionalidade permitem, é um tipo de equilíbrio dentro do desequilíbrio:

> Acho que loucura é perfeição. É como enxergar. Ver é a pura loucura do corpo. Letargia. A sensibilidade trêmula tornando tudo ao redor mais sensível e tornando visível, com um pequeno susto e impalpável. Às vezes acontece um desequilíbrio equilibrado assim como uma gangorra que ora está no alto ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio (LISPECTOR, 1978, p. 55).

A loucura da escrita é comparada com o sonho, com uma maldição, na medida em que não dá descanso e que pode se considerar quase infinita desde a perspectiva duma vida humana na medida em que é impossível, mas imparável, compulsiva. Só no limite da morte é possível parar. Além disso, na medida em que a realidade está além das palavras, e estas, quando verdadeiras, estão além das mesmas palavras, a escrita se relaciona com o sonho para tentar dar uma explicação ao fato de seu acontecer:

> Não devo esquecer a modéstia franciscana da doçura de um passarinho. Dizei coisas maravilhosas ah vós que quereis escrever a vida por mais longa e curta. É uma maldita profissão que não dá descanso. Não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever. Estamos nós plenos ou ocos? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo? (LISPECTOR, 1978, p. 73).

O sonho é o estado propício para a escrita na medida em que é nesse estado oposto à 'realidade', ao estar acordado, que se pode agir livremente e ficar muito mais perto de todo o que na vida real é misterioso. Esse estado de sonho acordado é o estado no qual Autor baseia sua vida. Igualmente, Autor aclara que a própria realidade é também um tipo de sonho e que a vida real não só é real pelos simples fatos:

> AUTOR. - Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. Há uma coerência — mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar as frases nada significam. Se bem que embora acordados alguns saibam que se vive em sonho na vida real. O que é a vida real? Os fatos? não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real.[...] A vida real é um sonho, só que de olhos abertos (LISPECTOR, 1978, p. 74).

Os fatos, coisas constituintes da realidade, apenas atrapalham Autor, pois são considerados mais importantes do que o próprio texto. Perante isso, a decisão que Autor acolhe é escrever sobre as coisas mesmas e não sobre os fatos que intervém com elas, pois é assim que pode ficar mais perto do mistério das coisas, e não da realidade real, pois é precisamente isso que de oculto tem a vida, de misterioso, o que interessa a Autor: "AUTOR. Mais importante que o texto é o fato. Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério." (LISPECTOR, 1978, p. 92). A imaginação, nesta

lógica, antecederia à realidade. Porém, Autor se sabe "pungentemente real" e ainda que saiba que a imaginação própria do sonho precede a realidade, ele só sabe "imaginar palavras" e sua condição como escritor está definido pelo ato de estar na vida "fotografando o sonho" (LISPECTOR, 1978, p. 75). Evidentemente, a realidade é uma condição difícil para Autor, pois a considera simbólica, representa uma outra coisa. E ele mesmo explica que é inatingível, e que é no sonho que se podem encontrar as verdades. Assim, no que ele define como o sonho do real, que é o que entendemos por realidade, ele não se considera que esteja vivendo, e sim outra pessoa que neste caso seria Ângela. Ela tomaria o lugar do seu sonho acordado. Autor não existiria sem palavras, e na medida em que Ângela foi uma criação da linguagem, também tem essa conexão essencial com a palavra.

Assim, partindo do anterior, Autor considera Ângela como um sonho seu, pois ela foi criada com palavras escritas por Autor, com a escrita que acontece no livro: "No sonho do real parece que não sou eu que estou vivendo e sim outra pessoa. Essa outra pessoa é Ângela que é meu sonho acordado. [...] Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras." (LISPECTOR, 1978, p. 82)

Para Ângela, o sonho também é imprescindível na sua escrita, pois ele permite que o que escreve não caia na realidade simples para ela, e também é um jeito de encontrar as coisas misteriosas da sua própria vida, e que seriam reveladas através da escrita 'sonhada': "ÂNGELA. - Está faltando o sonho no que eu escrevo. Como viver é secreto! Meu segredo é a vida. Eu não conto a ninguém que estou viva." (LISPECTOR, 1978, p. 89)

Como Autor explica, a escrita de Ângela obedece ao mesmo processo do sonho na medida em que o que prevalece são as imagens e as cores que vão criando um espaço propício para que aconteçam os atos. Nesse espaço onírico acontece a palavra de Ângela, que não responde a uma explicação racional do fato de escrever, senão ao que acontece, a uma coisa se fazendo. Ângela não poderia explicar como escreve, porque o plano no qual ela atua é precisamente no plano da ação e não das explicações: "AUTOR. - O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender." (LISPECTOR, 1978, p. 114). É por isso que, segundo Autor, sua escrita é um fluxo perpetuo de frases e ideias, para as quais Ângela não consegue fazer uma seleção, pelo qual considera que ela não sabe escrever:

> AUTOR. - Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como as estáticas elétricas que interferem e cruzam a música no rádio. Nela simplesmente se grudam as cruzadas elétricas do ar. E se isso acontece é porque ela não sabe escrever, escreve tudo, sem selecionar. Eu mesmo, se não tomar cuidado, às vezes me oponho à interferência elétrica e começo a falar de repente de um trator alaranjado. O trator que me ocorre é porque estou plagiando sem querer Ângela (LISPECTOR, 1978, p. 114).

A escrita de Ângela vem dum atrás do pensamento, dum pré-pensar no qual as palavras não são o referente das coisas, não conduzem diretamente a elas. A realidade também é um espaço irreferenciável nesse sentido, pois a ordem da sua escrita corresponde mais à organização do sonho, à –lógica- onírica de fluxo de imagens e sensações. O escrever, nesse sentido, se exerce num estado entre o sonho e a realidade, entre a sonolência e o sonambulismo, é apenas a caligrafia, o ato físico da escrita gravada num meio, que é reconhecível na realidade, mas o atrás da palavra escrita, esse espaço no qual a palavra é mais do que grafos gravados no material duro e persistente, em que, no próprio dizer dos personagens, a palavra, liberada do seu utilitarismo e do tempo, adquire sua essência e a sua nudez, fica no espaço dos sonhos para Ângela:

> ÂNGELA. - Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. É acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais (LISPECTOR, 1978, p. 70).

4.1.3. Darío Jaramillo Agudelo

4.1.3.1. Poesia

El cuerpo y otra cosa[76]

Darío Jaramillo Agudelo escreveu em 2016 o livro de poemas *El cuerpo y otra cosa*, com o qual ganhou no ano 2017 o Prêmio Nacional de Poesia outorgado pelo Ministério de Cultura da Colômbia e constitui uma das obras mais importantes do escritor. O título do livro faz referência à estreita relação que o poeta tem com o corpo. Este é um assunto essencial para o poeta colombiano, não só na sua escrita, mas também na sua própria vida. É importante mencionar que Darío Jaramillo, depois de sofrer um atentado com uma mina antipessoa em 1989, perdeu uma perna. É possível pensar que a consciência dum corpo mutilado deriva no fato de que muitos dos

[76] O seguinte texto é uma versão modificada do artigo apresentado para a publicação na revista Caracol, e tem data prevista de publicação em janeiro de 2020.

temas da sua poesia tenham que ver diretamente com a carne, a ausência, a ideia do outro e o corpo material. Neste sentido, seus poemas se defrontam diretamente com a dor produzida pelas feridas do corpo, não só pela ausência física dum dos seus membros, senão também pelas consequências que isso tem na perspectiva que a voz poética assume a partir da concepção de corpo, de sofrimento e de escrita.

O livro se compõe de 37 poemas (a grande maioria sem títulos) e quatro elegias finais em verso livre. A partir de contrastes entre duplas como vida e morte, o passo do tempo e o instante presente, o esquecimento e as lembranças, a palavra e o silêncio, os poemas de Jaramillo compõem um constante oceano de dicotomias no qual o poeta se mergulha para dar testemunha das experiências que constituem o corpo e essa outra coisa indefinível, às vezes alma, às vezes coração, às vezes vazio.

Palavras, silêncio e escrita

No livro o silêncio se constitui na alternativa para o que não tinha de ser dito, para esse gasto excessivo em que muitas vezes se constituem as palavras que, para o poeta, são muitas vezes "o que eu devi calar, os ruídos que pude suprimir, meus aturdimentos" (JARAMILLO, 2017, p. 19)[77]. Este silêncio não é apenas uma ausência de palavras nem uma apatia, mas sim uma dívida com um estado mais puro no mundo. Ao mesmo tempo, Jaramillo trata o silêncio como uma coisa que tem vontade de ser, mas que não consegue ser essencialmente, pois não há um silêncio em si mesmo, devido a que ele também está constituído por pequenos sons, por "ruídos que se escondem detrás [dele]" (JARAMILLO, 2017, p.22)[78]. Por isso, essa procura por um silêncio parecido com um "esplendoroso vazio sem ecos" (JARAMILLO, 2017, p.22)[79] é uma tarefa que nunca se concreta.

Por outro lado, o silêncio também se associa a um estado da alma no qual o raciocínio se suspende temporalmente e cede espaço ao sentimento, onde os ruídos dos desejos, das ânsias e dos excessos, são eliminados. Paradoxalmente, através da escrita, o poeta aspira a esse estado ideal de silêncio, não recorrendo à ausência ou ao apagamento, mas tentando fazer da sua própria existência um silêncio: "Se reduzir ao tamanho do silêncio. \Ser silêncio\ quieto silêncio"

[77] "lo que debí callar, los ruidos que pude suprimir, mis aturdimientos" As traduções dos poemas são nossas.
[78] "ruídos que se escondem detrás [de él]".
[79] "esplendoroso vacío sin ecos".

(JARAMILLO, 2017, p.20)[80]. Na medida em que o silêncio é algo intrínseco ao homem, se estabelece uma relação recíproca na qual o silêncio pertence ao homem, mas também o homem pertence ao silêncio: "a gente mesma [está] feita de silêncio" (JARAMILLO, 2017, p.21)[81]. Neste sentido, o silêncio que habita o homem permite deixar atrás não só o ruído constante do mundo, mas também o passado e as lembranças com as quais se carrega ao longo da vida.

Para o autor, a palavra adquire realidade através do escritor, que atua nesta relação apenas como mero instrumento de realização. O escritor não é a figura omnipotente de Autor, dono da palavra nem em controle da escrita. A palavra não é instrumentalizada nem subordinada ao criador para que ele a use e aproveite como ele quiser, senão o contrário: "A palavra é minha dona, a palavra pensa por mim e por mim sente" (JARAMILLO, 2017, p.27)[82].

Em concordância com Blanchot, para quem as palavras, na escrita, são apenas aparência e sombra da palavra essencial, que continua sendo inapreensível e inascível (BLANCHOT, 2011, p. 21), para Jaramillo o mundo revelado mediante a palavra não se expressa claro nem definido, pois esta não é ordenadora dos pensamentos e dos objetos no mundo, senão, pelo contrário, se apresenta na sua condição de disfarce e por isso não é o caminho direito para chegar até as coisas: "etiqueta que me distancia das coisas, máscara ou maquilagem" (JARAMILLO, 2017, p.27)[83].

Porém, Jaramillo estabelece uma dupla função da palavra: ela, em sua condição de signo, é aparência das coisas e não as coisas mesmas: vincula o mundo da linguagem, que é limitado, com a realidade, que é ampla e plural. Por outro lado, a palavra se liga com o secreto que habita nas coisas e é a isso que o poeta tenta se acercar precariamente quando escreve: "As palavras não são as coisas, mas as palavras são a coisa" (JARAMILLO, 2017, p.29)[84]. O poeta não renuncia à palavra, senão que estabelece a distância que a separa da realidade. Ao mesmo tempo, a identifica como o elemento que está mais à sua disposição para dar conta dessa realidade quase inatingível. Deste modo, Jaramillo define a palavra não como um elemento isolado no mundo da linguagem, mas como uma ferramenta que tem um leve efeito nas coisas, pois ao identificar os objetos da realidade com a palavra nomeando-os, no fundo, estamos mudando sua condição, agregando alguma coisa à sua essência por meio do substantivo que nos permite referenciá-los.

Com base nisso, o poeta reflete sobre a condição restrita da escrita que, muitas vezes, não alcança o fato, pois ao representar uma realidade através da palavra posta por escrito, sempre vai

[80] "Reducirse al tamaño del silencio.\ Ser silencio\ quieto silencio".
[81] "uno mismo [está] hecho de silencio".
[82] "La palabra es mi dueña, la palabra piensa por mí y por mí siente".
[83] "etiqueta que me distancia de las cosas, máscara o maquillaje".
[84] "Las palabras no son las cosas pero las palabras son la cosa".

fugir alguma coisa: com o tempo, o acontecimento representado com a palavra deixa de ser existência para se converter em lembrança, e a precariedade da palavra não alcança para atingir plenamente essa realidade que se tenta representar, pois no momento de escrevê-la a coisa representada sempre vai ser outra: "Aqui devo escrever a palavra plenilúnio, /invocar a luz de prata de melhores noites/sem poder repetir seu ofego/nem repetir o sorriso que era a música então" (JARAMILLO, 2017, p.37)[85].

Porém, para Jaramillo, o poema é o lugar onde coisas e palavras podem conviver simbioticamente e em equilíbrio: "Os poemas são coisas feitas somente com palavras" (JARAMILLO, 2017, p.21)[86]. O poema constrói uma outra realidade na qual coisas e palavras estão intimamente inter-relacionadas: as palavras dão conta das coisas e as coisas que são retratadas e trazidas a essa realidade do poema são palavras. Uma palavra, no poema, é uma coisa enquanto ideia e representação, mas as coisas, representadas nos poemas, são ideias das coisas: não são coisas 'reais' as que estão no poema, nem são as coisas em si o que as palavras deixam como marcas no poema, pois as coisas estão na realidade. O que está no poema são representações linguísticas das coisas, e é por isso que "Se o poeta procura coisas, não encontrará palavras/ Se o poeta procura palavras, encontrará palavras" (JARAMILLO, 2017, p.30)[87]. O poeta constrói uma ponte entre a realidade e a representação ao nomear as coisas, ainda que sempre "estará longe das coisas" (JARAMILLO, 2017, p, 30)[88]. Mas se o poeta quer referir-se às coisas, ir até as coisas mesmas, deve fazer sua procura, não nas palavras, que são nomes, representações de "fatos, objetos, acontecimentos, ideias" (JARAMILLO, 2017, p.31)[89], e sim na própria realidade, onde não há mais representação, mas sim existência e apresentação.

Corpo e morte

O corpo para Jaramillo está em consonância com a ideia de Bataille sobre o erotismo, a dor e o gozo do corpo que no prazer último deixa a consciência e a identidade individual atrás para entrar no nada: "O erotismo, já o disse, é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas

[85] "Aquí debo escribir la palabra plenilunio, /invocar la luz de plata de mejores noches/sin poder repetir su jadeo/ni repetir la risa que era la música entonces".
[86] "Los poemas son cosas hechas solamente con palabras".
[87] "Si el poeta busca cosas, no hallará palabras/ Si el poeta busca palabras, hallará palabras".
[88] "estará lejos de las cosas".
[89] "hechos, objetos, acontecimientos, ideas".

então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. " (Bataille 1957 [2013], p.55). A dor é corporizada por meio do sofrimento. A identidade, perante as feridas e a dor do sofrimento, se deixa de lado ("nada era eu senão o sofrimento sem fim" (JARAMILLO, 2017, p.10)[90]), ultrapassa a própria carne e o próprio corpo numa experiência representada numa ferida e uma dor que "era mais do que eu" (JARAMILLO, 2017, p.10)[91]. A dor e a experiência do sofrimento resultam numa mudança tanto física como mental: se é outro depois da dor. Conviver com o padecimento e com a aflição física é um estremecimento que o poeta sente à flor da pele no seu corpo, e demanda uma obrigatória necessidade de mudar que, ao final, manifesta uma espécie de segredo, oferece uma revelação no plano da concepção do mundo, do jeito em que a voz poética percebe a relação do corpo com o mundo, neste caso, com o tempo: "Troco de pele, metamorfoses [...] Necessidade de desligar os sentidos [...] mudo de pele e uma parte dentro de mim faz crac (…) intuo uma outra maneira de levar o tempo" (JARAMILLO, 2017, p.11)[92]. Devido à sua condição temporal, o corpo não permanece num mesmo estado: assim como goza com o amor, também o padece. Para o poeta, nessa experiência corporal o ser traspassa os limites que lhe marcam seu próprio corpo, o tempo e a morte. Por um lado, o corpo é definido como o lugar das experiências, dos prazeres e das dores, "que se alimentou de risos e orgasmos" (JARAMILLO, 2017, p.16)[93], "entre sonhos e vigílias" (JARAMILLO, 2017, p.17)[94]. Por outro, se define sua condição temporal: o corpo está composto da mudança e do movimento que não o deixa no presente, pois ele traz lembranças do passado e viaja inexoravelmente até o futuro. Para Jaramillo, o corpo está feito de tempo e é o tempo. Nessa concepção temporal do corporal, acontece a morte. Para Jaramillo, "a morte que é quando o tempo tem deixado de nos passar" é o limite até o qual o corpo é levado pelas experiências da vida. Igualmente, as lembranças se constituem em "uma maneira vagarosa da morte" (JARAMILLO, 2017, p.21)[95].

Neste sentido, para Jaramillo o corpo é dialógico: goza ao mesmo tempo em que sofre. Para Barthes na escrita o corpo se apresenta fisiologicamente, por meio dos movimentos das mãos e dos olhos quando se escreve pelo gozo e prazer que ela implica. Ela é uma "prática

[90] "nada era yo sino el sufrimiento sin fin" .
[91] "era más que yo".
[92] "Cambio de piel, metamorfosis (...) Necesidad de desconectar los sentidos(...)mudo de piel y una parte dentro de mí hace crac (…)intuyo otra manera de llevar el tiempo".
[93] "que se alimentó de risas y orgasmos".
[94] "entre sueños y vigílias".
[95] "la muerte que es cuando el tiempo ha dejado de pasarnos" "una manera despaciosa de la muerte".

maniqueísta" (BARTHES, 2002, p.120) na medida em que pode ser tanto uma carga mandatória, como um prazer gratificante.

Por isso, para o autor, na escritura moderna o corpo está liberado da rigidez antiga, é posto em prática, tudo participa nela. A escrita é uma prolongação do corpo que se liga ao instrumento de inscrição e, por isso, compromete uma ética que, adaptada à cultura à qual pertence, é expressada pela "experiência duma pressão, duma pulsão, dum deslizamento, dum ritmo: uma produção e não um produto; um gozo e não uma inteligibilidade" (BARTHES, 2002, p.124). A esse respeito, Barthes fala sobre o *ductus* que, ao invés duma forma do produto, é o momento duma produção, a temporalidade duma execução, um movimento que dirige o traço e uma ordem com a qual a mão traça as letras: "não a escrita feita, mas a escrita que se está fazendo" (BARTHES, 2002, p.125). Para Barthes esse movimento é representativo da inserção do corpo na escrita, onde a letra dá conta da natureza corporal e artesanal da escrita.

A dualidade corpo-alma se apresenta do seguinte jeito: o corpo é a materialidade que define o poeta, a carne que experimenta as dores e os prazeres e a quem pertence o nome que tem as lembranças e o tempo que fecha o presente. Seu limite é a morte e após ela também vai desaparecer. A alma é o outro, o indefinido que tem sua morada temporária no ser, mas que não termina quando o tempo acaba o corpo: sem memória, sem tempo e sem a lembrança que o liga ao mundo, ela "seguirá sem me lembrar mais" (JARAMILLO, 2017, p.14)[96]. Assim, o corpo seria efêmero, enquanto a alma transcende: "O corpo de meus gozos se extinguirá entre a terra, será cinza, e o outro que esteve dentro de mim será hálito de outro ser, será parte de outro nada" (JARAMILLO, 2017, p.14)[97]. Para Jaramillo o corpo é temporal e experimenta os gozos e as mudanças da carne: a velhice, o crescimento, a doença, o amor. A alma, por outro lado, é pouco definível, e apresenta caracteres diferenciados aos do corpo: enquanto ele goza, ela "pagou o preço, carregar todas as misérias, o desamor, o lento esquecimento, certo rancor cinza se extinguindo" (JARAMILLO, 2017, p.15)[98]; enquanto o corpo é "sábio em cores" a alma é "branca e translúcida". A individualidade e o Eu, estão no corpo, "sabe dizer <<eu>>, porque o <<eu>> é somente vísceras e instinto [...] matéria que chora". Feito de tempo, quando ao corpo lhe chega seu final, a alma se cinde dele, deixa de fazer parte dessa carne que a une a um nome e

[96] "seguirá sin recordarme más".
[97] "El cuerpo de mis gozos se extinguirá entre la tierra, será ceniza, y lo otro que estuvo dentro de mí será aliento de otro ser, será parte de otra nada".
[98] "pagó el precio, cargar todas las miserias, el desamor, el lento olvido, cierto rencor gris extinguiéndose".

a um tempo e "olvidará tudo, até meu nome, quando se vai embora de mim" (JARAMILLO, 2017, p.15)[99].

Tempo

Na poesia de Jaramillo o tempo se apresenta pela relação que estabelece diretamente com o corpo, através da velhice que o muda com novas sensações e diferentes maneiras de agir no mundo. Para o poeta, no corpo mudado pelo tempo, se escrevem as sensações, se fala a linguagem do entranhável, e pode ser habitado por um outro diferente, que desconhece essa linguagem com a qual se tenta reconhecer e entender a realidade: "outro novo que não conhece a linguagem de minhas vísceras, outro que apenas se adapta e vai mais devagar e tarda muito em entender as coisas" (JARAMILLO, 2017, p.16)[100]. No trânsito da vida para a morte, o corpo, que "está feito de tempo [...] nunca permanece" (JARAMILLO, 2017, p.17)[101], muda por meio das experiências contínuas: transita desde o prazer até a dor, desde o amor gozado até o amor padecido, e se transforma ao avanço do tempo, que é um desconhecido, "inexorável, absurdamente simples, tempo que não entendo" (JARAMILLO, 2017, p.18)[102] e que é através da escrita no poema que se tenta definir: um tempo "curvo [...] oco" (JARAMILLO, 2017, p.18)[103], que não tem forma definida e se apresenta quase como uma ausência evidente no presente, pois o hoje é o momento no qual o tempo se apresenta com mais claridade, onde deixa ver com mais certeza a relação que estabelece com a existência do poeta e com o próprio corpo: "tempo com nada, tempo sem hoje, no meu nariz o buraco do presente capaz de não existir e de ser minha única existência. \ Isso é o corpo, o corpo feito de tempo [...] O tempo, que é o corpo" (JARAMILLO, 2017, p.18)[104]. Porém, para o poeta parece que o presente não existe, pois ele está em constante trânsito. Ao tentar dizer o presente, quando escreve no poema, ele já é passado, pois o instante inatingível é impossível de medir, não tem quietude. Para Jaramillo, o presente é uma espécie de nada do tempo, no qual localiza sua própria existência que pelo constante fluir se

[99] "sabio en colores" "blanco y translúcido" "sabe decir <<yo>>, porque el <<yo>> es solamente vísceras e instinto (...) materia que llora" "olvidará todo, hasta mi nombre, cuando se vaya de mí".
[100] "otro nuevo que no conoce el lenguaje de mis vísceras, otro que apenas se adapta y va más despacio y tarda mucho en entender las cosas".
[101] "está hecho de tiempo[…] nunca permanece".
[102] "inexorable, absurdamente simple, tiempo que no entiendo".
[103] "curvo (...) hueco".
[104] "tiempo con nada, tiempo sin hoy, en mis narices el hueco del presente capaz de no existir y de ser mi única existencia. \ Eso es el cuerpo, el cuerpo hecho de tiempo (...) El tiempo, que es el cuerpo".

converte sempre em outra coisa "o tempo em que sou o que acabo de ser há só um instante, o mesmo, mas outro, / o presente, meu nada" (JARAMILLO, 2017, p.34)[105].

4.1.3.2. Prosa

La muerte de Alec

La muerte de Alec é o primeiro romance de Dario Jaramillo Agudelo. A obra adota o gênero epistolar na qual um narrador em primeira pessoa, que mora em Bogotá, depois de morar um tempo nos Estados Unidos, se dirige ao seu amigo anônimo, que mora em São Francisco, com quem tem em comum ter conhecido Alec. O romance relata os acontecimentos que desembocaram na morte de Alec em meados de 1974, sete anos antes do presente do relato, após ter sofrido um afogamento num rio e não ser encontrado seu corpo. O narrador é um intelectual, escritor participante do Programa Internacional de Escritores de Iowa que, na época dos fatos, viaja desde Iowa City até São Francisco para se encontrar com seu amigo (o posterior destinatário da carta). Lá conhece os amigos dele: Buddy, um fontanário vegetariano e aficionado ao *whisky* que tem relações com o esoterismo e Alec, um jovem veterano de Vietnam, aficionado ao piano e à fotografia, entre outros. Num passeio que faz no rio, Alec morre afogado após ter o bote capotado. Seu corpo não for encontrado nem pela polícia. O narrador relata o prelúdio da morte fazendo uso duma serie de premonições e presságios que supostamente teriam avisado e tecido a trama da morte de Alec, tais como o encontro com uma médium com poderes parapsicológicos, que anuncia a morte dum amigo perto do colombiano destinatário da carta, uma faca que assinala a Alec em uma bebedeira e nos símbolos da água em relatos do escritor Felisberto Hernandez. O autor da carta fala que sua vida está feita de livros, e cita constantemente autores como : Montaigne, Garcia Márquez, Lowry, Verne, Shakespeare, Poe, Yourcenar, Yeats, Borges, Melville, Tomas Eloy Martinez, Felisberto Hernandez, Macedonio Fernandez, Salinger, Capote, Mailer, Bellow, entre outros.

O narrador começa a história com uma reflexão em torno à desordem da vida diária contraposta com a ordem da literatura. Nesta última, as histórias, segundo ele, se desenvolvem com princípio e fim, obedecendo a uma harmonia e a um ritmo especial que não se encontra na vida real. Assim, na medida em que a história da morte de Alec se desenvolve com uma ordem e

[105] "el tiempo en que soy lo que acabo de ser hace sólo un instante, el mismo pero otro, /el presente, mi nada".

uma simetria inusitada para a vida cotidiana e real, "se desenvolve com uma simetria aterradora por sua exatidão e por sua artificiosa fidelidade à literatura" (JARAMILLO, 1983, p. 9)[106], o narrador encontra na escrita dessa história um meio perfeito de unir a precisão ordenadora da literatura com a imprevisão dos fatos da vida real. É através da escrita que realidade e literatura encontram um ponto comum, um espaço no qual as dois podem se desenvolver com igual propriedade. Escrever uma vida que se submete excepcionalmente às regras ordenadas e previstas da literatura, é para o narrador uma tentação iniludível. O gênero que utiliza para contar a história é o epistolar. O narrador é protagonista, mas o dono real da história é o 'destinatário' de esse livro-carta.

A consciência de escritor e autor da história é patente no começo da obra. Apesar de haver um relato, o narrador é apenas um transcritor dos fatos acontecidos na 'realidade': ele assume a posição de autor na medida em que organiza a história, toma pose dela, decide inventar cenários e dados que lhe permitiram desenvolver seu projeto estético sem trair a fidelidade do relato, e, finalmente, é quem decide pôr por escrito uma história que, provavelmente, devia ter ficado no secreto círculo de quem a viveu, no silêncio próprio do olvido, uma história e um desenlace do qual os implicados nunca falaram até o momento em que o fato é posto por escrito no livro: "Perdoa-me, então, que me tenha apoderado dela [da história], que tenha inventado certos cenários que não mudam a verdade macabra do conto e perdoa, por fim, que tenha violentado um tabu com o qual temos convivido seis, quase sete anos, ao atrever-me a afrontar um tema que jamais temos tocado" (JARAMILLO, 1983, p. 9). [107]

Assim, a escrita da história se apresenta, intrinsecamente, como meio para entender e para resolver questões e problemas da vida 'real' dos protagonistas, que de outro jeito ficariam sumidos no silêncio ou no olvido. Ao falar da escrita, o narrador também é consciente de que nela não sempre se pode encontrar a total e absoluta verdade, que também há algo que escapa, silêncios que acompanham os discursos, algo que permanece vedado apesar de que seja, no caso , um intercâmbio de cartas e conversas loquazes entre dois amigos: "vivemos mais vorazmente do que falamos, e nossas conversações e cartas, não são por isso semeadas de silêncios, desses silêncios longos com os quais dois amigos simplesmente se acompanham, não alcançam para

[106] "se desenvuelve con una simetría aterradora por su exactitud y por su artificiosa fidelidad a la literatura". A tradução do espanhol para o português de esta cita e das citas referentes às obras de Darío Jaramillo é nossa.
[107] " Perdona, pues, que me haya apoderado de ella, que haya inventado ciertos escenarios que no alteran la verdad macabra del cuento y perdona, finalmente, que haya violado un tabú con el cual hemos convivido seis, casi siete años, al atreverme a afrontar un tema que jamás hemos tocado".

devorar o sucoso fruto das nossa experiências recíprocas" (JARAMILLO, 1983, p. 10)[108] . Para o narrador a escrita é uma espécie de liberação das culpas ou das cargas que tem a respeito da morte de Alec, é "realizar o exorcismo de escrever a história completa" (JARAMILLO, 1983, p. 12)[109] para assim relatar de que maneira ele estava envolvido na morte de Alec. Ao escrever a história, nessa espécie de obrigação que é escrever, ele sente que está pagando "uma dívida" ou cumprindo "um amargo dever" (JARAMILLO, 1983, p. 19)[110].

Porém, também sente que a escrita, além de liberadora, pode representar o lado do castigo, que ela pode ser profanadora do silêncio, do segredo, do que deveria ficar no esquecimento, e que ao exercê-la, sempre se terão consequências: "Agora mesmo, quando escrevo esta crônica, [...] sinto uma espécie de mudo terror por ter profanado nosso silêncio, como se com estas palavras que escrevo tivesse violentado um tabu que desencadeará suas forças novamente" (JARAMILLO, 1983, p. 60).[111] Quando está prestes a chegar ao final da história, também sente que com a escrita da história se aumenta o "temor de desatar de novo esses mecanismos que, num plano misterioso, causaram a morte de Alec. [...] estou apreensivo de que [...] alguma coisa que não está no meu poder evitar, alguma coisa fatal, aconteça ao conjuro desta história" (JARAMILLO, 1983, p. 98)[112]

Assim, pôr por escrito é uma maneira de ficar mais perto dos acontecimentos, na medida em que o silêncio em torno ao tema se estendeu por mais de seis anos. Escrever sobre Alec (mesmo ignorando se é assim que se escreve seu nome), gravar na escrita esse nome desconhecido, relatar os acontecimentos e as premonições, ajuda ao narrador se reconhecer menos ignorante em torno ao tema, ao mesmo tempo em que é através da escrita que, de certo modo, funda essa incerta realidade, que solidifica e dá matéria a isso impreciso. Não por acaso decide nomear o personagem morto como Alec, ignorando se é assim como se escrevia seu nome, numa tentativa de dar autoridade à história, de defini-la a partir da escrita, da concretização do nome na escrita. Dar nome ao personagem e escrevê-lo é oferecer-lhe um estatuto na realidade que ele cria na escrita, é posicionar sua figura dentro do relato e dar-lhe uma existência precisa.

---

[108] "vivimos más vorazmente de lo que hablamos, y nuestras conversaciones y cartas, no por eso sembradas de silencios, de esos silencios largos con los que dos amigos simplemente se acompañan, no alcanzan a devorar el jugoso fruto de nuestras experiencias recíprocas".
[109] "realizar el exorcismo de escribir la historia completa".
[110] "una deuda", "un amargo deber".
[111] "Ahora mismo, cuando escribo esta crónica, [...] siento una especie de mudo terror por haber profanado nuestro silencio, como si con estas palabras que escribo hubiera violado un tabú que desencadenará sus fuerzas nuevamente".
[112] "temor de desatar de nuevo esos mecanismos que, en un plano misterioso, causaron la muerte de Alec. [...] estoy aprehensivo de que [...] algo que no está en mi poder evitarlo, algo fatal, ocurra al conjuro de esta historia".

O narrador sabe que é ignorante a respeito de Alec e da situação em geral, mas através da escrita tenta evidenciar a ordem secreta na qual montou o quebra-cabeças em que se converteu a história: "é tanta minha ignorância a respeito de Alec [...] que nem sequer sei a ortografia exata do seu nome. Chamar-lhe-ei Alec nesta tentativa de deixar por escrito as raras coincidências, as premonições e os signos fatais que marcaram (que determinaram?) sua morte" (JARAMILLO, 1983, p. 12)[113].

Além disso, a escrita se apresenta como o sustento veraz da memória, na medida em que, perante o esquecimento do personagem destinatário sobre o que ocorreu depois do desaparecimento de Alec, o narrador se encarrega de deixar por escrito essa memória, de trazer do esquecimento através da palavra o que aconteceu posteriormente. O narrador põe de manifesto este fato quando, depois de mencionar que a "memória escolhe o seu repertório de lembranças. Eu sei que você tem apagada da memória a noite daquele domingo [...]" (JARAMILLO, 1983, p. 103)[114], começa a escrever detalhadamente o que aconteceu para que seu destinatário se lembre e para que através desse relato escrito ele renove os acontecimentos tal e como ocorreram.

Após descrever personagens como Buddy e sua esposa colombiana, e de relatar o encontro entre o destinatário da carta e a bruxa que anuncia a morte de Alec, o narrador introduz sua presença na história. Para isso, em um afã de validar ainda mais a história, recorre a uns cadernos de notas da época: "Agora, para escrever esta história, tenho revisado meus cadernos de notas desses dias" (JARAMILLO, 1983, p. 39)[115]. Assim, a escrita não só se apresenta como ferramenta para ordenar os fatos da história, para exorcizar ou pagar as dívidas pendentes, mas também como documento validador da realidade da história. Ao comentar e escrever que revisou seus cadernos de notas, o narrador transmite a sensação de que o que se escreve nesse momento está sustentado por outra escrita anterior, o que validaria a escrita atual. Assim, as escritas no texto se convertem em documentos de veracidade dentro da história e sustento das situações acontecidas.

Ao conhecer Alec, na casa do seu amigo, o destinatário da carta, o narrador faz menção da compulsão implícita na escrita, e que por essa obsessão a história da morte de Alec começou a se integrar com outros dados que lhe permitiram conhecer mais a fundo o personagem do qual fala.

Escrever para o narrador implica então um mergulhar na história que se escreve, dirigir

[113] "es tanta mi ignorancia acerca de Alec[...] que ni siquiera sé la ortografía exacta de su nombre [...]. Lo llamaré Alec en este intento de dejar por escrito las extrañas coincidencias, las premoniciones y los signos fatales que marcaron (que determinaron?) su muerte".
[114] "La memoria escoge su repertorio de recuerdos. Sé que tienes borrada de la memoria la noche de aquel domingo".
[115] "Ahora, para escribir esta historia, he repasado mis cuadernos de notas de esos días".

todos os pensamentos com o exercício da escrita: "Por fortuna, escrever obsessiona, e nestes dias não tenho podido deixar de pensar nem um instante na história da morte de Alec" (JARAMILLO, 1983, p. 49)[116]. O narrador relata detalhadamente, sem medo de esgotar as palavras, o rosto de Alec; sua escrita compulsiva responde a um desejo de ser o mais certeiro possível, de arrancar do esquecimento os detalhes que lhe serviram para desenhar a sua história. Assim, apresenta uma espécie de poética da sua escrita: "quero ser exaustivo, quero exprimir a memória e arriscar tudo neste conto" (JARAMILLO, 1983, p. 50).[117] O tema da escrita obsessiva volta no texto posteriormente, ao se referir à ideia de que ao pôr por escrito a morte de Alec se estivesse violentando um pacto de silêncio, se "pronunciasse um conjuro raro, superior a mim, mas necessário" (JARAMILLO, 1983, p. 52)[118], como se com a escrita não se tivessem limites e fosse um arriscar o passo além do proibido ou do convencional; e também quando escreve sobre a escolha das palavras que ele traz da sua memória mas que parecem vir do futuro para o presente da escrita, como se a escrita fosse atemporal, visionária e ao mesmo tempo inadiavelmente atual. Assim também, as leituras que realiza influem na sua escrita intercalando histórias paralelas à história de Alec. E as menções de dois escritores, Felisberto Hernandez e Macedonio Fernandez, se relacionam com o fato de escrever. Do primeiro, menciona que, ao se descobrir escritor, depois de ser pianista, ele achava que as palavras do seu diário eram quase outra forma da música; e do segundo, menciona um comentário de Borges sobre ele, que dizia que era um personagem 'antilivresco', que "nunca deu valor à palavra escrita [...] achava que o problema central do universo já tinha sido resolvido [...] não por filósofos [...], mas por homens que não se tinham tomado o trabalho de revelá-lo. Pensava que talvez a solução era incomunicável" (JARAMILLO, 1983, p. 73)[119]

El juego del alfiler

Neste romance de 2002, Darío Jaramillo desenvolve uma narrativa em três níveis diferentes. Por um lado, um Dario-autor reflete em torno às fronteiras que se estabelecem entre a realidade e a ficção, entre as noções de autor, de narrador e de personagem. Esse Dario-autor diz

[116] "Por fortuna, escribir obsesiona y en estos días no he podido dejar de pensar ni en un instante en la historia de la muerte de Alec".
[117] "quiero ser exhaustivo, quiero exprimir la memoria y arriesgar todo en este cuento".
[118] "pronunciara un conjuro extraño, superior a mí pero necesario".
[119] "nunca le asignó valor a la palabra escrita [...] creía que el problema central del universo ya había sido resuelto muchas veces, [...] no por filósofos [...], sino por hombres que no se habían tomado el trabajo de revelarlo. Pensaba que talvez la solución era incomunicable".

que o narrador - personagem da história que ele vai contar chama-se também Dario Jaramillo, mas que não só por compartilhar seu próprio nome é ele, e deixa claro que essa escolha do nome foi sem seu consentimento e obedece, talvez, ao fato de que essa história que vai contar, ele também a pôde viver (JARAMILLO, 2002, p. 15). O narrador-personagem é autoconsciente e sabe que é personagem duma história, reconhece a presença dum autor-personagem que escreve os fatos do romance e que se apresenta como dono e senhor da história na medida em que é criador das borbulhas que representam a história e os personagens. Ele, também, é possuidor do alfinete com o qual pode dar término às borbulhas. E, por fim, um outro Dario autor, escritor de livros que responderia ao nome de autor citado por Foucault, criador tanto do personagem autor como do personagem narrador.

Os personagens do romance surgem da relação com os amigos e amigas do autor, mas fica claro que são personagens de ficção. Ainda que o personagem narrador seja consciente da sua condição de personagem, os outros personagens da história ignoram que vivem na ficção e são criações dum autor. Eles são

> seres de tinta que existem porque eu conto que existem. Eles ignoram que são personagens duma história, não sabem que por suas veias circula tinta em lugar de sangue. Os personagens sem voz própria como a que eu possuo — primeira pessoa, personagem, ponto de vista, bisagra— conservam a ilusão ou a certeza de serem personagens reais, atuam como tais, ou isso tentam, reagem como tais, como tais têm a capacidade e a inclinação para enganar (JARAMILLO, 2002, p. 80)[120].

Darío–personagem, inventado pelo autor Dario, é autoconsciente, se dirige ao autor porque sabe que é personagem de ficção, que é parte da história e que é um personagem feito de palavras, cujo destino depende do autor, da caneta *Mont Blanc* que o autor possui. Ele é advogado e viaja periodicamente ainda que odeie isso, encontra-se uma tarde, no restaurante «Boca de Ratón», com o dono do restaurante, Félix Leal (Felisberto González), que é um velho companheiro da escola e que se faz passar por cidadão italiano. Darío-personagem, Ana y Juan, tentam, desse momento em diante, revelar a verdadeira identidade, o passado e os negócios de González, o que desemboca na narração da história de Felisberto González, que fugiu da Colômbia com oito milhões de dólares produto do lavado de dinheiro e é procurado pela polícia e pelos credores. Nesse momento aparece um companheiro da universidade de Dario-personagem: Clodoveo Mackenna Pombo, que procura extraditar Felisberto e recuperar o dinheiro roubado.

[120] "seres de tinta que existen porque yo cuento que existen. Ellos ignoran que son personajes de una historia, no saben que por sus venas circula tinta en lugar de sangre. Los personajes sin voz propia como la que yo poseo— primera persona, personaje, punto de vista, bisagra— conservan la ilusión o la certeza de ser personajes reales, actúan como tales, o eso tratan, reaccionan como tales, como tales tienen la capacidad y la inclinación para engañar".

Também aparecem uns títulos de dívida de uns narcotraficantes, Durango, Taxímetro y Clemencia, que farão o impossível para recuperar seu dinheiro. O final fatal do romance se resume assim:

> Para Taxímetro era fácil e barato contratar o trabalho que seguia. González foi o primeiro. Caiu baleado na entrada do restaurante. Por sua vez, Clodoveo foi morto desde uma motocicleta quando ia dirigindo seu carro. Quanto a Darío foi mais difícil atingi-lo, porque não tinha horários fixos nem compromissos à noite. Uma madrugada, enganaram ao zelador do seu prédio e forçaram a entrada do seu apartamento enquanto ele dormia. Foram até seu quarto. Foi crivado na sua cama sem que acordasse para siquer colocar a prótese para chegar com dois pés na outra vida. Plop» (JARAMILLO, 2002, p. 151)[121].

Para Dario autor-personagem, a escrita permite criar histórias inventadas como se fossem borbulhas, as quais são inflacionadas com as palavras escritas hoje com "uma caneta *Mont Blanc* na mão, amanhã diante dum processador de palavras", e o autor, além de ser o criador, o "dono e senhor deste conto", é também quem está em posição de destruir, de acabar com a história, de 'descriar', é o "proprietário do alfinete para fazer-lhe plop às histórias e desaparecê-las" (JARAMILLO, 2002, p. 19)[122]. Esse mesmo Darío personagem-autor, decide o momento de interromper a história que o Dario narrador está relatando para adicionar alguma informação na história, para corrigir algo que acha errado no relato do outro Dario ou para apresentar alguma situação referente à própria linguagem. Assim, faz patente sua suposta supremacia sobre o outro Dario narrador, sua consciência de estar num nível superior dentro do mundo ficcional: "Interrompo eu, o Dario dono da caneta *Mont Blanc* que infla a borbulha de palavras, proprietário também do alfinete. Interrompo porque o Dario personagem não pode decidir quando muda de capítulo e menos se comete erros ao fazê-lo" (JARAMILLO, 2002, p. 36)[123]. Porém, o Dario narrador também é consciente de que é personagem e de que foi criado por um outro autor, tem consciência de que sua história faz parte dum livro na medida em que sabe que inicia capítulos com sua narração, e sabe que não é apenas uma voz relatando uma história, mas nada mais que:

[121] "Para Taxímetro era fácil y barato contratar el trabajo que seguía. González fue el primero. Cayó abaleado a la entrada del restaurante. A Clodoveo lo mataron desde una motocicleta cuando iba manejando su carro. Darío fue más difícil porque no tenía horarios fijos ni compromisos en las noches. Una madrugada, engañaron al portero de su edificio y forzaron la entrada de su apartamento mientras él dormía. Fueron hasta su alcoba. Lo acribillaron en su cama sin que despertara a ponerse la prótesis para llegar con dos pies a la otra vida. Plop".

[122] "una pluma *Mont Blanc* en la mano, mañana ante un procesador de palabras, amo y señor de este cuento […] propietario del alfiler para hacerle plop a las historias y desaparecerlas".

[123] "Interrumpo yo, el Darío dueño de la pluma *Mont Blanc* que infla la burbuja de palabras, propietario también del alfiler. Interrumpo porque el Darío personaje no puede decidir cuándo muda de capítulo y menos si comete errores al hacerlo".

“traços de tinta preta sobre papel azul, uma caligrafia que varia de ângulo e de ritmo segundo o humor de quem empunha a caneta. ” (JARAMILLO, 2002, p. 55)[124].

A ideia da escrita como doadora de vida se amplia na medida em que o narrador tem consciência de que as linhas que algum outro distribui sobre o papel fabricam sua existência e seu passado, que ele é produto da escrita de outro que o define e o faz existir e define o seu destino com o movimento da sua caneta: “letra submetida à sorte e aos pulos, isso sou eu” (JARAMILLO, 2002, p. 55)[125]. Mas, diante disso, ele também se sabe escritor, e diante do seu destino marcado e da sua vida já predeterminada, escolhe tirar vantagem do fato de ter o mesmo nome do seu autor: “me aproveito do meu nome e me rebelo, escrevo substituindo o Dario autor e pulo ao tema que me obsessiona, filósofo de tinta e papel” (JARAMILLO, 2002, p. 55)[126].

Nesse sentido, o narrador encontra na escrita uma ferramenta de poder, que lhe permite se rebelar diante da imposição e do destino marcado pelo autor e, também, ter um meio para contar uma verdade diferente daquela de quem ostenta a caneta e decide escrever a história. Assim, a rebelião do narrador é escrever sua história, fazer do exercício de escrita um instrumento de identidade e de poder. Nesse sentido, as identidades do autor-personagem e do narrador-personagem estão constantemente se superpondo uma à outra, num jogo de poderes que poderia ser proposital por parte de Jaramillo para mostrar de maneira crítica a posição incerta e variável do autor e dos personagens, em que se transtrocam as hierarquias de autor, narrador e personagem. O narrador, como personagem, é consciente de sua situação como personagem da obra: “eu, personagem, fio descontínuo de tinta [...]” (JARAMILLO, 2002, p. 59)[127]

O narrador é um personagem autoconsciente da ficção, que estabelece diferenças entre ele, “parte deste conto e [...] também o conto mesmo” (JARAMILLO, 2002, p. 78); entre os outros personagens que não sabem que são personagens; entre o Dario personagem-autor, onisciente; e entre o próprio leitor, a quem se dirige no capítulo 6. A primeira diferença é ontológica, na medida em que é consciente de que o leitor tem uma existência na vida real, mas ele sabe que é feito de palavras, apenas tem existência, e o expressa assim: “enquanto sou as palavras escritas que você está lendo” (JARAMILLO, 2002, p. 77)[128]. As palavras, na medida em

[124] “trazos de tinta negra sobre papel azul, una caligrafía que varía de ángulo y de ritmo según el humor de quien empuña la estilográfica.”.
[125] “Letra sometida a la suerte y a los saltos, eso soy yo”.
[126] “me aprovecho de mi nombre y me rebelo, escribo sustituyendo al Darío autor y salto al tema que me obsesiona, filósofo de tinta y papel”.
[127] “yo, personaje, hilo discontinuo de tinta [...]”.
[128] “mientras soy las palabras escritas que usted está leyendo”.

que definem sua existência, devem ser justas, rigorosas, pois na escrita a exatidão e precisão delas seria "questão de ser ou não ser" (JARAMILLO, 2002, p. 77) [129] . Com esses questionamentos, o narrador personagem estabelece a diferença com o outro Dario, o autor personagem, pois além de os dois conhecerem a história, o autor só a conhece na exterioridade das palavras enquanto o narrador conhece o modo como se desenvolve o mundo da ficção que ele habita, e dá voz aos personagens da história e, por estar feito de palavras, por ser uma escritura, ele conhece "a lógica interna duma realidade fabricada somente com palavras, com palavras escritas, uma realidade de tinta e papel" (JARAMILLO, 2002, p. 78)[130].

A respeito dos mecanismos da metaficção, Clemencia Ardila, ao analisar este romance de Jaramillo (além do romance *Memorias de un hombre feliz* e o romance *El esquimal y la mariposa de Nahun Mont*) propõe uma leitura a partir de três claves hermenêuticas: 1) o caráter diegético bivalente, 2) a presença de mecanismos de autorreferencialidade, intertextualidade e hipertextualidade, e 3) a autoconsciência.

O primeiro elemento tem a ver com a tese de Ricardo Piglia sobre o conto, citada por Ardila. Ele argumenta que um conto sempre relata duas histórias. Neste caso, tanto para *La Muerte de Alec* como para *El Juego del Alfiler*, existe uma história reconhecível (os fatos que terminaram com a norte de Alec no primeiro romance, e a história do crime perpetrado por Felisberto Gonzáles ─relatado uns parágrafos atrás─ e que termina com a morte dos implicados no esquema delitivo, no segundo romance). Há, portanto, uma outra história, que tem a ver com o relato metaficcional propriamente dito e relacionada com o processo da escrita dessas histórias, com a elaboração do mesmo romance: "criação do personagem principal, configuração dos personagens secundários, seleção duma situação interessante, eleição da voz e do olhar que narrarão os fatos e inscrição num gênero" (ARDILA, 2012, p. 119). As figuras de autor, narrador e leitor são assim pensadas constantemente. Questiona-se sua posição no romance e o que se espera deles. Também se reflexiona sobre a concepção da obra literária de ficção comparando-a com uma borbulha, e o autor como criador e dono do alfinete com o qual a pode fazer desaparecer.

Sobre a autorreferencialidade, nos dois romances os narradores demonstram suas capacidades com a escrita através da menção constante de obras literárias reconhecidas, demonstrando o conhecimento que têm de certos autores famosos, fazendo menção de apartes de

[129] "cuestión de ser o no ser".
[130] "la lógica interna de una realidad fabricada solamente con palabras, con palabras escritas, una realidad de tinta y papel".

outras obras literárias e também refletindo sobre o próprio processo de construção da obra literária na qual se encontram imersos. Além disso, para Ardila "esta estratégia serve ao propósito duma autofiguração de autor presente nas obras de Jaramillo Agudelo." (ARDILA, 2012, p. 124)

Por fim, a respeito da autoconsciência, que ocorre quando o narrador se reconhece como personagem duma história, nos casos dos romances analisados ele se reconhece como escritor, e reflete em torno ao ofício da escrita da seguinte maneira:

> inclui em sua trama fragmentos discursivos nos quais ele dá conta de seu trabalho de indagação, análise, raciocínio, elucubração, sobre o ofício de escrever ou, também, quando declara suas opiniões sobre seu desempenho como escritor, sobre as dificuldades, alegrias ou preocupações que significam o exercício que está realizando naquele momento (ARDILA, 2012, p. 127).

Além disso, a própria organização dos capítulos do romance provoca a consciência de que o próprio autor e os personagens escritores têm da obra a ideia de um relato ficcional, na medida em que seus títulos correspondem com os elementos tradicionais que compõem uma narração: personagens, trama, nó e desenlace.

Agora, as diferenças que estabelece o narrador no seu mundo escrito têm a ver com a simultaneidade do escrito, pois o que é posto no papel está acontecendo tudo ao mesmo tempo depois de que é impresso ou marcado sobre o papel com a caneta. Também com a descontinuidade, como nos explica o narrador personagem: "posso nascer ao princípio dum parágrafo, viver noventa anos na seguinte frase e morrer-me antes do ponto. [...] E o que houver entre palavra e palavra é o meu nada, não existo" (JARAMILLO, 2002, p. 79)[131]. Da mesma maneira, estabelece que no mundo da linguagem, feito pelas palavras, não existe uma diferenciação entre a maneira como interpretamos a realidade e o sonho porque "não existe a dicotomia realidade\linguagem", pois as duas instâncias, em essência, estariam constituídas por palavras.

E, na medida em que desenvolve autoconsciência como personagem, também fustiga os limites estabelecidos entre o que poderia ser considerado real o ficcional, pois ele, que se acha real, é também uma construção, um artifício feito de palavras. Mas, na 'realidade' da obra, sua existência não é posta em dúvida porque ninguém, dentro do mundo ficcional, acha que o que vive ou acontece não seja a 'realidade'. Há um contrato, se é possível pensar assim, entre os personagens para acreditar na realidade das suas vidas, que ao quebrar-se, implicaria também a destruição desse mundo ficcional. Assim, o narrador transpõe esta ideia para a realidade real, a

[131] "Puedo nacer al principio de un párrafo, vivir noventa años en la siguiente frase y morirme antes del punto. [...] Y lo que hay entre palabra y palabra es mi nada, no existo".

realidade do leitor, e propõe que nesta realidade também estabelecemos contratos para sentir-nos reais, para acreditar na realidade das nossas vidas. Porém, segundo o narrador, é possível que também dependamos dum narrador onisciente, que sejamos parte duma história que algum outro narrador onisciente que desconhecemos está relatando: "quantas pessoas que se sentem reais, como eu, ignoram que são apenas o invento de alguém?" (JARAMILLO, 2002, p. 80)[132]

Finalmente, o Dario personagem-autor, que é mais consciente de seu papel de autor do que de seu papel de personagem urdido por outro Dario que vive na realidade, reflete em torno dos limites entre a realidade e a literatura, entre a realidade e o que ele escreve: essas "histórias [...] borbulhas construídas com palavras" (JARAMILLO, 2002, p. 143)[133] e conclui que essas histórias são inventadas, que nada as une à realidade e que podem se desvanecer apenas com a ação do autor de "tirar o alfinete e fazer-lhes plop" (JARAMILLO, 2002, p. 143)[134]. Porém, depois dessa reflexão, faz menção, de sujeitos que compartilham com os personagens os mesmos nomes como se fossem seus próprios amigos: Juan, Ana e Mariapé, num jogo de realidades que se entrecruzam, de invenções que se sobrepõem. A figura unívoca do autor é posta sempre em entredito. Duvida-se da sua onipotência, do seu absoluto conhecimento e do controle que acha ter sobre a obra. Um personagem se rebela de seu controle e o próprio leitor se apresenta como controlador da obra. Tudo lhe faz pensar "Quem lhe faz plop à história? Só o autocrático autor? Outro autor invisível que compete com ele, por exemplo, o próprio personagem? Sem esquecer-se do leitor que lhe faz plop ao terminar ou cada vez que interrompe" (JARAMILLO, 2002, p. 144)[135]. Não é o narrador que dá um final à obra, pois o personagem-autor pode silenciá-lo. Também não é o dono da caneta, pois ele mesmo, como personagem, está submetido ao destino marcado por outro autor maior que o escreve, por último propõe que também esse outro autor está preso ao destino, à sorte que decide "quais fatos, mentiras ou verdades, se converterão no elo de causas que conduza ao final verdadeiro" (JARAMILLO, 2002, p. 145)[136]. Por fim, o final, na medida em que também é uma construção dum personagem chamado autor (seja qual seja sua hierarquia ou o nível em que se encontra) é imprevisível.

[132] "¿Cuántas personas que se sienten reales, como yo, ignoran que son apenas el invento de alguien?".
[133] "historias [...] burbujas construidas con palabras".
[134] "sacar el alfiler y hacerles plop".
[135] "¿Quien le hace plop a la historia? ¿Sólo el autocrático autor? ¿Otro autor invisible que le compite, por ejemplo, el propio personaje? Sin olvidar al lector que le hace plop al terminar o cada vez que interrumpe".
[136] "cuáles hechos, mentiras o verdades, se convertirán en la cadena de causas que conduzca al final verdadero".

5. As escritas pessoais: o autor e a reflexão desde sua posição como criador autoconsciente.

Em um artigo publicado na revista da USP, Élide Valarini Oliver toma uma das cartas intertrocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino na qual os dois jovens autores falam a respeito da crônica. Para a autora, ao se perguntar quem escreve uma crônica, se poderia apresentar a conjunção entre o ser biológico como o sujeito reconhecível por um nome civil, e o ser literário, aquele referenciado por Foucault como possuidor do 'nome de autor' discutido anteriormente nesta dissertação, o que lhe permite se perguntar se o escritor seria "o conjunto de intersecção (aqui no sentido matemático) entre ser e experiência, parte formada e formante, que tem a capacidade de, num dado momento temporal, gerar uma obra?" (OLIVER, 2016, p. 124).

Oliver, ao falar da crônica, estabelece que o narrador deste gênero tem o dever de ser confiável como parte dum contrato tácito que se estabelece com o leitor, que acredita e confia no que escreve o cronista, não como se fosse uma verdade universal, mas a verdade para esse escritor: "Em torno desse contrato que se renova e *deve* renovar-se a cada crônica, há um contexto aparentemente extraliterário, ou melhor, até circunliterário, que assegura essa confiabilidade: o nome do cronista, sua assinatura, e sua assiduidade no espaço a ele demarcado no jornal ou revista." (OLIVER, 2016, p. 124).

A crônica se mantém num espaço meio entre o ficcional e o experiencial ou subjetivo, fazendo uso do espaço literário próprio para isso. Nesse sentido, as entrevistas que se fizeram a Darío Jaramillo, na medida em que respondem a temas relacionados com seu fazer literário, tema recorrente em suas obras ficcionais, e de relatarem uma experiência para o leitor das mesmas, que o afeta como ser humano e real, ao mesmo tempo em que ajuda a configurar sua posição como escritor, poderia se circunscrever nesse gênero hibrido que mergulha nos terreiros da ficção, da biografia e da própria poesia.

Para a autora, depois de analisar diferentes visões do que representa a crônica não só para Clarice e Sabino, mas também para outros autores, conclui com um texto que poderia valer também para as entrevistas do autor colombiano utilizadas nesta dissertação: "que crônica é

fusão, conto e poesia, opinião e fatia de vida, fábula e experiência, conversa entre amigos." (OLIVER, 2016, p. 132)

5.1.1. Textos jornalísticos (crônicas e artigos em revistas)

De agosto de 1967 até dezembro de 1973, Clarice Lispector fez contribuições que apareceram no *Jornal de Brasil* os sábados e foram reunidas, cronologicamente, no livro *A descoberta do mundo*. Segundo a nota de Paulo Gurgel Valente, no mesmo livro, os textos reunidos respondem a documentos de difícil classificação devido à natureza dos mesmos, à extensão e aos próprios interesses da autora: "não se enquadram facilmente como crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações" (LISPECTOR, 1999, p. 5). Nas palavras da própria Clarice nos textos intitulados *Ser Cronista*, de 22 de junho de 1968, *Fernando Pessoa me ajudando*, de 21 de setembro de 1968, e *Amor imorredouro*, de 9 de setembro de 1967, há demonstração de seu inconformismo com o fato de escrever para ganhar dinheiro, pois considera que isso é "vender a alma" (LISPECTOR, 1999, p. 29). Não se considera cronista no estilo de Rubem Braga, a quem considera o inventor da crônica, e sim escritora de romances e contos. Porém, se permite refletir em torno ao que se poderia considerar uma crônica, como um texto que mergulha entre o relato, a conversa ou uma espécie de "resumo de um estado de espírito" (LISPECTOR, 1999, p. 112). Nesse sentido, e depois de que um amigo a animara para deixar de ter medo de se enfrentar com a escrita destes textos, dizendo-lhe: "escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro" (LISPECTOR, 1999, p. 113), Clarice assume o trabalho de cronista, a contramão desse conselho, com muita seriedade e honestidade. Ela considera a crônica como a exposição através do texto duma Clarice mais pessoal e íntima, pois sabe que muitos dos acontecimentos da sua própria vida inevitavelmente vão ficar consignados nesses escritos e, na medida em que as crônicas são assinadas, torna-se revelado o sujeito por trás desse nome. Para Clarice, perder essa intimidade, deixar de ser, como em seus livros, "anônima e discreta" (LISPECTOR, 1999, p. 137), implica dar-se a conhecer, mostrar segredos da sua vida que não está interessada em revelar, pois a vida e a arte deixariam de ter a separação necessária. Assim, escrever não continuaria sendo um exercício de autoconhecimento e a revelação do já conhecido. Perante isso, o consolo que tem é a

ideia de que qualquer fala, qualquer produção discursiva, mesmo a escrita, é também um jeito de mudança, de fazer-nos outros, uma ideia que é expressada na frase de Pessoa que cita a continuação: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. ” (LISPECTOR, 1999, p. 137). Mas, sabe que, ao escrever qualquer texto, sempre há um grau de exposição, mesmo sendo uma crônica ou um livro de ficção, sempre se vende a alma quando se escreve. Lispector estabelece a diferença entre a escrita para o jornal e a escrita para os livros num primeiro momento pelos leitores que cada um vai ter: para o jornal seria “algo aberto facilmente para todo o mundo”, enquanto que para um livro seria uma escrita “que só é aberto por quem realmente quer” (LISPECTOR, 1999, p. 113), pelo qual sua escrita se transforma tanto para um como para outro. Para a escritora essa mudança de escrita deve responder a um objetivo mais aprofundado e não apenas divertir ou agradar o leitor, pois nos seus livros ela procura uma “comunicação profunda comigo e com o leitor” (LISPECTOR, 1999, p. 113), o que não consegue com a escrita no jornal, pois sente que só fala com o leitor e se sente bem de que ele fique satisfeito. Os textos escolhidos para este trabalho, apesar das exceções feitas pela própria Clarice (ou graças a elas), oferecem uma visão mais pessoal da escritora defrontando-se com a própria escrita em um âmbito diferente ao do confessional ou do literário, num termo meio entre os dois. As crônicas relacionadas nesta dissertação foram selecionadas tendo em conta a constante reflexão em torno do próprio exercício da escrita.

O desconforto com as entrevistas sempre foi evidente em Clarice, pois hesitava com respeito às perguntas, às suas respostas e também sobre o sentido que os outros iam dar às palavras que ela emitia. Em 30 de dezembro de 1968, no texto *A entrevista alegre*, escreve: “Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constrangem, custo a responder, e, ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente minhas palavras.” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Sobre o gênero do autor e a nacionalidade, Clarice aclara que definir o escritor pelo sexo implicaria não considerar a possibilidade de permitir que o autor interiorize dentro da sua escrita o gênero oposto, na medida em que classificá-la como escritora feminina impediria de certo jeito incorporar em sua escrita o sexo oposto. Nesse sentido, pode-se confrontar nesta dissertação a análise a respeito dos autores masculinos nas obras analisadas de Clarice e o conceito de autor bissexual exposto por Cixous (CFR cap. 2.1.1.2). O termo escritor para Clarice implicaria a ideia de que não há um autor, mas sim uma escritura, e esta carece de sexo e de nacionalidade, pois está num grau acima do sujeito que escreve e implica o próprio exercício da escrita, duradoura, e não a perecível figura do autor. Nesse sentido, também as nacionalidades são circunstâncias

biográficas, pois a escritura não responde aos limites espaciais do sujeito que a exerce e sim às suas próprias fronteiras, marcadas pela escrita mesma:

> Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país (LISPECTOR, 1999, p. 59).

Em duas crônicas Clarice define a escrita como uma maldição. Na intitulada *Ao Linotipista*, por um lado, num jeito de corporizar a escrita, define a pontuação como a respiração da frase, o que dá o ritmo da sua própria escrita, mesmo com erros que não só tem a ver com as capacidades diminuídas da sua mão, mas também com uma razão desconhecida que poderia estar intimamente ligada com seu jeito de escrever. Ela fecha o texto com a declaração da escrita como uma maldição na medida em que o jeito de escrever se constitui com o tempo em um estilo, e ao escrever assim ela poderia estar constantemente sendo obrigada a respeitar o estilo da Clarice escritora:

> Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê. Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar. Escrever é uma maldição (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Em *Escrever*, texto de 14 de setembro de 1968, reitera a posição da escrita (não tanto para jornal, mas a escrita de ficção) como maldição, na medida em que se apresenta tanto como uma dor como uma pulsão, uma necessidade insubstituível, um "vício penoso do qual é quase impossível se livrar" (LISPECTOR, 1999, p. 134). Acrescenta que também salva, pois encontra nela a liberdade da alma presa, a concepção da escrita como trabalho intelectual e sentimental de representação do que se é, um meio para entender o mundo e os acontecimentos do cotidiano, para abranger o que está distante e dar uma pequena luz sobre o que fica na escuridão. É através da escrita que o que se ignora, o desconhecido, fica não menos inatingível, mas mais familiar, mais perto do próprio corpo. Neste sentido, na medida em que muitas vezes se escreve por uma intensa curiosidade, a própria Clarice se surpreende com o que escreve, pois descobre, através da escrita, que são conhecidas coisas que se pensava que não se sabiam na medida em que ao escrever se verbaliza e se traz para a consciência o que de outra forma ficaria no fundo escuro do inconsciente. Assim, escrever é penetrar no mistério tanto do que se sabe como do que acha que não se sabe, mergulhar no desconhecido do mundo e de nós mesmos: "É na hora de escrever que

muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia." (LISPECTOR, 1999, p. 254). Para Clarice, a escrita estabelece um laço com o mundo e com ela mesma, com o que a constitui e com o que constitui o mundo, um laço que na escrita se tende entre o indeterminado e a intuição, e que, se não fosse pela salvação que proporciona a escrita, estaria perdido no inentendível: "Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. " (LISPECTOR, 1999, p. 134). A escrita se exerce na espontaneidade do agora, no instante em que a coisa acontece e é no escrito. É por isso que o escritor está submetido ao temporal e não apenas ao seu desejo ou vontade.

A intuição se apresenta como fundamental na escrita de Clarice, pois mais do que tentar fazer reconhecível sua intraduzível intuição ao transpô-la em palavras através da linguagem, a intuição está intimamente ligada ("grudada e colada", segundo Clarice) à escrita, pelo qual seria quase impossível arrancá-la dela mesma e convertê-la em palavras. A intuição só chegaria quando o coração fosse puro, mas isto para Clarice não acontece com regularidade, pelo qual se apresentam os perigos próprios da escrita e da intuição: perante o mistério da escrita, das sombras que pode revelar com a luz da palavra, pode acontecer um aviso de destruição ou autodestruição pela palavra na qual já não se tenha um vínculo com o sujeito nem com a coisa que significa; ou também através da escrita podem chegar lembranças que não se querem. É por isso que Clarice adverte: "Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador." (LISPECTOR, 1999, p. 183). Escrever se torna assim quase uma necessidade na medida em que a intuição precisa duma realidade trazida pelas palavras e que é através da escrita que se entende o mundo. Na escrita se conjugam, por um lado, um desejo de explicitar veridicamente um sentimento, ainda que se recorra à imaginação ou a ficção como o caminho para consegui-lo, e que nesse trânsito se corra o risco, pela dificuldade de transpor o sentimento e o pensamento sem mentir e em palavras, de parecer hermético. Por outro lado se encontra na escrita a consciência de que é a única maneira de apreender o mundo, porque não há outra forma diferente de compreender a realidade que escrever, pois "é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado" como se expressa Clarice, "escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever." (LISPECTOR, 1999, p. 236). A respeito do hermetismo, para Clarice o próprio tempo se encarrega de tornar claro o que estava escuro. Neste sentido, a escrita é para ela

uma aventura profunda da palavra na qual se toma o risco de não ficar claro mesmo quando se tenta esclarecer.

Assim, para começar a escrever se tem uma intuição e não um tema concreto e definido. Escrever começa sem tema, com o grito libertário ou a mudez essencial. E nesses estados acontecem as palavras isca que trazem outras palavras (como as palavras do personagem de *Água Viva*, palavra "pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra ─ a entrelinha ─ morde a isca, alguma coisa se escreveu [...] o que salva é escrever distraidamente" (LISPECTOR, 1979, p. 21)) ou palavras-chave, dadas por outras pessoas para dar início à escrita. Porém é preciso que, quando aconteçam as palavras, elas permitam também a existência das não palavras, das entrelinhas, pois estas, como o silêncio, são componentes básicos da escrita para Clarice: "Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas." (LISPECTOR, 1999, p. 200). Mas o exercício de escrever distraidamente pode trazer com horror milhares de palavras que não se querem, as não desejadas. E é nesse contexto, onde a escrita não é uma obrigação, mas uma força que impele as palavras, um impulso desconhecido por fazer da realidade uma palavra, não para dizer algo específico, mas para simplesmente dizer sobre o mundo, e onde o escritor mergulha constantemente. Em oposição à vida, Clarice é uma observadora ativa que toma partido do seu olhar do mundo e estabelece um senso de ironia ou humor. Nesse sentido a escrita se apresenta como uma observação passiva, interior. Ela acontece simultaneamente com o observado e com o sentimento que isso lhe provoca, pelo qual ela não tem escolha pois o escrever é um estar acontecendo, um ser no momento da observação: "Escrevendo, tenho observações por assim dizer passivas, tão interiores que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho" (LISPECTOR, 1999, p. 319). Para Clarice as frases não são uma construção senão apenas um deixar acontecer da frase, um nascimento: "Não se faz uma frase. A frase nasce." (LISPECTOR, 1999, p. 433) Esta relação íntima e profunda com a escrita, na qual ela parece se inscrever no profundo do pensamento do escritor, é semelhante a que se apresenta com o inconsciente, na medida em que, como argumenta Pérez ao falar das ideias de Freud sobre o inconsciente:

> as palavras vêm a pôr luz asas e luz às representações cegas e mudas que povoam o inconsciente. [...] As representações objetivas […] se inscrevem no inconsciente e lá permanecem escritas, como letras frias ou incandescentes, até que as palavras as descobrem no seu interior como si aplicassem um processo de leitura. O inconsciente […] se lê (PÉREZ, 2007, p. 35).

Ao se indagar pelo que buscava ao escrever, Clarice, em *Monumento,* estabelece uma relação entre a lembrança e o desejo. Por um lado, ao começar a escrever procurava abranger com a palavra "tranquila e sem modas" (LISPECTOR, 1999, p. 134) não o objeto lembrado, mais precisamente a lembrança desse objeto, que o fazia superior na medida em que estava carregado do tempo e da incerteza da própria recordação, pois era a imagem sublimada da coisa real e que guardava em si próprio o ideal do objeto. Através dessa escrita, procurava atingir, poder tocar nesse novo objeto idealizado que muda pela lembrança. Assim, a escrita era o desejo de tocar na ausência real do objeto, mas no profundo e superior da sua essência. Porém, como ela mesma explica, perante essa impossibilidade "terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes." (LISPECTOR, 1999, p. 134)

Essa palavra tranquila a qual aspirava Clarice tinha a ver com o seu desejo de escrever uma escrita depurada, sem os enfeites e os obstáculos que o estilo, mesmo próprio e alcançado com esforço, submete a palavra pura. Essa escrita seria sem uma moral e uma estética específica o dizer em sua pura expressão que revelaria, livre do artifício do estilo, a verdadeira condição humana, o esplendor da sua miséria, o prazer de reconhecer-se nisso: "Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer. E o que eu escrevesse seria o destino humano na sua pungência mortal. [...] O que eu escrevesse ia ser o prazer dentro da miséria. É a minha dívida de alegria a um mundo que não me é fácil." (LISPECTOR, 1999, p. 142). Se Clarice procurava alguma espécie de 'estilo', este tinha a ver com a humildade ao se acercar com as palavras às coisas, entendendo por humildade, a consciência da incapacidade de tal tarefa. Para ela, só assim é que a coisa "não escapa totalmente" (LISPECTOR, 1999, p. 237)

Em *Anonimato,* Clarice celebra o poder que o ser anônimo tem no relacionado com a escrita. Na medida em que ela, como escritora, adquiriu certa projeção, perdeu algo do seu pudor, o que lhe impede de dizer algumas coisas que gostaria de dizer, pois já não tem essa ingenuidade perdida. A palavra, esgotada no trânsito dos seus livros e também da sua vida, aparece agora como um destino ao qual já não se quer chegar. No seu lugar, a decisão de ficar calada assume o jeito de estar no mundo. O silêncio, neste sentido, é para Clarice de vital importância, pois além de que se converter em mostra palpável da cansada relação que estabeleceu com as palavras, também é consciente de que foi do silêncio que elas nasceram, do silêncio que a habita. Mas, para ela, mais importante do que as palavras que nascem dele é o próprio silêncio:

> Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Na crônica *Persona*, a mudez se classifica como um evento no qual não há espaço para mentir, em contraposição com as palavras, que, enquanto artifício, dizem outra coisa diferente da que se deseja e nunca a coisa em si mesma, pois, segundo seriam apenas significantes, referências da coisa que essencialmente é diferente à palavra: "Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer." (LISPECTOR, 1999, p. 79)

Paradoxalmente, na crônica *Gritos*, Clarice fala da dificuldade de classificar estes textos, pois para ela não se constituem nem em crônicas, nem artigos, nem colunas. Para ela são gritos de cansaço. O desejo de parar de escrever livros se apresenta de novo estabelecendo um possível limite a sua escrita que está perto do próprio limite do ser e no qual a palavra deixa de ser o artifício duma história para se converter em "verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros" (LISPECTOR, 1999, p. 82).

Na crônica *Ainda* sem resposta, se reforça esta ideia de não escrita, paradoxalmente, através da própria escrita: "Não sei mais escrever, perdi o jeito." (LISPECTOR, 1999, p. 113). Porém, a escrita se apresenta para Clarice como a voz de quem não pode falar, querer "dizer o que elas não puderam falar" (LISPECTOR, 1999, p. 113) e é o jeito de continuar na escrita, no espaço de possibilidade que ela representa, ainda que o jeito de escrever literariamente se tenha perdido.

Blanchot (2011) explica que a literatura, assim como a escrita, são espaços ausentes, vazios das coisas essências e cheios da ausência da palavra, pois tanto a escrita como a oral estabelecem uma distância entre as coisas e o que elas representam, pois entre a palavra e o significado se apresenta um grande abismo que os afasta, pois a palavra não diz nem o mundo nem as coisas do mundo, e sim a sua ausência, o vazio que há nas coisas e no mundo.

Assim, a literatura, por um lado, se tornou uma ameaça, um espaço de significados do qual se tem que salvar, e paradoxalmente é também nesse espaço que se poderá descobrir o que é mais importante do que a literatura ou a escrita. Em *Um Degrau acima, o silêncio,* não escrever é deixar aparecer o silêncio, é ficar mais perto da desaparição da qual todo escritor vem antes de empreender seu trabalho de pôr palavras no mundo. Porém, este desaparecimento, esta aceitação do silêncio, para quem é compulsivo com a escrita, para quem não pode deixar de nomear o mundo, é mais difícil do que o próprio exercício de escrever: "quem sabe, também eu já poderia

não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável." (LISPECTOR, 1999, p. 414).

Clarice é consciente de que escrever é seu destino. Assim esclarece em *As três experiências*, ao dizer que é através da escrita que se exerce o controle sobre as coisas vividas e sobre o próprio mundo, e que para adquirir esta capacidade o único jeito é exercê-la, dominá-la com a disciplina do próprio escrever. Mas, ao mesmo tempo, na medida em que a escrita se converte em algo extremamente forte, também pode abandonar o escritor quando já não se tem mais que dizer, quando as palavras se esgotam. Além de se permitir que essa experiência da escrita seja nova cada vez que se executa, que, como diz Foucault, seja uma experiência da qual se sai transformado (FOUCAULT, 2013, p 33-34), nos cambie em cada novo livro, em cada nova escrita, também se deve saber quando parar, pois, como Clarice aclara, em escrever não se tem nenhuma garantia:

> E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E, no entanto, cada vez que eu vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (LISPECTOR, 1999, p. 101)

Em crônica intitulada *Como é que se escreve?*, Clarice afirma que o único jeito de responder a esta pergunta é fazê-lo quando está escrevendo, pois de outro modo não saberia. Assim estabelece de novo uma relação direta com o momento do instante: é aí, no espaço da escritura, no instante em que se escreve, que a escrita se responde a ela mesma a respeito das suas funções, dos seus objetivos, do seu modo de ser. Clarice se pergunta sobre as origens da escrita, dos constituintes da escrita, da forma e do conteúdo ao interior do exercício, do papel mesmo do escritor que se defronta com o seu material: "como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?" (LISPECTOR, 1999, p. 156). A resposta para todos esses interrogantes se encontra no exercício mesmo da escrita, no ato de escrever: é precisamente escrevendo que se responde ao como escrever, que se diz o que se diz na escrita, que se rompe com o a distância que separa o silêncio da folha em branco e o discurso escrito. A escrita é um aprender fazendo, um exercício que se mira a si mesmo e se responde em seu atuar, no percurso do seu próprio desenvolvimento. Além dela mesma, quando não está atuando no mundo, a escrita, para Clarice, não poderia

responder: “fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever” (LISPECTOR, 1999, p. 157)

A respeito da escrita de crônicas, de novo, Clarice escreve em torno ao problema de revelar mais do que se quer, de traspassar os limites da intimidade e compara as crônicas com seus romances que, mesmo que ela saiba que de jeito nenhum são autobiográficos, não conseguem deixar algo dela na sua própria escrita e estabelece o paradoxo desse espaço literário no qual se procura defender a intimidade na escrita fazendo dela uma coisa alheia da biografia escritor e ao mesmo tempo se revelar nela inconscientemente, com confissões adjudicadas aos personagens. Isso porque na escrita sempre fica um rasto do ser que a exerce, uma coisa que transcende a palavra razoada e controlada, e que marca na escrita uma sombra do escritor. O desejo de Clarice fica entre dizer a intimidade essencial duma pessoa e não a deixar exposta e vulnerável:

> Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei. No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. [...] Mas quem sabe se um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem que isso a deixe exposta, nua e sem pudor. [..] O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor (LISPECTOR, 1999, p. 79).

Nesse sentido, a ideia do personagem leitor de Clarice estaria em consonância com Barthes que, depois da morte do autor, privilegia a posição do leitor, pois é ele quem, na leitura, é o encarregado de dar sentido ao texto que é feito de escrituras múltiplas: “o leitor é o espaço mesmo onde se escrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64)

Para Clarice a relação com seus leitores, esse contato que se realiza através da escrita com o outro “é uma glória”, pois se exerce através de uma palavra com a qual a escritora estabeleceu uma espécie de luta esforçada e que lhe permitiu a comunicação com o mundo. Neste sentido, a escrita converte o escritor em um ser privilegiado, dotado de um poder e duma voz especial que lhe permitem se ligar ao mundo, pois “escrever é um divinizador do ser humano” (LISPECTOR, 1999, p. 95)

Ao se perguntar sobre se é uma intelectual pelo fato de escrever o que escreve, Clarice aclara que ela nem sequer se considera uma literata, pois escrever livros para ela não é uma

profissão e sim mais a resposta a um chamado: “Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis” (LISPECTOR, 1999, p. 149). Além das categorizações, escrever se apresenta como um recurso para transmitir e traduzir aquilo que escapa aos sentidos e a razão é “pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável” (LISPECTOR, 1999, p. 149). Assim, ao invés da parte dolorosa da escrita, Clarice consegue enxergar um rastro leve de alegria quando a linguagem consegue significar além dela mesma, quando consegue dizer alguma coisa sobre a vida.

5.1.2. Textos informativos ou entrevistas

Num curto texto intitulado *Carta con cartilla: Acerca del buen escribir,* que Darío Jaramillo Agudelo dirige a Patricia Londoño, professora do Departamento de História da Universidad de Antioquia, o autor colombiano escreve em umas poucas linhas, algumas das suas idéias a respeito da escrita. Ainda que o texto se apresente normativamente e, de fato, pouco útil, ainda que não seja para uma escrita acadêmica ou histórica, o autor dá algumas dicas a respeito da escrita que também poderia permitir inferir o jeito como ele mesmo se defronta com o exercício de escrever.

Em primeiro lugar, Jaramillo estabelece que o ofício de escrever, mesmo que seja exercido por anos, não é uma tarefa que seja completa. Em consonância com Clarice, para Jaramillo a escrever se aprende escrevendo, mergulhando na escrita mesma e não há manuais nem instruções efetivas para aprender a escrever, pois, para ele, segundo Patricia Londoño, “escrever se aprende da mesma maneira que a andar em bicicleta” (JARAMILLO, 1997, p. 2), ou seja, com a prática mesma do ofício.

Ao fazer a diferença entre a linguagem oral (que é sucessiva temporalmente, que usa circunlóquios, repetições e ferramentas tonais) e a linguagem escrita (que é simultânea sobre a página e tem uma ordem específica), Jaramillo argumenta que a escrita, assim como a linguagem oral, é uma aprendizagem que precisa de tempo e dedicação. Esta aprendizagem se situa entre dois extremos: “o primeiro ─ da excelência ─ é o domínio da escrita como arte, produto da vocação, dedicação e talento de alguns privilegiados [...] o outro extremo é o mero conhecimento da caligrafia para pôr por escrito, com torpeza e medo, algumas ideias desconexas” (JARAMILLO, 1997, p. 3).

Ao falar da qualidade da escrita, faz um breve percorrido histórico a respeito do que considerava um texto escrito de qualidade: de uma linguagem diferenciada da fala, passa a uma linguagem simbólica e de analogias engenhosas e eruditas, para uma linguagem 'elegante' ou sofisticada, solene e, finalmente, uma linguagem clara que permite a transmissão das ideias (ainda que especifique que este é um passo prévio para a escrita artística, na qual este caráter instrumental e utilitário não é essencial). Para o autor, a claridade é "conseguir que a ideia que se quer transmitir chegue sem estorvos, sem equívocos, ordenadamente, ao leitor" (JARAMILLO, 1997, p. 3). Nesse sentido, prevaleceria o conteúdo sobre a forma.

Para Jaramillo existe um "temor reverencial para a palavra escrita" (JARAMILLO, 1997, p. 4) que só se vence com a própria prática e com uma rotina específica que pode fazer dessa palavra alheia, um instrumento mais familiar e íntimo. Depois de ultrapassar este primeiro problema, Jaramillo se volta para a parte física do ofício, estabelecendo assim a importância que tem, não só as ideias, mas também o corpo com que se escreve, que deve estar disposto como a mente. Assim, vem a escolha dos elementos físicos com os quais se pretende exercer o ofício: com que ferramenta se escreve, quais as mais cômodas, os instrumentos que satisfazem mais, sobre que superfície; o lugar ou 'território' (segundo o autor) que permita a concentração, considerando a quantidade de luz, a comodidade do corpo; em que posição (para o qual referencia autores como Hemingway, que escrevia sobre um púlpito, ou Luis Vidales, que escrevia deitado) pois, segundo o autor "o essencial destas rotinas é facilitar o processo de In escrita, de modo que a velocidade da mão flua e o cérebro se acomode a essa velocidade sem presa" (JARAMILLO, 1997, p. 5). Finalmente, recomenda ter dicionários perto, e estabelecer um hábito, uma hora exclusiva para a escrita para adaptar tanto a mente como o corpo ao exercício de escrever.

Para o autor se deve ter clareza a respeito do que se vai escrever, do que se pretende e 'o quê' da escrita, o conteúdo. Assim, ao empreender a escrita, o autor aconselha fazer um mapa do caminho que a escrita vai percorrer, tendo sempre em mente a ideia principal. Neste sentido, Jaramillo apologiza a lentidão e a deliberação analítica, exigências próprias da escrita, na medida em que elas deixam acontecer "ramificações, derivações, precisões, distinções, dados" (JARAMILLO, 1997, p. 5) que permitam que a escrita se enriqueça e diversifique, acumulando informações que, posteriormente, serão aproveitadas ou descartadas através da sua organização. Segundo ele o verdadeiro processo de escrita começa quando se tem a certeza de ter acabado o 'quê' da escrita, pois é nesse momento que o escritor se defronta com o corpo do texto e começa

a mudá-lo, a transformá-lo, enfim, a corrigi-lo. Este processo é fundamental para Jaramillo, pois nele se cifra em grande parte a qualidade do texto: “Escrever é corrigir. O mais impressionante — e assustador — da escrita é que tudo texto é, sempre, susceptível de melhorar” (JARAMILLO, 1997, p. 6). Segundo Blanchot, ao se referir a infinitude e ao interminável da escrita, a literatura “parece vinculada a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é” (BLANCHOT, 2011, p. 29). O escritor sempre está submetido a uma preensão persecutória que não lhe permite parar de escrever, pois “escrever é o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Assim, uma obra, entendida como experiência interior, não tem nem começo nem fim, e se torna um lavor interminável e infinito, que não se pode deter se não é com a própria morte, a morte dessa figura de autor, que deve silenciar a obra para que ela possa existir. Para Jaramillo, em consonância com Blanchot, este processo de revisar e corrigir se torna obsessivo na maioria dos casos, pois os autores não conseguem parar de corrigir seus próprios textos nem de considerar que sua obra está terminada.

Porém, esta correção é necessária e Jaramillo propõe várias etapas (bastantes técnicas) para realizá-la. Primeiro, propõe fazer uma revisão que vai do todo às suas partes: corrigir “o conjunto, cada parágrafo, cada frase, cada palavra” (JARAMILLO, 1997, p. 6). Na revisão do conjunto ou global se pretende organizar a ordem geral do discurso, que o texto seja coerente e que permita uma leitura clara. Depois, se revisa cada parágrafo, as repetições de palavras, a coerência verbal, a pontuação. Por fim, se revisa a coerência frase por frase, sua ordem e a ortografia, que Jaramillo considera fundamental para ter credibilidade. Ele recomenda evitar o uso exagerado de adjetivos considerando, depois de ler, se é necessário ou não; limpar o texto das frases e dos marcadores do discurso que não permitam uma leitura clara; revisar (e evitar, quanto possível) as frases negativas e por fim, tentar ser o mais preciso possível, não usar palavras que transmitam uma ideia vaga.

Ao final, Jaramillo, com seu senso de humor clássico, se despede vacilando em torno à certeza e propriedade dos próprios conselhos que dá: “sim, o gênero mais difícil da escrita consiste em dar instruções práticas. Fazendo a releitura, confirmo que enquanto escrevia violava todas as regras que prescrevi” (JARAMILLO, 1997, p. 7)

Em entrevista realizada por Frank Baez, Jaramillo assegura ser sempre um aprendiz no ofício de escritor. Em consonância com Clarice, Jaramillo não acredita nele como um escritor profissional, nem na escrita como uma profissão que poderia exigir compromissos literários e que por isso não lhe permitiria a liberdade de exercê-la como um ofício, como uma paixão. Enquanto

ofício, é a resposta imediata a um imperativo ao qual não se pode escapar, a necessidade própria de escrever: “interiorizar a ideia de que sou um escritor amador e, por tanto, um eterno aprendiz. [...] levar esse ofício como uma paixão, como o produto derivado duma necessidade, a necessidade de escrever” (JARAMILLO, 2014). A escrita se lhe apresenta como um ofício sem fim, na medida em que sua procura é pela quase essência misteriosa das palavras, pelo que fica além do seu significado, e por mais que se esforce nunca vai encontrar aquilo que procura, pois tudo sempre está a um passo depois do limite da própria palavra: “Estou convencido de que sou um aprendiz de poeta, que procuro palavras, climas, ritmos que vão muito além do significado. Sei que nunca alcançarei o que persigo e, portanto, que minhas tentativas não merecem reconhecimento” (JARAMILLO, 2014). Escrever para Jaramillo se apresenta com a força mandatória da necessidade e não tanto da vontade, é um impulso apaixonado que lhe impele registrar no papel o mundo, e por isso, como conselho para quem quer escrever, diz o seguinte: “A quem lê, que não pare de ler. A quem escreve, que não escreva se não tem a absoluta necessidade de fazê-lo.” (JARAMILLO, 2014)

Ao falar de inspiração, no sentido clássico do termo, como uma fonte que permite ao escritor dar início à escrita, Jaramillo, em primeiro lugar, diz que acredita nela como necessidade, mas não como elemento suficiente para fazer com que um texto seja bom. Além da inspiração, ele adiciona a disciplina e o trabalho. Porém, reflete posteriormente em torno ao que é a inspiração e se há um método para adquiri-la: “Não sei como defini-la (é um estado, um processo, um ser externo que poderíamos chamar de musa?) (JARAMILLO, 2014). Para o autor a inspiração se encontra aí, acontece no momento da escrita sem responder a um chamado do poeta, mas tomando conta dele, fazendo com que a visão do escritor não fique apenas no mensurável e no visível, mas que ultrapasse a sua própria concepção limitada do mundo. Para ele o poema acontece em qualquer momento, é inesperado e até inoportuno. Por isso, é indispensável ter um meio de registrar o poema para que não seja esquecido: “Nesse momento, é absolutamente necessário ter o papel e o lápis por perto, porque, se não, se está perdido.” (JARAMILLO, 2014). Por outro lado, do ponto mais racional e objetivo, Jaramillo vê como possível associar a inspiração a uma espécie de loucura, uma alucinação, na medida em que ultrapassa a visão habitual e razoável do escritor. Nessa situação, ela oferece um mundo diferente do conhecido e, também, pode fornecer uma explicação diferente dos acontecimentos do mundo.

Para Jaramillo, escrever requer muito tempo: é um processo longo no qual, após uma primeira escrita, analisa-se, corrige-se e edita-se constantemente: “Eu acho que o intervalo entre

escrever um poema e publicá-lo nunca é inferior a um, dois anos. ” (JARAMILLO, 2014). Depois da aparição do poema e do seu registro no papel, o autor deixa a escrita, que nesse momento é um rascunho, descansar. Posteriormente, transcreve (reescreve) isso mesmo para um caderno manuscrito e para o computador. Nesse processo “corrijo, reescrevo, acrescento coisas e tiro muito mais do que adiciono. Os poemas então entram em catalepsia. Muitos, a maioria, permanece nesse estado. Outros se reúnem com os próximos, formam conjuntos, deixam-se corrigir e lá permanecem. ” (JARAMILLO, 2014).

Ao falar dos começos da sua escrita, Jaramillo aclara que uma série de circunstâncias lhe permitiu começar a escrever. Entre elas menciona a solidão, o silêncio e os livros: “Teve, então, um conjunto de circunstâncias auspiciosas (os livros pertos, a falta de companhia, o silêncio) para que eu me atrevesse a escrever [...] Talvez, com irmãos, não tivessem ocorrido esses silêncios, essas ausências, eu não me teria acompanhado com a leitura e, portanto, não teria cometido versos. Talvez”.

Para Jaramillo, a solidão se constitui num elemento essencial para exercer seu trabalho. Em entrevista de 2017, assegura que depois da jubilação, ainda que achasse que ia escrever mais, escreve por ondas: “Sem importar a hora, de dia o de noite. Vem a onda e a escritura me rapta” (JARAMILLO, 2017). Nesses momentos em que a escrita se apropria dele, a solidão se apresenta como companheira: “Vivemos uma cultura tão necessitada de emoções externas que demonizou a solidão. Tudo que você tem é você mesmo. Eu amo a solidão, é assim que preciso ser para ler ou escrever. Além disso, gosto de solidão acompanhada de silêncio.” (JARAMILLO, 2017). Nesse sentido, para o autor a escrita também se apresenta, como um dos seus personagens disse, como um meio para se esquecer a si mesmo, “de sair de si mesmo, fundir-se com o resto da criação. Esse também é um dos predicados de algumas religiões orientais e de algumas drogas que produzem isso: sempre o fenômeno é esse, sair do Eu. O que é muito paradoxal é que, através da literatura, é preciso começar a afirmar o Eu e depois diminuir.” (JARAMILLO, 2017).

Para Blanchot, a escrita também é um renunciar ao Eu em procura do Ele. Para o autor a escrita é uma suspensão do mundo cotidiano na medida em que ela desvela o outro, o além da palavra habitual. Através dela se transpôs um limite, se abre um espaço infinito no além do mundo e da luz, ainda que nos revele a impossibilidade de manter-nos nele, pois ir até lá é dar um passo (não) mais além. Assim, ao entrar nesse mundo da obscuridade, por um lado, se precisa renunciar ao Eu que acredita numa relação imediata e habitual com o mundo e com os outros, e

que tenta dominar e apropriar-se desse mesmo mundo. Por outro, isso se constitui numa tarefa interminável e é nessa solidão essencial que o escritor habita:

> A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a clareza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites. O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual carece de autoridade [...] (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Blanchot, com o mesmo parecer de Jaramillo, declara que o escritor deve renunciar a si mesmo para escrever, pois no momento de empreender esse ofício se rompe o vínculo entre a palavra e quem a enuncia, e se renuncia a dizer Eu para substituí-lo com o Ele: “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu” (BLANCHOT, 2011, p. 17).

6. Considerações finais

A reflexão em torno à escrita é um tema constante nas obras de Clarice Lispector e de Darío Jaramillo. A partir duma análise de algumas das suas obras, sob a perspectiva da figura do autor e de como sua voz que muda constantemente reflete em torno à literatura, ao ofício da escrita e à sua própria posição como escritor, é possível desvendar uma poética da escrita. Na dissertação, anteriormente desenvolvida, focamos a discussão fazendo uma seleção do material escrito pelos autores no qual se apresenta a presença da escrita como produção e meio de reflexão para cada um dos autores. A escrita das obras ficcionais de cada um oferece um panorama amplo do exercício de escrever na voz dos personagens que em cada obra mantém uma relação direta com a escrita. Nas três obras analisadas de Clarice (*A Hora da Estrela, Água Viva,* e *Um Sopro de Vida*) o leitor se defronta, com personagens escritores que reflexionam em torno ao processo de escrever, às dificuldades próprias do ofício e à sua posição enquanto criadores desde a escrita mesma. Nas obras selecionadas de Darío Jaramillo também se encontram personagens escritores que num jogo metaliterários pensam a escrita desde a escrita mesma.

Com as escritas ficcionais se apresentam recursos literários como a metaficção, a problematização da figura do autor e os diferentes níveis de produção de discursos como mecanismos escriturais para falar da própria escritura. A metaficção revela um exercício literário que permite ao texto falar sobre si mesmo e sobre a literatura em geral, dando a entender este conceito como a ficção falando sobre a própria ficção. Assim, mediante a aplicação desta mesma ideia, adotamos o termo metaescritura, com o sentido da escrita que fala sobre a própria escrita, um mecanismo presente nas obras analisadas no qual tanto o processo de criação da ficção como o próprio exercício da escrita são constantemente pensados desde uma mirada autoconsciente, na qual os personagens, desde a escrita, sabedores da sua condição de escritores, escrevem sobre a própria escrita.

Para Barthes, a escrita se apresenta como o neutro para onde o sujeito foge: é a destruição de toda voz e de toda origem, o que assegura a desaparição do autor no momento em que ele decide começar a escrever (BARTHES, 2004, p. 57-58). Assim, o autor se afasta e deixa que a própria escrita promulgue o discurso, pelo qual a figura material e identificável do autor parece-se diluir no próprio texto. Nas obras de Clarice e de Jaramillo vemos esta espécie de dissolução dessa figura no constante deslocamento da identidade do autor, que, através dos diferentes níveis que desenvolve, se apresenta cada vez mais dialogada: dos autores Clarice e Jaramillo, passamos

aos personagens autores e deles aos personagens escritores, todo com discursos próprios em torno à sua posição como autores e como escritores diante da escrita. Por outro lado, Foucault, antes de declarar a morte do autor, apresenta sua figura em termos de produção: ela é uma função à qual estão associados os seus discursos que são atos. Esta função muda em cada discurso e em cada época, e é construída, entre outras, pelo próprio texto, além de ser o lugar onde se origina a própria escrita. Por isso, não é possível identificá-la com um indivíduo real, mas com uma reunião de vários egos que ajudam a construir a função autor (FOUCAULT, 2009, p. 276-277).

Os discursos em torno à escritura, que os autores franceses tratam em seus textos nos quais analisam a figura do autor, permitem identificar algumas categorias e níveis de enunciação do discurso, desenvolvidos pelos próprios personagens das obras. Por um lado, há um personagem que escreve sobre a escrita; por outro, um personagem-autor, autoconsciente da sua situação como criador de personagens. Este é escrito por esse outro personagem escritor, e ao fazê-lo também escreve sobre o processo da escrita. Por fim, em algumas obras, se apresenta a figura sutil do próprio autor das obras, que deixa evidência de sua existência através da escrita e de características particulares de seus personagens que, timidamente, revelam sua existência.

Assim, nas três obras analisadas de Clarice Lispector a figura do autor é dialógica e polifônica, na medida em que constantemente estabelece múltiplas e amplas possibilidades para entendê-la ou identificá-la, e conversa não só com ela mesma, mas também com outros personagens, com a ideia do autor como indivíduo identificável e singularizado, e com os próprios leitores. Nelas se parte da ideia da existência dum autor reconhecível e categorizador das mesmas, identificado com o nome de Clarice Lispector, que responde à situação analisada anteriormente por Foucault como o 'autor' organizador de textos. Posteriormente, se propõe um jogo especular e dialógico entre autor, narrador e personagem que põe em questão a figura clássica de autor como observador objetivo e testemunhal das ações, fora do texto mesmo. Nos textos se questiona a figura do autor como ser *oni* (presente, sciente, potente), a ideia dum sujeito indivisível, coeso, observador imparcial e racional que faz uso da escrita para relatar o mundo ao seu redor. Deste modo, a ferramenta da qual se vale, a linguagem, não é uma coisa transparente nem unidirecional. Autor, por exemplo, é movido constantemente pelas ações do seu personagem, que, de fato, adquire vida graças ao sopro que ele influi nela através da escrita, da palavra. Mas na maior parte do texto, é o personagem Ângela que movimenta a escrita de Autor, que o faz reflexionar, que o faz questionar o exercício de escrever. Antes de ser um exercício

controlado, a escrita é uma experiência, um mergulhar no instante da criação com todo o imprevisível que qualquer experiência pode causar.

Por outro lado, as duas obras em prosa de Dario Jaramillo também estabelecem relações dialógicas entre a posição do autor como dono das histórias e em controle do desenvolvimento das mesmas e dos personagens que nelas intervêm. Por um lado, os personagens escritores nesses livros têm consciência da sua condição de autores duma obra (o livro-carta que escreve o personagem em *La Muerte de Alec* e a história que o personagem-autor Darío Jaramillo relata em *El Juego del Alfiler*). Através dos recursos metaficçionais, sua posição como autores de livros é problematizada por meio do exercício da escrita, na medida em que se perguntam pelo ritmo da narração, por sua objetividade ao contar as histórias, pela sua condição como conhecedores absolutos das histórias que relatam. Sabem que existem falências em torno ao que relatam, que a escrita, ainda que permita organizar o mundo ao colocar em papel os acontecimentos, nem sempre revela a verdade nem a realidade, que muitos detalhes escapam ao olho observador do autor do livro e que mesmo achando que é o dono do alfinete que pode decidir quando continua ou termina esse balão que é uma história, a própria literatura algumas vezes se rebela ao jugo opressor do seu criador e se expressa por ela mesma.

Também se apresentam os personagens autores, escritores que se sabem criadores de relatos, de histórias e de personagens (Rodrigo S.M. em *A Hora da Estrela*, Autor em *Um Sopro de Vida*, Dario Jaramillo autor em *El juego del Alfiler* e o narrador da carta em *La muerte de Alec)*. Neles se intui uma autoconsciência de sua condição de personagens, de que assim como eles escrevem sobre Ângela ou Macabéa ou sobre o Darío narrador, eles também podem ser escritos por uma instância superior a eles, ser construções da linguagem de um outro autor. Para estes autores, no caso de Clarice, a escrita se apresenta como um ato cheio de perguntas mais do que uma verdade. Também uma maneira de reconhecer-se e descobrir-se por meio da linguagem.

Os personagens de Jaramillo também são autores autoconscientes. O personagem-autor de *El juego del alfiler*, se sabe dono da caneta com a qual cria borbulhas inflacionadas de palavras que são as histórias que ele conta e os personagens que ele cria. Ainda que participe da origem de suas criações, também controla o final das mesmas, dono do alfinete com o qual poderia explodir as borbulhas e terminar com a história e com os personagens. Porém, essa posição é constantemente posta em dúvida pelo personagem narrador, quando interrompe o autor e decide mudar de capítulos ou mudar o rumo da história. O narrador em *La muerte de Alec* se apresenta como um escritor conhecedor dos mecanismos ficcionais, que os aplica na sua escrita e que

reflete sobre eles. Na escrita o remetente-autor encontra um meio de liberação de culpas, um exorcismo, e o pago duma dívida com Alec. Junto com isso, pode representar um castigo na medida em que profana algum segredo ou remove alguma lembrança, demonstrando assim um caráter místico, quase mágico da escrita que pôde alterar a realidade com a revelação do que deveria ficar no esquecimento.

Finalmente, da escrita também fazem parte os personagens escritores, autoconscientes do seu ofício de escrever e da sua situação como escritores enfrentando uma obra: Ângela Pralini, em *Um Sopro de Vida*, o personagem escritor de *Água Viva,* e o outro Darío Jaramillo personagem em *El Juego del Alfiler*. Para eles, a diferença dos outros autores, sua escrita não cria personagens (ainda que através dela se recriem e reconheçam) e por isso estão livres do peso e da responsabilidade de dirigir uma outra vida que não seja à sua própria. As duas personagens escritoras de Clarice apresentam uma escrita desenfreada, livre e ao mesmo tempo compulsiva.

Ângela, além de ela ser autora, se reconhece como escriba, pois sua intenção é escrever pela escrita mesma. No mesmo sentido que Blanchot, ela sabe que escrever é perder a palavra ao tentar materializá-la, pelo qual a escrita se constitui num trabalho de constantes ausências, nas quais o silêncio aparece como parte integral. Essa escrita está em consonância com o exercício de escrever praticado pelo personagem de *Água Viva* que, também, exerce uma escrita corporal e inteira. O personagem-narrador de *El juego del Alfiler,* um advogado que através da menção crítica de obras literárias e de sua reflexão sobre o processo de construção da obra, demonstra suas capacidades como escritor, autoconfigurando-se, segundo Ardila, como um autor com uma identidade definida (ARDILA, 2012, p. 124).

As reflexões sobre a posição do autor nas obras analisadas permitem revelar alguns temas próprios dos discursos sobre a escrita feitos pelos próprios personagens escritores. A partir dessas reflexões, tanto Clarice Lispector como Darío Jaramillo expõem as suas ideias, concepções e questões em torno à escrita, delegando o discurso aos protagonistas dos seus romances. Nas três obras analisadas de Clarice, foram identificados temas que, constantemente, apareciam e que permitiram perfilar o que a escrita representava para os personagens desses livros. Nesse sentido, em primeiro lugar, através das vozes e discursos de Rodrigo S.M. e de Autor se identificou a escrita como uma experiência. No começo a escrita se apresentou como a ferramenta para narrar uma história. Com ela, o personagem-autor dá conta da sua experiência particular, do que ela fez na sua vida como escritor e do seu processo criativo. Aliás, a escrita mesma, em uma grande parte dos romances, se constitui em tema de reflexão, em uma escrita que fala de si mesma, que

se escreve a si mesma. A relação estabelecida entre a escrita e a experiência se apresenta de duas formas: como uma experiência da escrita e como uma escrita dessa experiência. Por um lado, a experiência da escrita se mostra como uma experiência particular, por meio da qual o personagem-escritor sai transformado, segundo Foucault. Isso ocorre quando ele faz reflexões, em torno ao processo de escrita e quando busca o que significa escrever. Nessas ocasiões mudam não só suas concepções a respeito do ato criativo, sua posição como autor objetivo e dessensibilizado, como também, o jeito de escrever os próprios romances. Por outro lado, é nessa transformação, que a experiência da escrita permite uma escrita da experiência, na medida em que ao que assistimos na leitura de grande parte dos romances é a escrita das reflexões e transformações dos personagens-autores que se apresentam na escrita das dúvidas e dos questionamentos que enfrentam e que são a imagem escrita duma experiência em si mesma na qual o sujeito da escrita se encontra consigo mesmo, desafia os limites estabelecidos pela linguagem e encara o fato da escrita. Finalmente, os narradores são transformados pela experiência que essa escrita representa e pela escrita dessa experiência, descentrando sua posição como autores e como sujeitos. Também, a dita experiência e a escrita afetam não só sua personalidade, seu ofício e mesmo a escrita da história que eles vão narrar sobre Macabéa e Ângela, uma escrita que já não é um fato feito com a garantia dum conhecimento preestabelecido, mas que se concebe mais com as incertezas e as dúvidas próprias dum exercício da linguagem, duma experiência em si mesma.

Quanto aos temas recorrentes à escrita são identificados nas três obras em que os personagens escrevem num exercício espelhado o que permite definir num primeiro momento o que é a escrita para Clarice a partir dos discursos dos seus personagens. Primeiro, a escrita estabelece uma íntima relação com o corpo, como materialização carnal da voz no texto escrito, um exercício corporal que sensibiliza causando gozo, prazer ou dor, e no qual quem escreve arrisca o corpo inteiro.

Com as palavras, como seres vivos que se movimentam no traço do corpo e da mão que as criam, a escritora se conecta com o mundo. Nelas se traspõe a própria materialidade constitutiva do escritor, implicando a carne e o corpo, 'incorpora-se' o relato e seus personagens, vive-se o que se escreve. Igualmente, adota o silêncio, não em termos negativos, mas como possibilidade ampla de significado, como parte constitutiva do seu ser, pois ele se pode encontrar "no próprio coração da palavra" (LISPECTOR, 1999, p. 54). É a origem da escrita, às vezes o lugar de onde se arrancam as palavras e também sugere o processo mesmo, pois escrever implica

não só arrancar as palavras do silêncio, mas também pôr palavras aos silêncios, reconhecer nele e nas sombras, nas perguntas, no incerto, a escrita mesma que ultrapassa os limites. Escrever assim se apresenta constantemente um exercício difícil, tortuoso, duro, nos limites do raciocínio, entre o sonho e a vigília. Mas também apaixonado, pois nesse espaço, escrever se torna uma compulsão, um não poder parar porque a escrita se torna infinita, sem começo nem final, um pensamento gera uma palavra que se torna escrita que reflete sobre esse primeiro pensamento num movimento cíclico: "não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é" (BLANCHOT, 2011, p. 12). A palavra é contraditória: umas vezes é a ferramenta para escrever o mundo e outras são apenas vagas imagens das coisas essenciais, estranhas e insuficientes para escrever. São múltiplas, incertas, são palavras que escondem outras palavras, às vezes antipalavras, às vezes pré-palavras. Assim a escrita é uma cilada, um exercício incerto que se realiza no vazio do sentido: "Escrever é uma pedra lançada no fundo do poço" (LISPECTOR, 1978, p. 13). A escrita, mais do que palavras ordenadas num discurso lógico, se apresenta como um grito, uma contundente demonstração tanto de liberdade como de dor que não necessariamente é articulada (no sentido racional), mas que permite expressar sem a gaiola da palavra, quebrando os limites do discurso lógico, conectando-se com o primário e o essencial da vida mesma. Mas é precisamente nesse espaço alheio, desconhecido e estranho que se tem que mergulhar para que aconteça a escrita. Ao fazê-lo se assume um risco, pois a escrita também implica um perigo ao revelar o que estaria oculto, ultrapassar o limite do estabelecido. Assim, como experiência limite, que tira o escritor de si mesmo, que explicita o vazio e a ausência da palavra, a escrita se apresenta desconhecida e incerta, é uma experiência transgressora, que ultrapassa limites e implica uma força maior que impele o escritor a escrever, uma "força de lei" (LISPECTOR, 1992 , p. 32) ou uma "íntima ordem de comando" (LISPECTOR, 1978, p.14). Para os personagens de Clarice a escrita toca os limites da morte (pois, ao nomear, o signo que a palavra representa separa a existência do referente, o real fica no nada e a palavra é presença duma ausência (BLANCHOT, 2005, p. 312)) e da loucura (pois ela "aranha o mais além, a pulsão de morte" (PÉREZ, 2007, p. 36)), assim como as ausências do silêncio e do sem sentido. As escritas dos personagens são compulsivas, uma ordem imposta pela vida e perante a qual não podem renunciar. Escrever, na medida em que é uma constante indagação sobre si mesma, nunca termina. É um ato que não pode ser fechado com uma resposta que satisfaça plenamente o questionamento. Assim os personagens se voltam à escrita com afã de responder, para só continuar fazendo a mesma pergunta, constituindo-se um exercício infinito. A escrita acontece no

momento, no instante já, é a fotografia do instante, uma existência acontecendo. A escrita se apresenta como salvação, um ato de criação que permite, por intermédio da linguagem, procurar um conhecimento mais do que uma verdade, um exercício de descobrimento, uma experiência para "salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida." (LISPECTOR, 1978, p. 11). Não se escreve para ninguém nem para cumprir com um propósito específico, pois a escrita, a diferença da fala, não é essencialmente utilitária nem unicamente um meio de comunicação que precisa dum destinatário: para os personagens de Clarice, algumas vezes só se escreve para a escrita mesma e na própria escrita está a realização do escritor.

Para os personagens que aparecem nos escritos selecionados de Jaramillo, a escrita também se apresenta nas suas relações com certos elementos coincidentes com os temas de Clarice. No livro *El cuerpo y otra cosa* o corpo se torna escrita e, mediante ela, reflete em torno a temas que afetam sua materialidade diretamente, e que se convertem nessa outra coisa, indefinível e incerta à qual se refere o título do livro e que, por intermédio da escrita, se tenta dar forma. Essa outra coisa pode ser, por um lado, a alma que é intemporal e vai sobreviver à morte do corpo. Ou também à presença fantasmal e íntima da morte que ronda os versos dos poemas, ou, ainda, as palavras que não são o instrumento todo-poderoso com o qual a realidade é representada. Elas não estão subordinadas ao escritor, porque ele não é o dono delas, senão o meio pelo qual elas revelam sua existência: palavras que não são as coisas, mas que no poema convivem com essa realidade das coisas que sempre está fugindo. E pode, por fim, ser o tempo que foge e que é o que constitui o próprio corpo, um tempo feito do passado que traz as lembranças e os esquecimentos definidos como silêncios do tempo, feito do futuro que permite à morte revelar seu rosto, e do presente no qual habita o corpo, que muda constantemente e que por isso é quase inexistente. A poesia de Jaramillo fala do corpo e escreve sobre ele. Dirige-se à materialidade corporal das coisas expressada em palavras e à metafísica dessa outra coisa, incerta, que habita o corpo e que se evidencia no tempo, na escrita, na inapreensível alma ou no constante e cúmplice silêncio. Por outro lado, escrever é dar sustento à memória, reafirmar a realidade e ordenar os acontecimentos da mesma. É mergulhar nas histórias e fazer-se parte delas, dirigir cada pensamento no obsessivo trabalho de escrever. Para que a escrita seja verossímil, o escritor deve ser exaustivo, exprimir até a última gota a sua memória num exercício de pulsão semelhante ao dos personagens de Lispector. Na escrita se ordenam os pensamentos e as ideias de forma aterradora, e mesmo os acontecimentos da realidade, imprevistos, adquirem uma ordem mais precisa na literatura. Escrever é roubar a palavra ao silêncio, tirar do esquecimento as

lembranças, salvar o outro ausente (silêncio, esquecimento) que também somos e materializá-lo através do registro escrito. A escrita se apresenta como uma espécie de liberação de culpas, um exorcismo por escrito que permite ficar mais perto dos acontecimentos, descobrir e revelar. Também é um modo perigoso de mergulhar no proibido, no que deveria ficar no segredo e no escuro.

Para os personagens, porém, a escrita não é absoluta nem veraz: também está feita dos silêncios, das falências da memória, da incapacidade de o próprio ser humano para registrar cada detalhe, e do artifício e da invenção. Escrever, na metáfora utilizada para dar nome ao livro *El juego del alfiler*, é insuflar com palavras as histórias que se apresentam como balões, controlar com a caneta as situações, as falas dos personagens, o acontecer do relato; e é também ser dono do alfinete com o qual se pode dar fim a todos eles, com apenas um movimento da mão. Porém, essa ideia se vê confrontada pelo próprio discurso do seu personagem narrador. Assim, escrever se torna imprevisível: mais do que um exercício unívoco, é um diálogo com os outros (que o habita, que ele cria), uma participação de muitos no processo de registrar. Nesse sentido, o personagem-autor pensa a escrita desde as suas origens, questionando quem escreve, quem decide acabar uma história ou escolher os fatos a relatar: o autor, as personagens, o próprio leitor? Em concordância com Clarice, para o narrador a escrita é o instantâneo, o que acontece no momento em que a tinta toca o papel, e não existiria uma dicotomia entre realidade e linguagem, pois as duas estão feitas de palavras.

Somadas as ideias expostas nas obras ficcionais, os autores acrescentam suas percepções em torno à escrita com uma posição mais íntima, na qual aceitam o nome de autor. Clarice Lispector e Darío Jaramillo escrevem a partir de sua própria experiência, sem mediar seu discurso passando pela voz dos seus personagens. Clarice faz isso com as suas correspondências, trocadas com suas irmãs e com Fernando Sabino, principalmente. Nelas, segundo Foucault, por intermédio da escrita não só se informa ao destinatário dos acontecimentos do remetente, mas a própria escrita atua no remetente (FOUCAULT, 1992, p. 146). Assim, resgata-se o caráter metaliterário das cartas, sua reflexão em torno à literatura e, especificamente em torno à própria escrita. Nelas Clarice expressa sua necessidade fundamental de escrever, a relação íntima entre seu bem-estar e o exercício de escrever, considerado como a coisa que ela mais deseja, um prazer indefinível. Clarice também argumenta que sua escrita é íntima, pois escreve para ela mesma e não para um público ou para os outros, ainda que saiba que neles sua voz encontra eco. Porém, ela sabe que ao escrever se expõe, sobretudo, diante dela mesma. Escrever para ela, organizar as histórias e as

palavras numa composição, não é tranquilo nem ordenado, pelo qual implica cansaço e esgotamento. É um cair e levantar-se constante. No ritmo da escrita, ela deve-se desprender de certos prazeres.

Ainda que suas cartas mostrem um lado pessimista sobre a escrita, pois acha que o que escreve não presta, ou não tem a qualidade necessária, ela assume que isso tem a ver com a sensação de considerar a obra como uma coisa não terminada, que precisa de mais palavras, de mais tempo. Nesse sentido, Blanchot aclara que escrever é o interminável e o incessante. O escritor se entrega a essa tarefa e ao escrever não pode parar de escrever, já não pode entregar-se ao silêncio nem ao repouso (BLANCHOT, 2011, p. 17). A saída para esse estado é a constância no seu ofício, pois é a única maneira que encontra de resistir a existência e de continuar com vida. Sabe que a escrita está nela, que às vezes chega um estado de graça com a escrita que lhe permite continuar apesar das críticas e de seus autojuízos.

Para Clarice a elaboração de cada texto, segundo suas cartas, é uma experiência da qual sai transformada e dura o tempo que dura a escrita. Essa transformação não permite que ela se identifique posteriormente com a Clarice que escreveu o livro, e, por isso, sente a necessidade de publicar logo que escreve para dar um fim ao trabalho e para parar de tentar voltar a esse instante inapreensível de origem da escrita. Por outro lado, as palavras também se apresentam insuficientes e não estão no mesmo nível dos sentimentos nem das essências das coisas. Ela as percebe como seres com vida própria e vontade, que se entregam ao escritor quando elas quiserem. E por isso em muitos casos se abandona à corrente da linguagem, à escrita sem repressões.

No livro *Historia de una pasión* Darío Jaramillo aborda o tema da escrita como uma paixão por meio dum relato confessional. Jaramillo dá conta da sua experiência com a escrita e tenta materializar através das palavras esse sentimento que desde cedo faz parte da sua vida. Para o autor a paixão pela escrita, diferenciada do ofício da escrita, se encontra ligada com a leitura como prazer, à qual se entregava desde bem cedo. Escrever é um sentimento intenso que lhe permite exteriorizar suas emoções e percepções no exercício físico de colocar palavras no papel, lhe permite transitar da realidade até um mundo em que as palavras tentam ser mais do que palavras ou referentes. Estabelece uma intensa relação entre corpo e escrita ao definir esta como uma pulsão, uma exigência que se faz à mente para que trabalhe de acordo com o que o corpo exige e se manifesta como uma força que o impele a que seu corpo precise: “exsudar tinta,

caligrafia exploratória" (JARAMILLO, 2006, p.77),[137] um exercício físico que remete à conjunção entre o cérebro, os sentidos e a mão que escreve com a intenção de absorver a realidade e dar-lhe uma ordem particular ao mundo, apesar de que sabe que a escrita não estabelece verdades, mas explorações da verdade.

A escrita é alucinar com as palavras e atravessar limites com um exercício minucioso, silencioso e solitário que lhe permite se desdobrar em outros. No corpo a ausência e a fragmentação têm realidade através da dor e da paixão, e as palavras, sem rodeios, cruas, literais, tentam revelar esta relação. Ao perder seu pé, Jaramillo sente que se radicalizou sua paixão por escrever, pois estava agora obrigado a adquirir um ritmo vital diferente que se mostraria na disciplina e concentração na escrita. Em concordância com Clarice, depois de serem publicados seus poemas, as palavras deles já não lhe pertencem, pois são de outros, dos que o habitaram quando os escrevia. Para ele escrever é um exercício do momento em que se realiza, um pressente atualizado, pois "O escrito o fizeram os outros, talvez a escrita mesma serviu de conjuro para o relevo desse que ontem se valia da minha mão" (JARAMILLO, 2006, p.95)[138]. Essa paixão é sentida por aqueles que só por intermédio da escrita interligam pensamento e sensação no exercício de materializar as palavras. Essas palavras são procuradas com obsessão nas vigílias perpetuas, nas noites e na solidão. O começo é sempre o mais difícil e o que mais lhe custa. Depois a escrita se torna uma silenciosa e quieta luta com as palavras. Além disso, mais do que vocabulário a procura é sempre por um ritmo. No seu exercício, porém, o 'que' determina o 'como'. O prazer da escrita está na euforia de pôr imagens em palavras e de reconhecer aos outros que nele escrevem. Para ele, é um exercício que nunca se completa, do qual sempre se aprende, pois é uma "paixão [...] perpetua e gozosa" (JARAMILLO, 2006, p.77)[139].

Finalmente, através de textos que ficam num termo meio entre as obras ficcionais e as escritas de si (no caso, crônicas de Clarice e algumas entrevistas de Darío Jaramillo), nos quais o autor se reconhece autoconsciente do seu ofício e reflete em torno à escrita em textos dirigidos a leitores que conhecem sua trajetória autoral, oferecendo textos que misturam suas próprias experiências a partir de um olhar literário e biográfico, os dois escritores entregam pontos de vista que se unem às reflexões sobre o ofício, tratadas anteriormente. Clarice, nas crônicas escritas para o *Jornal de Brasil*, escreve constantemente sobre o ofício de escrever sob uma

[137] "exudar tinta, caligrafia exploratoria".
[138] "Lo escrito lo hicieron otros, a lo mejor la escritura misma sirvió de conjuro para el relevo de ese que ayer se valía de mi mano".
[139] "Pasión [...] perpetua y gozosa".

posição mais íntima, deixando de ser anônima como em seus livros de ficção, mas sem deixar de considerar o texto que escreve como de sua autoria, uma mistura de relato com conversa íntima e que vai dirigido, diferentemente das suas correspondências, a um público mais amplo e díspar que os destinatários destas últimas. A escrita para Clarice nas suas crônicas também representa uma mudança, fazer-se outro no exercício da escrita, desconhecer-se para reconhecer-se enquanto se mostra parte do próprio espírito. Nesse sentido, fala do gênero na autoria das obras, da possibilidade de incorporar na escrita o sexo oposto, o que a leva a pensar também na ideia de que mais do que um autor identificável pelo sexo ou pela nacionalidade, o que existe é uma escrita que está por acima do sujeito.

Por outro lado, ao falar da corporização dos seus textos, onde a pontuação se apresenta como a respiração da frase, e a sua escrita como possuidora dum ritmo próprio, duma cadencia definida pelo seu estilo, não deixa de pensar no estilo adotado pela sua escrita e o hábito de escrever como uma espécie de maldição que a obriga a escrever como a Clarice escritora. Também, reitera a posição da escrita como pulsão e como uma dor necessária, que traz a intuição para a realidade com os perigos que esses descobrimentos podem acarrear. Ao mesmo tempo, fala do seu lado de salvação na medida em que permite representar o que se é, um meio para entender o mundo, para tornar as coisas e o desconhecido um pouco mais familiar, e para saber o que se acha que não se sabe.

Seu processo de escrita começa com a intuição, com um grito ou com uma mudez essencial que permitem nesse espaço o nascimento das palavras e das não-palavras, as entrelinhas que como o silêncio, fazem parte da escrita também. Sua escrita é a de uma observadora passiva e interior, acontecendo ao mesmo tempo das suas observações, sem muita possibilidade de escolha. O desejo de tocar com a palavra na essência das coisas, que muda depois com a lembrança, a impele a procurar transpor em palavras o mais rápido possível a realidade, sem o artifício do estilo à moda, um puro dizer.

Considerando a escrita como seu destino, ela controla as coisas vividas e também o próprio mundo. Não há um jeito para adquirir esta capacidade a não ser o próprio exercício da escrita, a disciplina. O único jeito de responder como se escreve só pode acontecer no ato da escrita mesma, com o instante em que acontece: ela se responde a si mesma, é um aprender fazendo. Nesse sentido, para Jaramillo escrever também é um exercício que se aprende ao mergulhar na escrita, com a prática do ofício, com tempo e dedicação. Desse jeito, se vence o terror cerimonial que se tem pela palavra, para torná-la mais familiar. Para ele, também existe

uma relação corporal com a escrita: este, assim como a mente, deve estar disposta, sentir-se à vontade com os instrumentos com que se exerce. Na medida em que a escrita é um processo constante, o próprio escritor é sempre um aprendiz, constantemente se transformando. O profissionalismo, como em Clarice, não permitiria a liberdade de ser ele mesmo na escrita, pelo qual mais do que uma profissão, a considera uma paixão. Esta paixão é uma necessidade, um procurar a essência das palavras, o que fica no fundo das coisas, a linguagem do mundo, ainda que saiba que é uma tarefa impossível. Além da inspiração, que é o que acontece no momento da própria escrita, e que também considera uma espécie de alucinação pelas palavras, sabe que é preciso a disciplina e o trabalho.

Referências

ANDRADE, M. G. F. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de "Objeto Gritante" e " Água Viva" de Clarice Lispector.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Tese (Doutorado em Letras: estudos literários)

ARDILA, C. *Metaficción y crimen en tres novelas colombianas.* Medellín, Colombia, Revista Co-herencia, v. Vol. 9, n. No 17, p. 115-130, Julio - Diciembre 2012.

_____ *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo),* Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit; Universidad de Antioquia, 2014. 338 pp.

_____ *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*. Medellín, Colombia: Estudios de Literatura Colombiana,Universidad de Antioquia, núm. 25, julio-diciembre, 2009, pp. 35-59

BARTHES, R. *Crítica e verdade.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero Da Escritura.* Tradução de Anne Archinand E Alvaro Lorencini Heloysa De Lyma Dantas. Sao Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O rumor da lingua (A morte do autor).* São Paulo: Martins Fontes, 2004. 57-64 p.

_____. *Variaciones sobre la escritura.* Barcelona: Paidós, 2002.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um Possível Retrato.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMARERO, Jesús. *Metaliteratura: estructuras formales literárias. Barcelona*: Anthropos, 2004.

CARVALHAL, T. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 1992.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa.* Barcelona: Anthropo, 1995.

COSTA, A. *Corpo e escrita: Relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COUTINHO, E. *Literatura comparada na América Latina.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

COUTINHO, E.; CARVALHAL , T. *Literatura Comparada.* 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes***.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOMINGOS, P. B. *Clarice Lispector: a escritura e o ofício de escritor em Cartas Perto do Coração*. Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho". Araraquara: p. 105. 2016.

FAYE, Adam Posmodernidad Discreta: Un Acercamiento A La Narrativa De Darío Jaramillo Agudelo (La Muerte De Alec, Cartas Cruzadas Y La Voz Interior), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.

FOUCAULT, M. *A escrita de si.* In: _____ *O que é um autor?* Lisboa: Passagens., 1992. p. 129-160..

_____. *Conversciones con Foucault.* Barcelona: Amorrortu, 2010.

_____.*História da Sexualidade II, O Uso dos Prazeres.* Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____.*La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1979.
_____.*La inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
_____. *Las palabras y las cosas.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.
_____.*O que é um autor? Em Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária , 2009.
FREUD, S. *As Pulsões e seus destinos.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
_____.*O Inconsciente.* Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. ed. Rio de Janeiro: Imago, v. Vol. XIV. , 1996.
_____. *Proyecto de una psicología para neurologos.* Tradução de L. Lopez-Ballesteros & De Torres. 4a ed. In S. Freud, Obras Completas , Vol. 1, 1985. pp. 209-276 p.
FRÓES, M. S. *Autoría e escritura nos fragmentos metadiscursivos de Um sopro de vida (pulsações) de Clarice Lispector.* Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 137. 2005.
GARBINO, Emilio. *Escritura y Meta-escritura.* Em Nombres: Revista de Filosofía. Córdoba, Año VIII, N° 11-12, p.255-274, outubro de 1998.
GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca: literatura y desencanto.* 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
GASS, W. H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
GUARIZO, A. M. P. *Uma poética do escrever e da escrita em Água viva, de Clarice Lispector*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013. 255 f. Tese (doutorado). Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/108945 >
HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
HOMEM, Maria Luisa. *No limiar do silêncio e da letra. Traços da autoria em Clarice Lispector.* 1. ed. São Paulo: Boitempo / Edusp / Fapesp, 2012. v. 1. 201p .
HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox.* Waterloo,Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
JARAMILLO, D.*Carta con cartilla. Acerca del buen escribir. Leer y releer*, Antioquia, Abril 1997. Disponivel em: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/355/1/CartaCartilla.pdf>.
_____.*Entrevista a Darío Jaramillo*. [Entrevista concedida a] : Baez, Frank. Revista Global.República Dominicana. Volumen 60.SEPTIEMBRE OCTUBRE 2014. Acesso em: Novembro 2019 . Em http://revista.global/entrevista-a-dario-jaramillo/
_____.*El juego del alfiler.* Valencia: Pre-textos, 2002.
_____.*El cuerpo y otra cosa.* Bogotá: Luna libros, 2017.
_____.*Historia de una pasión.* Valencia: Pre-textos, 2006.
_____.*La muerte de Alec.* Bogotá: Alfaguara, 1983.
_____. *Libros de poemas.* Bogotá: Fondo de cultura económica, 2003.
_____.*Una entrevista con Darío Jaramillo, premio nacional de poesía.* [Entrevista concedida a] : RUBÉN DARÍO HIGUERA. Revista BOCAS, Jornal El Tiempo. Bogotá, Edición 70. 20 de dezembro de 2017. Acesso em: Novembro 2019. Em https://www.eltiempo.com/bocas/entrevista-con-dario-jaramillo-agudelo-premio-nacional-de-poesia-162962

JAY, M. *Cantos de Experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal.* 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2009.
LEVI, Primo. ¿Por qué se escribe?. Trad. Tania Favela Bustillo. Tomado de *L'altrui mestiere*. 20 de agosto 2015. Disponível em: http://www.vallejoandcompany.com/por-que-se-escribe-por-primo-levi/. Acesso em: 10 dez. 2019
LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.* Belo horizonte: UFMG, 2008.
LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo.* Rio de janeiro: Rocco, 1999.
_____.*A Hora da Estrela.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.
_____.*Água viva.* 5ta. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
_____.*Cartas Perto Do Coração.* Rio de Janeiro: Record. , 2011.
_____.*Correspondências.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
_____.*Minhas queridas.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
_____.*Onde estivestes de noite.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
_____.*Um sopro de vida.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.
LOZANO, G. Q. *Una heteronímia poético-narrativa: el caso de Darío Jaramillo Agudelo.* In: FAJARDO, M. B. C. La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas. Bogotá: Uniandes, 2013.
MOI, T. *Teoría literaria feminista.* Madrid: Cátedra, 1988.
MORAES, M. A. D. *Edição da Correspondência Reunida de Mário De Andrade: Histórico e Alguns Pressupostos.* Patrimônio e memória, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 115-128, junho 2009.
OLIVER, É. V. *Quem escreve a crônica? A correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino.* Revista USP, São Paulo, n. 109, p. 123-132, abril/maio/junho 2016.
PÉREZ, F. *Locas letras (Variaciones sobre la locura de escribir).* Frenia, Valladolid, Vol. 7, n. Fascículo 1, p. 25-59., 2007.
SABINO, F. *Cartas perto do Coração.* 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 1948. ed. São Paulo: Ática, 2004.
SEBASTIÃO, A. K. D. A. LIBERDADE E PULSÃO DA ESCRITA EM CLARICE LISPECTOR. *Outramargem: revista de filosofia*, Belo Horizonte, n.5, 2° semestre 2016.
SONTAG, S. *A vontade radical: estilos.* São Paulo: Schwarcz, 1987.
SOUZA, Cristina . *Vida e literatura nas cartas de Sabino, Mário e Clarice.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)
WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.* New York: Routledge, 1984.