

# CINCO HISTÓRIAS: SETE VIDAS

*Narrativas biográficas de Clarice Lispector*

*Carla Cabral*



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**CINCO HISTÓRIAS: SETE VIDAS**  
**Narrativas biográficas de Clarice Lispector**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Carla Giovana Cabral

Ilha de Santa Catarina, 1999

# Cinco Histórias: Sete Vidas

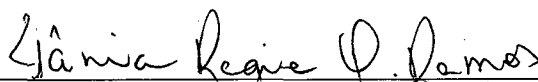
## Narrativas Biográficas de Clarice Lispector

CARLA GIOVANA CABRAL

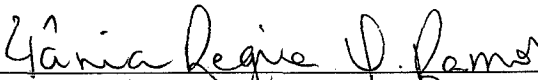
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

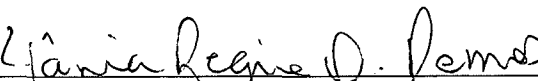


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
ORIENTADORA



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
COORDENADORA DO CURSO

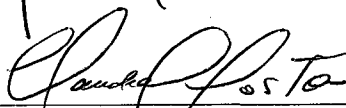
BANCA EXAMINADORA:



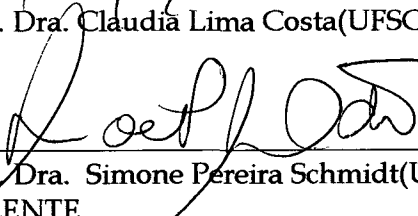
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)  
PRESIDENTE



Prof. Dr. Affonso Romano de Sant'Anna (PUC/RJ)



Profa. Dra. Cláudia Lima Costa (UFSC)



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)  
SUPLENTE

## AGRADECIMENTOS

A moça sempre escolhia linha clara para começar o dia<sup>1</sup>. Era um delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Sem sol, frio e vento a brigar, a moça tecia belos fios dourados para o Astro Rei amainar a natureza. Assim também agiu cada pessoa que direta ou indiretamente fez parte deste meu trabalho. Iluminou o meu caminho quando, por algum motivo, eu me senti cansada. Fez brilhar meus gestos, quando me deu confiança. Um trabalho como esse envolve várias pessoas. Há sempre muito o que agradecer.

Inevitavelmente, a(o) orientadora(o) está muito próxima(o). A minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos, não só esteve próxima como soube entender o meu contexto. Nosso processo de trabalho foi sendo construído com respeito e admiração mútuos. Tânia me apresentou com um desafio.

Isso só foi possível porque em dezembro de 1995 a professora Aglair Bernardo, do Departamento de Comunicação Social da UFSC, minha amiga, ajudou-me no que foi possível para eu desenhar um projeto de mestrado. Mostrou-me caminhos de leitura - possíveis caminhos para a minha vida.

Trilhar esses caminhos não foi fácil, mas foi bom. Foi bom ter conhecido Artur, Iara, Alejandra, Eduardo, Adair, Abele, Raquel, Lauro – alguns foram colegas, outros, tornaram-se amigos.

Num outro contexto, Marli, Arley, Sérgio, Daniel, Beto, Ana, João, Nixon, professor Ariovaldo, professor Júlio - colegas de trabalho no Centro Tecnológico da UFSC. Souberam respeitar minha ansiedade nestes últimos meses; soubemos construir um relacionamento baseado em nossas diferenças.

Nos últimos meses, duas pessoas muito me apoiaram e reforçaram a certeza que tenho de que a alegria e a perseverança valem a pena. Elba e Mirtes me sorriam quando aquilo era a única coisa que eu realmente queria. Eu acho que vocês entendem o que significa “jogar a laçadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás”<sup>2</sup> ir vivendo os dias.

A moça ouviu a chegada do sol, escolheu uma linha clara e foi passando-a vagarosamente entre os fios. Delicado traço de luz que se repetiu no horizonte.

<sup>1</sup> COLASANTI, Marina . “A moça tecelã”. In: *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica. 1979.

<sup>2</sup> Ibidem.

## RESUMO

Esta dissertação investiga o conceito de biografia em cinco textos escritos por mulheres sobre a vida da escritora Clarice Lispector, com o propósito de discutir as possibilidades discursivas e de leitura deste gênero literário. Um dos questionamentos primeiros do trabalho foi: *se os textos são tão diferentes e deles surgem várias Clarices, se não há uma homogeneidade, são biografias?* Buscou-se, a partir daí, estabelecer uma posição de leitura que prestigiasse a versatilidade do gênero biográfico e o interrogasse, especulando sua postura transgressora. O biógrafo pode assim ser visto como alguém que arromba a porta do quarto alheio, puxa gavetas, abre portas; desarruma móveis e roupas. O biógrafo pode também ser visto como alguém que, apesar de desordeiro, e por ter tirado as coisas do lugar, impõe a si limites.

## ABSTRACT

This work investigates biography concepts written by five women on Clarice Lispector's life. Discursive and reading possibilities of this kind of literature are going to be focused. One of the starting point of this work was the following discussion: if the texts are so different and from them we have many Clarices and if does not have homogeneity are biographies? From that point on it was possible to establish a reading position that would give prestige to biographical genders versatility and interrogate it speculating its transgressive attitude. The biographer can therefore be seen as someone who breaks into someone else's room, pulls drawers, opens doors; disarranges furniture and clothes. The biographer can also be seen as unorganized person, and for taking things out of the place, imposes herself limits.

## SUMÁRIO

Agradecimentos .....	05
Resumo .....	06
Sumário .....	07
Dedicatória .....	08
Caminhos de leitura .....	11
I - Narrativa de Berta Waldman - <i>Espiando a bolsa de Clarice</i> .....	23
II - Narrativa de Nádia Gotlib - <i>Uma história que não se conta</i> .....	49
III - Narrativa de Olga Borelli - <i>Conversa de amigas</i> .....	81
IV - Narrativa de Ana Miranda - <i>Uma Clarice cyborg</i> .....	104
V - Considerações – <i>Ela: Clarice</i> .....	147
Bibliografia .....	160

À Maria e Aderbal, mãe e pai  
À Mariana e Guilherme, filha e filho



*De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada:  
a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.*

C.L.

## **CAMINHOS DE LEITURA**

A história de um rapaz filho de um assassino e de uma moça com estranhos poderes – os dois capazes de matar com a força da mente – recheada de horror, intriga, sexo e violência, cujo título original foi *The Fury*<sup>1</sup>, de John Farris, teve, no Brasil, uma tradutora ilustre: Clarice Lispector. A capa do livro faz questão de realçá-la, seu nome aparece abaixo de um selo onde se pode ler *best sellers*.

Não há referências a este livro em nenhuma das biografias de Clarice Lispector, somente a *best sellers*, categoria que ela costumava traduzir quando necessitava de dinheiro<sup>2</sup>.

*A Fúria*, título que o livro ganhou da Editora Nova Cultural em 1988, encontrei por acaso entre os meus livros. Não comprei, ganhei de alguém que não o queria mais. Antes, rebotalho; agora, lugar privilegiado em minha estante. Talvez o leia um dia.

A imagem que hoje tenho deste livro só foi possível porque ele se mistura, mesmo que rasamente, à história de vida de Clarice Lispector, objeto de estudo de

---

<sup>1</sup> FARRIS, John. *A Fúria*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

<sup>2</sup> “Após ser demitida do *Jornal do Brasil*, Clarice passou a fazer traduções com mais frequência. Chegava a traduzir até três livros por ano, em geral autores clássicos adaptados para um público juvenil ou *best-sellers*: *Chamado selvagem* (1970), de Jack London, *Tom Jones* (1973) de Henry Fielding, *A ilha misteriosa* (1973), de Júlio Verne, *Luzes acesas* (1973), de Bella Chagal, *O retrato de Dorian Gray* (1974), de Oscar Wilde, *A carga* (1974), de Agatha Christie, *A receita natural para ser bonita* (1974), de Mary Ann Crenshaw.” FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999. P. 270. “No entanto, o afastamento do jornal (*Jornal do Brasil*) leva-a a ter necessidade de publicar textos noutros periódicos, para ganhar dinheiro. (...) afirma que vive de *uma pequena renda que tenho, modesta. Além disso, eu traduzo*. De fato, faz muitas traduções. E traduz bons autores, como E. Allan Poe. Em 1975, saem publicadas traduções suas de Agatha Christie e Pascal Lainé. Mas nesse mesmo ano traduz ainda livro de Mary Ann Grenshaw intitulado *A receita natural para ser bonita*. GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática. 1995. P. 416.

cinco mulheres que se transformaram em suas biógrafas, fabricando *Clarices*. *Clarices* que são fruto de suas próprias histórias de vida, assim como a dissertação que ora se principia também faz parte da minha.

Por que estudar biografia? E por que as biografias de Clarice Lispector<sup>3</sup>?

Vou tentar, na resposta à segunda pergunta, esclarecer algumas questões relacionadas à primeira.

O que inicialmente me chamou a atenção nas biografias de Clarice Lispector<sup>4</sup> foram as especificidades de cada um dos textos, remetendo a escritora e sua vida a vários espaços de leitura. Uma primeira pergunta foi: *se os textos são tão diferentes, e dele surgem várias Clarices, se não há uma homogeneidade, são biografias?* Este questionamento foi fundamental para que eu estabelecesse uma posição em relação ao estudo que naquele momento se desenhava<sup>5</sup>. Surgia, então, a necessidade de se impor à biografia interrogações acerca de sua própria condição de gênero, em alguns momentos de um gênero cujo potencial ainda não tinha sido lido o suficiente. As biografias de Clarice Lispector atendiam a essa potencialidade. Ou dito de outra

---

<sup>3</sup> Pela ordem em que são analisadas nesta dissertação: WALDMAN, Berta. *A paixão segundo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1983. GOTLIB, Op. cit. BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981. MIRANDA, Ana. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1996. FERREIRA, Op. cit. O primeiro trabalho biográfico sobre Clarice foi feito por Renard Perez e publicado sob o título *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. A narrativa alinha-se pela cronologia linear e termina o relato com o ano de 1963, quando Clarice Lispector publicou seu “último” livro, *A Paixão Segundo G.H.*

<sup>4</sup> Tive acesso, entre 1997 e 1998, aos textos de Berta Waldman, Nádia Gotlib, Ana Miranda e Olga Borelli. O texto de Teresa Cristina Montero Ferreira somou-se ao trabalho no início de 1999.

<sup>5</sup> Refiro-me, aqui, ao primeiro semestre de 1997, quando cursei a disciplina “A contemporaneidade das narrativas de si: biografias, autobiografias e memórias”, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos, minha orientadora.

maneira: discutir as especificidades das escritas de vida de Clarice Lispector levou-me a interrogar o gênero.

Uma primeira cena se apresentava diante de mim: um leitor de olho grudado no buraco da fechadura e alguém arrombando a porta – é o biógrafo. A sensação é, para ambos, de poder, um poder que Janet Malcolm<sup>6</sup> examina como sendo o ponto de vista de uma pessoa que se sente dona da vida de alguém. Essa sensação de propriedade avança e derruba a privacidade alheia.

*Esse direito à propriedade nos escapa quando nascemos, no momento em que começamos a ser observados. Os órgãos de divulgação que proliferaram em nosso tempo são apenas uma extensão e uma amplificação da bisbilhotice fundamental e incorrigível de nossa sociedade.<sup>7</sup>*

Janet Malcolm, que é jornalista, não acredita que exista a privacidade. Na opinião dela, há falhas no próprio conceito de privacidade e ele funciona somente como um biombo, que tenta algo esconder, mas não consegue. Num universo social em que, então, não haveria privacidade, e a Justiça seria indiferente, como crê Janet Malcolm, as pessoas estariam entregues a própria sorte. Ou à sorte dos biógrafos.

---

<sup>6</sup> MALCOLM, Janet. *A mulher calada – Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 16.

*Os mortos não podem ser injuriados ou difamados. Não podem recorrer a instâncias judiciais.<sup>8</sup>*

É nesse contexto, que considera impregnado pela “maldade impessoal do mundo”, que ela acaba construindo um conceito de biografia que me parece em parte apropriado de ser abordado neste momento de meu estudo. Vejamos, primeiro, o que ela considera.

*A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhe são tomados e expostos à vista de todo mundo.<sup>9</sup>*

Adotando sem ressalvas esse conceito, teríamos um biógrafo sem escrúpulos, capaz de tudo para, como disse Janet Malcolm, exibir “em triunfo o produto de sua pilhagem”. O biógrafo seria um ladrão. Mas não um ladrão comum. Teria a protegê-lo muitas vezes um “aparato acadêmico” que lançaria em sua obra luzes de “amenidade e solidez”. Irônica, ela diz que, assim, o biógrafo estaria encoberto pelo manto do sacrifício de anos de trabalho, colhendo depoimentos, passando horas em arquivos, buscando informações, dados. O livro que daí resultar deve deixar claro ao leitor como o biógrafo agiu: “(...) quanto mais o livro refletir sua operosidade, mais o leitor acreditará estar vivenciando uma elevada experiência literária e não

---

<sup>8</sup> Idem, p. 16.

<sup>9</sup> Idem, p. 16.

simplesmente ouvindo mexericos de bastidores e lendo a correspondência alheia”, diz Janet Malcolm.

*Raramente se leva em conta a natureza transgressiva da biografia, mas ela é a única explicação possível para a popularidade do gênero.<sup>10</sup>*

Essa natureza transgressiva é também resultado de um leitor tolerante, que esquece de observar mais criteriosamente a qualidade do trabalho que está diante de si para dar a mão ao ‘arrombador’ sem muito pensar. Há uma conivência, então, ou, usando as palavras de Janet Malcolm, uma cumplicidade. A “atividade” é “excitante e proibida”:

*(...) atravessar o corredor na ponta dos pés, parar diante do quarto e espiar pelo buraco da fechadura.<sup>11</sup>*

Essa cumplicidade, entretanto, nem sempre funciona e como a própria Janet Malcolm admite pode acontecer que alguma biografia seja rejeitada pelo leitor. Se há imprecisão, o leitor abdica de acompanhar o biógrafo pelo corredor.

---

<sup>10</sup> Idem, p. 17.

<sup>11</sup> Idem, p. 17.

(...) é o som da dívida, o rumor de uma rachadura que se abre no muro da segurança do biógrafo. (...) O público que adora as biografias não quer que alguém venha dizer-lhe que a biografia é um gênero falho. Prefere acreditar que alguns biógrafos não prestam<sup>12</sup>

Não admira a conclusão a que chega a jornalista Janet Malcolm, a partir da análise que realizou em *A mulher calada – Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*<sup>13</sup>. A informação com a qual inicia o livro é um fato essencial no trabalho que empreendeu. Mais que isso, é um fato biográfico que tem o poder de dar um sentido ou outro à leitura e à vida de Sylvia Plath.

Janet Malcolm expõe, logo ao início do que chama “Primeira parte”, a contradição do marido de Sylvia Plath, Ted Hughes, em dois prefácios, escritos a propósito de *Os diários de Sylvia Plath*<sup>14</sup>. No primeiro prefácio, Ted Hughes revela que parte dos diários foram por ele mesmo destruída e que o “outro desapareceu”. No segundo, é o marido de Sylvia Plath quem destrói os diários, admitindo que outro pode ainda aparecer. Temos, aqui, e como a própria Janet Malcolm faz questão de ressaltar uma mudança extraordinária do lugar daquele que fala. No primeiro prefácio, Ted Hugues fala através do “eu”; no segundo, distancia-se e apresenta-se como “ele”. Além disso, é levando em conta a mudança acima assinalada, no primeiro texto o diário simplesmente desapareceu; no segundo, emerge a possibilidade de que o mesmo diário ainda possa ser encontrado.

---

<sup>12</sup> Idem. P. 17.

<sup>13</sup> Op. cit.

<sup>14</sup> Apud MALCOLM. P. 11.



*Hughes não tem mais como sustentar a ficção - em que se apóia todo o texto autobiográfico - de que a pessoa que escreve e a pessoa sobre quem escreve formam uma entidade única e indissolúvel. Em seu segundo prefácio, ele precisa explicitar sua consciência da dissociação entre a identidade que observa e a que é observada: a identidade observada ("seu marido") representa os interesses dos filhos, que precisam ser poupados de informações destrutivas, enquanto a identidade do observador - que ele chama de nós, como em "[Nós] não podemos deixar de perguntar-nos se os escritos dos últimos três anos não seriam a parte mais importante" - representa os interesses do leitor, desejoso de compreender a relação entre os poemas de Ariel e a vida de sua autora.<sup>15</sup>*

Isso deixa claro que se biógrafo e leitor têm um poder de se adonar da vida dos outros, há um outro poder ainda, dos que detém parte mesmo da história a ser contada.

*Os familiares são os inimigos naturais dos biógrafos; são como as tribos hostis que o explorador encontra e precisa submeter sem piedade a fim de se apossar de seu território. Se os familiares se comportam como nativos amigáveis, o que ocasionalmente ocorre - quando se propõem a cooperar com o biógrafo, chegando às vezes ao ponto de torná-lo "oficial" ou "autorizado" -, ainda assim ele precisa fazer valer sua autoridade e pavonear-se diante deles para demonstrar que é o poderoso homem branco e eles não passam de selvagens nus.<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> MALCOLM, p. 13.

<sup>16</sup> MALCOLM. P. 18.

Essa situação também está presente na história de vida de Clarice Lispector e pode mesmo corroborar com a hipótese de que uma “biografia definitiva”<sup>17</sup> da escritora continua “interditada” pelas contradições de parentes e amigos e a falta de acesso ao público a documentos importantes, entre outras situações difíceis.

*Inegavelmente, Clarice era uma figura controvertida e a relativa proximidade de sua morte, acredita-se, em muito contribuiu para o silêncio que é guardado a respeito de determinadas passagens de sua vida.*<sup>18</sup>

Agora, surge uma outra cena: cinco mulheres “arrombando” a porta do quarto de Clarice. Eu colo os olhos no buraco da fechadura, vejo que o ato transgressor deixou rastros, justamente pelas falhas. Quem ou o quê falhou? As biógrafas ou as biografias?

A análise que busquei fazer das cinco biografias de Clarice Lispector privilegiou a singularidade de cada uma delas, o que permitiu, acredito, expor as nuances da narrativa biográfica e do trabalho crítico. As análises revestem-se de um caráter sensivelmente ensaístico – perseguido justamente pelas possibilidades que essa metodologia me proporcionava para que, justapostos, os capítulos expusessem que, em vez de arrombar a porta, como podem ter optado as biógrafas, eu quis investigar o “crime”.

---

<sup>17</sup> MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. P. 4.

<sup>18</sup> Idem, p. 4.

Por isso o *best seller* que Clarice Lispector traduziu<sup>19</sup> e que encontrei dentre os meus livros revela que além dos limites impostos pela resistência familiar ou a falta de documentos, as biógrafas, ao fazerem a suas escolhas narrativas, também acabaram produzindo limites. O que pergunto neste momento é se elas perceberam que quanto mais adentravam o quarto, abrindo portas e puxando gavetas, mais limites impunham ao seu trabalho. Quem arrombou a porta primeiro?

---

<sup>19</sup> Refiro-me à *A Fúria*.

Narrativa biográfica de Berta Waldman  
*Espiando a bolsa de Clarice*

A minha vida a mais verdadeira e irreconhecível,  
extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.

C.L.

A leitura da biografia de Berta Waldman<sup>1</sup> sobre Clarice Lispector demanda um questionamento imediato: quem é a autora do livro? Se é Berta Waldman pelo nome na capa e voz de narradora onisciente e crítica literária ou a própria Clarice, abrindo e fechando a narrativa com o falar autobiográfico. Qual é o pacto biográfico que se estabelece nesta narrativa? Ou melhor, qual é o pacto (auto) biográfico do qual lançou mão Berta Waldman (ou pensou estar lançando) ao dedicar-se a narrar a história de vida da escritora Clarice Lispector? O “nome próprio” Clarice Lispector por si só carrega conceitos e uma bagagem cultural; o mesclar de alguns de seus fragmentos autobiográficos – muitas vezes sem qualquer indicação discursiva do eu autobiográfico – confunde o leitor e aprofunda o questionamento sobre a autoria do texto e sua categorização como biografia. Coloca em cheque conceitos – não só o de biografia, mas o de autobiografia e a coexistência de ambos, num território onde falar de história de vida torna-se talvez mais apropriado.

---

<sup>1</sup> WALDMAN, Berta. *A paixão segundo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1983.

A resposta ao questionamento que propus inicialmente pede, deste modo, uma análise que passe, obrigatoriamente, pelas observações de Philippe Lejeune<sup>2</sup> e seu “pacto autobiográfico”. Mas antes de adentrar qualquer debate sobre autobiografia, vou tentar pontuar algumas idéias que me parecem essenciais nesta discussão, cujo cerne procura levar o leitor a perceber a versatilidade do conceito de biografia, como referenciado na introdução desta dissertação, e a possibilidade de uma leitura plural que se abre a partir daí.

Em primeiro lugar, gostaria de utilizar as idéias de Pierre Bourdieu<sup>3</sup> para tentar discutir o conceito ainda vigente de biografia. Uso o adjetivo vigente porque o leitor, arrisco-me a dizê-lo, ainda pensa no esquema “nascimento, vida e morte” diante de uma biografia.

Segundo Bourdieu, ao se falar em biografia pressupõe-se que a vida é uma história e que não está dissociada dos fatos de uma existência individual e mesmo única, “concebida como história e o relato dessa história”. Vamos perceber no texto de Berta Waldman (o que será posteriormente discutido) que o relato autobiográfico adquirirá um peso magno na narrativa, desestabilizando uma leitura biográfica convencional. Os conceitos podem ser convencionais, mas o leitor destrói estas amarras. E que leitora sou eu? Sou uma quase-leitora de Clarice...

---

<sup>2</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. 1996.

<sup>3</sup> BOURDIEU, Pierre. “L’illusion biographique”. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n.62/63, p. 60-72 jun. 1986.

Bourdieu ainda trabalhará o conceito de biografia de forma análoga a caminho, estrada, carreira, com encruzilhadas, ardis e emboscadas; como “encaminhamento”, viagem, percurso orientado, deslocamento linear, que tem começo, etapas e um fim. Um fim da história. Início, meio e fim. Ilusão retórica?

Mikhail Bakhtin<sup>4</sup> estudou diversas formas biográficas e autobiográficas que prepararam o terreno para o romance europeu. Estas formas utilizariam um novo tipo de “tempo biográfico”, construindo um homem a percorrer “o seu caminho de vida”. Ele aponta dois tipos de autobiografia predominantes, recorrentes ao platonismo e à época romano-helênica. A primeira fundamentaria seu cronotopo no “caminho de vida do indivíduo a buscar seu verdadeiro conhecimento”. Chamada “energética” por Mikhail Bakhtin, mostra o momento da crise e da transformação. Na segunda hipótese, o cronotopo se desloca para a “família romana”, tornando a biografia “documento da consciência familiar e ancestral”. Desta forma, e nomeada de “analítica”, não restringe a conscientização à esfera privada, mas a ela superpõe um caráter público.

A biografia platônica abrigaria o que o filólogo chamou de “energia”<sup>5</sup>. Segundo o conceito aristotélico, a energia seria a existência e a essência total do homem, não um estado, mas uma ação, uma força ativa. Assim, essa energia se manifestaria, como apontou Bakhtin, no caráter, nos atos e nas expressões.

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e autobiografias antigas”. In *Questões de Estética e de Romance. A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP, 3ª, 1983. P. 250-263.

<sup>5</sup> *Ibidem*. P. 258.



*Sem sua exteriorização, sua expressividade, maturidade e audibilidade, o caráter não possui a plenitude da realidade, a plenitude da vida. É por isso que não se deve representar a vida humana (bios) e o caráter, por meio de uma enumeração analítica das propriedades caracterológicas do homem (virtudes ou vícios) e da sua união com uma imagem sólida, mas por meio de uma representação dos atos, das conversas e de outras manifestações e expressões do homem.<sup>6</sup>*

O tempo biográfico, aqui, é específico, de forma a “revelar o caráter” do sujeito biográfico; a realidade história apresenta-se como ambiente apenas - uma arena para a revelação

No segundo tipo, analítico, a base funda-se em “rubricas precisas”: vida social, vida familiar, comportamento, relação com os amigos, lembranças, virtudes, vícios, entre outras questões.

*Os diferentes traços e as particularidades do caráter são escolhidos entre acontecimentos e fatos distintos que ocorrem em épocas diferentes da vida da personagem e que são classificados pelas rubricas correspondentes. Para comprovar um traço, são dados um ou dois exemplos da vida da personagem.<sup>7</sup>*

Momentos diferentes ajuntados em uma mesma época dissolvem a “série biográfica temporal”, sendo o “princípio orientador” ainda o caráter. Conforme Bakhtin, os primeiros traços desse caráter precederiam e moldariam o sujeito biográfico, segundo um esquema temporal ou sistemático.

---

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Ibidem. P. 259.

Podemos concluir, desta forma, que a juventude do homem será a “prefiguração de sua maturidade”, “exercício da virtude”, um caminho de estabilidade forjando a sua completude.

Um homem completo estaria relacionado a uma série de aspectos que muito intimamente lhe dizem respeito - seu nome, por exemplo. E será Bourdieu - aproveitando as idéias de S. Kripke e P. Ziff - a buscar como denominação a esta identidade primaz o “nome próprio”. Ziff acentua a rigidez da idéia, promovendo o nome próprio como “um ponto fixo num mundo que se move”.

*É o nome próprio “Marcel Dessault” [é o nome próprio Clarice Lispector], com a individualidade biológica da qual ele representa a forma socialmente instituída, que assegura a constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais dos diferentes campos, o dono da empresa, o dono do jornal, o deputado, o produtor de filmes, etc.; (...)<sup>8</sup>*

Este mesmo nome próprio, na concepção de Pierre Bourdieu, poderá ser “arrancado do tempo e do espaço ter variações segundo os lugares e os momentos”.

---

<sup>8</sup> BORDIEU. P. 63.

*O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, curriculum vitae, cursus honorum, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo.<sup>9</sup>*

Ponho lado-a-lado a visão aristotélica e romano-helênica do mundo, acrescentando a narrativa histórica coerente e linear, somando ainda as conotações que se impõem ao nome próprio, e chego a um paradigma de relato de vida oficial. Carteira de identidade. Currículo. Biografia oficial.

E no caso da narrativa de Berta Waldman? Nome próprio: Clarice Lispector. Profissão: Escritora. Biografia oficial: (Auto) biografia?

Quando falo de biografia oficial, estou me referindo a acontecimentos consolidados como tal – nascimento, casamento, filhos, morte, a morte, narrados de acordo com o que se convencionou chamar de ‘cronologia linear’. Se Berta opta por destacar como “rubricas precisas” a literatura de Clarice e sua voz, esta a partir de fragmentos autobiográficos, está manipulando os dados e informações biográficos. E não só Berta. Ao expor a voz de Clarice quase-nua, deixa que a escritora manipule o texto. É esta manipulação que confere à narrativa uma ilusão autobiográfica. Ilusão. Produção. Ficção?

---

<sup>9</sup> Idem.

Bourdieu vai destacar, em sua teoria, o contexto. Não posso aqui desprezá-lo, pois Berta faz um recorte da história cultural brasileira. Biografia também pode passar por/ pela história.

*A necessidade desse desvio pela construção do espaço parece tão evidente quando é enunciada – quem pensaria em evocar uma viagem sem Ter uma idéia da paisagem na qual ela se realiza?*<sup>10</sup>

E quando a paisagem sobrepõe-se à viagem propriamente dita? Não estaria Berta (o que veremos já com maior profundidade) dedicando-se ao contexto, deixando à Clarice a direção do viajar, do contar biográfico, que, ao final, tendo um eu narrador se desdobra e revela uma pulsão autobiográfica? Seria *Clarice-Lispector- A paixão segundo C.L.* uma autobiografia de fato?

Neste momento, a teoria de Philippe Lejeune, além de esclarecedora, é vital para a discussão. Em primeiro lugar, sua definição de autobiografia:

*Narrativa retrospectiva em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando faz recair o acento sobre sua vida individual, particularmente sobre a história de sua personalidade.*<sup>11</sup>

Acredito que este foi o conceito possível, após estudos detalhados de várias autobiografias, sobretudo de “personalidades” da França. Por que possível? Porque a discussão da temática por Lejeune será a partir de um questionamento: *É possível*

*definir a autobiografia?* Sem respondê-lo, avisa que enfrentou problemas teóricos no estudo que empreendeu e que por esta, e outras razões, preferiu deter-se nas “coisas em si”, ou seja, nos textos. Para analisá-los, produziu um pacto autobiográfico. Quem o revela é o leitor.

Vejo, aí, uma fenda por onde é possível vislumbrar uma leitura (auto) biográfica da narrativa de Berta Waldman. Pela primeira vez vou falar, embora já tenha citado em outro ensaio<sup>12</sup>, em auto-retrato, opção à denominação absoluta que autobiografia vai assumir a partir da teoria de Lejeune.

O que vai determinar o pacto autobiográfico?

A definição posta acima vai fazer referência a quatro categorias diferentes: à forma da linguagem, ao sujeito tratado, a situação do autor e à posição do narrador. Cada uma delas terá especificidades que deverão ser levadas em conta no momento da análise. Lejeune dividirá a forma de linguagem em narrativa e em prosa; do sujeito tratado, teremos a abordagem da vida individual ou da história de uma personalidade (biografia platônica ou romano-helênica?); a situação do autor: a identidade do autor e do narrador; e finalmente a posição do narrador – a identidade do narrador e do personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa.

---

<sup>10</sup> Ibidem. P. 72.

<sup>11</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, p. 14

<sup>12</sup> CABRAL, Carla G. “Biografias de Clarice Lispector: entre a ficção, o auto-retrato, o retrato e a crítica literária”. Apresentado como comunicação, em Semana de Letras. Universidade Federal de Santa Catarina, segundo semestre de 1997.

Sem responder positivamente ao *pacte*, avizinham-se, entretanto, ao gênero autobiográfico as memórias, a própria biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o auto-retrato ou ensaio.

Para ser autobiografia, segundo Lejeune, o texto deve ser principalmente uma narrativa com discurso retrospectivo, onde o sujeito seja a vida individual, a gênese da personalidade. Mas estas características podem ser encontradas nos gêneros ‘vizinhos’, exigindo-se, então, a análise de “casos particulares”.

O que diferencia a autobiografia dos gêneros vizinhos a ela seria, principalmente, a situação do autor e a posição do narrador. Mesmo assim, avisa Lejeune, a identidade entre autor, narrador e personagem levanta numerosos problemas.

Problemas que não estarão ausentes de *Clarice Lispector - a paixão segundo C.L.*. E para os quais encontro alguma orientação em Machado de Assis. Estava certo Dom Casmurro<sup>13</sup> ao dizer que um pequeno esforço daria ao poeta a autoria da obra, “sendo o título seu”. Mais certo ainda quando insinuou que algumas obras teriam de seus autores apenas o título, outras “nem tanto”. Se a citação serve para mostrar que o autor estava tentando avisar ao leitor que a ambigüidade escorria das entrelinhas da história que iria contar, conduz também a pensar, ou melhor, a levantar certos problemas de análise em *Clarice Lispector - a paixão segundo C.L.*.  
Por quê?

---

<sup>13</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática. 1996.

Porque, como disse anteriormente, talvez estejamos muito acostumados, por opção ou tradição teórica, a ler um texto dentro de um gênero sem questioná-lo. Pois, que leitor é esse que não questiona, não reflete, não abandona a tradição? Mesmo o leitor comum deveria ter uma ponta de desconfiança. Assim, fluiria o texto, com a sua verdadeira e decisiva participação.

Tentando me despir destes ‘vícios’, vou, em primeiro lugar, desconfiar do livro de Berta Waldman como uma biografia. Vou analisá-lo sem pré-determinar seu gênero.

Começemos pelos paratextos. A capa do livro sugere ambigüidade; parece subdividida em duas. A primeira apresenta o título, apenas *Clarice Lispector*, sendo a autora Berta Waldman. Virmos a página e as informações anteriores ficam para trás, como se tivessem sido apresentadas apenas como ilustração. Eis uma “nova” capa, cujo título *Clarice Lispector* vem agora acompanhado do subtítulo *A paixão segundo C.L.* Ninguém assina a autoria.

Então teremos duas autoras? Uma narrativa dentro da outra? E qual delas conduz o leitor? Ou o leitor conduziria tudo?

Passando ao índice, a ambigüidade alastra-se. Dois dos capítulos (número 1, Auto-retrato: primeira colagem e 2, Auto-retrato: segunda colagem) vão explodir na voz de Clarice. E todos os outros manterão uma intertextualidade latente com a obra de Lispector, aliás, conferem uma voz de crítica literária á Berta. Ela vai recortar a vida de Clarice Lispector a partir das obras, criticando-as e contextualizando-as. E também aí Clarice fala.

Se acima citei Machado, cito também a epígrafe de Berta Waldman, que julgo coerente, mas sobretudo esclarecedora, do caminho que escolheu para o seu empreendimento biográfico.

*Se depois de eu morrer quiserem escrever a  
minha biografia,  
Não há nada mais simples.  
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da  
minha morte.  
Entre uma e outra coisa todos os dias são meus.<sup>14</sup>*

O heterônimo de Pessoa, poeta dos versos acima, relaciona biografia a duas questões, em princípio: biografia como um ato de escritura após a morte; biografia como um texto relacionado a datas, e datas importantes. Confere a sua suposta biografia – ou a sua idéia de biografia – duas datas apenas: a do nascimento e a da morte. São datas oficiais e registradas, de certa forma, publicamente. Então, no percurso entre nascimento e morte, há os dias, os quais pertencem apenas àquele que os viveu. É um indício do tratamento que Berta, que usa Caeiro<sup>15</sup> como epígrafe, dará às datas e dias de Clarice Lispector, confirmando a idéia que lancei anteriormente sobre as “rubricas precisas”. No entanto, Berta não levará ao pé da letra a idéia desta precisão tal qual consta na teoria bakhtiniana<sup>16</sup>. Não haverá a

<sup>14</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética. Poesias completas de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. P. 171.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> BAKHTIN, Op. cit.



correlação entre vida social, familiar, comportamento, relação com os amigos, lembranças, virtudes ou vícios, de forma a compor uma mulher completa.

As rubricas, no caso de Berta, e como ela mesma anuncia na introdução ao primeiro auto-retrato, são o texto. O problema de análise que se prefigura nesse momento é que se Berta pinta com outro tom as rubricas, Clarice, dá-lhes ânimo e vida.

Explicarei esta questão. Antes, porém, convém fazer mais algumas observações sobre o rumo tomado por Berta Waldman. Se temos problemas de análise biográfica, Berta os sentiu, como elementos da escritura. Em primeiro lugar, afirmou que uma das dificuldades encontradas foi a ausência de uma “face pública” em Clarice. Ora, são justamente as “rubricas precisas” das quais lançou mão a biografia analítica antiga e das quais ela se esquiva.

Mas Clarice, em seus relatos autobiográficos, sustenta-as e as toma como coordenadas. Assim, a narração biográfica, embora autobiográfica, está principalmente nos fragmentos cuja autora é Clarice. A escritura de Berta dá o suporte histórico, na medida em que contextualiza o texto clariceano, sem, entretanto, fomentar a idéia de arena que a biografia analítica antiga pressupõe. Berta faz um recorte da história literária brasileira, na medida que vai, cronologicamente, e até mesmo analiticamente, dando vazão ao principal episódio da vida de Clarice: seus textos.

Outra dificuldade encontrada por Berta Waldman diz respeito ao interesse dos leitores na vida de um escritor.

*Em que medida interessa os leitores conhecer a vida de um escritor?*<sup>17</sup>

Certamente esta questão permeia as discussões sobre biografia, entretanto, neste momento, não travaremos debate mais profundo neste âmbito, procurando contemplá-lo, mesmo que brevemente, no decorrer desta dissertação.

*Por que a exigência de dias que não sejam iguais, que tenham ênfase exterior, que sejam notáveis?*<sup>18</sup>

Este questionamento de Berta também faz menção à vida pública, embora não para explorar os fatos concernentes, mas, sim, colocá-los na berlinda de sua escritura, desfazendo-se deles. Jogando-os porta afora, mostrando que a chave de sua narrativa biográfica - não a verdadeira, mas a possível – estaria entregue à voz de Clarice Lispector.

*Não têm pessoas que cosem para fora. Eu cose para dentro.*<sup>19</sup>

A célebre declaração de Clarice me suscita uma paráfrase: “Não há pessoas que vivem para fora, Clarice viveu para dentro”, o que, de certa forma, justifica os rumos tomados por Berta, descartando a necessidade de pontuar a narrativa com a face pública de Clarice, já que a escritora não a teria. Ao que parece, Berta diz que o escrever biográfico estaria relacionado com o público e não apenas com o privado e

---

<sup>17</sup> WALDMAN. P. 7.

que, sem isso, não haveria uma biografia. Se fugisse a suas premissas (premissas que ela aponta como indicadas pela própria Clarice) estaria invadindo a privacidade da escritora.

*Flagrar os seus dias, para além da anuência de sua palavra, equivaleria a expor no meio-fio os andaimes de sua vida. A revelar a todos o conteúdo de sua bolsa.<sup>20</sup>*

Isso não seria falar o que todos já sabem? Será que o leitor de biografias não estaria buscando algo mais?

*Há autores em relação aos quais os dados da vida entremeiam com a obra, compondo um único objeto. (...) rastreio por seus textos, de ficção e não-ficção um itinerário que compõe não sua biografia verdadeira, mas uma biografia possível. A partir dela o leitor poderá recolher os dados para esboçar sua figura de escritora e de mulher.<sup>21</sup>*

O leitor recolherá sim os dados para esboçar figuras, não só de escritora e de mulher. Mas o tatear de sua leitura seguirá um voz dissonante e fragmentada, a de Clarice, e talvez o ato disso resultante esmaieça tentativas de esboço e a figura formada, ou quase, seja tão anuviada que não haja suficiente traço biográfico para a composição final.

---

<sup>18</sup> Ibidem. P. 8.

<sup>19</sup> Declaração de Clarice. In WALDMAN. Op. cit..

<sup>20</sup> Ibidem. P. 8.

<sup>21</sup> Idem.

*Detesto dar entrevistas. Ora essa, sou uma mulher simples e um pouquinho sofisticada. Misto de camponesa e de estrela no céu. Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E eu só sei viver as coisas quando já as vivi. Não sei viver. Só sei lembrar-me.*<sup>22</sup>

A biografada torna-se uma quase-autobiógrafa.

Retomando a teoria de Philippe Lejeune<sup>23</sup>, vamos ver que deve existir uma inquestionável identidade entre autor, narrador e personagem, o que não se verifica nos fragmentos autobiográficos de Clarice por algumas razões.

Podemos verificar que a narração é de Clarice Lispector; a personagem principal é também Clarice Lispector. Desta forma, temos uma identidade entre narradora e personagem principal. O problema maior de análise verifica-se nos aspectos autoria e narrativa retrospectiva de vida.

No caso da autoria, a complexidade reside no fato de termos uma autora implícita, Clarice (lembramos pois, a segunda capa - ou a segunda autoria do livro - concedida por aquela que o publicou) e a autoria de fato, de Berta Waldman. Uma análise talvez mais tradicional consideraria a autora de fato, derrubando mais uma possibilidade de aproximação dos capítulos nos quais Clarice fala de si de uma autobiografia. E mesmo que considerasse a autoria implícita de Clarice, esta não sustentaria a autobiografia porque não temos uma narrativa retrospectiva de vida. O que se vê, nos capítulos 2 e 7, são excertos, alguns fatos, contados aleatoriamente,

---

<sup>22</sup> Ibidem. P. 8-9.

sem uma coesão narrativa. Clarice Lispector nos diz: “não vos conto o que fiz, mas vos digo o que sou”<sup>24</sup>. (Clarice talvez jamais tenha dito o que realmente foi.)

Clarice se auto-retrata. Recorta momentos de sua vida e os aglutina a uma narrativa onde esconde o que é. Assim, não há o pacto de leitura ao qual se referencia Lejeune, colocando-o como o responsável pela consolidação do pacto autobiográfico. Como assinala Hohlfeldt<sup>25</sup>, admite-se, com base na teoria lejeuniana, discutir até mesmo a veracidade do relato autobiográfico, mas para que este verdadeiramente seja uma autobiografia não se pode questionar a identidade entre autor, narrador e personagem.

A complexidade é ainda maior porque é Clarice quem efetivamente empreende o contar da história de vida. Então, temos uma narrativa quase-autobiográfica, na forma de auto-retrato, mas não autobiografia, onde se instala um sujeito biográfico.

*Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchetchelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade.*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> LEJEUNE. Op. cit..

<sup>24</sup> BEAUJOUR, Michel. “Autobiographie et autoportrait”. In *Poétique*. Paris. 1977.n. 32. P. 443.

<sup>25</sup> HOHLFELDT, Antonio, “Seria o texto um auto-retrato da (re) leitura da autobiografia de Fernando Gabeira?”. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. *Literatura Confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. P. 28.

<sup>26</sup> WALDMAN. P. 9.

Nota-se, com base neste trecho e em outros, nos quais Clarice vai falar ainda sobre sua infância, seus filhos, a forma como se relaciona com as pessoas, e o ato de escrever, que há dados e fatos, justamente aqueles dos quais Berta se absteve de narrar. É o chamado primeiro capítulo da biografia feita por Berta, denominado Auto-retrato: primeira colagem.

De fato, Clarice está se auto-retratando no primeiro capítulo. Seu eu quase-autobiográfico reveste-se de um outro eu, o biográfico. É Clarice quem vai pontuar as “rubricas precisas” abandonadas por Berta.

*Há três coisas para as quais nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. (...) As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge.<sup>27</sup>*

Seriam, então, os fragmentos autobiográficos, ou os auto-retratos de Clarice, a biografia “verdadeira”? Não teríamos, desta forma, duas vozes biográficas, a de Berta e a de Clarice?

São diferentes, pois, os tons e timbres destas vozes, o que, de certa forma, mostra o quão versátil é o escrever biográfico. Tanto que não se pode apelar a uma teoria apenas, mas cruzar várias, buscando uma leitura possível. Neste ponto, concordo com a denominação de biografia possível utilizada por Berta Waldman.

<sup>27</sup>WALDMAN. Op. cit. P. 10.

Embora se mostre pouco ou nada ousada em seu empreendimento biográfico, teceu inteligentemente sua narrativa a partir do nobre conhecimento da obra clariceana.

O segundo capítulo de *Clarice Lispector* será pontuado com fatos notadamente literários. Um recorte da cultura brasileira que no capítulo seguinte reveste-se de crítica literária. Berta inicia o capítulo contando sobre a publicação de *Perto do Coração Selvagem*<sup>28</sup>, o primeiro livro de Clarice Lispector; como foi recebido por críticos como Antonio Cândido, Sérgio Milliet e Álvaro Lins; como Clarice tomou, bem ou mal, as críticas.

*".../as críticas, de um modo geral, não me fazem bem: a do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo."*<sup>29</sup>

Berta questiona se Clarice realmente teria merecido as palavras escritas por Álvaro Lins, desta vez a respeito de *O Lustre*<sup>30</sup>.

*Será que realmente mereceu? Hoje, a relativa distância histórica permite dizer que a obra de Clarice abre um caminho novo na literatura brasileira, situando-se num dos pontos mais altos de nossa ficção de vanguarda."*<sup>31</sup>

Berta Waldman, ao final do segundo capítulo, dá as notas da narrativa crítica que empreenderá em "À procura do selvagem coração da vida".

<sup>28</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>29</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 24.

<sup>30</sup> LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

<sup>31</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 25.

*Embora tenha no aprofundamento introspecto o princípio mesmo de seu dinamismo, Perto do Coração Selvagem já se desliga da visão objetivista dos estados de alma. A descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas não implica nunca a análise de caracteres e a fixação de tipos à maneira do realismo psicológico do século passado. E a autora sabia que o dado intimista de sua obra não era psicológico.<sup>32</sup>*

Se o segundo capítulo é iniciado com dados a respeito da publicação daquele que seria o primeiro livro de Clarice, o terceiro tem seu pontapé inicial justamente na citação de suas primeiras linhas. Aqui, Berta deixa para trás as informações sobre a obra e mergulha de cabeça na crítica. O capítulo anterior parece ter sido apenas a marcação de alguns dados e fatos que poderiam contribuir com a biografia de Clarice. Poderia crítica literária ser biografia?

*Na verdade, a fábula deste romance pouco importa. A infância de Joana, a morte do pai, o tédio de seu casamento, a decepção com o professor, o encontro com Lídia, com o amante, a partida dos homens e a viagem. Pode-se até mesmo dizer que Joana não tem biografia, tão rarefeita se mostra a organização dos fatos de sua vida.<sup>33</sup>*

Então é preciso que haja uma organização de *fatos* para a existência de uma biografia?! Talvez Berta Waldman esteja se referindo à biografia clássica (modo analítico antigo) onde a ordenação de fatos que confluam à concretização do caráter de um homem completo é o que realmente importa. Não seria o que ela chamou logo

---

<sup>32</sup> Idem.



ao início do livro de “biografia verdadeira”? Não estaria Berta cristalizando o conceito e ao mesmo tempo se contradizendo, pois, embora dê uma ordem cronológica linear aos capítulos que lhe cabem como narradora, ‘cola’ dois autorretratos, e desta forma segmenta, senão fragmenta, a narrativa?

“(…) Desde que sai do Brasil para ir a Nápoles, desde que fui a Belém, minha vida é um esforço diário de adaptação nesses lugares áridos, áridos porque vocês não estão comigo. A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando em Nápoles *O Lustre*, que estava pronto no Brasil.”<sup>34</sup>

Com este trecho de uma carta escrita por Clarice, em Berna, em maio de 1946, Berta Waldman inicia o capítulo no qual contará fatos que cercam a publicação de *O Lustre*<sup>35</sup>, dedicando-se também aqui a desenvolver sua crítica literária. O mesmo vai fazer, neste capítulo, com *A Cidade Sitiada*<sup>36</sup> e *A Maçã no Escuro*<sup>37</sup>. Em determinados momentos, compara um romance ao outro.

*O universo ficcional de Clarice é, neste texto, uma cidade sitiada. Lucrecia Neves é o avesso, a caricatura burlesca de Joana e Virginia.*<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Ibidem. P. 28.

<sup>34</sup> Ibidem. P. 34.

<sup>35</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1976).

<sup>36</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

<sup>37</sup> LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>38</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 42.

Durante algumas páginas, ao abordar *A Cidade Sitiada*<sup>39</sup>, perpassa questões de gênero.

*Sem dimensão interior, incapaz de ter as percepções iluminadas, a intuição funda de uma realidade qualquer, o que ela tem em comum com as duas outras protagonistas é querer sair do lugar onde está, mas para isso ela se casa com um forasteiro rico. Será esposa submissa e terá o pequeno destino que é, também o de São Geraldo.*<sup>40</sup>

Após narrar alguns episódios que envolveram a publicação de *A Maçã no Escuro*<sup>41</sup>, Berta Waldman também sobre este romance faz crítica literária, para logo dedicar-se a outro: *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*<sup>42</sup>.

*Contrastando com os romances anteriores, em Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. (...) Pela primeira e única vez, um texto de Clarice situa a entrega amorosa sem reservas, capaz de conduzir à consciência de si no outro e à consciência da própria condição social.*<sup>43</sup>

As críticas literárias prosseguem com *A paixão Segundo G.H.*<sup>44</sup>, que Berta Waldman destaca como o primeiro romance de Clarice escrito na primeira pessoa, no capítulo denominado “Alegria difícil, mas alegria”. Todas as 14 páginas são

<sup>39</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1992).

<sup>40</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 42.

<sup>41</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1978).

<sup>42</sup> LISPECTOR. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>43</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 50.

praticamente dedicadas a este romance, restando à “Clarice”, ao final, algumas observações sobre *Água Viva*<sup>45</sup> - forma que Berta encontrou para introduzir o capítulo seguinte, “Lamento de um blue”, no qual abordará *Água Viva*<sup>46</sup> com mais profundidade e também *A Hora da Estrela*<sup>47</sup>, o último romance de Clarice, publicado dois meses antes de sua morte.

Na conclusão (do capítulo), uma espécie de síntese.

*Em todos os romances, o contínuo deslocamento do texto de Clarice à procura da recuperação do pólo sensível da vida, do núcleo que reúne a participação de todos os seres e coisas que compõem a existência – o neutro –, só possível de ser expresso à sombra da palavra, na forma do vazio. Com isso, a mais significativa contribuição de Clarice para a literatura brasileira é ter tornado nossa língua mais afinada, mais flexível, mais expressiva.*

*Ao lado dessa contribuição, alinham-se muitas outras: a diluição dos gêneros, a quebra do tempo linear e do espaço físico, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção.*<sup>48</sup>

Berta Waldman não esqueceu os contos escritos por Clarice Lispector, referenciando-os, ou melhor criticando-os, em capítulo próprio: “A mulher e a alma diária perdida”, antecedendo o “Auto-retrato: segunda colagem”.

<sup>44</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

<sup>45</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>46</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980).

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

<sup>48</sup> WALDMAN. Op. cit. P. 76.

*Quanto aos contos, é curioso observar como são aparentados aos romances, e vice-versa. O que neste é amplitude geográfica, naqueles é apenas esboço.*<sup>49</sup>

Aproximo-me, agora, do último capítulo, no qual encontro um auto-retrato da escritora a travar uma espécie de diálogo com a morte. Um diálogo vivo, mas de alguém prestes a morrer (ou que sabia que ia morrer). Neste auto-retrato, Clarice mostra que, apesar da iminência da morte, sua vida continua.

*Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. (...) Tudo acaba mas o que escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.*<sup>50</sup>

Ao que parece, Berta Waldman acredita que a história de vida de Clarice Lispector está nas entrelinhas. Num outro momento, logo ao início da narrativa, colocou:

*Vias já que se há se escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.*<sup>51</sup>

Em seguida, entretanto, rende-se à cronologia e opta pela solução do retrato.

1925

<sup>49</sup> Ibidem. P. 77.

<sup>50</sup> Ibidem. P. 98.

<sup>51</sup> Idem - Citação de Clarice à página 6, antecedendo a epígrafe cujo autor é Alberto Caetano, um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

- Nasce Clarice Lispector, a 10 de dezembro, em Tchetchelnik, Ucrânia.

1926

- Chega com a família ao Brasil (Alagoas).

(...) 1977

- Morre no hospital no INPS da Lagoa (Rio de Janeiro), no dia 9 de dezembro.<sup>52</sup>

Neste retrato, em que Berta Waldman restringe a história de vida de Clarice a algumas datas e alguns fatos, cria-se uma outra narrativa biográfica. Ou seja: outra narrativa biográfica possível.

Como procurei mostrar no decorrer desta minha análise, a história de vida de Clarice pode se descortinar a partir de suas próprias palavras, em seus auto-retratos. Caberia, aqui, (des) construir o *pacte zero* que Philippe Lejeune atribui ao leitor, que tem, diante de si, uma complexa narrativa para chegar a uma leitura. Por isso, coloquei-me também como uma quase-leitora desta história de vida.

O biográfico no texto de Berta Waldman é um jogo, nem sempre leal ao leitor.

*O leitor biográfico tece e des-tece os fios desse sistema de relação que se chama o texto biográfico. Este nunca será totalmente lido ou delineado, há sempre algo que se esquia, um ponto escondido, uma cena guardando um fundo de cena. Há, portanto, um labirinto: signos remetem a outros signos, uma palavra pede outra e, numa pluralidade de vozes, não se pode estabelecer a origem, nem o fim.<sup>53</sup>*

---

<sup>52</sup> Ibidem. P. 101-102.

A personagem principal Clarice Lispector passa a narrar sem ser narradora. A pseudo narradora Clarice Lispector passa a ter autoria sem ser autora. Ela é parte de um estratagema que parece estar levando em conta o não-biografar, entregando-o a um “eu”, que, na verdade é “ela”.

Berta Waldman mostra que tinha já aberto a bolsa de Clarice e se ruborizava. Viu muito bem o conteúdo mas o escondeu do leitor.

---

<sup>53</sup> LOPES, CÁSSIA “A vertigem de Narciso: uma leitura biográfica em *um sopro de vida* de Clarice Lispector”. In SANT’ANA, JOSÉ CARLOS (editor). *Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. Salvador: Gabinete Português de Leitura. 1997. P. 105.

*O fato é que tenho nas minhas mãos um destino  
e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar.*

C.L.

**Narrativa biográfica de Nádía Gotlib**  
*Uma história que não se conta*



No final de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, dois amigos fazem uma retrospectiva da vida. Ambos têm uma lembrança final e favorita: a tentativa de visita a um bordel, quando meninos. Planejam a incursão detalhadamente – frisam o cabelo; para as garotas, roubam flores. Em frente ao bordel, um dos amigos, Frédéric, esquece a coragem. Os dois saem correndo<sup>1</sup>.

Diante do cabedal de informações sobre Clarice Lispector a que teve acesso, Nádia Gotlib dele usufruiu na direção de aproveitá-lo para verificar as “coincidências” que existiam entre vida e obra. Em vez de lançar-se a um empreendimento biográfico que desvendasse a história de vida de Clarice Lispector – restrita à memória da família, de uns poucos amigos e ao rol de informações daqueles que estudaram exaustivamente a sua obra – tomou um rumo inverso.

Não corre, como Frédéric e o amigo, mas hesita, amparando-se em sua melhor ferramenta: a crítica literária.

A exemplo do personagem de Flaubert, Nádia parece se extasiar diante de seu ‘objeto maravilhoso’, que, aqui, é um objeto biográfico – a escritora Clarice Lispector. E também prepara-se: pesquisa, durante aproximadamente 10 anos, a vida

---

<sup>1</sup> BARNES, J. *O papagaio de Flaubert*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rocco: Rio de Janeiro. 1988. P. 13-14.

e a obra de Clarice. Por que hesita diante da história de vida da escritora? E por que opta pela posição de crítica?

É notório que elege predominantemente a crítica para construir seu discurso biográfico, enveredando pelo perigoso terreno do “laço íntimo” entre vida e obra.

*(...) não se pode negar que há...coincidências. E tais coincidências a feiticeira Clarice conhecia bem.<sup>2</sup>*

Ao leitor atira certos questionamentos, como que para refletir a tramóia de vida e obra, aqui analogamente engendradas como história e ficção.

*De quem é a voz? Quais as pessoas e quais os personagens? O que é história e o que é ficção? Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta história de Clarice?<sup>3</sup>*

Se Nádia assim agiu de forma a tentar, em parte, jogar ao leitor um bocado da responsabilidade da complexidade do discurso biográfico que se apresentaria nas quase 500 páginas sobre Clarice, fê-lo esperar por algumas respostas, ou caminhos que o levassem a compreender as diferenças acima assinaladas.

Anteriormente aos questionamentos, Nádia avisa que o cerne de *Clarice – uma vida que se conta* está numa fronteira. Vida/ história, obra/ ficção.

*(...) nós, leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo*

<sup>2</sup> GOTLIB, Nádia B. *Clarice – uma vida que se conta*. Ática: São Paulo. 1995. P. 15.

<sup>3</sup> Idem.

*até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional.*<sup>4</sup>

Os limites entre vida e obra, ou como quis se referir Nádya nas explicações ao leitor, entre o histórico e o ficcional, traduzem-se numa fronteira sem marcos claros, conduzindo a uma problemática célebre em relação à biografia.

Giovanni Levi<sup>5</sup> coloca a biografia no “coração” das preocupações dos historiadores, dentro do que ele chama “fase intermediária”. É um momento de controvérsias, em que se discute as possibilidades de (re) contar a vida de uma pessoa abstraindo-se dos eventos históricos; ou relatar um evento histórico abstraindo-se de todo o destino individual. Isso mostra, de certa forma, a dubiedade de um trabalho biográfico.

*Em certos casos, podemos a ela (a biografia) recorrer com o objetivo de sublinhar a irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos em relação aos sistemas normativos gerais, em nome da experiência vivida: em outros casos, por outro lado, ela é percebida como o lugar ideal onde testar a validade das hipóteses científicas concernentes às práticas do funcionamento efetivo das leis e das regras sociais.*<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> LEVI, Giovanni. “Les usages de la biographie”. In *Annales – Economies, sociétés, civilisations*. Novembre-décembre.

<sup>6</sup> Ibidem. P. 1325.

Ao assumir que a biografia encontra-se no “coração das preocupações dos historiadores”, e sem esquecer a ambigüidade que a cerca, admite a sua fecundidade, uma vez que tem “qualquer coisa de relativamente simples”<sup>7</sup>.

*Um individuo possuidor de limites claros, um nome restrito de relações significativas...A biografia se abre a todos os tipos de problemas relativos ao interior das fronteiras bem definidas.*<sup>8</sup>

Não poderia deixar, neste momento, de retomar Pierre Bourdieu<sup>9</sup>.

Há, para Bourdieu, na biografia, o pressuposto da vida como uma história, sem dissociação dos fatos de uma existência individual e mesmo única. A biografia seria, então, história, e o relato dessa história. Vamos entender, aqui, a vida como um caminho trilhado por um indivíduo<sup>10</sup>. Neste caminho, haverão de existir ocorrências que demarcarão a sua vida ou a sua história de vida, e, também, “designações rígidas” que o acompanharão e o identificarão. Uma delas é o que P. Ziff<sup>11</sup> chamou de “nome próprio”.

O nome próprio Clarice Lispector age o tempo todo, desde que estejamos buscando sua história de vida.

Embora chamado de “designação rígida”, modula-se às estratégias discursivas de cada uma das biógrafas. O caso de Nádía Gotlib parece ser o mais

<sup>7</sup> MODIGLIANO, Arnaldo. Apud LEVI. Op. cit.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> BOURDIEU. P. 69.

<sup>10</sup> BOURDIEU. Op. cit.

<sup>11</sup> ZIFF, P. Apud. BOURDIEU. Op. cit.

referencial de acordo com o conceito apresentado, na medida em que o nome da escritora como dotado de um significado muito próprio e peculiar é importantíssimo para o confronto histórico empreendido nos primeiros capítulos. Assim, em alguns momentos, Clarice Lispector, segundo o discurso da biógrafa Nádia, tem um “nome restrito de relações significativas”. E também limites claros. Seria ingênuo imaginar que não há limites na história de vida de um indivíduo ou mesmo no discurso o qual é lançado sobre essa história de vida. Diante do material biográfico, há escolhas. As escolhas é que darão a direção.

Também por isso, a biografia se reveste de “um papel ambíguo na história”, sendo instrumento de pesquisa social ou propondo uma maneira de fluir. Esta maneira de fluir, referenciada por Levi, posso entender como as “estratégias argumentativas” às quais ele mais adiante aponta.

Interessante observar como Giovanni Levi aproxima a história da literatura.

*A biografia constitui, com efeito, uma passagem privilegiada por aqueles questionamentos e técnicas próprias da literatura em relação à historiografia. Podemos ter muitos debates sobre este tema, sobretudo sobre as técnicas argumentativas as quais são utilizadas pelos historiadores. Livre de entraves documentais, a literatura se adapta a uma infinidade de modelos e de esquemas biográficos que têm larga influência sobre os historiadores. Esta influência, mais frequentemente indireta do que direta, sugeriu problemas, interrogações e esquemas psicológicos que voltam os historiadores aos obstáculos documentais frequentemente invencíveis: a propósito, por exemplo, dos gestos e dos pensamentos da vida quotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e*

Isto, senão derruba, pelo menos balança os limites claros e a rigidez do nome próprio. Mas não para Nádía Gotlib, em vários momentos do seu texto, o que veremos mais adiante, após esclarecer ainda algumas questões, neste momento, sobre história e literatura.

É vital nesta discussão, entender as “exigências” e interesses diferentes de historiadores e romancistas/ biógrafos, embora elas possam, muitas vezes, aproximarem-se. Levi assume que os historiadores fascinam-se por fabricar arquivos para cobrir descrições impossíveis, procurando suportar a falta de documentação, o que também acaba por renovar a história narrativa. Acusa-se, assim, o interesse por novos tipos de fontes, onde, segundo Levi, seria possível descobrir o que ele denominou “índices dispersos dos atos e das palavras da vida cotidiana”. Vital também o que ele diz, arrematando esta discussão.

*Por outro lado, ela relançou o debate sobre as técnicas argumentativas e sobre o caminho através do qual a pesquisa foi transformada em ato de comunicação, pelo intermédio de um texto escrito.*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> LEVI. P. 1326.

<sup>13</sup> Idem.

E questiona:

*Podemos nós escrever a vida de um indivíduo?*<sup>14</sup>

A resposta está no discurso que se empreende, nas marcas que se escolhe para construir o caminho que o indivíduo trilhou na sua história de vida. Trata-se de construção, no caso de Nádía, histórica e literária. No primeiro caso, porque buscou na fonte histórica tradicional, os documentos oficiais, material biográfico; no segundo caso, porque utilizou-se da obra da escritora para marcar (ou confundir ainda mais) as “coincidências” das quais falou e às quais me referi no início deste capítulo. Há momentos, os quais veremos em seguida, nos quais o limite entre o histórico e o literário são até certo ponto claros. Mas, em outros, as fronteiras são tão tênues, que vale mesmo a pena continuar o debate.

Levi ainda opõe distorções documentais e de discurso, na medida em que a tradição historiográfica se remete a modelos seguidores de uma racionalidade. Muitas vezes, essa racionalidade é anacrônica, pois há confusão de datas e de acontecimentos em relação ao “ator histórico”. Não é diferente em relação à biografia.

Nádía Gotlib expõe esses anacronismos em vários momentos, em relação ao nascimento de Clarice Lispector, sua chegada o Brasil, ocorrências com a família e em relação ao seu papel de escritora, entre outros. O que se chama anacronismo, aqui, parece estar muito relacionado a uma visão de ser completo.

Cito inicialmente o conceito de Pierre Bourdieu, quando diz que a biografia como história de vida remete-se a um caminho, que pode ser entendido como um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional, cujo comportamento está atrelado a etapas e um fim. Um fim da história. Onde termina a história, pode começar a literatura. Ou melhor, onde a história não chega, a literatura pode estar.

Giovanni Levi percebe a tradição biográfica como uma retórica que associa cronologia ordenada, personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas. O que torna praticamente obrigatório complementar este debate com alguns aspectos levantados por Mikhail Bakhtin<sup>15</sup>, a propósito do tema biografia e autobiografias antigas.

Há, como pontuei no capítulo anterior, duas formas predominantes, que, aqui, tentarei abordar em consonância com o que levantei acima.

Um dos tipos, orienta-se em direção ao “caminho de vida do indivíduo a buscar seu verdadeiro conhecimento”, recorrente à filosofia platônica. O outro, presta-se a biografar de forma a produzir um “documento da consciência familiar e ancestral”. No primeiro caso, a realidade histórica é uma espécie de arena para a revelação. Então, passa, de certa forma, a corresponder às preocupações do historiador Giovanni Levi, na medida em que o contexto assume um peso cabal. Bourdieu também atenta para o contexto, lembrando que um caminho tem o seu cenário e que caminho e cenário formam um todo. Passando ao segundo tipo,

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> BAKHTIN. Op. cit.



podemos verificar que a base não é mais a “realidade histórica”, mas as “rubricas precisas” - as questões individuais de um determinado ser. E é, aqui, que o esquema nascimento – vida – morte adquire uma postura mais cronológica, ordenada e linear, sobrepujando-se à transcendentalidade do primeiro tipo, onde a “revelação do caráter” é o que em princípio mais importa.

Diante disso, posso vislumbrar a biografia escrita por Nádía Gotlib como um texto dúbio. Esta dubiedade se manifesta nos papéis que ela engendra para escrever, ora como historiadora (ou quase), ora como crítica literária (plena). Onde está a biógrafa? Não há uma homogeneidade que permita classificação. Seria eu incoerente se me prestasse a isso, pois venho aprendendo que se a biografia é um campo rico, mas problemático, para a história, é, até certo ponto, incompreendido literariamente, porque, embora dita e vista como gênero, arranca tão necessariamente as fronteiras do cânone, que extrapola e extrapola e extrapola.

Não é meu objetivo classificar o texto escrito por Nádía, mas apontar questões que conduzam a caminho de leitura vivo e aberto. Este desafio também faz parte da minha história de vida.

Uma fotobiografia, “Imagens”, recheada de fragmentos autobiográficos de Clarice Lispector, “Perfis”, que são escritos com base em depoimentos de pessoas que conheceram e viveram com a escritora, e “Itinerários” (vários), compõem *Clarice – uma vida que se conta*.

A face historiográfica de Nádía se revela cuidadosa em “Imagens”. A primeira referência é a da família, a primeira foto, a da mãe. Seguem-se retratos de parentes próximos - mais tarde citados, quando a biógrafa se detém à escritura propriamente dita - reproduções de documentos de Clarice: a primeira e segunda traduções de sua certidão de nascimento, que provam o anacronismo da história.

O nascimento de Clarice Lispector tem duas datas oficiais – 10 de outubro e 10 de dezembro de 1920<sup>16</sup>. Esse anacronismo justifica, em parte, o ‘quase-historiadora’ com o qual tratei/ trato Nádía Gotlib. Se historiadora, deteria-se, por exemplo, a *contar* aos leitores as práticas de registro cartorial ou mesmo de traduções de documentos de estrangeiros daquela época e que poderiam ter levado às duas datas de nascimento. Sem procurar me aprofundar nesta questão – eu também uma quase-crítica histórico-literária neste momento, aponto o em torno para visualizar as fendas.

Às fotografias de prédios onde Clarice viveu ou esteve soma-se a reprodução de um documento escolar, emitido em Recife, em 1932. Reproduções de manuscritos de Clarice, de certificados de cursos que fez e de uma carta a Lúcio Cardoso, precedem algumas páginas sobre sua vida com o marido Maury Gurgel Valente.

---

<sup>16</sup> Linhas adiante, Nádía Gotlib diz o seguinte: “Nas duas últimas décadas de vida, Clarice adota diferentes datas de nascimento. Embora alguns documentos continuem fiéis ao ano de 1920 e ~~ambora~~ a crítica adote, durante longo tempo, o de 1925, Clarice registra as de 1921, 1926, 1927...”. Berta Waldman, no ‘retrato’ que oferece ao leitor nas páginas finais da biografia que escreveu, coloca 1925 como a data de nascimento de Clarice Lispector. E vamos ainda encontrar a mesma data em várias edições de sua obra, inclusive nas mais recentes, publicadas em 1998.

*A publicação de fotos e documentos foi possível graças à autorização concedida por Paulo Gurgel Valente.<sup>17</sup>*

Há limites na história de vida, há limites para ‘historiador’ de uma vida.

A Clarice escritora completa o capítulo, ilustrado com fotos e manuscritos. Há, aqui, cronologia e antecipação, de um discurso que carrega a tinta no começo, no meio e no fim.

Em “Perfis”, Nádia esquece/afasta a cronologia e trabalha com os “vestígios de uma identidade”, os quais tomo a liberdade de considerar ‘biografemas’. Ei-los: mulher boa e simples, isolamento, estrangeira e judia, vaidosa e mãe dedicada, solidão, aventura espiritual, nadadora exímia, crises e calmantes, angústia, mulher insolúvel. Esta, a minha escolha.

A de Nádia, os depoimentos da empregada de “cinco anos e sete meses”, Geni Rodrigues; da psicanalista e vizinha de bairro Anna Verônica Mautner; do escritor Antonio Callado; do filho mais novo, Paulo; do crítico Tristão de Athayde; do escritor Otto Lara Rezende; do psicanalista Hélio Pellegrino; do diplomata Lauro Escorel e da esposa, Sara; e do jornalista Paulo Francis.

Clarice o que é? O vestígio de uma identidade que não se pode aferir?

---

<sup>17</sup> GOTLIB. Op. cit. P. 48.

Serei redundante agora. Nádía, ao ‘biografar’, em “Itinerários” começa pelo começo. (Nascimento – vida – morte.) Vai adotar uma postura com uma certa autoridade histórica que se debela às falhas da própria história. Vejamos:

*Como atestar uma identidade? Uma das vias possíveis são os documentos oficiais. Quem foi Clarice Lispector segundo a versão oficial dos documentos que ficaram? A história dessa identificação poderia começar com uma certidão de nascimento expedida na Ucrânia, por ocasião do nascimento de Clarice. Mas não existe no Brasil cópia desse documento. E teria ele existido mesmo?*<sup>18</sup>

Conta, então, Nádía, a chegada dos Lispector ao Brasil, fazendo suposições várias, preenchendo as lacunas que a falta de documentos a obrigou a expor. Conjectura, dá versões, até chegar ao ponto onde não se pode dizer que há vestígios, o nome: Clarice Lispector.

*Clarice Lispector. Este é o seu nome.*<sup>19</sup>

Se o nome é “próprio” ao nascer, ganha propriedade(s) no curso de sua história de vida.

*E na carteira de identidade expedida pelo Ministério das Relações Exteriores, em março de 1943, surge outra Clarice: “senhora D. Clarice Gurgel Valente”. Com a especificação: “Esposa do cônsul Maury Gurgel Valente”.*<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ibidem. P. 58.

<sup>19</sup> Ibidem. P. 59

<sup>20</sup> Ibidem. P. 60.

Ao tentar contextualizar a origem de Clarice, Nádía Gotlib expõe, novamente, e polidamente, as fendas históricas de seu relato. Há probabilidades. Mais do que isso, há interrogações, muitas vezes sem resposta. Por que a opção por perguntar e dar a resposta como inexistente?

*Clarice nasceu em viagem, quando a família já emigrava para a América. Nasceu em Tchetchelnik. Mas os pais não eram daí. Vinham de um outro lugar. De onde, exatamente? Não se sabe.*

*(...) Teriam, então, atravessado a fronteira para Bucareste (Romênia), de lá para Budapeste (Hungria), para, então, chegar a um porto? Esse é um dos roteiros possíveis. (...) Fevereiro de 1921. Teria sido este o mês em que a família chegou a Maceió? Provavelmente, sim.<sup>21</sup>*

O discurso que empreende Nádía Gotlib neste momento, em que procura traçar ‘os caminhos de uma identificação’, entendo como hesitante. O que deveria completar, de alguma forma, as suas impossibilidades de cobrir uma lacuna documental, compondo um *outro* tipo de texto, arranha seu papel de historiadora. Ela optou pela via do documento oficial, mas não o apresenta, em vários momentos importantes. Ao mesmo tempo, já está *biografando*. E mesmo a biografia, levando-se em consideração o que eu disse linhas atrás, é passível, tal qual a história, de verificação. Não foi um deslize de fonte, mas de caminho. Poderia a ficção cobrir estas lacunas?

---

<sup>21</sup> Ibidem. P. 62-63.

Os momentos em que busca fôlego no romanesco são esparsos, mas estão presentes, perpassando alguns contextos.

*Quando deixaram a terra natal, sabiam do que estavam querendo fugir. A Rússia estava sob o impacto da Primeira Grande Guerra, que, entre tantas transformações, levou a Ucrânia, temporariamente, para o subjugo da Alemanha. E sofria, também as conseqüências da Revolução de 1917, que, com a vitória dos bolcheviques, inaugurava o primeiro governo comunista da Europa. (...)*

*Antes da viagem mais longa, era preciso atravessar a fronteira da Rússia, o que se costumava fazer com dificuldade, subornando os guardas da fronteira.<sup>22</sup>*

Ao abordar as línguas que “marcam a vida de Clarice”, Nádía desemboca na cultura hebraica e dá uma pincelada no que há de mais tenaz em seu texto: a relação entre vida e obra.

*Mas a cultura hebraica, transfigurada metaforicamente, há de se manifestar em sua obra futura. Entre outras transfigurações, sob a forma de grito de rebeldia, denunciando a fome e a impotência da personagem, ela também prisioneira, como os macabeus, mas que, com eles, resiste, nordestina na cidade grande, massacrada por um sistema social desumano: Macabéa.<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Ibidem. P. 66.

Três páginas depois, Nádía Gotlib desenleia o novelo narrativo e mostra, agora com pouco disfarce histórico, onde está a trama biográfica; ou como prefere a biógrafa, os limites entre o real e a ficção.

Inicialmente, afasta a possibilidade de um encontro mais estreito, ou até mesmo autobiográfico, confrontando episódios da vida de Clarice com um texto escrito posteriormente, e que veio a se chamar “A mulher que matou os peixes”. Introduzindo esta aproximação entre vida e obra, refere-se ao fato de Clarice ter tido animais na infância, sobretudo gatos. Em seguida, Nádía admite que “não se pode afirmar” que a narradora de “A mulher que matou os peixes” esteja contando o que “exatamente” aconteceu à Clarice.

*Afinal, a narradora da história conta o que realmente aconteceu depois que o fato já passou e muitos detalhes ficaram perdidos na memória. Além disso, há sempre interferências criadoras, ainda que mínimas, de quem conta. Nem se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa.<sup>24</sup>*

No entanto, o que diz logo a seguir é marco das ‘coincidências’ que está buscando verificar entre a vida de Clarice Lispector e sua obra.

*Mas pode-se, pelo menos, encontrar nessa história uma coincidência como o “motivo” que a propiciou: uma lembrança de infância que situa a menina cercada de gatos, e muitos gatos. É assim que a vê a Clarice-adulta, bem mais tarde, ao recontar a história, revestindo-a de dados cujos limites*

---

<sup>24</sup> Ibidem. P. 73.

– o que real e o que é ficção? Nunca poderemos identificar com certeza.<sup>25</sup>

Em “Você quer brincar comigo?”, Nádía Gotlib avança na busca de coincidências, comentando a dificuldade da menina Clarice em ‘comunicar-se’ com outras crianças, evocando depoimentos da escritora e impondo ao leitor um questionamento forçado pela narrativa de procura desenfreada pelas coincidências, o que, de certa forma, passa, na minha opinião, a resumir a história de vida de Clarice Lispector às lembranças e sua aplicação em seu ato literário. É, também até certo ponto, contraditório, pois, ao início, Nádía tratava de mostrar ao leitor uma identidade, embora formada por vestígios, e um contexto que a acompanhava. A narrativa segue cronológica, e o histórico, aqui, deve estar apenas intersticialmente e em fatos ditos como reais. Retomando o questionamento de Nádía ao leitor, vejo-o como um apelo desnecessário. Talvez, assim, esteja Nádía tentando obter do leitor a verificação para a verossimilhança.

Estaria o leitor de biografia em busca destas coincidências entre a vida e a obra de um escritor?

*Seria este o caminho para o leitor de biografia conhecer a Clarice Lispector não de carne, mas de papel, aquela dos interlocutores intelectuais de Nádía e, conseqüentemente, os futuros leitores de biografia já conheciam e que através dos dados pesquisados e articulados poderiam comprovar que sua história de vida está toda*

---

<sup>25</sup> Idem.



*na própria ficção, por isso ela é uma vida que se conta?*<sup>26</sup>

É neste e noutros momentos que Nádia torna-se mais do que narradora-biógrafa. Provoca um dialogismo com seu próprio ato de biografar. Desconfia de si mesma, porque os questionamentos podem mostrar, por outro lado, os limites de se forçar coincidências.

*Não haveria aí nessa atitude comum da criança que convida alguém para uma invenção a dois, ou na necessidade de um “outro” para definir sua própria identidade, temas a serem, mais tarde, elaborados esteticamente? E, portanto, elementos a serem incorporados a uma futura poética do narrar?*<sup>27</sup>

Algo semelhante, mas talvez num outro sentido, fez Lúcia Miguel Pereira, ao escrever uma biografia de Machado de Assis. De acordo com Maria Helena Werneck<sup>28</sup>, Lúcia Miguel Pereira vinha, em sua carreira de resenhista, buscando confrontar disciplinas como a sociologia, a história e a filosofia, e também gêneros literários e críticos. Foi em uma resenha escrita a propósito de um livro de André Siegfried<sup>29</sup> sobre a crise econômica na Europa, que Maria Helena Werneck verificou a adesão de Lúcia à “psicologia, como ramal auxiliar da crítica literária, e da pesquisa como recurso para a biografia”.

<sup>26</sup> RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Clarice Lispector: “Não vou ser bio. Quero ser autobiográfica.”. In *Travessia – revista de literatura brasileira 29/30 gêneros ex/ cêntricos – literatura fora-da-lei*. Florianópolis: EDUFSC, agosto de 1994/ julho 1995. P. 254.

<sup>27</sup> GOTLIB. Op. cit. P. 74.

<sup>28</sup> WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. P. 120-121.

<sup>29</sup> Siegfried, André. Apud. WERNECK, Op. cit. P. 120.

*O que a ensaísta apresenta como sintoma de uma modernização de superfície vinda, desde a década de 20, produzindo análises que procuravam descobrir na obra de arte traços do temperamento do artista. E Machado de Assis era, certamente, o caso disponível mais fácil de diagnosticar.<sup>30</sup>*

Maria Helena Werneck contextualiza esta prática de Lúcia Miguel Pereira como resultado, em parte, do ‘entranhamento’ da ciência “no discurso da inteligência brasileira”. O momento é de transição, da decadência de um paradigma teórico, o evolucionismo social, que acontece paralelamente a uma fragilização de algumas instituições, e o paradigma das ciências econômicas<sup>31</sup>. Assim, a crítica, na opinião de Maria Helena Werneck, passa a assumir um novo papel, o qual é visto por Lúcia Miguel Pereira como “obrigado a refletir, (...) ser atual como um estimulante de raciocínio”, tendo como domínio próprio a controvérsia.

Maria Helena Werneck, ao dissertar sobre os atributos de *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*<sup>32</sup> entendeu que a imagem do escritor construída por Lúcia Miguel Pereira desprezou os “aspectos oficialmente característicos” de Machado, buscando a “fórmula de uma nova equação, através da qual se pudesse questionar a visão do ‘escritor inteiramente ausente da obra, escrevendo sem de dar, sem revelar’”.

---

<sup>30</sup> Ibidem. P. 121.

<sup>31</sup> Idem. P. 121-122.

<sup>32</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988.

*O projeto de biografia apóia-se, então, na crença da verticalidade da operação interpretava que, por não se contentar com os dados disponíveis pela ordem da visibilidade, quebra uma superfície para ir de encontro da verdade das profundezas.*<sup>33</sup>

É através da narrativa ficcional do romance que Lúcia Miguel Pereira travará sua batalha biográfica com a história de vida de Machado de Assis. Baseada em teorias médicas, sobretudo os princípios eugênicos<sup>34</sup>, segue resolutamente em busca da formação e expressão de uma personalidade.

Não é exatamente o que faz Nádía Gotlib. Não a vemos descrevendo uma personalidade ou procurando a ela dar coerência (a coerência, aqui, procura ser histórica, ou quase). O ficcional vai aparecer, para além das interrogações, nas lacunas próprias da escritura, o que caberá ao leitor bem enxergar.

Nádía recorre à história para dar certa fluência biográfica a um todo que é muito mais crítica literária do que propriamente biografia. Mas não uma crítica literária que se apóia no texto<sup>35</sup>. Parece querer dizer que a vida de Clarice se *conta* na sua literatura. E que a literatura conta a sua vida. Um viés perigoso, muito próximo do biografismo que pode fazer a obra literária perder seu sentido de criação ficcional.

---

<sup>33</sup> WERNECK. Op. cit. P. 124.

<sup>34</sup> “Adota os princípios eugênicos, tais como a miscigenação racial, defendida como fator de aprimoramento da sociedade brasileira, e a crença nos fatores de hereditariedade no aparecimento dos quadros de doença mental”. WERNECK. Op. cit. P. 124.

<sup>35</sup> Uso texto, aqui, no sentido que Barthes lhe dá.

Após abordar o núcleo familiar de Clarice e os vestígios de seu passado, Nádía Gotlib novamente supõe, arrisca, ousa. Em “O lazer: teatro, cinema...” não consegue ir além de interrogações no fechamento do subtítulo.

*Será que Clarice assistiu a tais peças de teatro em ídiche? Será que a vida pobre de Clarice lhe pôde reservar com frequência algumas sessões de cinema? A que filmes teria assistido.*<sup>36</sup>

É possível verificar, tanto aqui, quanto em momento anteriores e posteriores, que o cronológico avança, também em ‘rubricas precisas’. Pois, ao escolher determinadas questões para abordar a vida da escritora, marcou seu caminho, tentando fazer o leitor acompanhá-lo. Em alguns momentos, nesta etapa do trabalho biográfico (mas em outras também), busca depoimentos para provar um certo caráter histórico. Como à página 94, ao narrar o depoimento de Anita Levy, que foi colega de escola de Clarice. Este depoimento auxilia Nádía, como ela mesma afirma, a compor o contexto.

O contexto na biografia escrita por Nádía é marginal à essência do texto. Parece-me surgir como uma marca da Nádía historiadora; em outros momentos, o fio necessário à condução de uma biografia, que, na minha opinião, não se sustentaria pura e simplesmente na verificação dos limites entre vida e obra, ou melhor, entre o que é real e o que é ficção. Talvez ficasse mais claro se a própria Nádía impusesse os limites, mas a isso não demonstra inclinação.

---

<sup>36</sup> GOTLIB. Op. cit. P. 91.

Tanto mais vai avançando no tempo cronológico, mais se acentua a presença da Nádía crítica literária. É oportuno aqui comentar que após tentar oficialmente identificar Clarice, volta-se a um movimento de idas-e-vindas à sua origem, à lembrança, por quê não (?), à memória. Não somente a trabalhar com a memória de Clarice como deflagradora de uma série de *motivos* de seus textos literários, mas à memória dos depoentes e a sua própria, desde que posicione-se no papel de crítica e avance a todo o conhecimento apreendido sobre a obra de Clarice e a literatura brasileira. Há, então, e também, uma intersticial história de vida da própria Nádía Gotlib.

A memória é trabalhada como fato, não como desencadeadora de uma narrativa memorial. Posteriormente, no capítulo dedicado à biografia de Clarice Lispector escrita por Olga Borelli, poderei, talvez, avançar neste sentido. Agora, importa, um pouco mais, discutir o verso-reverso da narrativa de Nádía.

Desconserta no texto de Nádía as alusões à memória como motivadora da literatura de Clarice, quanto dizer que a memória é um dado casual.

*Um simples gesto de criança, com efeito infeliz inesperado equivale, metaforicamente, a todo um percurso de destino possível, em que se vê, obrigada a digerir o que não escolheu senão casualmente. O dado, aparentemente casual e sem efeito voluntário, define uma das direções do poético de Clarice: metaforicamente representa a poética do quase aleatório em que se move a memória, gesto casual que define um destino, nem sempre o mais saboroso. Às vezes, feijão branco e cozido, e nada mais.<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> Ibidem. P. 130.

Se a memória compõe transversalmente o jogo biográfico de Nádía, sua volúpia se manifesta ao vestir o manto de crítica literária. É, neste momento, que se sente uma maior segurança discursiva. Assim, ela continua narradora?

O primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*<sup>38</sup> é o mote para a alegria discursiva de Nádía Gotlib. Julga estranho esta “poética inaugural”.

*(...) com títulos da primeira parte colocados antes, entre e após reticências. E com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da biografia<sup>39</sup> da personagem Joana, acompanhando-a desde a infância até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem.<sup>40</sup>*

Apenas uma página depois, porém, o manto de crítica escorrega e Nádía está, mais uma vez, voltada a aproximar o real e a ficção.

Há vários trechos em que isso se configura, cuidadosamente.

<sup>38</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980)''''.

<sup>39</sup> Grifo meu.

<sup>40</sup> GOTLIB. Op. cit. P.167.

*(...) a narradora, às vezes, tão colada à personagem Joana – até que ponto à própria Clarice? -, consegue representar nas várias fases da vida de Joana?*<sup>41</sup>

*(...) personagem que ganha comentário lúcido da narradora, que aí se manifesta a respeito da própria personagem – e, quem sabe, da própria autora.*<sup>42</sup>

Também ao comentar as críticas ao primeiro romance de Clarice, Nádía mantém a aproximação entre vida e obra.

*A seqüência dos argumentos do crítico<sup>43</sup> mostra que não é impossível, mas fica difícil, num romance dessa natureza, separar as “personalidades” da escritora e de Joana. (...) esta não aceita o amor (...) a não ser por “sublimações e transferências”.*<sup>44</sup>

*(...) Ou seja: o romance tem valor pelo seu trabalho de representação de uma vasculhação da intimidade da personagem – feita de sublimações, transferências, recalques que compõem a intimidade de Joana. E da narradora? E de Clarice?*<sup>45</sup>

Os questionamentos persistem e fecham o capítulo.

---

<sup>41</sup> *Ibidem.* P. 169

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Nádía se refere a uma crítica escrita por Sérgio Milliet. MILLIET, Sérgio. “Perto do coração selvagem”. In *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 15 de junho de 1944. (Republicado in *Diário Crítico*. V. II. São Paulo: Martins/ EDUSP. 1981. P. 27-32.

<sup>44</sup> GOTLIB. *Op. cit.* P. 180

<sup>45</sup> *Ibidem.* P. 181.

*Joana está fadada a viver só (...). E vive em estado de perplexidade: "Nunca penetrei no meu coração". Seria esta a verdade também da escritora Clarice?*<sup>46</sup>

Se insisto em citar as aproximações de Nádía, faço-o no sentido de esclarecer a prática biográfica que empreendeu e que, em alguns momentos, se não confunde, desassossega.

*O que me inquieta, por exemplo, é saber o que será feio de Joana e do coração selvagem no momento em que amarra, com a leitura de Maury-Otávio, o enigma de Clarice Joana Lídia? E que o Ulisses da aprendizagem de hoje à tarde foi aquele rapaz suíço e apaixonado transformado em nome de cachorro igualmente manso e humilde? E aquele vestido cor de rosa...*<sup>47</sup>

1959: época em que Clarice tentava publicar *A maçã no escuro*<sup>48</sup>, ano em que se separa de Maury Gurgel Valente. O episódio não é bem explicado, ou melhor não é *contado*. Coloco-me agora no lugar de leitora de biografias e me pergunto: “o que teria acontecido? Como era a relação com o marido? O que causou de fato a separação”. Nádía deixa *curioso*, o curioso leitor de biografias, e dedica-se a comentar a relação da Clarice escritora com a vida diplomática. Clarice é contraditória, disse que a vida diplomática não a atrapalhava, porque “escrevia em

---

<sup>46</sup> Ibidem. P. 185

<sup>47</sup> RAMOS. Op. cit. P. 254.



casa e a qualquer hora”; afirmou ao mesmo tempo que “detestava” “aquilo tudo”. O recomeço foi difícil: pouco dinheiro; voltou a trabalhar como jornalista; solidão.

Cerca de um ano depois, o marido escreve a Clarice, pedindo a reconciliação, mas não só. Acrescenta papéis, ao seu e de Clarice.

*Talvez eu devesse me dirigir a Joana e não a Clarice. Perdão, Joana, de não lhe ter dado o apoio e a compreensão que você tinha direito de esperar de mim. (...) mas intuitivamente jamais deixei de acreditar que coexistissem em você, Clarice, Joana e Lídia. (...) Aceitei demais o papel de Otávio e acabei me convencendo de 'éramos incapazes de nos libertar pelo amor'.<sup>49</sup>*

Para Nádia, a carta escrita por Maury Gurgel Valente à ex-esposa Clarice Lispector foi muito além da *grafia* do pedido de uma reconciliação. Tornou-se poderoso material biográfico e possuidor, de uma certa forma, do caráter de documento que Nádia Gotlib precisava apresentar para provar sua intenção histórico-biográfica. Ficcional?

Somente após a análise da carta é que Nádia Gotlib retorna à aferição da literatura de Clarice, retomando *A maçã no escuro* e chegando à *A paixão segundo G.H.*. Como está caminhando cronologicamente, acaba por abordar, em seguida, em cerca de três páginas, o acidente que marcaria Clarice *para sempre*.

---

<sup>48</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1978).

<sup>49</sup> GOTLIB. Op. cit. P 318.

O acidente em que se envolveu Clarice Lispector, em maio de 1965, é um dos episódios misteriosos de sua vida. Nádía nada (narra) fez para esclarecer o mistério. Aqui está o fato e lacunas e lacunas e lacunas.

*Na madrugada do dia 14 de setembro, Clarice sofre um acidente: há um incêndio em seu apartamento. Adormecera fumando e, ao acordar, tenta apagar o fogo com as mãos. Tenta, também, salvar os papéis do escritório. E fica gravemente ferida, sobretudo na mão direita, que usava para escrever.*<sup>50</sup>

Recorro, agora, à técnica jornalística da notícia para tentar mostrar que o que Nádía diz é mesmo pouco suficiente para *contar* o acidente. Ao escrever uma notícia, o repórter deve, em princípio, atender a algumas perguntas, de modo a compor o que se chama *lead*, o início da matéria ou reportagem, praticamente a introdução.

O que? Quando? Onde? Quem? Como? Por quê?

Nádía responde assim:

O quê? Um incêndio.

Quando? Na madrugada no dia 14 de setembro de 1967.

Onde? No apartamento.

Quem? Clarice Lispector, gravemente ferida.

Como? Clarice adormeceu fumando e tentou apagar o fogo com as mãos.

Por quê? ???

---

<sup>50</sup> Ibidem. P. 366.

Por que Clarice adormeceu fumando? O que teria acontecido anteriormente? Em que estado estava a escritora? O fogo fê-la acordar? Quem a socorreu? Não seria interessante a biógrafa ter se valido de seu papel de “detetive”. Afinal, ela “arrombou” a porta.

Recorro, aqui, ao mesmo recurso discursivo de questionamento que a própria Nádia faz ao longo de seu texto. Mas Nádia não o faz. Parece não querer abrir espaço para *outra* leitura. Parece querer que se aceite a sua verdade como única.

Além disso, os depoimentos que se seguem à parca descrição do fato, tão importante na vida de Clarice Lispector, resumem-se aos da própria escritora e de pessoas próximas, como a amiga Olga Borelli. E o depoimento do médico, Dr. Fabrini, que atendeu Clarice e lhe indicou os enxertos necessários à reconstituição da mão praticamente destruída no incêndio? Por que Nádia não o interpelou? E os prontuários médicos?

Com base em texto escrito por Clarice, Nádia considera:

*Escrever, ler, queimar a mão, escrever: eis um ciclo de fatalidades, um dos que constróem essa vida segundo Clarice Lispector.<sup>51</sup>*

Gostaria de dizer que, ao que parece, Nádia dedica algumas páginas ao acidente apenas para não deixar uma lacuna factual. Um episódio, cujo desvendar poderia oferecer uma rica e *outra* leitura. Talvez mais propriamente ao leitor de

biografias que cola o olho irremediavelmente na fechadura da porta do biografado.

Mas não só a este Nádía deveu mais informação.

E por que não *contar* o que aconteceu? Os leitores vários de Clarice deixariam de admirá-la se soubessem o motivo de ter adormecido a fumar?

Pouco a pouco, Nádía Gotlib leva a personagem Clarice Lispector às portas da morte, conduzindo este trajeto tão respeitosamente que quase me impede de puxar a cortina e tentar espiar do outro lado.

“Para sempre” não é o último capítulo. Perpassa retratos feitos por Carlos Scliar, mais críticas literárias, de *Água-viva*<sup>52</sup> e *A hora da estrela*<sup>53</sup> e *A via-crucis*<sup>54</sup> e *Pulsações e Um sopro de vida*<sup>55</sup>. As últimas páginas deste anti-capítulo mostram entrevistas de uma Clarice cansada. Nádía também se rende. Rende-se a transcrever várias entrevistas dadas por Clarice. Rende-se a transcrever depoimentos. Mas não rende-se a *contar* sobre a doença de Clarice, a qual faz referência seguindo a sua cronologia linear motriz.

*Cinco meses após essa viagem, no dia 1º de novembro de 1977, é internada. Primeiramente na Casa de Saúde São Sebastião. Passa depois para o “Hospital da Lagoa”, um hospital do INPS, onde permanece até a morte. Inicia o período de quase 45 dias em que, efetivamente, ficaria*

<sup>51</sup> Ibidem. P. 368.

<sup>52</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980).

<sup>53</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1998).

<sup>54</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1984).

<sup>55</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1978).

*abatida pela doença. Estava com câncer no útero, que, posteriormente, foi se alastrando pelo corpo. Mas não sabia. Pelo menos, nunca lhe foi dito. E se sabia, ou desconfiava, nunca se manifestou a respeito. Recebeu a informação de que se tratava de peritonite. E manteve o silêncio.*<sup>56</sup>

Morreu na véspera de seu aniversário.

Solenemente, Nádía chega ao fim de *Clarice – uma vida que se conta*, interpondo declarações da própria Clarice, da amiga até-o-fim Olga Borelli e comentários seus, apenas articulando textos. Fica-se com a impressão que *Clarice – uma vida que se conta* é “Clarice – uma vida que não se conta”. Esquecendo-se, um pouco, de aproximar a realidade e a ficção de Clarice, mas sempre disposta a quase-afirmar que a ficção era a própria realidade de Clarice, envolve-nos num ultimato.

*Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse:*

- *Você matou meu personagem!*<sup>57</sup>

Se a própria Clarice Lispector, timidamente ousada, foi buscar na ficção alimento para seus últimos momentos de vida, Nádía Gotlib talvez não tivesse motivo aparente para abandonar o empreendimento de entrelaçar vida e obra.

<sup>56</sup> GOTLIB. Op. cit. P. 481.

<sup>57</sup> Idem. P. 484.

*E se leio escritas de vida e Clarice é uma vida que se conta, leio Clarice que se conta. Ou leio uma Clarice que Nádia conta. Ou leio uma Clarice que nada conta, porque a Nádia conta.<sup>58</sup>*

Movida por uma artimanha, Nádia apenas pareceu querer *contar*:

*Eu não quero dizer. É segredo.<sup>59</sup>*

---

<sup>58</sup> RAMOS. Op. cit. P. 250.

<sup>59</sup> GOTLIB. Op. cit. P. 452.

*Pensar é um ato.  
Sentir é um fato.  
Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.*

*C.L.*

**Narrativa biográfica de Olga Borelli**  
*Conversa de amigas*



Quando viu Clarice Lispector pela primeira vez, num programa de televisão, Olga Borelli teve uma sensação estranha: de que já conhecia a escritora há muito tempo e que havia entre elas uma ligação que talvez um místico elemento poderia explicar: o destino. Quando viu Clarice Lispector pela primeira vez estava lendo *A paixão segundo G.H.*<sup>1</sup>. Conhecer Clarice era, para Olga Borelli, uma questão de oportunidade. Quando viu Clarice Lispector pela primeira vez não poderia sequer imaginar que além da sensação mística que a apunhalava carregaria em si uma insígnia: seria a primeira biógrafa da escritora.

*Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*<sup>2</sup> é um texto despretensioso na forma. Intercala enunciados de Olga Borelli, a autora, com outros, de Clarice, uma Clarice inédita na época da publicação do livro e então à mostra em fragmentos autobiográficos. O que se avulta no conjunto narrativo é um diálogo. Um diálogo manifesto não apenas entre enunciados que vão-e-vêm. Oculta-se um instigante diálogo entre narrativas bio e autobiográfica, sobrevivendo uma às custas da outra.

À forma lanço um olhar oblíquo e tento com isso construir uma leitura que rompa desde já com a intenção paratextual da autora em fazer um esboço de retrato, resumindo as narrativas a depoimento apenas.

O caminho de leitura neste momento, e depois das questões levantadas neste estudo inicial sobre narrativas biográficas, não poderia ser em linha reta. Opto, mais uma vez, pela fronteira: ler uma biografia de Clarice Lispector através da história de vida de Olga Borelli.

O que tento, preliminarmente, é (entre)ver a história de vida de Clarice Lispector, derrubando, como anteriormente disse, afirmação da autora, disposta a mostrar ao leitor sua distância do terreno biográfico. Não se apercebeu Olga Borelli, que, ao trabalhar no espaço do biográfico estaria sujeita às deslealdades do gênero. Foi, na minha opinião, traída pelo tempo, dentre outros ardis, na medida em que este tempo, que é biográfico, não está, neste caso, relacionado a uma história de vida apenas. Há o tempo de Clarice Lispector e o seu. Ocorre que eles estabelecem seu movimento em um espaço que, agora sim, é institucionalmente único, e pertence a Clarice Lispector. Quem o determina é a autora Olga Borelli.

Vejo que há uma complexidade manifesta na narração e na(s) narrativa(s). Quem é a personagem e quem é a narradora? Ou haveriam de se revelar desempenhos recíprocos de personagem e narradora?

---

<sup>1</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1979).

Não pude deixar de notar que, embora estabelecida como um retrato, ou vários retratos de Clarice Lispector e Olga Borelli – os quais assumem roupagem autobiográfica em alguns momentos - a narrativa adquire um tom de memória, que apenas raspa a escritura. Faltou à Olga para isso, na minha opinião, um distanciamento temporal que signifique a construção de um olhar crítico e amadurecido, coisa que quatro anos sem Clarice não a fariam ter. Poderia até mesmo avançar um pouco mais nesta discussão, mas visto o propósito de análise deste capítulo e sua especificidade, posicionarei a narrativa de memória apenas como registro e talvez uma particular promessa de uma abordagem futura.

A prática narrativa de Olga Borelli, ao recusar um pacto biográfico, parece querer desfazer-se da verificação de que toda a biografia é passível.

*Este é um depoimento onde procurei tornar explicitas certas características pessoais que não dizem respeito a uma biografia (...).<sup>3</sup>*

O próprio título – *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* – oferece ao leitor um texto rudimentar. Algo que se começou mas não se converteu em texto ou obra e que é alguma coisa que pode ser. Que não foi e que não é...

---

<sup>2</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, 1981.

<sup>3</sup> *Ibidem*. P.5

A estratégia discursiva adotada por Olga Borelli, um diálogo, quer (re)produzir um ponto de vista muito próprio e, em alguns momentos, dá a sensação de uma conversa entre amigas – conversas acontecidas, outras apenas esboçadas, ou talvez o que foi possível.

Esta(s) conversa(s) deslocam a percepção para diferentes narrativas. Há instantes autobiográficos, tanto de Olga, quanto de Clarice, (des)montados em retrato(s). O retrato, historicamente, inclina-se a uma narrativa que é descritiva, mas não de uma só vez. São as partes que formam o todo e dispõem uma narrativa que pode fazer o leitor conhecer uma determinada personagem, real ou fictícia. Interessam, aqui, aspectos físicos, psíquicos e morais, por exemplo, e a maneira como eles são colocados aos olhos do leitor. Olga Borelli, que enveredou pelo caminho do diálogo, que também serve de retórica ao retrato, seguiu essas premissas. As conexões não são lógicas e sequenciais e a cronologia não domina. A temática sobrepõe-se ao contar de uma história. Anote-se aqui também mais uma característica do retrato (melhor não seria dizer das narrativas biográficas, sobretudo as clássicas, em geral?), o de ressaltar os aspectos positivos, herança da função que acabou adquirindo na sociedade. Desde a Antigüidade, o retrato serve a esculpir perfis históricos ou morais de homens ilustres. Se até a Idade Média, valia a mesma receita para retratar os grandes homens, a Modernidade, ao buscar o rompimento com certos fundamentos filosóficos da Tradição, mostra a outra face que o retrato pode oferecer: a de um indivíduo. Em *Clarice Lispector – esboço para um possível*

*retrato*, o que se vê é uma forte tensão entre o que parece ser o retrato de uma mulher ilustre, escritora brasileira, e uma amiga, a melhor que alguém já pôde ter, e mesmo “a dona de casa que escrevia romances e contos”. Vejo que o que se anunciava como um *esboço para um possível retrato*, ademais de revelar vários problemas do biográfico, coloca em tensão no mínimo dois discursos e desvela história(s) de vida(s) que só sobrevive(m) se colocadas na fronteira. E que isso significa mais do que ler o biográfico em Clarice Lispector e Olga Borelli; significa ler o (auto)retrato dessas duas mulheres, o que me leva a voltar, de certa forma, aos alicerces do primeiro capítulo desta dissertação, onde as questões de gênero me ofereceram tão pontuais observações para o meu caminho de leitura. Quero, neste momento, entretanto, e antes ainda de discutir um pouco mais as imbricações da narrativa de Olga Borelli em relação ao retrato, um ponto que considero nevrálgico neste capítulo. Trata-se da autobiografia como referencial biográfico, sobre o que falamos em momentos anteriores, mas que tentaremos, aqui, dar maior fluência, sem, entretanto, esgotar o assunto.

Em primeiro lugar, levemos em consideração o texto que nos apresenta Olga Borelli, e acima dele a forma como nos é entregue. Como já disse anteriormente, Olga escolhe a via do diálogo para nos mostrar parte de Clarice Lispector; para nos mostrar, ou quase, a Clarice que ela melhor conheceu. Mas também para finalmente deixar claro que Clarice estará ali aos pedaços e que com esses pedaços o leitor pode construir um retrato. Veremos que esse retrato constrói-se de reflexos do

pensamento e de sentimentos e que são dispersos. Ao contrário de uma biografia convencional, o retrato não se serve da ordem cronológica linear. Um hábito, uma habilidade, uma realização, podem ser captados em diferentes momentos da vida do 'ilustre' para serem representados no retrato.

Em vez de distanciamento, o texto de Olga aproxima-a ainda mais de Clarice, a personagem principal. Teremos, entretanto, presença de personagens: Clarice Lispector, Olga Borelli. Uma legitima e dá às vezes de personagem à outra. A narração em diálogo favorece esta tensão. Se vislumbramos uma história de vida de Clarice Lispector contada pela melhor amiga, enxergamos que isso só foi possível porque Olga Borelli se contou.

Desejo discutir este assunto não apenas para esclarecer minha leitura e reforçar minhas hipóteses, mas também porque o caminho que venho optando nesta dissertação levanta tantos quanto possíveis e necessários problemas das narrativas de si. Não há como arrancar o gênero<sup>4</sup> da discussão, mas é preciso colocá-lo de lado (ou sua face absoluta), o que, na minha opinião, significa trabalhar leituras em rede e sempre que possível na fronteira. Quando vejo que a história de vida de Clarice Lispector está sendo contada através de uma outra, percebo as vicissitudes daquilo que extrapola o gênero. Na análise que empreendo, esforço-me para não colocar equivocadamente termos relacionados ao gênero biográfico, pois não cometeria imprecisão, acredito, se me lançasse a adotar mais contundentemente, o que talvez

---

<sup>4</sup> gênero literário.

faça em estudo posterior, o termo história de vida como algo muito mais apropriado para tratar de narrativas que falam do eu, dela, deles, de nós.

Arranjo biográfico semelhante ao empreendido por Olga Borelli, vamos encontrar em “Páginas de saudade”, livro de Mário de Alencar sobre Machado de Assis. Vimos, no início deste capítulo, que Olga nega a posição de biógrafa de Clarice Lispector ao dizer que o que estava escrevendo era um “depoimento”, através do qual explicitava “certas características pessoais” que estavam longe de se vincular a uma biografia. Conforme relata Maria Helena Werneck<sup>5</sup>, Mário de Alencar vai recusar a dicção biográfica de suas “Páginas de saudade”, logo à introdução.

*(...) Nunca a (aquela alma esquisita) expiei com os olhos de observação predisposta; nem de amigo se há de esperar essa pesquisa interesseira de segredos reveladores. A amizade é por essência despreocupada de atitudes; e a minha foi de absoluto desinteresse, sem cálculo de nenhuma espécie.<sup>6</sup>*

Notamos que se Mário de Alencar foge de uma atitude biográfica em relação a Machado de Assis, por este ser seu amigo, mostra uma posição ou opinião em relação à biografia. Na visão dele, seria a biografia gênero menor a travar uma

---

<sup>5</sup> WERNECK. Op. cit.

<sup>6</sup> Ibidem. P. 54.

“pesquisa interesseira de segredos reveladores”. Já Olga Borelli, abandona uma nítida postura biográfica por acreditar que seu depoimento apenas explicita características de Clarice, desenhando o que chama de “trajetória espiritual” da escritora.

*(...) É uma visão sintética do que seriam as linhas marcantes de sua vida, apreendidas através de episódios por vezes insignificantes, mas que se constituem em fonte de informação para aqueles que desejam conhecer um pouco mais da sua personalidade.<sup>7</sup>*

Como muito bem observa Maria Helena, ao recusar a “dicção biográfica”, Mário de Alencar busca na autobiografia recursos para contar a história de vida de Machado de Assis. O mesmo parece ter feito Olga Borelli. O depoimento que ela diz estar dando sobre os momentos que compartilhou com Clarice Lispector, não é apenas sobre a escritora. Dá conta também de sua própria história de vida. Isso se reflete, tanto em Olga, como em Mário de Alencar, na voz do narrador.

*(...) Era inevitável por isso falar também de mim; mas estou que fiz o estritamente necessário e ninguém achará que pretendi pôr-me em realce à conta da lembrança do meu grande amigo.<sup>8</sup>*

O discurso autobiográfico de Olga e Alencar vai, de certa forma, legitimar a história de vida de Clarice Lispector e Machado de Assis, posto, entre outras coisas,



a proximidade deles com o objeto biográfico. O fato de serem amigos dos “ilustres” dá a elas categoria e credibilidade para narrar. Ambos os textos são, ainda, os primeiros sobre a vida dos escritores<sup>9</sup>, tornando-se, pelo acento autobiográfico, “fatos biográficos”, e referência praticamente obrigatória para todos aqueles que posteriormente viriam a se interessar pelas histórias de vida de Clarice Lispector e Machado de Assis.

De fato, tanto Berta Waldman, quanto Nádía Gotlib, num outro nível, Ana Miranda, e Teresa Cristina Montero Ferreira buscaram a *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* como fonte, documental ou não, de seus trabalhos.

Maria Helena Werneck menciona, citando Eakin<sup>10</sup>, a resistência que existe entre os chamados “biógrafos literários em atribuir ao ato autobiográfico o *status* de acontecimento biográfico”. Haveria, neste caso, alguns problemas, entre eles o de avançar sobre o “limite da compreensão contextual do fato biográfico produzido pela recriação autobiográfica”. Segundo Eakin, “apresentar a questão do aproveitamento da autobiografia pela biografia” é estar levando em conta a visão metalingüística do discurso histórico, formulada por Hayden White”. Em *Meta-*

---

<sup>7</sup> BORELLI. Op. cit. P. 5.

<sup>8</sup> WERNECK. Op. cit. P. 54.

<sup>9</sup> Renard Perez escreveu um texto sobre a vida de Clarice Lispector, em *Escritores Brasileiros Contemporâneos (20 biografias, seguidas de antologia e edição ilustrada)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. O texto registra fatos ocorridos até 1963.

<sup>10</sup> EAKIN, John. “Henry Jame’s ‘Obscure hurt’: can autobiography serve biography?” In *New Literary History*. Vol. 19. N. 3. 1988. P. 675-692.

*História*<sup>11</sup>, White afirma que “o real histórico é aquilo que se pode referir apenas através de um *artefato*, que textual por natureza”.

Ao levar ao pé da letra o que diz White, Eakin questiona:

*(...) em que idade e sob que circunstâncias as memórias foram escritas, quais os seus propósitos e que forma assumiram?*<sup>12</sup>

Como poderíamos, a partir destes questionamentos, levar em consideração o contexto em que os textos autobiográficos de *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* foram escritos? E até que ponto os propósitos para os quais foram escritos estão presentes na disposição do livro em questão? Importa mais o contexto da produção primeira? E onde entra a história de vida? De quem estamos falando?

São questionamentos outros que talvez nesse breve espaço de um capítulo (ou de uma dissertação) não se consiga completamente elucidar. Mas, procuremos puxar um fio desse novelo e encontrar alguns nós.

Inicialmente, retorno ao que disse Pierre Bourdieu<sup>13</sup> sobre a importância do contexto numa história de vida, utilizando a mesma analogia feita pelo sociólogo francês. Uma história de vida pode ser uma viagem – a paisagem é seu contexto. O sociólogo, entretanto, não mede a influência desse contexto ou mesmo o contextualiza na produção (ou ilusão) biográfica.

---

<sup>11</sup> WHITE, Haydem. *Meta-história. A imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

<sup>12</sup> EAKIN. Op. cit.

Ainda se derramavam lágrimas por Clarice Lispector quando Olga Borelli publicou a biografia (?) da amiga. A escritora morreria em dezembro de 1977 e *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* chegava às livrarias apenas quatro anos depois. Tempo em que, provavelmente, Olga se dedicou a agrupar e estudar a melhor forma de compilar os inéditos de Clarice aos quais tinha acesso. Propositadamente ou não, seria a primeira a dar seu testemunho sobre a ‘enigmática’ Clarice e com a categoria de ser dela grande amiga. Este contexto de vivência cotidiana com Clarice Lispector, mulher, mãe e amiga, é pontual na no texto de Olga Borelli. O contexto da escritora está aqui também presente, mas é sobrepujado pelo encontro quase casual em que Olga lhe pediu autógrafos para crianças órfãs do Rio de Janeiro, ficou sua amiga através de um pedido escrito e segurou amável e eternamente sua mãos palavras antes do minuto final. Esta é uma das diferenças entre a escritura esforçada de Olga e a das outras biógrafas. Exceto em Ana Miranda, onde a fronteira, embora tênue, mas feito carne viva, exulta uma mulher-escritora-Clarice-natureza, Berta Waldman e Nádía Gotlib disfarçam a vida e cavocam a obra. Teresa Cristina Montero Ferreira, como veremos na conclusão deste estudo, evita esse caminho, mas perde a oportunidade de bem trabalhar o contexto, entre outras questões mais tarde abordadas.

E essa vivência cotidiana de Olga e Clarice, ou as conversa de amigas, dá-se no espaço autobiográfico, porque é esse relacionamento com a escritora que à autora de *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* vale para lançar-se a um

---

<sup>13</sup> BOURDIEU. Op. cit.

terreno biográfico que ela não quer aceitar, embora não rechace. Somente se contando, dando suas impressões, sente-se à vontade para *esboçar* Clarice. Se *esboça* Clarice, não o faz consigo mesma, porque, ao falar de si, tem completa autoridade. E com Clarice não.

*Quantas vezes vi, maravilhada, o nascimento de um texto a partir da simples anotação de uma palavra! Mas também quantas vezes fui testemunha impotente de seus momentos de desespero diante do desafio do papel em branco.*<sup>14</sup>

E parece haver insistência em se dizer que não há autoridade que supere a própria Clarice para falar de si.

*Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer.*<sup>15</sup>

As observações que lanço e as narrativas citadas, de certa forma, e entre outras coisas, fazem vibrar a autobiografia como referencial biográfico.

Se há, como observou Eakin, resistência dos biógrafos literários em aceitar que o ato autobiográfico alcance um “*status*” biográfico, o problema mais latente, pelo menos na discussão que até aqui tento empreender, é o de fazer balançar os limites. O próprio Eakin levanta esta questão, o que já mencionei anteriormente, mas que aqui retomo para esclarecer, apoiando-se, de certa forma no discurso histórico.

---

<sup>14</sup> BORELLI. Op. cit. P. 84.

Ou naquilo que a História pode oferecer para estabilizar os limites. Então, não se trata tanto de “avançar sobre os limites da compreensão textual do fato biográfico”, mas de, em primeiro lugar, estabelecê-lo e evidenciá-lo. A compreensão textual desse mesmo fato biográfico pode vir isoladamente ou permeando a escritura onde ele está inserido. Vejo, aqui, possibilidade de considerarmos *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* como um fato biográfico, levando em conta sua posição como matriz de um novo biográfico; e vejo também a possibilidade de considerar o próprio ato autobiográfico e sua disposição de ser referencial biográfico como um fato. Isto vai de encontro à capacidade da vida de transitar entre gêneros e entre história(s). Posso explicar melhor: em determinados momentos desta dissertação, isolamos autobiografia e biografia, procurando deixar claro que a fronteira mostrava-se dinâmica e não dissipava interações. E trabalhamos com dois gêneros. Aqui, porém, não temos uma autobiografia tal qual concebida por Lejeune<sup>16</sup>, por exemplo, mas temos a narrativa autobiográfica, um eu, que se conta, mas principalmente um eu que conta um outro. E esse outro só existe porque a pessoa que fala é o eu.

Sem a narrativa autobiográfica de Olga Borelli, restaria, talvez, conhecer os fragmentos e cartas “inéditos” de Clarice. Mas aqui, também, haverá um fio de biografia no contar de si mesmo.

Agora, retomo os questionamentos feitos linhas atrás e vejo que o contexto dos escritos autobiográficos de Clarice está tão disperso, que mesmo eventual

---

<sup>15</sup> Idem.

intenção da autora em realçá-lo teve pouco êxito. O propósito daqueles escritos, algo particularmente afeito a própria Clarice Lispector, sepulta-se no seu silêncio e na sua necessidade em escrever-se e inscrever-se no texto.

*Eu infelizmente não sou grande leitora. Não tenho paciência de ler ficção.<sup>17</sup>*

O que Olga Borelli faz, veremos em seguida, é dialogar com Clarice, reproduzir talvez algo marcante em seu relacionamento de amizade com a escritora: as conversas. Talvez ainda, e acima disso, esteja um exercício de memória através da escritura, o que nos remete à problemática da narração em *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*.

A narrativa de Olga Borelli, como já mencionei várias vezes, vai se fundamentar nos princípios do retrato construído a partir de diálogos. O retrato vai privilegiar a descrição. Assim, Olga não estará propriamente *contando* ou narrando a história de vida, mas propiciando ao leitor imagens que levem a um perfil. O recurso discursivo que utiliza, notadamente nos dois primeiros capítulos, “Por fora e por dentro”, e “Frente ao ato de escrever”, respectivamente é o do diálogo. Mas quem está narrando?

---

<sup>16</sup> LEJEUNE. Op. cit.

<sup>17</sup> Ibidem. P. 31.

Certas miradas do olhar que Walter Benjamin<sup>18</sup> lança sobre o narrador, ao analisar a obra de Nikolai Leskov, são interessantes se captar para melhor perceber, entre outras coisas, como Olga Borelli se embaça diante de seu papel/ poder de narradora e da narrativa entrecortada de vozes que escorre do que nem mesmo à primeira vista parece ser um simples diálogo.

Não é Olga Borelli quem dá início à narrativa, deixando esse saber/ prazer àquela que julgou ser a única personagem da história de vida que nasceu para ser apenas um *esboço* para um *possível* retrato.

*Está bem, está bem: eu cedo e vou te contar uma história como naquela vez que você me ouviu e adormeceu tranqüilo: Sim?*

*Assim: era um dia eu.*

*Nasci de um choque entre não e sim. O que sou hoje são milhões de anos-luz. Eu, que já fui incandescente.*<sup>19</sup>

Só então Olga Borelli arrisca fabricar a moldura desse *esboço* de retrato, procurando eu entender seu objetivo de dar voz à Clarice, inundada do mesmo sentimento de falta de autoridade que está presente nas biografias anteriormente analisadas.

*Ela possuía a dignidade do silêncio. Seu porte altivo era todo contido e movia-se pouco. Quando o fazia, era como se estivesse procurando uma direção a seguir; então,*

<sup>18</sup> BENJAMIM, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In *Walter Benjamin – Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense. 1986.

<sup>19</sup> BORELLI. Op. cit. P. 11.

*encaminhava-se diretamente, sem desvios aos seus objetivos.*<sup>20</sup>

Este será também um momento em que a narradora Olga procurará, principalmente, descrever algumas características, até mesmo físicas, que conduzam ao traçado espiritual que deseja como resultado do que está escrevendo. Estas descrições carregam ainda marcas de personalidade e caráter, ou de sentimentos e pensamentos, direção muito comum ao retrato moderno. Embora tivesse evoluído filosófica e literariamente, o retrato como recurso estilístico e discurso, não descolou de si a sanha de dar magnitude aos ilustres. Olga *esboça* Clarice como uma mulher ilustre. O mistério que dizem rondar a vida da escritora, seja pela sua forma até mesmo exclusiva de escrever, a sua vida reservada ou a coisas que poucos, pouquíssimos sabem, até mesmo porque nenhuma biografia até hoje publicada teve o arremedo de contar. Nem a mais recente delas<sup>21</sup>.

A descrição física que Olga faz de Clarice pontua uma mulher bonita, cujo contraponto são as pessoas, as pessoas do mundo (o que de certa forma, acompanha o raciocínio discursivo da própria Clarice em vários momentos da narrativa).

*O cabelo era louro-dourado, muito fio e sedoso, as orelhas pequenas. Os olhos tinham o brilho baço dos místicos. Pareciam perscrutar todos os mistérios da vida: profundos, serenos, fixavam-se nas pessoas como se fossem os olhos da consciência, e ninguém os agüentava por muito tempo, tal a*

---

<sup>20</sup> Idem. P. 11.

<sup>21</sup> Refiro-me aqui a *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector* (FERREIRA, Teresa Cristina Montero, 1999).



*sua intensidade. O olho esquerdo tinha uma expressão de inquietante expectativa.*<sup>22</sup>

Neste *esboço de retrato* o que impera são as qualidades, os defeitos, caso existam, aparecem apenas para mostrar sua pequenez em relação ao conjunto, harmonioso.

*Os lábios, de rebordos bem definidos, eram perfeitos e em harmonia com o contorno do rosto, de maçãs ligeiramente salientes. O nariz, quase imperceptível (...) Mas possuía narinas que se dilatavam nos raros momentos de 'cólera sagrada', como costumava definir suas zangas. Tinha um pequeno defeito de dicção: arrastava nos erres por causa da língua presa.*<sup>23</sup>

A descrição física de Clarice, como que uma moldura do retrato, não prossegue por mais de duas páginas. Logo, Olga se dispõe a pincelar sentimentos, ou melhor, Clarice em relação aos sentimentos. Vamos perceber que ela interpõe um assunto, comenta-o e insere um outro pequeno texto, desta vez escrito por Clarice. Estes textos não têm, inicialmente, nenhuma relação com o que Olga está enunciando, mas ao se constituírem enunciação no texto acabam por formar uma escritura em mosaico, o que é predominante neste primeiro capítulo, onde o ponto de vista da narradora se insinua corajosamente:

*Defini-la é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão*

---

<sup>22</sup> BORELLI. Op. cit. P. 12.

<sup>23</sup> Idem.

*dela: era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos.*<sup>24</sup>

Outro momento importante neste capítulo é o diálogo explícito entre Olga e Clarice.

*(...) Tenho medo de estar viva. (...) Não mato porque não quero perder minha vida. Mas também porque quero me banhar na retida vontade de matar. Retida sim, e por isso mesmo mais violenta – sou obrigada a Ter coo só meu o gosto supremo de querer matar e o gosto de viver sob a extrema tensão de arco-e-flecha retesados. E que não disparam. Mas disparam para dentro. E então – êxtase.*<sup>25</sup>

Olga Borelli interfere na narração:

*Você acha que a vida é boa?*<sup>26</sup>

E Clarice “responde”:

*É bom ser, mas é só isso.*<sup>27</sup>

Quem pergunta aqui, Olga Borelli ou Clarice Lispector? Quem pergunta é Clarice, mas porque Olga o quer. É Olga quem, embora fragilmente, conduz a narração. Mesmo que páginas e páginas afora tenhamos a voz de Clarice a se desnudar, a narradora é Olga Borelli. Este movimento narrativo me faz recordar o trabalho empreendido pela socióloga Ecléa Bosi. Em *Memória e Sociedade*,

<sup>24</sup> Ibidem. P. 14.

<sup>25</sup> Ibidem. P. 20-21.

<sup>26</sup> Ibidem. P. 21.

*lembrança de velhos*<sup>28</sup>, reúne o depoimento de oito idosos, ou melhor organiza-os segundo sua batuta narrativa. Eu penso que também neste caso, há um rompimento com o pacto autobiográfico<sup>29</sup> do qual falamos em vários momentos desta dissertação. Temos uma autora que é Ecléa Bosi; ela também narradora. Mas os personagens principais são as oito pessoas idosas. A narrativa é deles, mas a narração é de Ecléa. Há, no trabalho da socióloga uma costura narrativa que leva em conta o conceito benjaminiano de narrador.

*O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.*<sup>30</sup>

Ao compor a memória dos velhos dos quais tomou incansáveis depoimentos, torna-se, para além de ouvinte, narradora. Perpetua a história e a ela acrescenta o seu sentido. Ela é uma artífice.

A narração de Olga Borelli desenvolve-se a partir de uma (re)alimentação. As interferências de Clarice são essenciais a esta prática, constituem uma narrativa que não terá a mesma voz na narração. A narrativa de Olga Borelli, descontinuamente propositada, conduz à leitura de dinâmica fragmentada. Somente essa sensação de ler aos fragmentos e procurar delinear, esboçar ou mesmo pintar, levaria ao retrato.

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade – lembrança de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, editor. 1983.

<sup>29</sup> Refiro-me ao pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.

<sup>30</sup> BENJAMIM. Op. cit. P. 201.

São pedaços, tematicamente colocados. É a temática que importa à narração e não o ato de narrar como fundador de uma narrativa.

Nos capítulos “O cotidiano” e “Algumas cartas”, Olga já é outra narradora, adquirindo, ares de onisciência no primeiro e economizando sua grafia para dar como que completa vazão ao segundo. Em “O cotidiano”, as amarras aos fragmentos de Clarice parecem mais soltas, e Olga mais à vontade para se contar, ou melhor legitimar seu discurso e a ele conferir a verossimilhança necessária a sua verificação. Afinal, não está a falar de Clarice Lispector diretamente. Mas utiliza-se de sua experiência, do ‘eu’ para contar. Fala de si, escrevendo a história de vida de Clarice.

*A primeira vez que a vi, ela estava de costas. Eu assistia a um programa de televisão, quando o vídeo foi tomado por um vulto de mulher, o locutor anunciando: “E agora entra neste recinto a escritora Clarice Lispector”.<sup>31</sup>*

Apenas no início há uma propensão ao ato de narrar; quando agarramos o fio narrativo da(s) história(s) de vida, este rebenta. Estamos lendo um retrato.

*O quarto de Clarice era muito despojado (...). O almoço era ao meio-dia (...). Em algumas tardes saía para tomar um chá completo. (...) Não andava de ônibus. (...) Às segundas-feiras (...). Não há mais o que*

---

<sup>31</sup> BORELLI. Op. cit. P. 91.

*relatar: seus últimos dez anos transcorreram quase sem nenhum 'acontecimento' mais notável.*<sup>32</sup>

Sem mais o que relatar, justificando ausência de acontecimento notável, Olga introduz cartas escritas por Clarice Lispector.

“Algumas cartas” é composto basicamente de trechos de correspondências às irmãs. Acreditou Olga que, ao publicá-las, estaria oferecendo subsídios para “delinear com mais objetividade” o perfil de Clarice como pessoa e escritora, o que, parecia não estar dentre as suas metas, já que a intenção era *esboçar* um *possível retrato*, de um ponto de vista que fugisse à noção de mito e de intelectual.

*Argel, 19 de agosto de 1944.  
Na verdade eu não sei escrever cartas sobre viagens, na verdade nem sei mesmo viajar.*<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ibidem. P. 99.

<sup>33</sup> Ibidem. P. 106.

Florianópolis, 23 de março de 1999. Há tempos não escrevia uma carta. Faltava-me o destinatário. Hoje é aniversário da cidade onde nasci. Estou lendo a biografia de uma dona-de-casa que escrevia romances e contos. Cartas também. Seu nome era Clarice Lispector. Quem disse isso? Sua melhor amiga, Olga Borelli.

X

*Se essa história não existe passará a existir.*

C.L.

Narrativa biográfica de Ana Miranda  
*Uma Clarice cyborg*

As doze linhas que o crítico Gilberto Figueiredo Martins<sup>1</sup> reúne num parágrafo para falar da biografia que Ana Miranda dedica a Clarice Lispector<sup>2</sup> carecem de lapidação. Martins considera o livro de Ana Miranda um “esboço de retrato”, o qual se perde em “esteticismos estéreis” e na “construção de frouxos episódios ficcionais”, oferecendo o “percurso errante de uma mulher qualquer, desde que esquisita e bobamente dispersiva e romântica...”.

Em primeiro lugar, o crítico ‘fecha’ a narrativa de vida de Clarice Lispector escrita por Ana Miranda como um esboço de retrato, sem apontar sequer um argumento a seu favor. Do “esboço de retrato”, ele passa aos “esteticismos estéreis”. Quais seriam, afinal? Faz-nos supor que estariam relacionados à dinâmica textual da narrativa, que, página após página, constroe-se sob a inspiração dos biografemas barthesianos.

Dos “esteticismos estéreis”, o crítico aponta a construção de “frouxos episódios ficcionais”. Como não esclarece a observação, supomos que se refere à

---

<sup>1</sup> MARTINS, Gilberto Figueiredo. “Clarice e a crítica”. In *Revista Cult de Literatura Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial. Dezembro de 1997. P. 57-60.

<sup>2</sup> MIRANDA. Op. cit. (1997).



maneira pela qual Miranda resolveu a ‘ligação’ entre um “episódio” e outro – ou entre um biografema e outro. (Os temas seguintes são enunciados sempre ao final do episódio.)

Para entender a narrativa biográfica tal como concebida por Barthes, é necessário conhecermos brevemente algumas especificidades desta teoria.

Os alicerces da autobiografia de Roland Barthes<sup>3</sup> estão assentados sobre os biografemas, ou melhor, autobiografemas. Se Barthes trata a “província como espetáculo”, a “História como odor”, a “burguesia como discurso”<sup>4</sup>, o faz passeando sua memória aos pedaços, como um plural de encantos. Biografemas seriam pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e recuperado<sup>5</sup>. A vida, seguindo esta premissa, fugiria àquela narrativa clássica – nascimento, vida e morte<sup>6</sup> - para adotar outra, na qual o texto romanesco suplanta a existência como destino ou epopéia<sup>7</sup>. Os autobiografemas com os quais construiu sua narrativa autobiográfica, chamou de *anamneses*: seus fascínios, a mudança de seu corpo, o sexo, as duas avós, os três jardins, algo como uma mistura de gozo e de esforço, uma tenuidade da lembrança. O biografema não é nada mais do que uma *anamnese* fictícia: esta que eu empresto ao autor que eu admiro<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Sueil. 1975.

<sup>4</sup> Ibidem. P. 8.

<sup>5</sup> MOYSES, Leila Perrone. *Roland Barthes, o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense. 1983. P. 9.

<sup>6</sup> BAKHTIN. Op. cit.

<sup>7</sup> MOYSES. Op. cit. P. 9-10.

<sup>8</sup> BARTHES. Op. cit. P. 113-114.

São biografemas que estão na base da construção ficcional que empreendeu Ana Miranda em seu *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*. Miranda pontuou 80 biografemas e, página a página, os vai montando, fragmentadamente. E da proposta de uma ficção frouxa, Gilberto Figueiredo Martins recorta a Clarice de Miranda como sendo “uma mulher qualquer”, “bobamente dispersiva e romântica”.

No sentido inverso ao do crítico, podemos perceber Clarice, na narrativa de Ana Miranda, como uma mulher em busca de identidade (s), à procura de lugar (es), estabelecendo categóricas relações de gênero e dialógicas. Se “esquisita”, Clarice é diferente. Se diferente, está posta como objeto de análise de teorias que possam tomar o estudo da literatura como campo heterogêneo, uma rede que também tem seus nós. Em outras palavras, ser uma “mulher qualquer”, “esquisita” e “bobamente dispersiva e romântica”, são para o crítico ao qual nos contrapomos defeitos. Podemos ver como diferenças.

Quando Martins diz “bobamente dispersiva e romântica”, deixa clara sua posição. Ele não diz apenas romântica, o que no contexto em que escreve já denotaria certo desprezo ao comportamento romântico. Ele diz “bobamente”, o que me leva a pensar que ser romântica, na opinião dele é ser boba.

Além disso, ele a considera dispersiva. Outro defeito, na opinião do crítico. Mais uma diferença para a minha análise.

Concluindo esse breve contraponto, que teve como objetivo lançar algumas idéias sobre as quais dissertarei em seguida, posso compreender que Clarice, uma

personagem em conflito no desenho narrativo de Ana Miranda, talvez não encontre, como quis Gilberto Figueiredo Martins, um embasamento apropriado em teorias cujos modos de pensar sejam lineares, impedindo traçados à margem, falas no plural. Regis Bonvicino<sup>9</sup>, ao contrário, percebeu o desafio de Miranda de tentar construir uma Clarice personagem de ficção. Sem buscar, como fez Regis Bonvicino, conclusões sobre o sucesso ou não do empreendimento de Ana Miranda, admito esta hipótese.

Podemos refutar as observações de Gilberto Figueiredo Martins utilizando aspectos da metodologia que Donna Haraway adotou para elaborar o “manifesto para os *cyborgs*”<sup>10</sup>: uma análise político-ficcional, tramada com a ironia. Nossa personagem Clarice, construída ficcionalmente a partir do recorte que Ana Miranda fez de sua história de vida, poderia ser considerada como uma personagem-máquina, um *cyborg*. Para Haraway, *cyborg* seria um organismo cibernético híbrido, um pouco máquina, um pouco criatura, que relaciona-se não apenas com a ‘realidade social’, mas também com a ficção<sup>11</sup>. A ficção a que ela se refere está baseada na experiência feminina construída pelos movimentos feministas internacionais; também o *cyborg* é uma ficção, na medida em que transforma o que foi estabelecido como “experiência feminina” nas duas últimas décadas do século XX<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> BONVICINO, Regis. “Paradigma esmagador”. In *Folha de São Paulo, Mais!*, 30 de maio de 1999, P. 5.

<sup>10</sup> HARAWAY, Donna. “Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses, o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. P. 243.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Ibidem. P. 244.

*Esta é uma luta de vida ou morte mas o limite é uma ilusão de ótica. A ficção científica contemporânea é povoada de cyborgs – criaturas simultaneamente animal e máquina que habitam mundos ambigüamente naturais e construídos (...). No final do século XX, nosso tempo, um tempo mítico, somos todos químera, seres híbridos teorizados e fabricados ao mesmo tempo como máquinas e organismo, em suma, somos cyborgs. O cyborg é a imagem condensada da imaginação e da realidade material, tendo os dois centros interligados para estruturar qualquer possibilidade de transformação histórica.<sup>13</sup>*

Neste contexto, se estabelece, como anteriormente apontou Haraway, uma guerra, cujo campo de batalha são os territórios de produção, reprodução e imaginação.

Esses territórios não são aleatoriamente formados, constituem-se a partir de relações, nas quais incluímos as relações de gênero, pela importância que representam nesse confronto, também resultado de um momento de transição, como ressalta Jane Flax<sup>14</sup>, no início de um artigo sobre esse tema. Na opinião de Flax, “um modo de vida está envelhecendo” na sociedade Ocidental – campo para uma transição. Seguindo esse raciocínio, ela vai chamar a atenção para “modos de pensar” que podem resolver melhor determinadas questões que se colocam nesses territórios. Na sua opinião, seriam a psicanálise, a teoria feminista e a filosofia pós-moderna.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> FLAX, Jane. “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”. In *Pós-modernismo e política*. (HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Org.). Rio de Janeiro: Rocco. 1992. P. 217.

*Cada um desses modos de pensar toma como objeto de investigação pelo menos uma faceta do que tem se tornado mais problemático em nosso estado de transição: como entender e (re) constituir o eu, gênero, conhecimento, relações sociais e cultura sem recorrer a modos de pensar e de ser lineares, teleológicos, hierárquicos, holísticos e binários.<sup>15</sup>*

Posiciono, portanto, a narrativa a ser analisada como um relato à margem.

A narrativa de Ana Miranda, embora arranjada segundo recursos da criação ficcional (objeto de posterior análise) constitui-se ímpar. A narrativa é desenvolvida aos pedaços, fazendo referência aos biografemas sobre os quais Roland Barthes discorreu e também utilizou, mas como autobiografemas<sup>16</sup>. Sem me aprofundar nesta questão neste momento do ensaio, faço referência para marcar a dinâmica textual na qual se inscreve nossa personagem, que desde já chamarei de personagem *cyborg*. Acredito que esta narrativa possibilita a construção da personagem tal qual a leio. Fugindo à linearidade, ela não busca uma identidade, um lugar, mas identidades e/ou lugares, travando relações intensas com a natureza e construindo-se também nas relações de gênero, inclusive com ela mesma. Ela é uma ficção.

Em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*<sup>17</sup>, que compõe-se de 80 biografemas, construídos e costurados ficcionalmente, perpassa a personagem Clarice. O ponto de partida de sua história de vida ;e a cidade – um espaço marcado

<sup>15</sup> Ibidem. P. 218.

<sup>16</sup> BARTHES. Op. cit.

<sup>17</sup> MIRANDA. Op. cit.

pelos não-lugares, pelo mix de identidades que, juntas, no meio de uma multidão, diluem-se. Qual a identidade da multidão de uma cidade?

A personagem Clarice não repara nessa multidão que a rodeia, está sozinha, na sacada de seu apartamento, no 13º andar de um edifício no Leme, Rio de Janeiro. A cena inaugural é o lançamento de uma ponta de cigarro da sacada. Aí está também a marcação do tempo. O tempo real de segundos e o tempo psicológico, movimentando-se entre o presente, o passado e a fantasia.

*Um século num milésimo de segundo.*<sup>18</sup>

Neste jogo temporal, se estabelece um contraponto entre o que há fora da personagem, que é a cidade, e o que há dentro dela, “um campo”. A cidade está marcada com um em torno à personagem, lugar de sonho e impressões do que já aconteceu ou “vai acontecer novamente”<sup>19</sup>. Do lado avesso, abre-se o campo, lugar do espírito e da liberdade. A cidade também acaba relacionada a uma prisão, onde não há liberdade, opondo-se, portanto, ao campo, à amplidão, insistentemente buscada desde as primeiras linhas da narrativa. Percebo que o conflito entre o ‘direito’ e o ‘lado avesso’ está nas fronteiras. É na diferença que eles podem se revelar, também no movimento de ir-e-vir da narrativa – o tempo todo movendo-se entre o território da cidade e do campo, entre o dentro e o fora. A fronteira é plural.

---

<sup>18</sup> Ibidem. P. 11.

<sup>19</sup> Ibidem. P. 13.

É na fronteira que o *cyborg* Clarice vai tentar construir sua(s) identidade(s) e seu(s) lugar(es). Isso me remete, de certa forma, ao que observa Teresa de Lauretis sobre a “tecnologia do gênero”, quando se refere à visão de um “outro lugar”<sup>20</sup>.

*Pois, se esta visão não é encontrada em lugar algum, não é dada em único texto, não é reconhecível como representação, não é que nós – feministas, mulheres – não tenhamos conseguido produzi-la. É, isto sim, que o que produzimos não é reconhecido exatamente como representação. Pois esse “outro lugar” não é um distante e mítico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou os space-off de suas representações.*<sup>21</sup>

Nos conflitos da fronteira dos lugares marcados pela narrativa de Ana Miranda é que a Clarice *cyborg* vai travar a luta pela construção desse “outro lugar”. Na minha opinião, ‘construção’ é uma palavra bastante apropriada para trabalhar esse “outro lugar”, em construção. (Só um *cyborg* construiria esse outro lugar. Ser *cyborg* não significa ser completo. Significa ser plural e sempre em construção.)

vejamos: nós temos a narrativa de Miranda *contando* uma história de vida, procurando amarrá-la a certos episódios, sentimentos ou fatos consumados. Essa narrativa se constituiria numa das vozes do texto. Temos, também, a narrativa/ voz da personagem, de onde pode brotar esse outro lugar, construído com base no

<sup>20</sup> LAURETIS, Tereza de. “A tecnologia do gênero”. In HOLLANDA. Op. cit.

<sup>21</sup> LAURETIS. Op. cit. P 236-237.

conflito. Um conflito que não se esgota na última linha da narrativa. E que surge a partir de um pacto de leitura marginal.

Para tentar explicar esse raciocínio, remeto-me novamente ao que o crítico Gilberto Figueiredo Martins diz sobre a personagem Clarice. Na leitura dele, a personagem é esquisita, bobamente dispersiva e romântica, num contexto de percurso errante. Martins parece ter se limitado à narrativa 'visível' de Miranda, sem se dar conta de que, marginalmente, erguia-se uma narrativa bem mais poderosa. Palavras, pensamentos e fantasias entrecruzam-se, entram e saem do espaço da cidade para o espaço do campo, de ordem da voz da personagem. Há guerra e paz convivendo, há solidão e dúvida, medo do prazer de existir tal como se é.

Há uma leitura que pode ir além da margem; esconde-se nos interstícios.

Da sacada do apartamento onde mora, Clarice vê outros prédios, pessoas. Mas não os imagina como tal. Ela rompe o espaço geográfico 'real', no caso do Rio de Janeiro, para talvez buscar, na amplidão, respostas para suas diferenças. Diferenças que ela vê como aberrações e com muito sofrimento. Ao sentir-se diferente, não se assume, foge. Clarice é um cyborg fugindo do olhar das pessoas e principalmente do seu próprio olhar. Há vários momentos na narrativa em que poder ser percebido esse processo. Como não podemos, neste momento, analisar toda a narrativa, teremos um recorte.



Depois de ocorrida a ruptura do espaço geográfico ‘real’ da narrativa, há uma observação (que também é subtítulo) instigante: “mulher de cidade grande”<sup>22</sup>. Mas o que é ser mulher de cidade grande?

*Sou mulher de cidade grande. Pensa Clarice, olhando a ponta do cigarro que cai. (...) Ela vai para a cidade grande, com o corpo desperto e o coração tonto de curiosidade e juventude. Está apreensiva. Nos olhos, uma suspensão misteriosa e calada. Usa um chapéu demasiadamente pueril para a moça que é, já com algumas marcas no rosto, de sentimentos, de medos, de desilusões. (...) Aproveitei a confusão e vim para o Rio, diz Clarice a um jovem que senta ao seu lado. Ele está enamorado e pediu ao pai de Clarice para acompanhá-la durante a viagem. Conversam até chegar à cidade grande. Despedem-se no cais e Clarice vai para a nova moradia. Clarice morou em muitos lugares, nem se lembra de todos.*<sup>23</sup>

Olhando o espaço urbano, que é o seu “em torno”, Clarice se diz “mulher de cidade grande”. Só se sente um ser de cidade grande porque não o foi um dia. Há um contraponto do que se foi e do que se é, do desejo da personagem em estar naquele lugar, que cresce para todos os lados, de concreto e de gente. Essa mulher parece ter o sentimento de um migrante; veio de longe; veio pelo mar; para um ‘outro lugar’. Seu sentimento, à sacada, é também de êxtase: “sou mulher de cidade grande”. Como se a mulher de cidade grande fosse igualmente grande. Como se o paralelo do ser com a amplitude do espaço urbano resultasse em grandezas

---

<sup>22</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 14.

<sup>23</sup> Idem.

similares. Sentimento de êxtase e de grandeza *superando* um “coração tonto de curiosidade”.

Estes sentimentos de êxtase e de grandeza são aparentes, revelando à mulher que olha o “em torno” de uma sacada punhaladas de solidão e dor. Isto poderia ser traduzido como a perda de uma identidade que parece precisar ser abandonada pela mudança de espaço, pela imposição de um outro ritmo de tempo. Querendo ter a identidade de alguém de cidade grande, Clarice fica sem identidade.

*Ama e compreende cada vez mais as pessoas, porém sabe que precisa isolar-se delas. O melhor lugar para se distanciar das pessoas é a cidade grande.*<sup>24</sup>

Essa identidade ‘zero’ é a fronteira de uma mudança. Também pode marcar o nascimento de uma outra mulher. Após essa viagem, Clarice nunca mais será a mesma.

Depois de mostrar esse traço da personagem, a narrativa descobre “o caminho da inspiração”<sup>25</sup>. Um caminho que posso traduzir como um percurso de vida.

*Clarice nasce numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na*

---

<sup>24</sup> Ibidem. P. 16.

<sup>25</sup> Ibidem. P. 17.

*Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul. Viveu até os quatro anos em...(...) viveu quatro anos em Maceió, onze em Recife, nove no Rio de Janeiro, quatro em Berna, dois em Torquay, sete em Washington, dezessete no Rio de Janeiro.*<sup>26</sup>

Estão aí marcados os lugares onde viveu a personagem. De onde é Clarice?

*Clarice não tem lugar. Carlos tem Itabira. Rosa tem o sertão. Todo mundo tem um lugar. Clarice sofre por não ter um lugar.*<sup>27</sup>

Nossa Clarice *cyborg* sofre mais por não admitir suas mutações. Como observou Haraway, “o *cyborg* é nossa antologia, determina a nossa política. (...) é uma imagem condensada da imaginação e da realidade material, tendo os dois centros interligados para estruturar qualquer possibilidade de transformação histórica”<sup>28</sup>. A relação entre organismo e máquina, no contexto das tradições

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Ibidem. P. 47.

<sup>28</sup> HARAWAY. Op. cit. P. 244.

política e da ciência ocidentais, remete a uma guerra de fronteiras<sup>29</sup>. Convém ressaltar a posição “pós-gênero” do *cyborg* de Haraway.

A Clarice *cyborg* ama um homem que ama homens. Homens a amam e ela sofre em pensar em ter prazer. Há dentro dela um amor irrealizável, onde o sexo se dá através da palavra. É na palavra também que está seu verdadeiro lugar.

*O lugar de Clarice é a língua na qual ela escreve.*<sup>30</sup>

Gostaria de convergir esta análise, agora, para as relações que a personagem empreende com o espaço, no caso o urbano, da cidade, e com outros personagens. Como já mencionado em páginas anteriores, e aproveitando as importantes observações de Jane Flax, assinalo que a construção do gênero se faz também, e principalmente, através das relações de gênero.

Segundo Flax, as relações de gênero constituem-se como uma categoria que pode abranger um complexo conjunto de relações sociais e também fazer referência a um conjunto mutante de processos sociais historicamente variáveis<sup>31</sup>. Adotar uma análise que leve em conta as relações de gênero, ainda segundo o raciocínio de Flax, é tentar perceber como nós as pensamos e também não as pensamos. Faz-se

---

<sup>29</sup> Ibidem. P. 245.

<sup>30</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 47.

<sup>31</sup> FLAX. Op. cit. P. 228.

necessário um distanciamento crítico, através do qual se possa romper com a idéia de que o estudo das relações de gênero se dá apenas pela análise da situação da mulher e da dominação masculina<sup>32</sup>. Estudar as relações de gênero é abrir os olhos não somente ao gênero enquanto uma construção que permite avaliar e entender histórias (*histórias de vida*) e mudanças sociais particulares, mas também entendê-lo como uma relação social que está imbricada em outras e as constitui<sup>33</sup>. O contexto também é importante para esta análise. Os significados e práticas a serem estudados vão variar de acordo com uma série de fatores, por exemplo, cultura, idade, classe, raça e época. Assim, como diz Flax, o gênero não está pré-determinado.

No percurso da vida da Clarice *cyborg*, há relações que constituem seu gênero participam da edificação de sua(s) identidade(s).

A primeira relação estabelecida pela narrativa é a relação da personagem com ela mesma, o que produz, como já disse, episódios de raro conflito. A personagem relaciona-se, ainda, com a família, com o “homem que ama”, com “outros” homens, com “outras” mulheres e com um misterioso marinheiro. O texto não pormenoriza o contexto. Dessa maneira, sabemos que Clarice é branca, mulher de classe média, quarenta ou cinquenta anos, vivendo provavelmente na segunda metade do século XX, separada, mãe de dois filhos e escritora por fragmentadas informações no

---

<sup>32</sup> Ibidem. P. 218-219.

<sup>33</sup> Ibidem. OP. 230.

decorrer da narrativa e prévios dados pela leitura de outros textos<sup>34</sup>. Esse seria, na minha opinião, um quase-contexto. Um quase-contexto para uma personagem *cyborg*.

Percebo que uma das relações mais vigorosas está na relação de Clarice com ela mesma. Seu movimento é mutante. É com a natureza que ela consegue Ter prazeres de certa forma inimagináveis (para ela) com um ser humano. Em “Uma montanha”<sup>35</sup>, a personagem sente a necessidade de tocar as coisas para senti-las, como se não acreditasse na existência apenas em olhar.

*Mas a montanha pesada e parada é apenas uma mancha verde e cinzenta dentro de Clarice. O que ela não consegue pegar com a mão é como se não existisse.*<sup>36</sup>

Se não dá existência àquilo que não pode pegar com as mãos, traveste-se, entretanto, de natureza.

*Nuvem Clarice Lispector. Chuva Clarice Lispector, Arco-íris. Via Láctea, Nebulosa. Não há nenhuma placa, mas há a presença de Clarice. Vem pela maresia, pela luz, pelo ar, pelas folhas, pelo raio de luar. Clarice vive nas coisas etéreas.*<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Convém dizer, aqui, que *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* foi a primeira das cinco biografias a ser lida. Os outros textos mencionados dizem respeito às outras biografias objeto desta dissertação, ensaios e aqueles escritos pela própria Clarice Lispector.

<sup>35</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 22.

<sup>36</sup> Ibidem. P. 19.

Com o mar, a personagem vai travar uma misteriosa relação. Com o mar Clarice sente o prazer (do qual tem medo), destila raiva, entrega-se, como num ritual religioso.

*O mar, as mais incompreensível das criaturas não-humanas, diante das mais incompreensível de todas as mulheres. (...) cinco e meia da manhã (...) ele viu Clarice entrar nas ondas, entregar-se ao mar, beber da água salgada como num ritual religioso.<sup>38</sup>*

Se fonte de um prazer espiritual, o mar pode ser também o oposto. É para o “corpo vivo” que ela corre quando recebe a notícia da morte do pai.

*Alguma coisa grande vem de dentro do mar, e a faz sentir um aperto, depois um afrouxamento no corpo. Ela bebe o mar, e morde o mar. O pai morreu. O mar é fundo.<sup>39</sup>*

Na sua família, todos são estranhos entre si; cada qual um rosto: pai, mãe e as três irmãs. A narrativa acentua as relação de Clarice com o pai, quando criança.

---

<sup>37</sup> Ibidem. P. 20.

*Clarice é criança. Viveu numa casa com o pai. (...) é uma menina voltada para o mundo interior. (...) vai com o pai visitar a empregada. (...) O pai morre e Clarice vai morar com a tia.<sup>40</sup>*

Teve uma casa, foi morar com a tia e depois num internato, viveu em muitas cidades e tamém<sup>2</sup> no Rio de Janeiro. A personagem não tem a referência de um único espaço. Seu espaço é a reunião de todos os espaços onde viveu ou esteve. Sua identidade também carrega essas vivências fragmentadas. E a narrativa expõe essa tendência.

*Somos da cidade onde nascemos, da cidade onde crescemos. Da cidade onde vivemos mais tempo, da cidade de que gostamos mais, da cidade sobre a qual escrevemos nossos livros, da cidade onde nasceu o homem que amamos, da cidade onde morremos e onde fica nosso corpo sepultado.<sup>41</sup>*

Clarice tem também o poder de transformar a natureza a sua volta. As coisas podem secar, acinzentar-se, desfazerem-se, e tornarem-se violentas.

---

<sup>38</sup> Ibidem. P. 50.

<sup>39</sup> Ibidem. P. 52.

<sup>40</sup> Ibidem. P. 82-84.

<sup>41</sup> Ibidem. P. 47.



*O sol é fogo, a terra sólida e possível; plantas brotam vivas, trêmulas, caprichosas; casas são feitas para nelas se abrigarem corpos; (...) Para cada ser e para cada coisa há um outro ser e uma outra coisa numa união que é um fim ardente sem nada além.<sup>42</sup>*

A personagem parece estar a vagar, tentando surpreender a si mesma, embora não concretize o desejo, admitindo-o apenas como um delírio. É também dessa forma que sua narrativa/ delírio sobrepõe-se ao “caminho da inspiração”, como que costurando-o, sem dar, entretanto, o ponto final.

*Mas ela está dentro da alma de outras mulheres, e também de homens. Sua alma está dentro de mulheres que querem ser Clarices, indiferentes a seu sofrimento.<sup>43</sup>*

Das relações de Clarice com ‘outras mulheres’ destacamos algumas. Como aquela estabelecida com as migrantes.

A visão de “balconistas, moças pobres”, provenientes de Pernambuco e Alagoas, que trabalham nas Lojas Americanas, toca-a. Uma dessas moças chama-se

---

<sup>42</sup> Ibidem. P. 51.

<sup>43</sup> Ibidem. P. 20.

Macabéa<sup>44</sup>. Sem adentrarmos neste momento o diálogo que há com a obra da escritora, notamos que a narrativa de Miranda vai criar uma forte relação entre Clarice e Macabéa – entre duas mulheres que de certa forma vieram da mesma região para a “cidade grande”. Poderiam ter tido sentimentos comuns de êxtase e grandeza na chegada, mais tarde de dor e solidão pela perda de uma identidade. Havia uma identidade anterior e possível dessa(s) migrantes(s) antes da viagem?

*Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas.*<sup>45</sup>

Por que o medo? Esse medo poderia Ter origem justamente no confronto de identidades. Ambas são migrantes. Mas Clarice tornou-se escritora, ascendeu a uma razoável classe social, entre outros aspectos. As “nordestinas pobres” são pobres, exploradas por uma grande loja de departamentos. No entanto, ambas sucumbem ao “delírio”. Clarice e as nordestinas pobres, arrisco dizer, são uma só.

*Mas as acha encantadoras, com suas manchas no rosto, seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores,*

---

<sup>44</sup> Macabéa é a protagonista de *A hora da estrela*. Op. cit. (1998).

<sup>45</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 35.

*raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice  
leva Macabéa dentro de si.*<sup>46</sup>

A relação de Clarice com as nordestinas pobres, e em seguida com suas empregadas, abre seus olhos para um “outro mundo”. Um “outro mundo” que um dia foi seu também. Clarice foi uma criança pobre.

A narrativa estabelece uma analogia entre pobreza e pureza. Esta última relacionada à falta de contato com requintes do “mundo dos ricos”, como comer lagosta. Mas acredito ser muito importante também a relação de dominação da mulher pela mulher. Clarice tem medo de ver as nordestinas trabalhando, sob os princípios do capitalismo, mas também as explora. Aninha, Jandira e Irene são pobres e suas empregadas. Essa identificação com as nordestinas e ao mesmo tempo a consciência de explorá-las, aumenta seu delírio. O mundo dos pobres é, para Clarice, o “mundo irreal”. As nordestinas pobres no Rio de Janeiro constroem uma narrativa à margem da sociedade.

Também à margem estão as prostitutas. (Clarice já foi confundida com uma delas, quando andava de táxi, muito pintada, uma máscara.) Olhos pintados são uma das marcas da prostituta que Clarice encontra num café, certa ocasião. A prostituta conversa com um homem e Clarice sente-se uma “intrusa”, embora goste de “observar a cidade e as pessoas da cidade”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Idem.

*Gosta de olhar as mulheres para tentar se ver.*<sup>48</sup>

Ver-se numa prostituta?! Naquela ocasião, Clarice morava próxima a “casas suspeitas”, compartilhando o mesmo espaço. “No Domingo, quatro mulheres saem das casas suspeitas e caminham pela rua da pensão.”<sup>49</sup> Estão limpas e perfumadas, cabelos molhados e roupas claras. A cena “sufoca” as esposas. “Uma delas diz:

*Buscar homem aqui!*<sup>50</sup>

Vemos, aqui, a identificação de Clarice com as prostitutas, em contraponto às esposas. Clarice não é uma esposa. Clarice também se assusta com as prostitutas, quer fugir; Clarice tem medo das nordestinas pobres. Clarice é uma nordestina pobre e prostituta.

Ana Miranda pontua ainda a narrativa com observações como “mulheres sempre têm um segredo”, entre outras. Este tipo de observação me parece em desacordo com a narrativa construída, em que não há certezas, fatos biográficos

---

<sup>47</sup> Ibidem. P. 78.

<sup>48</sup> Idem.

delimitados, documentação a afirmar o dito e tão pouco referência às inúmeras citações. Ou seja: a narrativa que se configura foge completamente ao que se pode chamar biografia convencional, e que conheceremos um pouco melhor nas considerações finais desta dissertação.

“Mulheres sempre têm um segredo”!. Isso me remete a teorias que insistem na dicotomia sexo/ gênero para sustentar suas teses. “Mulheres sempre têm um segredo” parece quer dizer *mulheres são frágeis/ homens são fortes, mulheres são sensíveis/ homens são brutos, mulheres têm segredo/ homens têm coragem*. A observação de Miranda parece obedecer à dicotomia homem/ mulher, em que o gênero está muito mais apoiado nas diferenças sexuais do que propriamente nas relações de gênero. As diferenças sexuais são apenas uma das componentes do gênero. Não podemos, como apontou Jane Flax, deixar de investigar as barreiras, sociais ou filosóficas, para a compreensão das relações de gênero<sup>51</sup>. Não podemos, também, deixar de questionar: o que é o natural no contexto do mundo humano?

É natural ser mulher ou homem? Hetero ou homossexual? Transexual?

A personagem Clarice, como já referenciado em páginas anteriores, está acima do mundo humano.

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> FLAX. P. cit. P. 236.

*O cyborg aparece justamente quando a fronteira entre o humano e o natural é transgredida. Em vez de finalizar a separação entre o homem e os outros seres vivos, os cyborgs assinalam, de maneira perturbadora e prazerosa, sua estreita ligação.<sup>52</sup>*

Essa “distinção imprecisa entre animal humano (organismo) e máquina” constitui a criatura que viaja no mundo pós-gênero. Não se trata, como observou Haraway, de seres bissexuais, simbiose pré-edipiana, trabalho não alienado, entre outras questões, que a teórica chama de “tentações”. Trata-se de Ter capacidade de passar “por cima do estágio de unidade original, e da identificação com a natureza, no sentido ocidental”<sup>53</sup>. Assim como o *cyborg* de Haraway, a personagem Clarice está relacionada à parcialidade, à ironia (ironia de existir diferente), à intimidade e à perversidade .

A relação com o homem que ama, de certa maneira, remete-se a esse contexto pós-gênero, na minha leitura, transversal, mas também em rede, uma análise transversal e em rede.

*Clarice ama um homem que ama homens. O amor de Clarice por esse homem que ama homens não se realiza.<sup>54</sup>*

---

<sup>52</sup> HARAWAY. Op. cit. P. 247.

<sup>53</sup> Ibidem. P. 245.

Seria incipiente questionar essa relação como algo natural ou não. Lembrando Flax, cada vez mais o “natural” deixa de ter uma existência oposta à cultura ou ao social. A natureza, então, vai se tornando objeto e produto da ação humana, perdendo sua existência independente. Haraway percebeu que há ironia nesse desencantamento.

*Conceitos de gênero tornam-se então complexas metáforas para ambivalências sobre a ação humana em, sobre e como parte do mundo natural.<sup>55</sup>*

Dessa forma, a relação de Clarice com o homem que ama é parte de sua própria dinâmica – fora do lugar. Mesmo utópico, o amor de Clarice se traveste em amizade. O homem a transforma em confidente. É uma relação perversa. Ele conta a ela sobre seus amantes. É a palavra mediando um ato sexual.

*(...) uma forma de fazer sexo com ela sem tocar seu corpo. O corpo dela é ao mesmo tempo repugnante e atraente para ele.<sup>56</sup>*

Se lembrarmos que mais e mais são feitas experiências de realidade virtual, em que as pessoas têm sensações diversas, embora não se toquem, mediadas que estão pela tecnologia, o amor de Clarice por esse homem deixa de ser incrível ou

---

<sup>54</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 48.

<sup>55</sup> FLAX. Op. cit. P. 238.

<sup>56</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 48.

inacreditável. O sexo pela tecnologia da palavra é a realidade para o prazer da *cyborg* Clarice.

Da sua relação com (os) homens também podemos destacar aquela que ela estabelece com o misterioso marinheiro. Haveria outras relações, mas me restrinjo àquela acima estabelecida e a esta agora mencionada.

A relação do misterioso marinheiro com Clarice começa com um ato de voyeurismo.

*Um homem, oficial da marinha, da janela olha num binóculo Clarice em seu apartamento. Ele a ama desesperadamente, ou pensa que a ama, na verdade uma mulher que ele pensa que é Clarice.<sup>57</sup>*

O homem vigia Clarice de longe, através de binóculos, sente prazer em amar de longe – é um *voyuer*. O que ele vê não é Clarice porque Clarice não é visível. É um delírio. O homem observa a sombra de Clarice, até mesmo sua solidão, pelos cômodos do apartamento do Leme. Vigia todos os seus atos. O marinheiro a olha como se estivesse de guarda num navio em alto-mar. Esse relacionamento, aqui, está mediado, pelo binóculo. Mediado por outros olhos, artificiais. Um homem que só pode ver a mulher que ama com olhos artificiais.

---



*Clarice pega uma vassoura e varre os cacos das coisas quebradas. Com a outra mão, arruma os cabelos. O homem a olha pelo binóculo.<sup>58</sup>*

Apenas uma vez, o misterioso marinheiro encontra Clarice. Na praia, “medo e atração”. O homem observa Clarice tirar a roupa para tomar banho de mar. Ela não nota sua presença.

*Ela nunca o viu. Seus olhos são para delírios.<sup>59</sup>*

A narrativa provoca uma certa aproximação entre homem e mar. Quando sente o *cheiro forte do mar*, Clarice parece sentir o *cheiro profundo de um homem*. Quando o mar está profundamente azul e escuro, ela tem medo. É noite. Ela tem medo dos homens.

*O telefone toca, Clarice atende e diz: Sim. Ninguém responde. Apenas se ouve o ruído suave de uma respiração.<sup>60</sup> (...) O telefone toca. Clarice corre para atender. Ninguém fala nada.<sup>61</sup>*

---

<sup>57</sup> Ibidem. P. 29.

<sup>58</sup> Ibidem. P. 49.

<sup>59</sup> Ibidem. P. 50.

<sup>60</sup> Ibidem. P. 58.

É noite. Mesma angústia. Mesma solidão.

Julgo importante contribuição a esta discussão que empreendo sobre *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*, algumas questões levantadas por Mikhail Bakhtin<sup>62</sup> sobre o discurso.

Considerando o discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva”<sup>63</sup>, buscarei nas relações dialógicas ferramenta para uma análise, também viva, da narrativa de Ana Miranda.

Gostaria de levantar, preliminarmente, algumas das relações dialógicas que encontro em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*, para, em seguida, determe, em alguns aspectos mais, noutros menos, pela força da especificidade de meu trabalho, em analisá-las.

Identifico um diálogo com a história de vida de Clarice Lispector (até certo ponto óbvio, se levarmos em conta que estamos lendo uma biografia). O discurso biográfico de Ana Miranda também estabelecerá uma relação de diálogo com o discurso biográfico convencional, produzindo outro, que é, na minha opinião, ironia. Também é latente, diria mesmo, soberbo, o diálogo que se estabelece entre o discurso de Clarice Lispector como escritora, ou seja, a ficção que produziu, e o texto de *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*. Noto também relações

---

<sup>61</sup> Ibidem. P. 64.

<sup>62</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1981.

<sup>63</sup> Ibidem. P. 156.

dialógicas da personagem Clarice com ela mesma e com outras personagens. Acredito que muitas outras relações dialógicas subsistem na narrativa em questão, mas vejo-me diante da necessidade de me deter em alguns aspectos, ou em alguns desses diálogos, tendo escolhido, então, aqueles acima sublinhados.

Os diálogos sobre os quais falaremos em seguida nos conduzem a considerar *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* como um texto polifônico.

*No romance polifônico, o valor da variedade da linguagem e das características do discurso é mantido, se bem que esse valor diminui e, o mais importante, modificam-se as funções artísticas desses fenômenos.*<sup>64</sup>

E se Bakhtin atestou que a vida da linguagem está precisamente na comunicação dialógica, aplico essa lógica à narrativa de Ana Miranda. São justamente os diálogos que vivificam sua narrativa, uma narrativa que é biográfica.

Como se estabelecem as relações dialógicas entre a história de vida de Clarice Lispector e o discurso de *Clarice Lispector*?

Primeiramente, há de se considerar os fatos e o material biográfico públicos: aquele disponível em paratextos de livros, em relatos autobiográficos, em certidões de nascimento, de óbito, cartas, fotografias<sup>65</sup>, e nas biografias publicadas

<sup>64</sup> Ibidem. P. 158.

<sup>65</sup> Haveria mais material biográfico a citar, mas restrinjo-se a esses apenas como exemplo.

anteriormente a *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*<sup>66</sup>. Se tivesse utilizado estes discursos levando em conta a função que eles tinham no lugar onde estavam, a lógica seria imaginar que eles passariam a ser, principalmente no caso de uma narrativa biográfica, documento. Ou seja: estaria se preservando a sua forma original. Assim, não haveria mudança de “função artística”. O que se verifica, entretanto, é que Ana Miranda utiliza essas componentes biográficas ficcionalmente, mesmo quando o narrar é tão mais biográfico que em outros momentos.

*De uma aldeia perdida. De Tchechelnik. É russa. Tem um rosto russo. Sua família é estranha entre si, desigual, cada um tem um rosto, o pai, a mãe, as três irmãs, cada qual com seu próprio rosto, e nenhum deles se parece. (...) Clarice é brasileira. Nasceu na Ucrânia, terra de seus pais, mas chegou ao Brasil com dois meses de idade. Se é brasileira, é alagoana. (...) Clarice é do Rio. (...) Clarice não tem um lugar. Carlos tem Itabira. Rosa tem o sertão. Todo mundo tem um lugar. Clarice sofre por não ter um lugar.*<sup>67</sup>

*(...) cuja tradução é a seguinte.*

*Tradução:*

*- Certificado de nascimento nº 158. Pelo presente certifica-se que no dia 10 de Dezembro de 1920 nasceu uma criança do sexo feminino que tomou o nome de Clarice Lispector na cidade de Chechelinik, Estado de Olopolko na Ucrânia.*<sup>68</sup>

<sup>66</sup> *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* foi publicado em 1997. Antes desta biografia, tinham já sido publicadas as de Berta Waldman, Nádia Gotlib e Olga Borelli.

<sup>67</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 46-47.

<sup>68</sup> Primeira tradução da certidão de nascimento de Clarice Lispector. A certidão original foi extraviada, conforme este documento, em 14 de novembro de 1920. Apud. GOTLIB. Op. cit. P. 20.

Um dos confrontos que verifico, aqui, é entre o documento e a ficção. Em outras palavras, entre a História e a Literatura.

*Para tornarem-se dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.<sup>69</sup>*

Dessa forma, o discurso torna-se bivocal. E este ao qual estou me referindo, não seria um discurso bivocal com base na ironia?

Vejamos: uma das conseqüências da relação dialógica acima exposta é aquela travada entre a narrativa biográfica de Ana Miranda e a narrativa biográfica convencional. Como vejo essa questão?

Tanto a narrativa biográfica de Ana Miranda, quanto aquela que chamamos convencional, utiliza-se na essência de documentos. Enquanto a narrativa biográfica convencional reifica esses documentos e constrói um discurso que os torne cada vez mais vivos e, ao mesmo tempo, cada vez mais dependente, Ana Miranda admite contrariar, até mesmo radicalmente, a lógica do biográfico. Em vez de construir um discurso com base no “real”, volta-se deliberadamente para o “imaginário”.

---

<sup>69</sup> BAKHTIN. Op. cit. P. 159.

*A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia.<sup>70</sup>*

Para explicar melhor essa relação situo a ironia como um caso típico de discurso bivocal<sup>71</sup>. Assim, haveria “o autor fala a linguagem do outro, porém reveste essa linguagem de orientação oposta à do outro”<sup>72</sup>. Ou ainda: Ana Miranda fala a linguagem do biográfico, porém reveste essa linguagem de uma orientação ficcional, o que é, em princípio, oposição ao real.

Desta forma, Ana Miranda acresce, como autora, um sentido outro à narrativa biográfica. É um emprego ambíguo e talvez responsável pela visão equivocada que pode surgir da biografia que escreveu sobre Clarice Lispector. Eu, aqui, quero pensar o texto irônico como um “palco de luta entre duas vozes”<sup>73</sup>.

*O enunciado irônico é interpretado, então, como uma pluralidade de vozes e orientadas nos eixos da contrariedade e/ ou da contradição.<sup>74</sup>*

Passemos, então, a outra das relações dialógicas anteriormente introduzidas. Trata-se da que se verifica entre o texto de Ana Miranda e a ficção de Clarice

<sup>70</sup> CASTRO, Maria Lília de. “A dialogia e os efeitos de sentido irônicos”. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogia e construção do sentido*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas. 1997. P. 130.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> BAKHTIN. Op. cit. P. 168.

<sup>74</sup> CASTRO. Op. cit. P. 130.

Lispector. Deixo claro, entretanto, que aqui não me proponho aprofundar nesta questão, que considero bastante ampla e merecedora de maior espaço. Seria motivo, até, para uma outro trabalho de pesquisa, seja dissertação ou mesmo tese. No entanto, buscando engrandecer a minha discussão sobre as relações dialógicas em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*, pontuo alguns diálogos possíveis.

Um desses diálogos ocorre com o romance *A paixão segundo G.H.*<sup>75</sup> A personagem deste romance de Clarice Lispector está já ao início da narrativa “procurando”. A mesma direção será tomada por Ana Miranda nas linhas introdutórias de *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*.

*A paixão segundo G.H.* começa assim:

— — — — — *estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.*<sup>76</sup>

Em *Clarice – o tesouro de minha cidade*, temos como epígrafe um trecho de *A paixão segundo G.H.*, sendo este o único momento em que Ana Miranda fará uma referência explícita da ficção de Clarice Lispector.

<sup>75</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1979).

<sup>76</sup> *Ibidem*. P. 7.

*Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade. Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia.*<sup>77</sup>

*Clarice Lispector,  
A paixão segundo G.H.*

Há também uma utilização, por Miranda, de algo parecido ao sistema “solta e apanha”<sup>78</sup> que Clarice emprega no final e início de cada capítulo de *A paixão segundo G.H.*. Assim, uma frase utilizada para finalizar um capítulo é sempre aquela que dá início ao imediatamente posterior. “(...) terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária”<sup>79</sup> finaliza o primeiro capítulo do romance, estando “Só EU saberei se foi a falha necessária” a iniciar o seguinte.

Em *Clarice Lispector- o tesouro de minha cidade*, temos, ao final do que parece ser um primeiro capítulo, a frase a seguir:

*Clarice joga a ponta de cigarro na cidade.  
Ela procura a amplidão.*<sup>80</sup>

E, como título do capítulo seguinte, “A amplidão”<sup>81</sup>. Outro exemplo: “Clarice vai até à porta do quarto onde seu filho dorme, ela percebe que seu filho sofre

<sup>77</sup> MIRANDA. Op. cit. 5.

<sup>78</sup> CAMPEDELLI, S.Y., ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Clarice Lispector*. São Paulo. 1981. P. 42.

<sup>79</sup> LISPECTOR. Op cit. (1981). P. 28.

<sup>80</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 7.

<sup>81</sup> Ibidem. P. 8.



mesmo quando está dormindo. Ele é tão estranho...”<sup>82</sup>. E, como título do capítulo imediatamente posterior “Tão estranho...”.

Além disso, vários elementos do romance estão presentes em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*. “A cidade é vista do décimo terceiro andar de um edifício branco revestido de mármore. (...) Clarice fuma, debruçada no parapeito da área de serviço. (...) Clarice joga a ponta de cigarro na cidade”<sup>83</sup>.

Em *A paixão segundo G.H.*, encontramos:

*O apartamento me reflete. (...) É um verdadeiro prazer: de lá domina-se a cidade.<sup>84</sup> Decidida a arrumar o quarto da empregada (...). Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro. Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício.<sup>85</sup> Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo (...).<sup>86</sup>*

Um trabalho mais profundo provavelmente revelará que na essência do mosaico de personagens a partir do qual a personagem Clarice é construída está a protagonista de *A paixão segundo G.H.*: G.H. Mas a Clarice, principalmente se levarmos em conta a tecnologia de seu gênero, o que a construiu como *cyborg*,

<sup>82</sup> Ibidem. P. 22.

<sup>83</sup> Ibidem. P. 7.

<sup>84</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1981) P. 26.

<sup>85</sup> Ibidem. P. 30.

<sup>86</sup> Ibidem. P. 32.

podemos questionar também: a Clarice *cyborg* não pode ser Joana<sup>87</sup>, Lóri<sup>88</sup> ou Macabéa<sup>89</sup>? Ou todas simultaneamente?

Além deste, outros romances participam do mosaico. Podemos considerar *Perto do coração selvagem*<sup>90</sup>, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*<sup>91</sup> e *A hora da estrela*, recortando assim uma análise que, como observei, mereceria mais espaço.

Quando lemos o “A víbora” em *Clarice Lispector o tesouro de minha cidade*, por exemplo, estamos lendo *Perto do coração selvagem*.

*A tia de Clarice a vê roubando um livro e a chama de víbora. Clarice foge, vai à casa do professor conversar, mas se vê numa situação opressora e quer fugir, quer se deitar na areia, ouvir as ondas do mar.*<sup>92</sup>

No romance, a cena acontece no capítulo “...O banho...”, inserido na primeira parte do livro, onde alternam-se planos narrativos da infância e da vida adulta de Joana.

<sup>87</sup> Joana é a protagonista do livro inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração Selvagem*. Op. cit. (1980).

<sup>88</sup> Apelido de Loreley, protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Op. cit. (1980).

<sup>89</sup> Protagonista do último romance escrito por Clarice Lispector, *A hora da estrela*. Op. cit. (1998).

<sup>90</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980).

<sup>91</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980)

<sup>92</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 53.

*NO MOMENTO EM QUE A TIA foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu.<sup>93</sup> (...) – Como um pequeno demônio...Eu, com a minha idade e minha experiência, depois de Ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana...<sup>94</sup> (...) Daqui a pouco (...) terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa guria...É uma vibora. É uma vibora fria (...).<sup>95</sup>*

Também encontramos Lóri diante do espelho, no capítulo “As roupas de Clarice”<sup>96</sup>.

*Ao vestir uma roupa o tecido se transforma em sua pele. Tomando as formas de seu corpo o pano se transforma em seu próprio corpo.<sup>97</sup>*

*(...) escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo, mas(...)<sup>98</sup>*

O amor de Lóri é Ulisses. A personagem Clarice tem um amor que se chama Ulisses.

<sup>93</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980). P. 51.

<sup>94</sup> Ibidem. P. 52.

<sup>95</sup> Ibidem. P. 53.

<sup>96</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 40.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980). P. 15.

*Faz calor. Ela anda devagar, ao lado de Ulisses, que não é o seu cão de olhos de gazela, nem o navegador, nem o livro, mas um homem que a ama.*<sup>99</sup>

*(...) com Ulisses ela se comportava como uma virgem que não era mais, embora tivesse certeza de que também isso ele adivinhava, aquele sábio estranho que no entanto não parecia adivinhar que ela queria amor.*<sup>100</sup>

De *A hora da estrela*<sup>101</sup>, Ana Miranda trouxe, por exemplo, Macabéa. Ela é uma das moças nordestinas que pairam pela cidade grande que é o Rio de Janeiro.

*Vê as balconistas, moças pobres, vieram de Pernambuco, de Alagoas, a cidade está cheia de moças assim. Uma delas é chamada Macabéa.*<sup>102</sup>

- *E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?*
- *Macabéa.*
- *Maca, o quê?*<sup>103</sup>

G.H., Joana, Lóri, Macabéa (e muitos outras e outros) e a ficção em que se apóiam suas existências contróem em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* um diálogo velado<sup>104</sup>. Isso é possível se considerarmos a ficção de Clarice Lispector como uma interlocução disfarçada pela ficção elaborada por Ana Miranda. Assim,

<sup>99</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 55.

<sup>100</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1980). P. 16-17.

<sup>101</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1998).

<sup>102</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 34.

<sup>103</sup> LISPECTOR. Op. cit. (1998). P. 43.

esse segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor<sup>105</sup>. Outro aspecto determinante no dialogismo velado é que, embora somente um fale, e no nosso caso, é Ana Miranda, ou a voz do narrador, há uma tensão latente porque “cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro”<sup>106</sup>.

*Na polêmica velada e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento.<sup>107</sup>*

Finalizando a discussão desse tópico, remeto-me às relações dialógicas da personagem Clarice com ela mesma e com outros personagens. Interessante a maneira como Ana Miranda arranja o tempo, de forma a *contar uma história, uma história de vida* ao leitor.

Quando inicia a narrativa, a personagem Clarice está na sacada do apartamento. Uma ponta de cigarro cai e tudo o que acontece enquanto essa ponta de

---

<sup>104</sup> BAKHTIN. Op. cit. P. 171.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> Idem.

cigarro “cai na cidade” parece acontecer dentro da personagem. Um indício dessa construção, ou também desse diálogo, encontro no seguinte trecho:

*Dentro de Clarice não há uma cidade, mas um campo, silencioso, iluminado pelos raios de luar. A cidade está fora dela, em torno. (...)Um campo é mais amplo que uma cidade. Num campo, um espírito pode vagar com mais liberdade, pois espíritos voam e com muita rapidez. A cidade está em torno de um prisioneiro. Os prédios altos de cimento são as barras de ferro que não a deixam partir para sempre,, rumo ao infinito<sup>108</sup>.*

Ou ainda:

*Sou mulher de cidade grande. Pensa Clarice, olhando a ponta de cigarro que cai. Sua mente também cai num vácuo, que é o passado que existe no presente. E relembra. Um navio.<sup>109</sup>*

Pode o passado existir no presente? Sim, através da memória. Aqui, a personagem dialoga com a memória. Este é um dos recursos de Ana Miranda para trabalhar com a narrativa biográfica propriamente dita e também com a ficcional. Aqui, o biográfico está no terreno do ficcional.

---

<sup>108</sup> MIRANDA. Op. cit. P. 13.

<sup>109</sup> Ibidem. P. 14.

As relações dialógicas com os outros personagens manifestam-se, tanto na oposição de modos de pensar, quanto no diálogo explícito, o que enriquece a narrativa e forja sua dramatização. Proponho me deter neste caso.

Quando a chuva pára, Clarice acende um cigarro, enquanto é mais uma vez observada pelo oficial da marinha. Ela está no terraço. Joga a ponta do cigarro na cidade grande. “O telefone toca:

*Sim. Uma suave respiração, uma voz. O oficial da marinha conta a Clarice que é oficial da marinha. Marinheiro? Então você tem um binóculo? Sim. Então você me olha de binóculo? Sim, mas como se olhasse em alto-mar uma estrela no céu, querendo saber seu mistério.<sup>110</sup>*

Clarice quer ser amada e questiona se o homem que a olha pela janela a quer. A busca de identidade(s) da personagem Clarice parece ser também a busca do amor. De um amor que transcenda. A análise das relações dialógicas em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* oferece caminhos de análise que possam visualizar como o discurso do outro tem variados graus de influência na palavra. Influência que pode inclusive deformar<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Ibidem. P. 97.

<sup>111</sup> BAKHTIN. Op. cir. P. 173.

Clarice pode amar? Talvez possa quase-amar – ora pela palavra, ora através da sensação de ser observada, ora ainda pelo sussurro que vem do telefone.

Pode uma *cyborg* amar?

Talvez não neste século, traçada como esboço de retrato, perdida em críticas que ao leitor ofereçam nada mais do que “o percurso errante de uma mulher qualquer, esquisita e bobamente dispersiva e romântica”<sup>112</sup>. Nesse jogo, a criatura vence o criador.

---

<sup>112</sup> MARTINS. Op. cit. 57-60.



*Como começar pelo início se  
as coisas acontecem antes de acontecer?*

C.L.

---

Considerações  
*Ela: Clarice*

Berta Waldman, Nádia Batella Gotlib, Olga Borelli e Ana Miranda fizeram escolhas diante da história de vida de Clarice Lispector. *Por onde começar, como terminar; quais depoimentos usar, esse documento me serve; isso talvez deixarei de fora; a ficção(!) pode ficar nesse lugar.* Seleções tão possíveis quanto prováveis. Se houve um caminho narrativo preferencial - e, quem sabe, que levou em conta a história de vida das biógrafas também - assinalou-se a possibilidade da construção. Uma construção que parte de vozes. A da biografada, da biógrafa, da leitora, da crítica. Até mesmo o contexto acena com sua voz. Esta construção produz uma imagem. Ou melhor, edifica um indivíduo. Mas do que isso, dá uma direção a esse indivíduo. Também deixa entrever os limites.

Percorri *Clarices*, em Berta, Nádia, Olga e Ana. Li, em cada esquina narrativa, um ideal de mulher, de *mulheres*. Esta idealização, consequência do biográfico, está talvez mais ainda presente em *Eu sou uma pergunta - uma biografia de Clarice Lispector*<sup>1</sup>, de Teresa Cristina Montero Ferreira resultado de seis anos de trabalho e uma admiração irredutível à escritora. *Eu sou uma pergunta* chega-me no

final de meu trabalho de mestrado. Ao contrário do que inicialmente imaginei, traz sim algumas questões importantes para se discutir biografia e as biografias de Clarice Lispector. Traz a pesquisa incansável e em busca da “verdade” que até mesmo os documentos oficiais escondem; acena com a possibilidade do romance; percebe a importância do contexto. Mas persegue a cronologia linear como quem obedece sem ressalvas a uma ordem – esta ordem coube à tradição. É a mais tradicional das biografias – o que me leva a pensar que a biógrafa Teresa Cristina tenha talvez considerado as biógrafas anteriores da seguinte maneira: Olga, Berta e Nádia<sup>2</sup>.

Tomemos *Eu sou uma pergunta* como contraponto às quatro narrativas biográficas já analisadas em alguns aspectos. *Eu sou uma pergunta* traz uma diferença fundadora em relação ao que empreenderam as outras biógrafas: a opção pela vida (de fato) como fato biográfico.

Vimos que tanto Berta Waldman, quanto Nádia Gotlib, Olga Borelli e Ana Miranda deram um valor biográfico bastante acentuado, cada qual a sua maneira, à obra de Clarice Lispector. Como se, diante do quarto desarrumado de Clarice, elas tivessem ido diretamente à estante, enquanto Teresa Cristina, desviou-se da tarefa de espionar a obra, dedicando-se a um trabalho mais detetivesco. Teresa Cristina evitou espreitar a obra, convulsionar-se diante dela e transformá-la no fato biográfico por excelência.

---

<sup>1</sup> FERREIRA, T.C.M. *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

O arranjo temporal escolhido por ela está intimamente relacionado a esse caminho e pode, em parte, explicar o jogo e o poder que o tempo exerce sobre uma biografia.

*Eu sou uma pergunta* não traz novidade na disposição temporal. Clarice nasce na Ucrânia. Vem com a família exilada para o Brasil com pouco mais de um ano de idade. Infância no Recife, Maceió. Depois, o Rio de Janeiro. Casa-se com Maury Gurgel Valente, diplomata. Pedro e Paulo, filhos do coração. Separa-se. De novo, o Rio. E sempre a literatura. Fiel a literatura até a hora da morte.

Linear, constante, não tira o fôlego. A engrenagem da narrativa de Teresa Cristina não dramatiza, pontua. Os fatos vão se sucedendo, entremeados por contextos. Estes, acomodam os fatos e procuram a eles dar valor histórico. Por isso ela conta episódios da Revolução Russa e mesmo da perseguição aos judeus; da política brasileira; algo ainda da literatura brasileira. Mas não houve um encadeamento dramático verossímil. Talvez se houvesse, o biográfico perderia espaço para o romanesco. Um novo jogo se estabeleceria. Haveria espaço para a biografia?

Entre a ficção e a biografia podem surgir quesitos diacrônicos. A primeira apoia-se no que neste momento podemos chamar de narrativa romanceada; a biografia vai partir de uma prefiguração realista.

---

<sup>2</sup> Como o trabalho de Teresa Cristina Montero Ferreira é acadêmico – trata-se de sua dissertação de mestrado

Explica em parte esta distinção - que agora discutimos de forma a melhor explicar alguns mecanismos narrativos de *Eu sou uma pergunta* e assim entender de modo mais claro as *Clarices* fabricadas por suas biógrafas - algo sobre as finalidades de ficção e biografia.

O romancista vai partir de uma coerência lógica - que é a coerência de sua verdade, a de um personagem ou de uma situação - travando-se um diálogo com os fatos<sup>3</sup>. Essa sua verdade é que sustenta os efeitos que se pretende impor ao leitor. O biógrafo, por sua vez, parte de uma verdade factual, que ele deve estabelecer precisamente e que ele relaciona. Ele serve-se de testemunhos e documentos. É a verdade ideal e a verdade factual - um tipo individualizado e um indivíduo real mais ou menos individualizado<sup>4</sup>.

A questão nem assim parece simples, porque a matéria a ser trabalhada difere, digamos: temos ficção e história, uma história de vida. Quem conta, entretanto, narra, constrói. Então, o nosso ponto de partida, que é uma história de vida, ao ser representada através de uma voz ou várias vozes (um narrador) passa a ser literatura. A história de vida permanece no cerne da elaboração, que é literária. Mas o processo literário, que é de construção, não se sustenta no que podemos aqui chamar de fato real, acontecido. Não que ele não se sustente porque não é suficientemente forte ou

---

- suponho que ele tenha sido concluído anteriormente à publicação do livro de Ana Miranda.

<sup>3</sup> MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1984. P. 168.

<sup>4</sup> *Ibidem*. P. 168.

credível, mas porque o narrar pode trazer implícito em si o *contar*. A verdade daquele fato real se torna então mutável. Há a verdade do fato, como o sujeito biografado o viveu. Ao ser representado, esse fato pode permanecer como real e verdadeiro. Mas a verdade será também de quem o contou. A biografia tem na sua versatilidade a licença romanesca.

*Toda biografia é romanceada e não pode sê-la<sup>5</sup>, porque ela tende a uma elucidação pela arte. E o biógrafo é um tipo de animal bifurcado, pesquisar e sonhar; pois a biografia é uma amálgama impossível: em parte arco-íris, em parte rocha.<sup>6</sup>*

Teresa Cristina Montero Ferreira não deixa de ser sensível às possibilidades romanescas, mas a intenção que germina nas primeiras linhas de seu texto, morre antes de desabrochar.

*Enquanto trabalhava em seu armazém de secos e molhados, Isaac Krimgold pensava naquela moça. O movimento da freguesia, o vaivém das moedas caindo no balcão, nada conseguia apagar a imagem suave daquela mulher. De repente, Isaac deu-se conta de que algo de novo estava ocorrendo em sua vida. Com o tempo, veio a aproximação e com ela a certeza da escolha: Fchanna Rabin parecia ter sido feita para tornar-se a senhora Krimgold. (...) Mas nem sempre se alcança aquilo que se quer. (...) Sim, o jogo de dados de um destino é irracional e impiedoso. Passaram-se alguns anos. Dois? Três? Não se sabe. Isaac casou-se, teve filhos e sua esposa não se chamava Fchanna Rabin.<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> MAURIAC, Françoise. Apud. MADELÉNAT. Op. cit. P. 170.

<sup>6</sup> MADELÉNAT. Op. cit. P. 170.

<sup>7</sup> FERREIRA. Op. cit. P. 17.

Este exercício romanesco de Teresa Cristina tem a duração de 10 páginas e contextualiza Clarice Lispector em sua origem. Nenhuma outra biógrafa se deteve a ir tão fundo na origem da escritora Clarice Lispector. Teresa Cristina destrincha a árvore genealógica de Clarice (a temos no final do livro) e descobre que seu nome, na verdade, era outro.

*Em fevereiro de 1922, Pinkas, Mania, Lea, Tania e Haia embarcaram no vapor Cuyabá (...). Na casa de José e Zinha Rabin, (...) a família Lispector tomou o primeiro contato com o dia-a-dia de Maceió. Foi então que Pinkas passou a se chamar Pedro; Mania, Marieta; Lea, Elisa, Tania continuou chamando-se Tania e Haia passou a se chamar Clarice.<sup>8</sup>*

Em que medida esta descoberta modifica a imagem que as biografias construíram de Clarice? Vamos nos referir à Haia ou à Clarice? Vamos nos lembrar de Haia ou Clarice?

Teresa Cristina faz menção ao nome original de Clarice no início de sua narrativa, mas não há um entremeamento no decorrer do texto com o fato dos Lispector serem judeus. Há momentos, como o da demissão de Alberto Dines, do jornal *A Última Hora*<sup>9</sup>, por ele ser judeu; da infância de Clarice, de seu enterro, seguindo crenças judaicas.

---

<sup>8</sup> Ibidem. P. 29-30.

<sup>9</sup> Ibidem. P. 262-263.



Teresa Cristina talvez tenha tido a intenção de colocar essas informações como forma de criar um conjunto de fatos condutores de uma identidade, no caso de mulher-escritora-judia, ou produzir, a partir da origem em família judia, um questionamento de que isso talvez fosse uma componente importante em sua personalidade. A cultura hebraica esteve presente na vida de Clarice em sua infância. E a narrativa de Teresa Cristina não só menciona fatos, como os destaca. Mas a própria história de vida da escritora não seguiu o ritual da sua cultura de origem. Nelson Vieira<sup>10</sup> afirma que Clarice Lispector nunca quis ser considerada uma escritora judia, não tendo, assim, aderido à comunidade judaica no Brasil. “Ela não negava ser judia, mas como escritora desejava ser conhecida como brasileira”, disse Vieira<sup>11</sup>.

Por isso há um estranhamento quando vemos alguns fatos relacionados à origem de Clarice no decorrer da biografia. Talvez isso demonstre que a cultura de origem, assim como a nacionalidade de origem de Clarice, eram fatos fragmentados em sua vida.

---

<sup>10</sup> VIEIRA, Nelson. “A expressão judaica na obra de Clarice Lispector”. In ARÊAS, Vilma. WALDMAN, Berta (Org.). *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*. N. 9. São Paulo: Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas. 19089. P. 207.

<sup>11</sup> Idem.

*Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto.<sup>12</sup>*

Assim, a introdução da biografia, dedicada a traçar a origem da escritora subsiste ali, naquelas 10 linhas e em poucos momentos posteriores, notadamente em episódios da infância no Nordeste.

A impressão que tenho, e sobre a qual fiz anteriormente alguns comentários, é que a revelação acaba por esgotar-se aí. Qual é a revelação? É o nome original de Clarice. Clarice chamava-se Haia. Para nós, que lemos Clarice, ficção e história(s) de vida, talvez seja difícil considerar essa descoberta tão prontamente. O que não podemos negar é que a descoberta materializa biograficamente uma pesquisa no mínimo bem feita. É o biógrafo surpreendendo o leitor e o convidando para seguir com ele pelo corredor. Mas alguns passos depois, e como base no que eu disse antes, Teresa Cristina larga o leitor em frente à porta do quarto e vai embora. Ela também não pode vencer os limites.

*Eu sou uma pergunta* está estruturado em capítulos intitulados a partir de nomes de países e de cidades onde Clarice viveu. Nádia Gotlib recorreu a isso, e Ana Miranda também se utilizou dos lugares onde esteve Clarice para construir sua

---

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. Entrevista ao jornal O Globo. 1976. Apud. VIEIRA. Op. cit. P. 207.

narrativa. É um contexto evidenciado, mas relevado. Teresa Cristina esforça-se por não perder de vista o contexto. A dinâmica que escolhe dá à narrativa um caráter cumulativo e formador<sup>13</sup>

O tratamento do tempo em uma biografia<sup>14</sup> decompõe-se em duas operações – a ordem narrativa e o *tempo*. A primeira apresenta-se de certa forma dócil à cronologia, sendo o *tempo* a proporcionalidade entre a quantidade de texto e a duração do tempo evocado. O paradigma clássico convoca a ordem cronológica. A esse paradigma se converteu a narrativa de Teresa Cristina. Sua obediência à cronologia linear parece não estar apenas a serviço de uma dinâmica que leve em conta a linha da vida, mas principalmente do tempo a serviço de um indivíduo construído pela linearidade – como um todo que é consequência de uma evolução em linha reta, cuja interferência se dá por um contexto que é construído por um interlocutor – o biógrafo se acusa.

Talvez por isso seja mais difícil, mas não impossível, tratar a narrativa de Ana Miranda como uma biografia. Mas se a lermos como uma biografia de Clarice Lispector diminui a dificuldade do enfrentamento com a versatilidade do gênero biográfico. A biografia pede uma leitura no plural.

Em *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade*<sup>15</sup> bate o coração desta dissertação, cujos alicerces, creio, provocam um diálogo com a cultura. Podemos ver as história de vida também como um fenômeno cultural<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> MADELÉNAT. Op. cit.

<sup>14</sup> MADELÉNAT. Op. cit. P. 152.

<sup>15</sup> MIRANDA. Op. cit.

O arrojo com o qual Ana Miranda tratou a história de vida de Clarice Lispector não se vê em Berta, em Nádia e em Olga e, como estou tentando explicar, mesmo que brevemente, muito menos em Teresa Cristina. Talvez isso se deva, complementando o que disse anteriormente, ao caráter cumulativo e formador da biografia. E mesmo aos limites que cada uma delas foi encontrando diante do material biográfico e da hora da escritura. Esses limites é foram delineando as formas literárias que se aproximaram ou se afastaram do paradigma clássico. O estranho é que é esse o paradigma que mais seduz o leitor de biografias, aquele que quer deixar seu nome na história<sup>17</sup>.

A biografia então pode transgredir a cronologia sem “violentar a verdade”? E com quem está a verdade? O que é real e o que é fabulação no contar de histórias de vida?

*Todas essas dualidades traduzem um conflito entre a unidade de um movimento temporal e a unidade de uma personagem: a unilinearidade na narrativa deve sacrificar tanto uma, quanto a outra.<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> ONETO, João Domenech. “O prazer da indiscrição”. In *Jornal do Brasil- Idéias /Livros*. Rio de Janeiro. 19 de janeiro de 1991. P. 6-8.

<sup>17</sup> PAGOTTO, Emílio. “O leitor de biografias”. In Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Florianópolis. 1998.

<sup>18</sup> MADELÉNAT. Op. cit. P. 154.

Percorri, Berta, Nádía, Olga, Ana e um pouco da narrativa de Teresa Cristina.

- E retomo a pergunta que fiz nas linhas introdutória a esse estudo: quem arrombou a porta primeiro?

Os textos dessas mulheres são prova da versatilidade do gênero biografia, que põe em tensão até mesmo vozes da literatura, abrindo espaço para análises da cultura. Li a história de vida de Clarice na malhas da ficção, na moldura do retrato e do auto-retrato, perpassando a crítica literária e tentando ser romance, no que acabou uma biografia tradicional. Se a história de vida da escritora permitiu não só escrituras diversas e por que não transgressoras, vamos lê-la ainda no que de autobiográfico se pode considerar em sua obra. Há quem ainda o leia sem admiti-lo.

*O trabalho que se segue não é uma biografia: aqui não nos interessam os dados factuais que não se encontrem, de algum modo, refletidos em sua obra ou que não nos sirvam como suporte para a compreensão da mesma.*<sup>19</sup>

É possível escrever uma biografia por vários caminhos. Selecionar o que se julga não-ficcional na obra de uma escritor e dizer que há coisas que podem ter sido, para usar o mesmo termo de Lícia Manzo, factuais. Se se empreende um caminho de análise pelo que é factual, real, se está perpassando uma história de vida. Mesmo que desta se tire proveito para analisar a obra, é um trabalho biográfico. Como também o é reunir fragmentos autobiográficos para contar uma história de vida,

---

<sup>19</sup> MANZO. Op. cit. P. 4.

como o fizeram direta ou indiretamente todas as biógrafas. Em “Que mistérios tem Clarice – (texto-montagem)”<sup>20</sup>, Renato Cordeiro Gomes também aceitou o desafio. Diante da ausência de respostas (?) às perguntas que ele poderia ter preparado para Clarice, numa entrevista que não aconteceu, construiu uma narrativa com “falas” da escritora. Falas dela à máquina de escrever. Então, ela fala ao papel e, falando ao papel, está falando ao entrevistador, que, assim, montou um texto que também é uma biografia. Ao contrário de Ana Miranda, Renato Cordeiro Gomes apropria-se do “eu”, do eu autobiográfico de Clarice.

Negar essa singularidade é deixar de entrever que ser (auto) biográfico pode ser um gesto cultural. Uma próxima narrativa biográfica de Clarice Lispector (porque muitas virão) talvez nos mostre que ela não foi uma mulher calada! Apesar de saber que o *biógrafo* fatalmente deformaria suas palavras<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> GOMES, Renato Cordeiro. HILL, Amariles Guimarães. *Seleção de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Livraria Joss Olympio Editora. 1976.

<sup>21</sup> “Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constrangem, custo a responder, e, ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente as minhas palavras.” LISPECTOR, Clarice. In GOMES, R. C., HILL, A. G. Op. cit. P. VIII.

*Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.*

C.L.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Biografias de Clarice Lispector

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

FERREIRA, Teresa C. M.. Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádya Batella. Clarice Lispector – uma história que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

MIRANDA, Ana. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1996.

PEREZ, Renard. Escritores Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

WALDMAN, Berta. A paixão segundo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.



## 2. Obras de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_ *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_ *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_ *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_ *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_ *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_ *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_ *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,  
1983.

\_\_\_\_\_ *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,  
1979.

\_\_\_\_\_ *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_ *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_ *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_ *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_ *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Rio de Janeiro:  
Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_ *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_ *O lustre*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

\_\_\_\_\_ *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_ *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_ *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.

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

\_\_\_\_\_ *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,  
1978.

\_\_\_\_\_ *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro:  
Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_ *Viagem de Gulliver*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_ *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro:  
Francisco Alves, 1975.

### 3. Sobre Clarice Lispector

ALMEIDA, Maria Inês de, ARÊAS, Wilma, BRANDÃO, Ruth Silviano et alii. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. Março a abril de 1991.

ARÊAS, Vilma. WALDMAN, Berta. Remate de males – Instituto de Estudos da Linguagem – Revista do Departamento de Teoria da Linguagem. N. 9. 1989.

BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e autobiografias antigas”. In Questões de Estética e de Romance. A Teoria do Romance. São Paulo: UNESP, 3ª, 1983. P. 250-263.  
 \_\_\_\_\_ Problemas da poética de Dostoiévski.

CABRAL, Carla G. “Biografias de Clarice Lispector: entre a ficção, o auto-retrato, o retrato e a crítica literária”. Apresentado como comunicação, em Semana de Letras. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, segundo semestre de 1997.

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

DECIA, Patricia. “Os originais de Lispector - Paradeiro é mistério para pesquisadores. In Folha de São Paulo. São Paulo, 18 de julho de 1998. P. 4.

GOMES, Renato Cordeiro, HILL, Amariles Guimarães. Seleta de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

LOPES, CÁSSIA “A vertigem de Narciso: uma leitura biográfica em um sopro de vida de Clarice Lispector”. In SANT’ANA, JOSÉ CARLOS (editor). Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Salvador: Gabinete Português de Leitura. 1997.

MANZO, Lícia. Era ma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. 1997.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. PINTO, Graziela R. S. Costa. “Clarice Lispector – Dossiê”. In Cult - Revista Brasileira de Literatura. Nº 5. Dezembro de 1997. P. 45-60.

NUNES, Benedito. Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edições Quíron. 1973.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “O universo de Clarice”. In O Estado de São Paulo. Caderno 2. São Paulo, 1 de dezembro de 1998. P. D1, D3.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Clarice Lispector: “Não vou ser bio. Quero ser autobiográfica.”. In Travessia – revista de literatura brasileira 29/30 gêneros ex/cêntricos – literatura fora-da-lei. Florianópolis: EDUFSC, agosto de 1994/ julho 1995. P. 254.

#### 4. Geral

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Ática, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de Estética e de Romance. A Teoria do Romance. São Paulo: UNESP, 3<sup>a</sup>, 1983. P. 250-263.

\_\_\_\_\_ Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARNES, J. O papagaio de Flaubert. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rocco: Rio de Janeiro. 1988. P. 13-14.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva. 1993.

\_\_\_\_\_ Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Éditions du Seuil. 1975.

BEAUJOUR, Michel. Miroirs d'encre – rhétorique de l'autoportrait. Paris: Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_ "Autobiographie et autoportrait". In Poétique. Paris. 1977.

BERNARDI, Rosse Mary, BRAIT, Elizabeth, FARACO, Carlos Alberto et alii. Uma introdução a Bakhtin. Curitiba: Hatier, 1988.

BENJAMIM, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In Walter Benjamim –Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política. Brasileira. 1986.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade – lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, editor, 1983.

- BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique", in Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Paris, n.62/63, p. 60-72 jun. 1986.
- BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.
- CHAVES, Flávio Loureiro. História e Literatura. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.
- COSTA, Claudia Lima. "Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar". In Travessia 29/ 30 – Gêneros ex/ cêntricos, literatura fora-da-lei. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, Agosto de 1994 a Julho de 1995.
- FARRIS, John. A Fúria. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural. 1988.
- GUEDJ, Colette (org.). L'autobiographie: du désir au mensonge – les mots la vie, revue sur le surrealism. N. 9. Paris:L'Harmattan, 1992.
- HARAWAY, Donna. "Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80". In Tendências e impasses, o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. P. 243.
- HOHLFELDT, Antonio. "Seria o texto um auto-retrato da (re) leitura da autobiografia de Fernando Gabeira?". In REMÉDIOS, Maria Luiza. Literatura Confessional – autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de . Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil. 1996.
- LEVI, Giovanni. "Les usages de la biographie". In Annales – Economies, sociétés, civilisations. N. 6. Novembre-decembre. 1989.

MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1984. P. 168.

\_\_\_\_\_. “Situation et signification de la biographie en 1985”. In: *Problemes & Methodes de la biographie*. The New York Library, 1985.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada – Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

MOYSES, Leila Perrone. *Roland Barthes, o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense. 1983. P. 9.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988.

SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se – para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1997.

SCHPUN, Mônia Raisa. *Gênero sem fronteiras – oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

VENTRESQUE, Renée (Coord.). “L’autobiographie: du désir au message”. In *Les mots la vie – Revue sur le surrealism*. N. 9. Paris: L’Harmattan. 1996.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. P. 120-121.