

Nádia B. Gotlib gilt als essenzielle Referenz für Studien über Clarice Lispector. Die pensionierte Professorin der Universität São Paulo veröffentlichte die Biografie „*Clarice, Uma Vida Que Se Conta*“ (1995) und „*Clarice Fotobiografia*“ (2008), eine visuelle Erzählung mit rund achthundert Bildern, die in Argentinien bzw. Mexiko ins Spanische übersetzt wurde. Sie kuratierte unter anderem die Ausstellung „*Retratos Antigos*“, „*Esboços Para Serem Ampliados*“ von Elisa Lispector (2012), ein bisher unveröffentlichter Text der Schwester von Clarice Lispector, Autorin von sieben Romanen und drei Büchern mit Kurzgeschichten. Zu ihren weiteren Veröffentlichungen gehören „*O Estrangeiro Definitivo*“: *poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro*“ (1985), „*Teoria do Conto*“ (1985), „*Tarsila do Amaral, a modernista*“ (1998, 5. Auflage 2022). Sie war als Professorin und Forscherin an mehreren Universitäten in Brasilien und im Ausland tätig, unter anderem in Oxford und Buenos Aires.

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Alexandre de Gusmão-Stiftung

colecão
CULTURA E
DIPLOMACIA

A literatura de Clarice Lispector: caminhos e desvios

Nádia B. Gotlib

Die Literatur von Clarice Lispector: Wege und Umwege

Nádia B. Gotlib

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

Nádia B. Gotlib é referência fundamental nos estudos sobre Clarice Lispector. Professora aposentada da Universidade de São Paulo, publicou a biografia *Clarice, uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Fotobiografia* (2008), narrativa visual com cerca de oitocentas imagens, traduzidos para o espanhol respectivamente na Argentina e no México. Organizou, entre outros, *Retratos Antigos. Esboços para serem ampliados*, de Elisa Lispector (2012), texto até então inédito da irmã de Clarice Lispector, autora de sete romances e três livros de contos. Entre suas outras publicações constam *O estrangeiro definitivo: poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro* (1985), *Teoria do conto* (1985), *Tarsila do Amaral, a modernista* (1998, 5ª ed., 2022). Atuou como professora e pesquisadora em várias universidades do Brasil e do exterior, como nas de Oxford e Buenos Aires.



Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

**A literatura de Clarice Lispector:
caminhos e desvios**
Nádia B. Gotlib

**Die Literatur von Clarice Lispector:
Wege und Umwege**
Nádia B. Gotlib

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão
Instituto Guimarães Rosa

**A literatura de Clarice Lispector:
caminhos e desvios**
Nádia B. Gotlib

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2023

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

**Die Literatur von Clarice Lispector:
Wege und Umwege**
Nádia B. Gotlib

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2023

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:

Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos – Revisão / Deutsche Textfassung – Lektorat:
Luis Ruby / Wanda Jakob

Organização / Organisation:

Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G684L Gotlib, Nádía B.

A literatura de Clarice Lispector: caminhos e desvios = Die literatur von Clarice Lispector:
wege und umwege / Nádía B. Gotlib. – Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2023.
115 p. -- (Grandes Autores Brasileiros)

ISBN: 978-85-7631-940-5

1. Biografia. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. 3. Escritores brasileiros - Biografia. 4. Literatura
brasileira. I. Instituto Guimarães Rosa. II. Título. III. Série.

CDD-928.699

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.
Elaborado por Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

Clarice Lispector (1920-1977), escritora naturalizada brasileira, nasceu na Ucrânia quando sua família de judeus (pai, mãe e duas irmãs) viajava em exílio para escapar dos massacres ao seu povo. No Brasil dedicou-se ao jornalismo, sempre ciente de que a literatura era o que mais lhe importava. Publicou seu primeiro romance aos vinte e três anos, seguido por outras obras de ficção, além de textos jornalísticos, como centenas de páginas dedicadas a um público feminino. Sua narrativa, pautada pelo registro de situações experimentadas por personagens de várias classes sociais, registra com originalidade, e atenta a detalhes, o percurso sobretudo de mulheres mergulhadas na intimidade, em busca da difícil liberdade. Sua obra conquistou vasto e significativo número de leitores em território nacional e internacional.

Clarice Lispector (1920-1977), eine eingebürgerte brasilianische Schriftstellerin, wurde in der Ukraine geboren, als ihre jüdische Familie (Vater, Mutter und zwei Schwestern) ins Exil ging, um dem Massaker an ihrem Volk zu entkommen. In Brasilien widmete sie sich dem Journalismus, immer in dem Bewusstsein, dass ihr die Literatur das Wichtigste war. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren veröffentlichte sie ihren ersten Roman, dem weitere belletristische Werke sowie journalistische Texte folgten, darunter Hunderte Seiten, die einem weiblichen Publikum gewidmet waren. Ihre Erzählungen, basierend auf Aufzeichnungen von Situationen, die von Figuren aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten erlebt werden, zeichnen sich durch Originalität und Liebe zum Detail aus - Eine Reise, vor allem von in ihrer Intimität eingetauchten Frauen, auf der Suche nach beschwerlicher Freiheit. Ihr Werk hat ihr eine große und bedeutende Leserschaft im In- und Ausland eingebracht.

A literatura de Clarice Lispector: caminhos e desvios

Liberdade é pouco. O que desejo não tem nome.
(Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*)

O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.
(Clarice Lispector, *Água viva*)

Escrever é um dos modos de fracassar.
(Clarice Lispector, “A entrevista alegre”. *Jornal do Brasil*, 30 dez. 1967)

Quando Clarice Lispector lançou o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943, não poderia imaginar o alcance dessa obra junto a uma crítica altamente capacitada, que se manifestou na imprensa com veemência¹. A crítica pautou-se, sobretudo, em duas interrogações. Quem é essa moça desconhecida e de nome estranho? Como consegue escrever de modo tão original e diferente do que a literatura brasileira oferecia até então? Haveria ainda a considerar outra possível indagação, que eu acrescento: a que se deve uma literatura tão radicalmente revolucionária? Completo: e, por que, ora tão ostensivamente, ora tão veladamente anticonvencional? Por vezes, senão, desconcertante, a provocar no leitor reações inusitadas, como intenso mal-estar, e, ao mesmo tempo, deslumbres, levando-o a mergulhar em terrenos turbulentos, a afugentar caminhos bem-comportados, embrenhando-se, sem se dar conta, em desvios ao mesmo tempo sombrios e iluminados? E mais: que escritura era essa que conduzia a percursos surpreendentemente intensos e desmistificadores, arrastando a linguagem aos extremos limites da desmontagem de padrões, até mesmo dos padrões que sustentam os conceitos de escritor, livro, ficção, literatura?

1 MILLIET, Sérgio. *Perto do coração selvagem*. *O Estado de S. Paulo*, 15 jan. 1944; CANDIDO, Antônio. Língua, pensamento, literatura. *Folha da Manhã*, 25 jun. 1944; PERTO do coração selvagem. *Folha da Manhã*, 16 jul. 1944 (republicado em: No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 123-131).

Die Literatur von Clarice Lispector: Wege und Umwege

„Freiheit ist gering. Was ich erschne, hat noch keinen Namen.“
(Clarice Lispector, *Nahe dem wilden Herzen*)

„Was ich dir hier schreibe, ist nicht zum Lesen da - sondern zum Sein.“
(Clarice Lispector, *Água viva*)

„Schreiben ist eine Form des Scheiterns.“
(Clarice Lispector, „Das fröhliche Interview“, *Jornal do Brasil*,
30. Dezember 1967)

Als Clarice Lispector im Dezember 1943 ihren ersten Roman, *Nahe dem wilden Herzen*, veröffentlichte, konnte sie sich nicht vorstellen, welche Wirkung sie damit unter Literaturkennern erzielen würde, die sich in der Presse überschwänglich äußerten.¹ Die Literaturkritik ging vor allem zwei Fragen nach. Wer ist diese unbekannte junge Frau mit dem fremdartigen Namen? Wie gelingt es ihr, auf eine so originelle Weise zu schreiben, eine ganz andere Literatur, als sie in Brasilien bisher zu finden war? Noch eine weitere Frage war zu bedenken, die ich hier hinzufügen will: Worauf gründet eine Literatur, die so radikal revolutionär ist? Und vollends: warum bald so auffallend, bald so hintergründig unkonventionell? Oder zuweilen verstörend, sodass beim Leser unerhörte Reaktionen entstehen, etwa ein starkes Unwohlsein, und zugleich Blendendes, das Anlass gibt, in turbulente Regionen einzutauchen, gesittete *Wege* zu fliehen und sich, ohne es zu merken, auf *Umwege* zu begeben, die düster und dabei hell erleuchtet sind? Mehr noch: Was war das für ein Schreiben, das in überraschend intensive und entmystifizierende Richtungen führte und dabei die Sprache an ihre äußersten Grenzen verschob, bis zur Demontage sämtlicher Vorgaben, selbst jener, auf die sich Konzepte wie Autor, Buch, Fiktion und Literatur stützen?

1 Sérgio Milliet, „Perto do coração selvagem“, *O Estado de S. Paulo*, 15. Januar 1944; Antonio Candido, „Língua, pensamento, literatura“, *Folha da Manhã*, 25. Juni 1944; „Perto do coração selvagem“, *Folha da Manhã*, 16. Juli 1944 (und erneut unter: „No raiar de Clarice Lispector“, in: *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, S. 123-131).

Clarice romancista: a estreia

A moça Clarice escreve seu primeiro romance de março a novembro de 1942; portanto, quando tinha vinte e um anos de idade. Lança o livro em dezembro de 1943, ao completar vinte e três anos. A divulgação da obra acontece a partir de 1944, ano em que recebe o prêmio Graça Aranha².

Com esse romance, a autora inaugurava um modo de narrar que não se enquadrava na linguagem modernista dos anos 1920, caracterizada, em parte, pelo entusiasmo diante da velocidade e geometria das formas, tampouco aderida a compromissos sociais inscritos na prosa engajada, nos moldes em que essa literatura predominou entre escritores brasileiros, sobretudo na década de 1930, que se detinha, entre outros temas, no nordeste brasileiro devastado pela seca e pela miséria³.

2 Um primeiro itinerário da literatura de Clarice Lispector expus em: GOTLIB, Nádía. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (Coord.). *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988, p. 161-195.

3 Entre os modernistas que atuaram sobretudo a partir dos anos 1920, cito Mário de Andrade, com o livro de poemas *Pauliceia desvairada*, de 1922, ano em que acontece a Semana de Arte Moderna em São Paulo, um dos marcos de propagação do modernismo brasileiro. Entre os escritores que cultivaram o “romance social”, convém lembrar Rachel de Queiroz, com *O quinze* (1930), Jorge Amado, com *Cacau* (1933), Graciliano Ramos, com *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), entre outros.

Clarice als Romanautorin: das Debüt

Clarice Lispector schreibt ihren ersten Roman als junge Frau, zwischen März und November 1942, also im Alter von 21 Jahren. Das Buch erscheint im Dezember 1943, als sie gerade 23 geworden ist. Weitere Verbreitung findet das Werk ab 1944, als sie dafür den Prêmio „Graça Aranha“ erhält.²

Mit ihrem Roman eröffnete die Autorin eine Art des Erzählens, die sich nicht in die modernistische Sprache der 1920er-Jahre einfügte, die sich unter anderem durch eine Begeisterung für Geschwindigkeit und eine Geometrie der Formen auszeichnete. Ebenso wenig orientierte sie sich an der engagierten Prosa, die sich gesellschaftlichen Fragen verpflichtet sah, eine Art von Literatur, die besonders in den 1930er-Jahren unter brasilianischen Autoren vorherrschend gewesen war und sich neben anderen Themen ausgiebig mit dem von Dürre und Elend verwüsteten Nordosten Brasiliens beschäftigte.³

2 Einen ersten Überblick über die Literatur von Clarice Lispector gab ich in: Nádía Battella Gotlib, „Um fio de voz: histórias de Clarice“, in: Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, kritische Ausgabe, herausgegeben von Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle / Brasília: CNPq, 1988, S. 161-195.

3 Unter den Modernisten, die vor allem seit den 1920er-Jahren aktiv waren, sei Mário de Andrade mit seinem Gedichtband *Paulicéia desvairada* von 1922 genannt, also dem Jahr, in dem in São Paulo die Semana de Arte Moderna (Woche für Moderne Kunst) stattfand, einer der zentralen Anlässe für die Verbreitung des brasilianischen Modernismus. Unter den Autoren, die den sogenannten ‚Sozialroman‘ kultivierten, sind neben anderen Rachel de Queiroz mit *Das Jahr 15* (1930, dt. 1978: übers. v. Ingrid Schwamborn, Frankfurt/Main: Suhrkamp), Jorge Amado mit *Kakao* (1933, dt. erstmals 1951, übers. u.a. v. Ludwig Schönfeld, Johannes Klare) und Graciliano Ramos mit *São Bernardo* (1934, dt. 1960: übers. v. Wilhelm Keller, München: Hanser) und *Karges Leben* (1938, dt. erstmals 1966 unter dem Titel *Nach Eden ist es weit*, neu 2013: übers. v. Wilhelm Keller, Berlin: Wagenbach) zu nennen.

Clarice surgia no palco da literatura brasileira com uma obra singular ao assumir um tom intimista e aparentemente confessional, embora não se filiasse a uma literatura tradicionalmente conhecida como de teor psicológico – nem poderia se comparar ao procedimento de um Guimarães Rosa, que estreia na literatura brasileira nessa mesma década, com o seu livro de contos *Sagarana*, em 1946. Na década seguinte, o escritor lança o seu *Grande sertão: veredas*, de 1956, numa linguagem em que neologismos oriundos de várias raízes linguísticas e com alto teor de invenção traçam um épico do sertão brasileiro ao abrigar a luta entre o bem e o mal, calcada no repertório do sistema social agrário e mítico do interior do estado de Minas Gerais.

Nesse primeiro romance Clarice privilegia procedimentos de construção narrativa calcados na tradição, mas a que confere novos desenhos estéticos. E que terão vida longa na história da sua ficção. A mulher é a protagonista, envolvida em ações e reações que superam expectativas da visão simplista de um trio amoroso amarrado em relações de causas e fins. A condição humana se articula fundada na sua complexidade. Se a base de sustentação do enredo reside na família burguesa de classe média, sobretudo dos centros urbanos, flagra a personagem feminina em inevitável processo de encontro com uma intimidade antes desconhecida, nas profundezas de um árido e, ao mesmo tempo, fecundo sertão interiorizado – isto é, num intrincado cipó em que ela e o outro se veem notadamente emaranhados.

Clarice betrat die Bühne der brasilianischen Literatur mit einem einzigartigen Werk, in dem sie einen intimistischen, augenscheinlich bekenntnishaften Ton anschlug, wobei sie sich keineswegs in die Art von Literatur einreichte, die traditionell als psychologisch bekannt ist. Man könnte ihr Vorgehen auch nicht mit dem eines Guimarães Rosa vergleichen, der kurz darauf mit seinem Erzählband *Sagarana* von 1946 (dt. 1982: *Sagarana. Erzählungszyklus*, übers. v. Curt Meyer-Clason, Köln: Kiepenheuer und Witsch) in der brasilianischen Literatur erschien. Ein Jahrzehnt später – 1956 – brachte der Autor sein Werk *Grande sertão* heraus (dt. 1964: übers. v. Curt Meyer-Clason, Köln: Kiepenheuer und Witsch), dessen von Neologismen mit unterschiedlichen linguistischen Wurzeln durchsetzte Sprache mit hohem Erfindungsreichtum ein Epos des brasilianischen Hinterlands skizziert. Geschildert wird der Kampf zwischen Gut und Böse, unter Rückgriff auf das Repertoire der Agrargesellschaft und der Mythen des Hinterlands im Bundesstaat Minas Gerais.

Clarice bevorzugt in ihrem Debütroman erzählerische Konstruktionsverfahren, die sich an die Tradition anlehnen, verleiht ihnen jedoch eine neue ästhetische Prägung. Diese Verfahren werden in ihrem Schreiben lange gegenwärtig bleiben. Im Zentrum stehen Frauenfiguren, deren Handlungen und Reaktionen über die starren Erwartungen und Ursache-Wirkungs-Muster hinausgehen, die sich mit einer allzu schlichten Sicht auf Dreiecksbeziehungen verbinden. Die *conditio humana* artikuliert sich auf Grundlage ihrer Komplexität. Basiert der Plot auf der Situation bürgerlicher Familien aus der Mittelschicht, insbesondere in den großen Städten, so überrascht er die Protagonistinnen im unvermeidlichen Prozess der Begegnung mit einer ungekannten Intimität, in den Tiefen eines dünnen und zugleich fruchtbaren Hinterlands der Innerlichkeit - eine gewundene Liane, in die sie und der andere sich auf besondere Weise verwickelt sehen.

A história de Joana, da infância à vida adulta, constrói-se com base na sequência de desconhecimentos e estranhamentos do mundo que a cerca. O narrador – ou narradora? – acompanha a personagem pela infância, adolescência, maturidade, no seu percurso de aproximação até “perto do selvagem coração da vida”, conforme epígrafe do livro, extraída do *Retrato de um artista quando jovem*, de James Joyce. Clarice adotou a epígrafe que lhe foi sugerida pelo amigo Lúcio Cardoso, por quem, nesse início dos anos 1940, nutriu uma paixão – sentimento, aliás, não compartilhado devido à homossexualidade do amigo. A paixão cedeu a uma forte amizade entre os dois, que souberam cultivar ao longo da vida.

Joana, quando criança, sem a presença da mãe, ao lado do pai – de quem se sente sempre afastada, distrai-se compondo frases poéticas aparentemente sem sentido. Mais tarde, ao morar com a tia, rebelar-se, rouba um livro. Na escola, encontra na presença do professor um refúgio, uma experiência amorosa, que se desfaz. Já casada, insatisfeita, enfrenta a amante do marido em diálogo difícil. Ou seja, o centro da narrativa gravita em torno dessa voz de mulher *diferente* em relação às pessoas que a cercam, sem chegar a construir e manter uma convivência harmônica. Pelo contrário, há uma sequência de embates. Para alguns, ela é a “víbora”, encarna a figura do mal. Demais personagens surgem por contraste com a figura principal, Joana, formando uma série de triângulos de relação. É o caso de Joana em relação a: o pai e a mãe ausente; o pai e um amigo do pai presente; a tia e o tio; o professor e a mulher do professor; o marido (Otávio) e a amante do marido (Lídia); o marido e o amante (o Homem).

Joanas Geschichte von der Kindheit bis ins Erwachsenenleben gestaltet sich auf Grundlage einer Abfolge von Unwissenheiten und Entfremdungen von ihrer Umgebung. Der Erzähler – oder die Erzählerin? - begleitet die Hauptfigur durch Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter auf ihrem Weg der Annäherung ans „wilde Herz des Lebens“, wie es im Motto des Buches aufgerufen wird, mit einem Zitat aus James Joyces *Porträt des Künstlers als junger Mann*. Clarice wählte dieses Motto dank einer Anregung ihres Freundes Lúcio Cardoso, in den sie in den frühen 1940er-Jahren leidenschaftlich verliebt war – ein Gefühl, das im Übrigen nicht erwidert wurde, denn Cardoso war homosexuell. Die Leidenschaft machte einer intensiven Freundschaft zwischen den beiden Platz, die sie zeit ihres Lebens pflegen sollten.

Joana, die als Kind bei ihrem Vater lebt, zu dem sie stets eine Distanz empfindet, findet Zerstreung darin, poetische, scheinbar sinnfreie Sätze zu bilden. Später, als sie bei ihrer Tante wohnt, begehrt sie auf, stiehlt ein Buch. In der Schule findet sie Zuflucht im Kontakt zu einem Lehrer, eine Liebeserfahrung, die dann zerbricht. Als verheiratete, unbefriedigte Frau konfrontiert sie die Geliebte ihres Mannes in einem schwierigen Zwiegespräch. Im Mittelpunkt des Erzählens steht also die Stimme einer Frau, die *anders* ist als die Menschen um sie herum und der es nicht gelingt, ein harmonisches Miteinander zu erschaffen und zu erhalten. Vielmehr kommt es zu einer Reihe von Konflikten. Für manche ist sie die „Natter“, verkörpert das Böse schlechthin. Die übrigen Figuren entstehen im Kontrast zur Protagonistin, bilden dabei eine Reihe von Dreieckskonstellationen. So etwa Joana in Beziehung zum Vater und der abwesenden Mutter, zum Vater und zu einem Freund des Vaters, der zu Besuch kommt, zu Tante und Onkel, zum Lehrer und zur Frau des Lehrers, zum Ehemann (Otávio) und der Geliebten des Ehemanns (Lídia), zum Ehemann und zum Liebhaber (im Buch schlicht „der Mann“).

Um fio amarra esse sistema de relações: o conflito entre cultivar afetos e manter seu próprio território de liberdade. Eis um dos temas caros à literatura de Clarice Lispector: a emancipação da mulher, explicitamente desenvolvida a partir da personagem Joana.

[...] o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesmo nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado.⁴

O movimento interno do romance acontece por forças que agitam as personagens entre si e provocam também atrito da personagem consigo mesma. A narrativa transforma-se num permanente questionamento de perguntas sem respostas. Como a pergunta que Joana faz à professora: “– Ser feliz é para se conseguir o quê?”⁵. Ou: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?”⁶.

A desmontagem de uma linguagem convencional, mediante perguntas inusitadas, faz-se também por um especial tipo de pontuação e de figurações. É o caso das reticências no título do capítulo “...A Tia...”, como a sinalizar, a maneira de um flagrante, a personagem no seu processo de duração, sem começo nem fim. Vejam-se as onomatopeias – o “tac-tac...” da máquina de escrever do pai –, o “tin-dlen” do relógio, o “zzzzzz” do silêncio. A personagem divaga sobre o caráter diferenciado da palavra “nunca”, nem masculina nem feminina. Brinca com as palavras. E “é preciso não ter medo de criar”⁷. As cenas da infância de Joana, mais que etapas de uma vida difícil, trazem para o leitor uma personagem criança em processo de criatividade, num sem-sentido que, no entanto, tem ares de uma verdadeira “poética”.

4 LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, p. 159.

5 Ibid., p. 30.

6 Ibid., p. 73.

7 Ibid., p. 18.

Ein roter Faden hält dieses System von Beziehungen zusammen: der Konflikt zwischen dem Kultivieren von Nähe zu anderen und dem Erhalten des eigenen Freiraums. Da haben wir eines der Themen, die für Clarice Lispectors Literatur von Bedeutung sind: die Emanzipation der Frau, wie sie durch die Figur der Joana explizit entwickelt wird.

„[...] Die Ehe ist das Ende, nach der Heirat kann mir nichts mehr passieren. Stellen Sie sich vor: immer jemanden an Ihrer Seite zu haben, keine Einsamkeit mehr zu kennen. – Mein Gott, nie mit sich selbst zusammen zu sein, nie. Und eine verheiratete Frau zu sein, das heißt ein Mensch mit einem vorgezeichneten Weg.“⁴

Die innere Bewegung des Romans erfolgt durch Kräfte, die die Figurenkonstellation durchschütteln und auch eine Reibung der Figur mit sich selbst bewirken. Das Erzählen verwandelt sich in ein ständiges Stellen von Fragen ohne Antworten. Wie die Frage, die Joana an ihre Lehrerin richtet: „Und was erreicht man, wenn man glücklich ist?“⁵ Oder: „Was also ist wichtig: zu leben oder zu wissen, dass man lebt?“⁶

Die Demontage einer konventionellen Sprache durch unerhörte Fragen erfolgt auch durch eine besondere Art der Zeichensetzung und durch bildliche Darstellungen. So bei den Auslassungspunkten im Titel des Kapitels „... Die Tante ...“, die gleichsam in einer Momentaufnahme die Figur in ihrem kontinuierlichen Ablauf zeigen, ohne Anfang noch Ende. Man beachte auch die lautmalerischen Elemente – das „Klackklack ...“ der Schreibmaschine des Vaters -, das „Tin-Tan“ der Uhr, das „Schsch“ der Stille. Die Figur sinnt über die Eigenart des Wortes „niemals“ nach, das weder männlich noch weiblich ist. Sie spielt mit den Wörtern. Und denkt: „Du darfst keine Angst davor haben, etwas zu erschaffen.“⁷ Die Szenen aus Joanas Kindheit führen dem Leser weniger Etappen eines schwierigen Lebens vor Augen als eine kindliche Figur im kreativen Prozess, in einem Nicht-Sinn, der jedoch etwas von einer wahren ‚Poetik‘ ausstrahlt.

4 Clarice Lispector, *Nabe dem wilden Herzen*, Schöffling 2013, S. 194f.

5 Ibidem, S. 32.

6 Ibidem, S. 87.

7 Ibidem, S. 9 (Geräusche), 14 (niemals), 17 (keine Angst).

As instâncias dessa narrativa, que se alternam entre tempo presente e passado, privilegiam uma busca por parte da personagem: a busca da palavra certa, mas que lhe escapa. “Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’”⁸. Eis um dos temas caros a Clarice: a constatação da fragilidade do autor diante da linguagem.

De fato, a história de vida da personagem, que poderia pousar nas relações que estabelece com as pessoas – ou na sua dificuldade de com elas se relacionar –, transforma-se na história de uma linguagem e de uma criação que tenta se firmar. “Por que não vem o que quer falar? Estou pronta”⁹.

Joana está pronta para experimentar a aventura e, ao mesmo tempo, as agruras do dizer.

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo.¹⁰

Dessa via de “busca” de um sentido, entre o querer e o conseguir, ou não conseguir dizer, resulta um desdobramento entre personagem narradora e sua autora. Ambas se encontram no mesmo barco criativo. Joana, personagem, age como a que cria a si mesma a partir da procura do jeito de conseguir narrar, constatando nesse percurso o fracasso a que se destina como narradora de si, do outro, do mundo. Tal como sua autora.

8 Ibid., p. 14.

9 Ibid., p. 212.

10 Ibid., p. 20-21.

Die verschiedenen Phasen der Erzählung, die zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsformen wechseln, stellen eine Suche der Figur in den Vordergrund: die Suche nach dem treffenden Wort, das sich ihr jedoch entzieht. „Sie würde nie zugeben, auch ihrem Vater gegenüber nicht, dass sie ‚das Ding‘ nie fangen konnte.“⁸ Da haben wir eines der Themen, die für Clarice von Bedeutung sind: die Feststellung des brüchigen Verhältnisses des Schriftstellers zur Sprache.

Tatsächlich wird die Lebensgeschichte der Protagonistin, statt bei ihren Beziehungen zu anderen zu verweilen – oder dabei, dass es ihr schwer fällt, mit ihnen umzugehen –, zur Geschichte einer Sprache und eines schöpferischen Prozesses, der sich zu konsolidieren sucht. „Warum kommt das, was sprechen will, nicht? Ich bin bereit.“⁹

Joana ist bereit, das Abenteuer und zugleich auch die Bitternisse des Sprechens zu erfahren.

„Es ist eigenartig, dass ich nicht sagen kann, wer ich bin. Besser gesagt, ich weiß es nur zu gut, aber ich kann es nicht sagen. Vor allem habe ich Angst, es zu sagen, weil in dem Augenblick, in dem ich es auszusprechen versuche, ich nicht nur nicht ausdrücke, was ich empfinde, sondern, was ich empfinde, langsam zu dem wird, was ich sage.“¹⁰

Aus diesem Weg der ‚Suche‘ nach einem Sinn, zwischen dem Wollen und Gelingen oder Nicht-Gelingen des Sprechens, resultiert eine Überblendung der Figur der Erzählerin und ihrer Autorin. Beide sitzen im selben kreativen Boot. Joana, die Figur, verhält sich wie eine, die sich selbst erschafft; das beginnt mit ihrem Trachten nach einer Möglichkeit des Erzählens, in dessen Verlauf sie das Scheitern feststellt, das ihr als Erzählerin ihrer selbst, des anderen und der Welt bestimmt ist. Wie auch ihrer Autorin.

8 Ibidem, S. 13.

9 Ibidem, S. 262.

10 Ibidem, S. 21.

A reflexão a respeito da percepção e da capacidade de tradução em linguagem encontra momentos favoráveis a um registro quando a aventura da linguagem acontece, quando inventa o que deveria dizer. Curiosamente, tais momentos privilegiados de “tradução” constroem-se, entre outros, mediante cenas de mergulho na água: água do mar numa praia, água no banho em banheira do internato, água no banho de rio na fazenda do tio. São rituais de passagem, em que a “água viva” – título de futuro livro de 1973 – propicia o aguçamento da percepção e do sentido de se estar viva.

A “mulher da voz”, sem nome, uma das personagens do romance, é a que melhor encarna a proposta desse mergulho no “ser”, na medida em que dispensa explicações. “O principal – incluindo o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. Esse o fundo da narrativa”¹¹. A narradora indaga: “Por que contar fatos e detalhes se nenhum a dominava afinal? E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?”. E conclui: “Ela era em si, o próprio fim”¹².

Nesses momentos, mais que os fatos, são as sensações vertiginosas que irrompem e ocupam o primeiro plano da narrativa. Eis um dos pontos que nos levam a reconhecer certa semelhança com a literatura de Virginia Woolf tal como foi lida por Erich Auerbach:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e fileiras de ideias que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação.¹³

11 Ibid., p. 79.

12 Ibid., p. 80.

13 AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 475.

Die Reflexion über die Wahrnehmung und die Fähigkeit, sie in Sprache zu übersetzen, wird immer wieder angemessen dokumentiert, wenn sich das Abenteuer der Sprache ereignet, wenn sie erfindet, was sie sagen sollte. Kurioserweise werden solche privilegierten Momente des ‚Übersetzens‘ unter anderem in Szenen gestaltet, in denen die Protagonistin ins Wasser eintaucht – Meerwasser an einem Strand, Badewasser im Badezimmer des Internats, Wasser beim Bad im Fluss auf dem Hof des Onkels. Es handelt sich um Initiationsrituale, bei denen *água viva* - das ‚lebendige Wasser‘ aus dem Titel eines späteren Buchs von 1973 - eine geschärfte Wahrnehmung und das Gefühl dafür, lebendig zu sein, begünstigt.

Die ‚Frau mit der Stimme‘, eine namenlose Figur aus dem Roman, verkörpert am besten den Impuls zu diesem Eintauchen ins ‚Sein‘, insofern es Erklärungen unnötig macht. „Das Entscheidende war – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft eingeschlossen –, dass sie lebte. Dies war der Hintergrund der Erzählung.“¹¹ Die Protagonistin fragt sich: „Warum Tatsachen und Kleinigkeiten erzählen, wenn nichts davon sie letztlich beherrschte? Und wenn sie bloß das Leben war, das ununterbrochen ihren Körper durchströmte?“ Und zieht den Schluss: „Sie war in sich, das Ende selbst.“¹²

In diesen Augenblicken sind es eher als Tatsachen die schwindelerregenden Sinneseindrücke, die über sie hereinbrechen und in den Vordergrund des Erzählens treten. Das ist eine der Stellen, aufgrund derer wir eine gewisse Ähnlichkeit mit der Literatur von Virginia Woolf erkennen, wie sie von Erich Auerbach gelesen wurde:

„Wesentlich ist, dass ein unbedeutender äußerer Vorgang Vorstellungen und Vorstellungsreihen auslöst, die seine Gegenwart verlassen und sich frei in der Zeitentiefe bewegen. Es ist, als ob ein anscheinend einfacher Text erst im Kommentar oder ein einfaches musikalisches Thema erst in der Durchführung seinen eigentlichen Gehalt offenbarte.“¹³

11 Ibidem, S. 96.

12 Ibidem, S. 96, f.

13 Erich Auerbach, „Der braune Strumpf“, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern und München: Francke 1967, S. 503.

Um dos primeiros críticos do primeiro romance de Clarice, Antonio Candido, em texto escrito apenas seis meses após o lançamento da obra, atento à originalidade da trama, procura justificar o procedimento narrativo singular da escritora. A propósito, entre os recursos que identifica, está aquele que nomeia de “romance de aproximação”. O crítico adverte:

O seu campo ainda é a *alma*, são ainda as *paixões*. Os seus processos e a sua discriminação repelem, todavia, a ideia de análise. São antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto.

E conclui:

O seu ritmo é um *ritmo de procura, de penetração* que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo carácter dramático que o entrecho.¹⁴

O crítico ainda ressalta – eis um ponto de fundamental importância – as “associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas”¹⁵. Ou seja, a capacidade de desbravar os labirintos mais profundos da intimidade. E mais: o poder da personagem Joana.

A pobre Joana nada pode, como todos nós. Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer.¹⁶

14 CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector, In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 128. Grifos meus.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 130.

Einer der ersten Rezensenten von Clarices erstem Roman, Antonio Candido, versucht in einem nur sechs Monate nach Veröffentlichung des Werks geschriebenen Text, hellhörig für die Originalität des Plots das außergewöhnliche narrative Verfahren der Autorin zu begründen. Zu den Mitteln, die er dabei ausmacht, zählt, was er unter den Begriff „Roman der Annäherung“ fasst. Der Literaturkritiker bemerkt:

„Ihr Feld ist nach wie vor die *Seele*, sind nach wie vor die *Leidenschaften*. Ihr Vorgehen und ihr Verzicht auf Unterscheidungen stehen jedoch der Vorstellung einer Analyse entgegen. Eher handelt es sich um einen Versuch der Klärung durch Identifikation des Autors mit dem Problem, als um ein bilaterales Subjekt-Objekt-Verhältnis.“

Und er schließt:

„Ihr Rhythmus ist ein *Rhythmus der Suche, des Eindringens*, was eine psychologische Spannung ermöglicht, wie sie in unserer zeitgenössischen Literatur nur selten erreicht wird. Die Wörter sind genötigt, ihren gängigen Sinn aufzugeben und sich den Bedürfnissen eines subtilen und spannungsreichen Ausdrucks anzupassen, sodass die Sprache denselben dramatischen Charakter annimmt wie die Handlung.“¹⁴

Zudem hebt der Kritiker einen Punkt von grundlegender Bedeutung hervor, die „Assoziationen, die sich von den üblichen unterscheiden und tiefer empfunden sind“.¹⁵ Es geht hier um die Fähigkeit, die tiefsten Labyrinth der Innerlichkeit zu erschließen. Mehr noch: um die Macht der Figur Joana.

„Die arme Joana vermag, wie wir alle, nichts. Aber sie verfügt über eine Tugend, die nicht jedem gegeben ist: das, was der äußere Schein uns sagt, heftig zurückzuweisen und um einen Zustand des Unsagbaren zu kämpfen, in dem das höchste Glück die höchste Macht ist, weil man im wilden Herzen des Lebens alles sein kann, was man will, solange man nur zu wollen versteht.“¹⁶

14 Antonio Candido, „No raiar de Clarice Lispector“, a.a.O., S. 128. Hervorhebungen von mir.

15 Ibidem.

16 Ibidem, S. 130.

Nesse território do “querer”, em que reside não apenas o desespero, mas a glória, a narradora de certa forma continua a proferir o grito forte da mulher diante das adversidades sentimentais e das fraquezas de todos.

De fato, Joana, a que se destina?

De um lado, encontra-se como ser diferenciado, exilada de si mesma: “Nunca penetrei no meu coração”¹⁷. Por outro lado, enfrenta a luta pela vida, ou seja, pela tentativa de encontrar um sentido que talvez lhe traga a compreensão da morte: “e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo”¹⁸.

A força a que se destina ultrapassa a sua condição social e de gênero feminino. Está no seu movimento sempre “em transição”, num projeto de ser que tende para uma outra dimensão: a da própria arte. Ou a dimensão do que a arte tem a lhe oferecer como legado: o silêncio. “Liberdade é pouco. O que desejo não tem nome”¹⁹.

Eis um projeto – ou uma condição? – da personagem Joana.

“Um dia virá em que todo o meu movimento será criação”²⁰.

Coincidência ou não, esse é o projeto, ou condição, da autora Clarice Lispector, que a escritora cultivava ao longo dos seus 37 anos de produção literária.

17 Ibid., p. 162.

18 Ibid., p. 216.

19 Ibid., p. 74.

20 Ibid.

Auf diesem Gebiet des ‚Wollens‘, wo nicht nur die Verzweiflung wohnt, sondern auch die Herrlichkeit, äußert die Erzählerin in gewisser Weise einmal mehr den lauten Schrei der Frau angesichts der emotionalen Rückschläge und der Schwächen, die alle plagen.

Und worauf steuert Joana tatsächlich zu?

Zum einen findet sie sich als differenziertes Wesen, verstoßen aus sich selbst: „Ich bin nie in mein Herz vorgedrungen.“¹⁷ Zum anderen stellt sie sich dem Kampf ums Leben, also dem Versuch, einen Sinn zu finden, der ihr vielleicht das Begreifen des Todes bringen wird: „[U]nd alles möge kommen und auf mich herabfallen, sogar das Nichtbegreifen meiner selbst in gewissen weißen Momenten, weil es reicht, mir zu genügen, und dann wird nichts meinem Weg bis zum Tod-ohne-Angst entgegenstehen, von jeglichem Gefecht und jeglicher Rast werde ich mich stark und schön erheben wie ein junges Pferd.“¹⁸

Die Kraft, die ihr bestimmt ist, übersteigt ihre gesellschaftliche Lage und die des weiblichen Geschlechts. Sie ist in ihrer Bewegung stets „im Übergang“, in einem Seinsprojekt, das zu einer anderen Dimension hin tendiert: der Kunst selbst. Oder der Dimension dessen, was die Kunst ihr als Erbe anzubieten hat: Stille. „Freiheit ist gering. Was ich ersehne, hat noch keinen Namen.“¹⁹

So weit ein Projekt – oder eine Lebenslage? – der Figur Joana.

„Vor allem wird ein Tag kommen, an dem all meine Bewegung Schöpfung sein wird.“²⁰

Zufall oder nicht, dies ist auch das Projekt – oder die Lebenslage – der Autorin Clarice Lispector, das sie als Schriftstellerin über die 37 Jahre ihres literarischen Schaffens hin verfolgt.

17 Clarice Lispector, *Nabe dem wilden Herzen*, a.a.O., S. 198.

18 Ibidem, S. 268f.

19 Ibidem, S. 89.

20 Ibidem. S. 267.

De 1920 a 1944: por onde andou Clarice?²¹

Clarice viajou muito, desde que nasceu, aos 10 de dezembro de 1920. Aliás, nasceu durante viagem a caminho da América, numa aldeia chamada Tchetchélnik, na região leste da Ucrânia, que, à época, pertencia à Rússia. Viajava com a família composta pelo pai, Pedro (Pinkhus), mãe, Marieta (Mânia) e duas irmãs – Leia (Elisa) e Tania²². Do nascimento de Clarice (Haia) até sua estreia como romancista, ao divulgar o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1944, muitos fatos aconteceram²³.

Clarice chegou ao Brasil com um ano e três meses. A família de judeus russos ucranianos fugiu para sobreviver à turbulência política que assolava o país, devastado por várias forças políticas violentas. Além dos *pogroms* e da guerra civil, esses judeus enfrentavam ataques de russos brancos monarquistas que, a partir de 1917, fugiam do norte para o sul à procura de grãos, destruindo o que encontravam pelo caminho; constituem esse cenário: bolcheviques igualmente violentos na sua proposta de recuperar territórios perdidos a outros países durante a Primeira Guerra Mundial; diversas forças anarquistas; e cossacos que, inclusive, assaltaram as pessoas da família Lispector roubando-lhes os pertences quando já a caminho do ocidente. Conseguiram sair da Ucrânia e chegar a Bucareste, na Romênia, de onde partiram possivelmente para a Hungria e a então Tchecoslováquia, e em seguida para a Alemanha, onde embarcaram no navio que os levou ao Brasil.

- 21 Conferir a biografia de Clarice com estudo analítico e crítico de sua obra em: GOTLIB, Nádia. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995 (7. ed. São Paulo: Edusp, 2013; em espanhol: *Clarice, una vida que se cuenta*. Trad. Álvaro Abós. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007).
- 22 Registro o nome que adotaram em português e o nome originário, mediante transliteração, entre parênteses.
- 23 Desenvolvo essa história de vida (biografia) e de obra (estudo crítico e interpretativo) em: *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995 (7. ed. São Paulo: Edusp, 2013; em espanhol: *Clarice, una vida que se cuenta*. Trad. Álvaro Abós. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007). E em: *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008 (3. ed. rev. 2014; em espanhol: *Clarice Lispector fotobiografia*. Trad. Brenda Ríos e Paula Abramo. México: DGP-Conaculta/S Consultores en Diseño/Cooperativa La Joplín, 2015).

1920 bis 1944: Clarices Aufenthaltsorte²¹

Clarice ist viel gereist, seit sie am 10. Dezember 1920 zur Welt kam. Tatsächlich wurde sie auf dem Weg nach Amerika geboren, in einem Städtchen namens Tschetschelnik in der Ostukraine, die damals zu Russland gehörte. Sie reiste zusammen mit ihrer Familie, dem Vater Pedro (Pinkhus), der Mutter Marieta (Mânia) und den beiden Schwestern Leia (Elisa) und Tania.²² Zwischen der Geburt von Clarice (Haia) und ihrem Debüt als Romanautorin mit der Publikation ihres Erstlingsromans *Nahe dem wilden Herzen*, im Dezember 1944, geschah so einiges.²³

Clarice kam im Alter von einem Jahr und drei Monaten nach Brasilien. Ihre Familie ukrainisch-russischer Juden war vor den dramatischen politischen Turbulenzen geflohen, in denen das Land durch mehrere gewalttätige politische Kräfte verheert wurde. Neben den Pogromen und dem Bürgerkrieg sahen sich die Juden den Angriffen weißrussischer Monarchisten ausgesetzt, die seit 1917 aus dem Norden gen Süden flüchteten und bei der Suche nach Korn alles zerstörten, was sie unterwegs vorfanden. Das Panorama wird ergänzt durch nicht minder gewalttätige Bolschewiken, die darauf aus waren, im Ersten Weltkrieg an andere Länder verlorene Territorien zurückzugewinnen, und diverse anarchistische Kräfte und Kosaken, die tatsächlich Angehörige der Familie Lispector überfielen und ausraubten, als sich diese schon auf dem Weg nach Westen befanden. Schließlich gelang es den Lispectors, die Ukraine zu verlassen und nach Bukarest zu gelangen, von wo sie möglicherweise über Ungarn in die damalige Tschechoslowakei und anschließend nach Deutschland gelangten. Dort bestiegen sie das Schiff, das sie nach Brasilien bringen sollte.

21 Näheres zu Clarices Biografie mitsamt einem kritischen und analytischen Blick auf ihr Werk in: Nádía Battella Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995 (5. Ausg., Edusp, 2013).

22 Ich gebe die Namen wieder, die sie auf Portugiesisch annahm, dazu in Klammern die translitterierten ursprünglichen Namen.

23 Ausführlicher in: Nádía Battella Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*, a.a.O., sowie in: *Clarice Fotobiografia*. São Paulo, Edusp-Imesp, 2008 (3. überarbeitete Ausg. 2014).

Eis um primeiro “caldo de cultura” que convém considerar na pauta dos outros tantos que alimentaram a produção ficcional e jornalística da escritora Clarice Lispector: o de sua origem.

A família se estabeleceu primeiramente na região do nordeste brasileiro, em Maceió. Clarice lá viveu até seus cinco anos. Em seguida a família foi para Recife. Clarice lá viveu até os seus 14 anos. Em janeiro de 1935 os Lispector mudam-se para a cidade do Rio de Janeiro.

Da experiência de vida “nordestina” fica, nos seus textos, o registro de marcas regionais. Seria um segundo “caldo de cultura” a compor a magia da sua ficção. Aprova a culinária local; visita as populações pobres que habitavam as casas suspensas em palafitas, os “mocambos”; recupera o gosto pelo repertório de expressões típicas – como “vixi!” por “Virgem!”; e revive o habitante nordestino ao construir personagens intensas, como Macabéa e Olímpico, no seu último romance publicado em vida, *A hora da estrela*, em 1977.

Num terceiro momento, a adolescente estudante que mora no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, passa a conviver com escritores e jornalistas atuantes na vida cultural da cidade. Se ela traz na bagagem a tradição judaica tão presente em casa, onde os adultos se comunicavam em ídiche, ou em russo, se passara pelos hábitos bem brasileiros da cultura do nordeste, inicia então no Rio de Janeiro uma terceira fase: a sua fase carioca, o terceiro “caldo de cultura” que lhe permite manter diálogo com amigos, muitos deles escritores, sobre assuntos relacionados à literatura e à arte. Nesse período ingressa na Faculdade de Direito, trabalha como jornalista em reportagens e entrevistas, escreve e publica seus primeiros contos na imprensa carioca.

Dies ist ein erster ‚Nährboden‘, den es neben so vielen anderen zu berücksichtigen gilt, aus denen sich das fiktionale und journalistische Werk der Autorin Clarice Lispector speist: ihre Herkunft.

Die Familie lässt sich zunächst im Nordosten Brasiliens nieder, im Bundesstaat Maceió. Clarice verbringt dort ihre ersten fünf Lebensjahre. Anschließend zieht die Familie nach Recife, wo Clarice bis zu ihrem 14. Geburtstag lebt. Im Januar 1935 ziehen die Lispectors nach Rio de Janeiro.

Die Erfahrung des Lebens im Nordosten hinterlässt in ihren Texten charakteristische Spuren aus dieser Region. Sie wird zu einem zweiten ‚Nährboden‘ für die Magie ihrer Prosa. Clarice schätzt die lokale Küche; sie besucht Armensiedlungen, in denen Strohhütten – sogenannte *mocambos* – auf Pfahlbauten stehen; später greift sie gerne auf das Repertoire typischer Redewendungen zurück – etwa „*vixi!*“ für „*Virgem!*“ („Heilige Mutter Gottes!“). Und sie lässt den dortigen Menschenschlag aufleben, indem sie eindrucksvolle Figuren aus dem Nordosten zeichnet, etwa Macabéa und Olímpico im letzten zu ihren Lebzeiten veröffentlichten Roman, *Der große Augenblick* (1977, dt. erstmals 1985 unter dem Titel *Die Sternstunde*, übers. v. Curt Meyer-Clason, neu 2016).

Später wohnt die angehende Autorin als Studentin im Tijuca-Viertel in Rio de Janeiro, pflegt Kontakte zu anderen Autoren und Journalisten, die im Kulturleben der Stadt aktiv sind. Während sie die jüdische Tradition im Gepäck trug, die zu Hause so präsent gewesen war, wo sich die Erwachsenen auf Jiddisch oder Russisch unterhielten, und im Nordosten urbrasilianische Bräuche aufgesogen hatte, beginnt nun in Rio de Janeiro eine dritte Phase: ihre Prägung als Carioca, als Bewohnerin der Stadt, ein dritter ‚Nährboden‘, der ihr erlauben wird, mit Freunden – viele davon Autoren - in Dialog zu treten und sich über literarische und künstlerische Themen auszutauschen. In dieser Zeit studiert sie an der Juristischen Fakultät, arbeitet als Journalistin an Reportagen und Interviews, schreibt und veröffentlicht ihre ersten Erzählungen in der lokalen Presse.

São dez os primeiros contos (de que se tem notícia até o presente momento), publicados na imprensa no início dos anos 1940: o primeiro deles, “O triunfo”, na revista *Pan*, data de 25 de maio de 1940²⁴. Os demais ganharam publicação ou nesse mesmo ano ou nos dois anos seguintes²⁵. Embora embasados num fio episódico linear, a narradora procura, sem desprender-se de tempos passados, melhor entender o que se passa no presente. E anuncia certos procedimentos que serão decisivos na construção narrativa do primeiro romance de Clarice Lispector.

No conto “O triunfo”, por exemplo, a protagonista mulher, Luísa, encontra-se só, em casa, após ser abandonada pelo marido, Jorge, no dia anterior. Ao acordar, de manhã, passa a observar o que a cerca: os pequenos detalhes da casa e o que vê da janela ganham realce e praticamente estimulam a condução do relato. E nesse passeio despreocupado pelo interior – da residência e de si mesma – descobre um bilhete do marido em que se evidencia a sua fraqueza: este personagem parte porque achava que ela, a esposa, atrapalhava a escrita de um livro que ele tentava escrever. A nova situação provoca um balanço de vida; senão, uma reinvenção da heroína ao reconhecer que as coisas “não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria”²⁶. Recupera sua autoconfiança.

24 Cf. NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: SENAC, 2006 (Também mencionado como “Triunfo” por se considerar um círculo, que aparece na edição original, em jornal, não como um artigo, mas apenas como um dado de ilustração).

25 Seis contos foram publicados em livro, postumamente, em: LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. Alguns destes e outros, posteriormente, em: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. Cf. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006 (os 10 contos foram publicados em: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016).

26 LISPECTOR, Clarice. O triunfo. In: *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 15.

Soweit bisher bekannt, erscheinen Anfang der 1940er-Jahre zehn frühe Geschichten von ihr. Die erste, „Der Triumph“, wird am 25. Mai 1940 in der Zeitschrift *Pan* abgedruckt.²⁴ Die übrigen neun werden im selben oder in den zwei darauffolgenden Jahren veröffentlicht.²⁵ Sie basieren zwar auf einer linearen Handlung, aber die Erzählerin versucht, ohne sich von der Vergangenheit zu lösen, das, was sich in der Gegenwart ereignet, besser zu verstehen. Darin kündigen sich gewisse Verfahren an, die im narrativen Aufbau von Clarice Lispectors erstem Roman entscheidend sein werden.

In der Erzählung „Der Triumph“ zum Beispiel ist die Protagonistin, Luísa, allein zu Hause, nachdem sie am Vortag von ihrem Mann, Jorge, verlassen wurde. Als sie morgens aufwacht, beobachtet sie erst einmal ihre Umgebung: Diverse Einzelheiten im Haus und das, was sie durchs Fenster sehen kann, treten in den Vordergrund und treiben gewissermaßen den Fortgang der Erzählung voran. Bei diesem sorglosen Schweifen durchs Innenleben - des Hauses und ihrer selbst - entdeckt sie eine Nachricht von ihrem Mann, die dessen Schwäche klar erkennen lässt: Er ist gegangen, weil er sich von ihr – seiner Frau – bei der Abfassung eines Buches behindert fand, das er gerade zu schreiben versucht. Die veränderte Lage ruft eine Lebensbilanz, wenn nicht gar eine Neuerfindung der Heldin hervor, als sie erkennt: „Die Dinge hatten nicht allen Zauber verloren. Sie hatten ein Eigenleben.“²⁶ So gewinnt sie ihr Selbstvertrauen zurück.

24 Vgl. Aparecida Maria Nunes, *Clarice Lispector 'Jornalista'. Páginas femininas e outras páginas*, São Paulo: SENAC, 2006 (Gelegentlich auch nur als „Triumph“ zitiert, weil das „O“ im Titel der Erstpublikation in einer Zeitung nicht als der bestimmte Artikel verstanden wird, sondern als dekoratives Element – ein Kreis.) .

25 Sechs davon erschienen posthum in Buchform: Clarice Lispector, *A bela und a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, einige davon zusammen mit weiteren Erzählungen später in: Clarice Lispector, *Outros escritos*. Hrsg. von Teresa Montero und Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. Vgl. Aparecida Maria Nunes, *Clarice Lispector 'jornalista'*, a.a.O. Sämtliche zehn Geschichten erschienen schließlich in: Clarice Lispector, *Todos os contos*. Hrsg. von Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016; auf Deutsch in zwei Bänden: *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau*, München: Penguin, 2019, sowie *Aber es wird regnen*, München: Penguin, 2020, beide übers. v. Luis Ruby.

26 Clarice Lispector, „Der Triumph“, in: *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau*, a.a.O., S. 15.

Esse processo de redescobrir-se tem fecho bastante significativo, mediante uma experiência sensorial intensa: sem nada para fazer e temendo pensar, vai para o quintal lavar roupa num tanque. E acontece um clímax.

Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer. [...] Um calor bom já circulava em suas veias. De repente, teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. [...] Ele voltaria porque ela era a mais forte.²⁷

Esse “primeiro banho” de personagem de Clarice ganha novas conotações em outras passagens da obra subsequente. Neste caso, trata-se um banho de água fria que provoca a emersão de uma energia reprimida e que bem poderia ser considerado, na história dessa literatura, como um primeiro grito político favorável à emancipação feminina. Mas que, segundo Luísa, poderia ter um final feliz de reconciliação, já que é esse o seu desejo – o que nem sempre acontece nos finais romanescos de Clarice.

Num outro conto, intitulado “A fuga”, desse mesmo ano de 1940, a personagem, casada há doze anos, quer se libertar dessa relação. Sai de casa, vai ao porto, vê um navio e anseia viajar. Mas descobre que não tem dinheiro. E volta para casa. Há de se convir que esse conto desenha um percurso semelhante ao que fora problematizado há doze anos por Virginia Woolf, ao se ater analiticamente às condições injustas de vida da mulher, visando as mudanças necessárias em direção a sua emancipação: dinheiro no bolso e um quarto próprio²⁸.

27 Ibid.

28 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Dieses allmähliche Sichneuentdecken findet in einer intensiven Sinneserfahrung ein bedeutsames Ende: Da die Erzählerin nichts zu tun hat und Angst davor, zu denken, geht sie in den Hof, um in einem Becken Wäsche zu waschen. Und da kommt es zu einem Höhepunkt.

„Sie streifte die Kleidung ab, drehte den Hahn ganz auf, und das eisige Wasser floss ihr über den Körper, entriss ihr vor Kälte einen Schrei. Die ungeplante Dusche ließ sie lachen vor Lust. [...] Durch die Adern kreiste schon eine angenehme Wärme. Plötzlich überkam sie ein Lächeln, ein Gedanke. Er würde zurückkommen. [...] Er würde zurückkommen, denn sie war die Stärkere.“²⁷

Dieses erste Bad einer Figur von Clarice erhält durch Passagen im nachfolgenden Werk neue Konnotationen. Hier handelt es sich um eine kühle Dusche, die eine unterdrückte Energie weckt und in der Geschichte dieser Literatur als erster politischer Aufschrei zugunsten der Emanzipation der Frau gesehen werden darf. Doch Luísa zufolge könnte es auch ein Happy End geben, eine Versöhnung, was nämlich ihr Wunsch ist - und nicht gerade typisch für das Ende von Clarices Romanen.

In einer weiteren Erzählung mit dem Titel „Die Flucht“, ebenfalls aus dem Jahr 1940, will die seit zwölf Jahren verheiratete Hauptfigur sich aus ihrer Beziehung befreien. Sie geht aus dem Haus und zum Hafen, sieht ein Schiff und sehnt sich danach, in See zu stechen. Doch dann stellt sie fest, dass sie kein Geld hat, und kehrt nach Hause zurück. Zugegebenermaßen zeichnet diese Erzählung eine ähnliche Entwicklung nach, wie sie zwölf Jahre zuvor von Virginia Woolf problematisiert wurde, die mit einem analytischen Blick auf die ungerechten Lebensbedingungen der Frau die für ihre Emanzipation notwendigen Veränderungen anvisierte: Geld in der Tasche und ein Zimmer für sich allein.²⁸

27 Ibidem, S. 16.

28 Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein*, übers. v. Axel Monte, Stuttgart: Reclam 2012.

Joana, protagonista do primeiro romance, dá um passo a mais. Aceita a solidão e parte para uma nova fase de vida. Nem espera por uma reconciliação, nem se desespera diante da impossibilidade de seguir viagem. Segue seu destino. E tal como a maioria das personagens mulheres criadas por Clarice Lispector, problematiza as relações entre o “dizer” e o “ser”, que se tornam indissociáveis. A linguagem e a criatividade assumem papel preponderante na ação narrativa.

De Joana a Virgínia e Lucrecia

Clarice Lispector casa-se com o diplomata Maury Gurgel Valente em janeiro de 1943. Um ano depois, e logo após a publicação do seu primeiro romance, a escritora parte para Belém do Pará, onde o marido assume atividade junto à base norte-americana das Forças Aliadas. E depois de seis meses, volta para o Rio de Janeiro para partir novamente para o exterior, onde permanece por quinze anos, com ligeiras passagens pelo Brasil.

O relato da viagem do Brasil para Nápoles aparece em cartas escritas a suas irmãs e ao amigo Lúcio Cardoso. Numa delas, a que me refiro como “a carta da travessia”²⁹, endereçada ao amigo Lúcio, escrita em plena Segunda Guerra Mundial, se detém na descrição dos lugares por onde passou, desde a partida da cidade de Natal, no nordeste brasileiro. Dali segue para a costa africana, chega a Lisboa, onde permanece por doze dias, de onde parte para Argel, com mais um breve período de permanência, para então seguir viagem a Taranto e dali ao seu destino final: Nápoles.

29 GOTLIB, Nádia. Carta da travessia: de Natal a Nápoles. In: *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 215-223.

Joana, die Protagonistin des ersten Romans, geht einen Schritt weiter. Sie nimmt die Einsamkeit an und bricht in eine neue Lebensphase auf. Weder hofft sie auf eine Versöhnung, noch verzweifelt sie angesichts der Unmöglichkeit, ihre Reise fortzusetzen. Sie folgt ihrem Schicksal. Und wie die Mehrzahl der von Clarice Lispector geschaffenen Frauenfiguren problematisiert sie die Beziehung zwischen ‚Sagen‘ und ‚Sein‘, die untrennbar miteinander verbunden sind. Sprache und Kreativität spielen in der Handlung eine führende Rolle.

Von Joana zu Virgínia und Lucrecia

Im Januar 1943 heiratet Clarice Lispector den Diplomaten Maury Gurgel Valente. Ein Jahr später, kurz nach Veröffentlichung ihres ersten Romans, reist die Autorin nach Belém do Pará, wo ihr Mann seine Tätigkeit als Verbindungsmann am US-amerikanischen Stützpunkt aufnimmt. Nach sechs Monaten kehrt sie nach Rio de Janeiro zurück, um dann abermals ins Ausland zu reisen. Dort verbringt sie die folgenden 15 Jahre, unterbrochen von kürzeren Aufenthalten in Brasilien.

Von der Reise von Brasilien nach Neapel berichtet sie im Briefwechsel mit ihren Schwestern und mit dem Freund Lúcio Cardoso. In einem an Cardoso adressierten, mitten im Zweiten Weltkrieg verfassten Schreiben, das ich als „Brief von der Überfahrt“ bezeichne²⁹, gibt die Autorin eine Beschreibung der Orte, durch die ihre Reise sie seit dem Aufbruch aus Natal im Nordosten Brasiliens geführt hat. Vom Ausgangspunkt geht es an die afrikanische Küste, nach Lissabon, wo sie zwölf Tage Aufenthalt hat, und über einen weiteren Zwischenstopp in Algier nach Tarent, bis schließlich der Bestimmungsort erreicht ist: Neapel.

29 Nádía Battella Gotlib, „Carta da travessia: de Natal a Nápoles“, in: *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, S. 215-223.

Leva na bagagem um segundo romance praticamente pronto e com título definido: *O lustre*, que será publicado apenas dois anos depois, em 1946, quando o marido é transferido para Berna e onde moram até 1949, ano em que publica o seu terceiro romance, *A cidade sitiada*.

Mulheres dominam, de novo, a plataforma narrativa. Contudo, uma pergunta se faz presente: depois de acompanharmos a saga de Joana, na sua perquirição intensa nos descaminhos da linguagem, do dizer, do contar, o que as duas outras protagonistas – Virgínia e Lucrecia – acrescentariam nesse percurso que insistimos em trilhar?

Cresce, de Luísa (do conto “O triunfo”) para Joana (do primeiro romance), e desta para Virgínia, protagonista do romance *O lustre*, a “volúpia da sutileza”, segundo adequada expressão de Gilda de Mello e Souza³⁰.

Embora a narradora acompanhe Virgínia ao longo de sua infância, adolescência e maturidade, o bordado narrativo privilegia uma relação de caráter incestuoso com o irmão, Daniel. E as tendências demoníacas já evidenciadas em Joana se intensificam, no cultivo da crueldade. Uma das cenas, em que atuam Virgínia e o irmão, registra um ritual de iniciação, secreto, na Granja Quieta, onde passam a infância, na casa da avó, ocasião em que Virgínia começa a se sentir mulher.

Talvez o traço predominante dessa personagem esteja no seu modo de viver “à beira das coisas”, em estado de periclitância. Nesse aspecto, Virgínia aproxima-se de Joana, que, na infância, “víbora”, envereda-se no pensar “com profundidade”, desviando-se do aprendizado instituído e virando tudo do avesso.

30 SOUZA, Gilda de Mello e. *O lustre*. *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1946; SOUZA, Gilda de Mello e. *O vertiginoso relance*. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

Im Gepäck hat Clarice einen zweiten, fast abgeschlossenen Roman, dessen Titel bereits feststeht: *Der Lüster*. Das Buch erscheint erst zwei Jahre später, 1946, als ihr Mann nach Bern geschickt wird, wo das Ehepaar bis 1949 bleibt. In diesem Jahr veröffentlicht sie ihren dritten Roman, *A cidade sitiada* (Die belagerte Stadt, dt. 1992 unter dem Titel *Von Traum zu Traum*).

Erneut beherrschen Frauengestalten die narrative Bühne. Das wirft allerdings eine Frage auf: Nachdem wir Joana's Saga verfolgt haben – ihre intensiven Forschungen auf den Ab-Wegen der Sprache, des Sprechens, des Erzählens – stellt sich die Frage, was die beiden anderen Hauptfiguren, Virginia und Lucrecia, zu diesem Weg beizutragen haben, dem wir weiter hartnäckig nachgehen.

Um es mit einem treffenden Ausdruck von Gilda de Mello e Souza zu sagen: Von Luísa (in der Erzählung „Der Triumph“) zu Joana (im ersten Roman) und von dieser zu Virgínia, der Protagonistin des Romans *Der Lüster*, wächst die „Wollust des Subtilen“.³⁰

Auch wenn die Erzählerin Virgínia durch ihre gesamte Kindheit und Jugend und durchs Erwachsenenleben begleitet, spielt im Geflecht der Erzählung die inzestuöse Beziehung zu ihrem Bruder, Daniel, eine ganz besondere Rolle. Und die bereits bei Joana festgestellten dämonischen Neigungen verschärfen sich in der Kultivierung von Grausamkeit. In einer der Szenen mit Virgínia und ihrem Bruder auf dem Hof Granja Quieta, wo sie im Haus der Großmutter ihre Kindheit verbringen, erlebt Virgínia ein geheimes Initiationsritual und beginnt, sich als Frau zu fühlen.

Die maßgebliche Eigenschaft dieser Figur ist wohl ihre Art, „am Rand der Dinge“ zu leben, in einem durchgehend prekären Zustand. In dieser Hinsicht ähnelt Virgínia der „Natter“ Joana, die sich von Kindheit an darauf ausrichtet, „in die Tiefe“ zu denken, womit sie von der vorgegebenen Lehre abweicht und alles verkehrt und auf den Kopf stellt.

30 Gilda de Mello e Souza, „O lustre“, *O Estado de S. Paulo*, 14. Juli 1946, in: Gilda de Mello e Souza, *O vertiginoso relance. Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980, S. 79-91.

Mas o desenlace da personagem Virgínia é trágico. Longe do irmão, que se casa e mora em lugar distante, Virgínia mantém relações sociais e afetivas insípidas. Quando resolve voltar definitivamente para a Granja, ela é atropelada e morre. Destino da boneca Arlete, de Joana. Destino da futura personagem Macabéa, de *A hora da estrela*, último romance de Clarice publicado em vida, cuja data de falecimento é 9 de dezembro de 1977, um dia antes de a escritora completar 57 anos.

Se o destino de Virgínia é trágico e o desfecho é o da morte, o de Lucrecia, protagonista de *A cidade sitiada*, se assemelha ao de Joana: depois de várias relações afetivas, em experiências sucessivas, parte em busca de um homem de que conhece apenas um retrato. Se a trama de *O lustre* se afirma na alternância entre cidade e campo, a de *A cidade sitiada* é marcada por espaços de uma cidade, São Geraldo, num subúrbio dos anos 1920, com casas, praça e, ao redor, pastos com cavalos soltos. Lucrecia procura um ponto deste espaço que parece estar sempre além dele. E traça seu caminho mediante relações com pretendentes diferentes entre si: Felipe, o militar bruto; Perseu, o estudante bonito e alegre; Mateus, mais velho, situação financeira garantida, com quem se casa, numa relação de “adestramento contínuo” (“E ela, sendo mulher, o servia”)³¹; e Lucas, o médico, com quem tem relação adúltera e que lhe permite experimentar o “doce mel”, sem, no entanto, persistir na relação.

Os três romances dos anos 1940 exibem pontos em comum. As personagens femininas protagonizam a ação em histórias de sedução. A ação narrativa se desenvolve pautada na sequência de experiências amorosas, em que personagens homens apenas passam pela vida das mulheres, mas nela não permanecem.

31 LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1. ed. 1949) 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964, p. 138.

Doch Virgínias Ende ist tragisch. Fern von ihrem Bruder, der heiratet und weit weg von ihr lebt, bleiben Virgínia nur fade gesellschaftliche und sentimentale Beziehungen. Als sie beschließt, endgültig nach Granja Quieta zurückzukehren, wird sie überfahren und stirbt. So ergeht es zuvor schon Joanas Puppe Arlete. Und später der Figur Macabéa aus *Der große Augenblick*, Clarices letztem zu Lebzeiten erschienenem Roman. Die Autorin stirbt am 9. Dezember 1977, einen Tag, bevor sie 57 Jahre alt geworden wäre.

Ist Virgínias Schicksal tragisch und der Ausgang der Tod, so gleicht das von Lucrécia, der Protagonistin von *Die belagerte Stadt*, Joanas: Nach mehreren aufeinanderfolgenden Liebesbeziehungen macht sie sich auf die Suche nach einem Mann, den sie nur von einem Porträt kennt. Entwickelt sich der Plot von *Der Lüster* im Wechsel zwischen Stadt und Land, so ist *Die belagerte Stadt* durch urbane Räume geprägt. Der Roman spielt in São Geraldo, einem Vorort der 1920er-Jahre mit Wohnhäusern, einem Platz und ringsum Weiden mit freilaufenden Pferden. Dort hält Lucrécia Ausschau nach einem offenbar stets jenseits dieses Raumes liegenden Ort. Und bahnt sich ihren Weg durch Beziehungen zu recht unterschiedlichen Männern, die um sie werben: Felipe, der grobe Offizier; Perseu, der gutaussehende und fröhliche Student; Mateus, der älter ist als sie und wirtschaftlich abgesichert, den sie heiratet und mit dem sie lebt wie in „ständiger Dressur“ („Und sie als Frau diente ihm.“³¹); schließlich der Arzt Lucas, mit dem sie eine Affäre eingeht und durch den sie den „süßen Honig“ kosten kann, ohne jedoch die Beziehung mit ihm aufrechtzuerhalten.

Die drei Romane aus den 1940er-Jahren haben einiges gemeinsam. Weibliche Figuren spielen die Hauptrolle in Geschichten, in denen es um Verführung geht. Die Handlung entfaltet sich entlang der Liebschaften, die männlichen Figuren gehen durch das Leben der Frauen, ohne darin zu verweilen.

31 Clarice Lispector, *A cidade sitiada* (1. Ausg. 1949) 2. überarbeitete Ausg., Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964, S. 138. Hier übers. v. Luis Ruby.

E as mulheres personagens são, no fundo, na sua quase maioria, narradoras que rememoram fatos de foro íntimo. Encontram-se envolvidas, portanto, nesse exercício inventivo, reelaborando o que lhes chega pela lembrança; isto é, recriam a si mesmas, nesse ato de transpor pela palavra uma experiência passada.

A dificuldade dessa tarefa encontramos, entre tantos outros momentos, em um trecho de *A cidade sitiada*. Para Lucrecia, “contar a sua história era ainda mais difícil do que vivê-la”³².

Sedução e rememoração: não seria esse o filão a ser recriado mais de dez anos depois, no início dos anos 1960, na construção do romance *A paixão segundo G. H.*?

Os difíceis laços de família

Depois de se mudar de Berna e passar temporada no Rio de Janeiro, parte para seu último período de vida na Europa: mora seis meses numa pequena cidade litorânea, Torquay, no sul da Inglaterra, a partir de outubro de 1950. E em seguida inicia longa temporada de vida numa pequena cidade perto de Washington, Chevy Chase, onde permanece durante sete anos: de setembro de 1952 a junho de 1959.

Pode-se afirmar que essa década de 1950 é marcada por duas frentes de trabalho criativo; escreve contos e mais um romance: *A maçã no escuro*.

32 Ibid., p. 217.

Die meisten Protagonistinnen sind im Grunde Erzählerinnen, die sich an Begebenheiten aus ihrem persönlichen Erleben erinnern. Sie sind also in diese Erfindungsübung involviert, arbeiten aus, was ihnen ins Gedächtnis kommt; das heißt, sie schaffen sich selbst neu, indem sie vergangene Erfahrung in Worte umsetzen.

Die Schwierigkeit dieser Aufgabe finden wir neben vielen anderen Momenten in einer Passage aus *Die belagerte Stadt* reflektiert, wo es heißt, für Lucrecia sei es noch schwerer, ihre Geschichte zu erzählen, als sie zu erleben.³²

Verführung und Erinnern: Ist das nicht genau die gedankliche Linie, die mehr als ein Jahrzehnt später, Anfang der 1960er-Jahre, mit der Gestaltung des Romans *Die Passion nach G. H.* neu gezogen wird?

Die schwierigen familiären Verbindungen

Nachdem sie Bern verlassen und eine Zeit in Rio de Janeiro verbracht hat, bricht Clarice zu ihrem letzten längeren Aufenthalt in Europa auf: Ab Oktober 1950 lebt sie für sechs Monate in einer Kleinstadt an der südenenglischen Küste, Torquay. Anschließend beginnt ein langer Lebensabschnitt in einem Städtchen nahe Washington, Chevy Chase, der sich über sieben Jahre erstreckt: von September 1952 bis Juni 1959.

Man kann sagen, dass die 1950er-Jahre von zwei verschiedenen Bereichen kreativer Arbeit bestimmt sind: Clarice schreibt Erzählungen, und sie schreibt einen weiteren Roman: *Der Apfel im Dunkeln*.

32 Ibidem, S. 217.

A primeira coletânea publicada por Clarice Lispector, intitulada *Alguns contos*, em 1952, reunia seis intrigas. Em edição simples, teve divulgação discreta e tornou-se obra rara. Curiosamente, não incluiu os primeiros contos que publicou na imprensa, e sim, outros, alguns escritos em Berna, outros no Rio de Janeiro. E são narrativas com alto nível de qualidade estética, tanto pela capacidade de estruturação quanto pela carga de elaboração, que leva uma parte da crítica a considerá-la melhor contista que romancista.

Já o segundo volume, intitulado *Laços de família*, este, de maior divulgação, lançado em julho de 1960, incluiu os seis contos do volume anterior e mais sete. A essa altura, Clarice já voltara para o Rio de Janeiro, separada do marido e com dois filhos. E publicava contos e crônicas em revista de grande circulação, intitulada *Senhor*, o que lhe garantiu ser conhecida por um público mais amplo.

Diante de um repertório vasto e diversificado, há, no entanto, constantes que de certa forma são responsáveis pela “marca Clarice” e que aparecem, embora sob outras configurações, nos romances. As personagens protagonistas são, majoritariamente, mulheres que pertencem à classe média, com uma história de vida atrelada a uma rotina que produz cansaço e, não raro, tédio. Passam por experiências de “deslocamento” da vida automatizada e sem atrativos quando vislumbram momentos especiais que ampliam seus horizontes de vida. Ainda que, em seguida, retomem a rotina, carregam na volta algum tipo de transformação, turbinada por espírito crítico em relação a padrões de comportamento convencionais, repressores, preconceituosos, reacionários.

Clarice Lispectors erste veröffentlichte Kurzgeschichtensammlung mit dem Titel *Alguns contos* von 1952 enthält sechs verschiedene Geschichten. Die schmucklose Ausgabe fand nur mäßig Verbreitung und wurde später zu einem Sammlerstück. Kurioserweise enthält das Buch nicht die ersten Erzählungen, die in der Presse erschienen waren, sondern neuere, zum Teil in Bern, zum Teil in Rio de Janeiro verfasste. Es handelt sich um Texte von hoher ästhetischer Qualität, sowohl in ihrer Struktur als auch in ihrer Ausgefeiltheit, die einen Teil der Kritik zu der Vorstellung veranlasst, Clarice sei eine bessere Autorin von Kurzgeschichten als von Romanen.

Der zweite Erzählband, *Laços de família*, der bei seiner Veröffentlichung im Juli 1960 größeren Anklang findet, enthält die sechs Geschichten aus der Vorpublikation sowie sieben weitere. Zu diesem Zeitpunkt ist Clarice bereits nach der Trennung von ihrem Mann mit den beiden Söhnen nach Rio zurückgekehrt. Sie veröffentlicht Erzählungen und Kolumnen in einer Zeitschrift mit erheblicher Reichweite, *Senhor*, was dazu beiträgt, dass sie einem breiteren Publikum bekannt wird.

Trotz des umfangreichen und breit gestreuten Repertoires gibt es Konstanten, die in gewisser Weise für die ‚Marke Clarice‘ stehen und, wenn auch in anderen Konfigurationen, in ihren Romanen erscheinen. Die Hauptfiguren sind überwiegend Frauen aus der Mittelschicht, und ihre Lebensgeschichte ist an eine Routine geknüpft, die Müdigkeit und nicht selten Überdruß erzeugt. Sie durchleben Erfahrungen der ‚Verschiebung‘ aus ihrem automatisierten und reizlosen Leben, wenn sie in besonderen Momenten etwas erahnen, das ihren Horizont erweitert. Selbst wenn sie anschließend wieder zur Routine zurückkehren, bleibt ihnen eine von einer kritischen Einstellung gegenüber konventionellen, repressiven, vorurteilsbehafteten und reaktionären Verhaltensmustern getriebene Transformation.

Difícil selecionar um conto para nossas considerações, tendo em vista o fato de que os treze apresentam nível de excepcional qualidade formal e exibem questões que são fundamentais na literatura de Clarice Lispector.

Se cada um nos traz um momento especial, capaz de proporcionar percepções e mudanças, cada um também nos posiciona diante de diferentes circunstâncias em que a ação acontece: pode ser o instante no qual se consegue adiar a morte (“Uma galinha”), ou em que se verifica “o mistério compartilhado” entre mãe e filho (“Os laços de família”); ou o grotesco e o sublime manifestados numa mulher da tribo de pigmeus africanos (“A menor mulher do mundo”) ou a busca do extravasamento do ódio, quando a sedução é levada aos extremos limites, num simbólico e erótico assassinato (“O búfalo”); e mesmo a personagem da velha no seu dia de aniversário, quando são expostos o grupo social e o isolamento da aniversariante (“Feliz aniversário”); afora a personagem professor, que desenterra o cão para se livrar da culpa de haver abandonado o animal (“O crime do professor de matemática”).

Em um de seus contos mais lidos, intitulado “Amor”, a narrativa propõe com clareza um modo peculiar de a autora Clarice desenvolver sua ficção: adota uma tradição clássica e, ao mesmo tempo, subverte essa proposta nas entranhas de sua própria construção. Eis um dos modos de Clarice lidar com a realidade ordinária (no sentido de rotineira) reconhecendo aí mesmo o seu caráter extraordinário, peculiar, original, criativo, inclusive do ponto de vista estético.

Es fällt nicht leicht, eine einzelne Erzählung herauszuheben, denn alle dreizehn sind von außergewöhnlicher formaler Qualität und werfen Fragen auf, die für Clarice Lispectors Literatur wesentlich sind.

Jede davon bringt uns einen besonderen Moment, der Wahrnehmungen und Veränderungen erschließen kann, setzt uns aber auch verschiedenen Umständen aus, in denen sich die Handlung abspielt: Das mag der Augenblick sein, in dem es gelingt, einen Tod aufzuschieben („Eine Henne“), oder in dem zwischen Mutter und Sohn „ein Rätsel, das sie teilten“, wahr wird („Familiäre Verbindungen“); in einer Frau aus einem afrikanischen Pygmäenstamm manifestieren sich das Groteske und das Sublime („Die kleinste Frau der Welt“), anderswo gipfelt die Suche nach einem Ventil für Hass an den äußersten Grenzen der Verführung in einem symbolischen und erotischen Mord („Der Büffel“); am Geburtstag einer alten Frau werden ihr soziales Umfeld und die Einsamkeit der Gefeierten offenbar („Alles Gute zum Geburtstag“); und schließlich der Lehrer, der einen toten Hund wieder ausgräbt, um sich von der Schuld zu befreien, einen anderen Hund zurückgelassen zu haben („Das Verbrechen des Mathematiklehrers“).

In einer von Clarices meistgelesenen Geschichten mit dem Titel „Liebe“ tritt eine Eigenart offen zutage, mit der die Autorin ihre Prosa entwickelt: Sie greift auf klassische Traditionen zurück und subvertiert sie zugleich im Innersten ihrer eigenen Konstruktion. Wir sehen darin eine der Methoden, durch die Clarice mit der gewöhnlichen (im Sinne von routinehaften) Wirklichkeit umgeht: indem sie darin deren außergewöhnlichen, ureigenen, originellen, kreativen Charakter erkennt, auch von einer ästhetischen Warte aus.

Em um primeiro olhar, trata-se de um conto simples, com começo, meio e fim: a mulher dona de casa vai às compras para preparar um jantar em família; ao voltar para casa, o bonde dá um solavanco, os ovos se quebram e seu líquido extravasa pelas malhas da sacola de tricô; ela vê um cego mascando chicles; e de repente se encontra no Jardim Botânico, onde permanece – por quanto tempo? – antes de voltar para casa, preparar o jantar e dormir.

O percurso da protagonista – saída de casa e retorno à casa –, já trilhado pela personagem do conto “A fuga”, agora reverte em mudanças. Quem é a Ana que vai? Quem é a Ana que volta? Eis a questão, ligada diretamente a outra indagação central: o que acontece no Jardim Botânico?

De um lado, a simetria na economia dos meios narrativos, num enredo que se distribui uniformemente entre as três partes: começo (em casa), meio (no Jardim Botânico), fim (em casa). Há que se acrescentar aí duas linhas de força: uma ascendente, que culmina no clímax – no Jardim Botânico –, seguida por uma descendente, que deságua na casa. Das duas, emergem as pontas – o universo doméstico: um, do antes; o outro, do depois. Entre os dois, o clímax: o ponto máximo de tensão em que “a coisa” vem e acontece. O quê?

Mas, simultaneamente, duas outras linhas de força agem em sentido contrário. Na direção do seu avesso. Trata-se de um estado de aparente paz, calma, contentamento, satisfação pessoal da dona de casa, que “pensa na vida” enquanto faz seu trabalho diário: arrumar a casa, lavar, costurar, cuidar das crianças. Mais uma vez, a lembrança do que “costuma fazer” é o embrião que mina esse território da mulher até então mergulhada na placidez da rotina e que, pouco a pouco, se faz presente por ‘sinais’ que se insinuam, perturbando essa ordem doméstica.

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine einfache Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende: Die Protagonistin, eine Hausfrau, geht einkaufen, um später ein Abendessen im Familienkreis vorzubereiten. Auf dem Rückweg nach Hause fährt die Straßenbahn ruckartig an, die Eier gehen kaputt, und das flüssige Innere tropft durch die Maschen ihrer Stricktasche; sie sieht einen Blinden Kaugummi kauen; und sie findet sich unversehens im Botanischen Garten wieder, wo sie verweilt – für wie lange? –, bis sie schließlich nach Hause zurückkehrt, das Abendessen vorbereitet und schlafen geht.

Der Weg der Protagonistin – Verlassen des Hauses und Rückkehr nach Hause –, den bereits die Hauptfigur der Erzählung „Die Flucht“ gegangen war, fördert hier Veränderungen. Wer ist die Ana, die aus dem Haus geht? Wer ist die Ana, die heimkehrt? Das ist hier die Frage, und sie ist unmittelbar mit einer weiteren zentralen Fragestellung verbunden: Was geschieht im Botanischen Garten?

Zum einen die symmetrische Ökonomie der Erzählmittel in einem Handlungsverlauf, der sich gleichmäßig über drei Teile erstreckt: Anfang (zu Hause), Mitte (im Botanischen Garten) und Ende (zu Hause). Dem ist hinzuzufügen, dass es zwei Kraftlinien gibt: eine aufsteigende, die im Höhepunkt gipfelt – im Botanischen Garten –, gefolgt von einer absteigenden, die in der heimischen Wohnung ausläuft. Von diesen beiden Linien gehen die Enden aus – die häusliche Welt von vorher und die von hinterher. Dazwischen die Klimax, der Punkt maximaler Spannung, an dem ‚etwas‘ eintritt und sich vollzieht. Aber was?

Zugleich wirken zwei andere Kraftlinien in die entgegengesetzte Richtung. In Richtung ihrer Kehrseite. Augenscheinlich handelt es sich um einen Zustand von Frieden, Ruhe, Ausgeglichenheit, persönlicher Zufriedenheit der Hausfrau, die ‚ans Leben denkt‘, während sie ihren täglichen Verrichtungen nachgeht – in der Wohnung aufräumt, wäscht, näht, sich um die Kinder kümmert. Einmal mehr ist die Erinnerung an das, was sie ‚zu tun pflegt‘, die Keimzelle und unterminiert dieses Territorium der Frau, die bisher seelenruhig in ihre Routine versunken war. Nun wird dieser Keim in sich nach und nach andeutenden ‚Zeichen‘ gegenwärtig, die die häusliche Ordnung stören.

Mais uma figura se instaura, então, na sequência; segue ainda a simetria, mas em ordem inversamente proporcional: quanto mais a mulher se torna inquieta, mais a realidade superficial da rotina se enfraquece. Em outras palavras: a rotina da vida cotidiana cede, aos poucos, às experiências de uma intimidade reprimida, abafada pelos quase automáticos atos do trabalho doméstico.

E essa intimidade explode no Jardim, quando experimenta o que é “estar sendo viva”, desligada da continuidade do fio histórico, anunciado por certas cenas: o bonde sai dos trilhos, a gema amarelada dos ovos quebrados extravasa as malhas da sacola de tricô; a figura estranha de um cego mascando chicletes parece chamá-la para um “ver-se no de dentro de si”; e vivencia, na plenitude, o “ser” entre outros “seres”, entre plantas e animais, experiência singular de estar apenas “sendo”, possível em linguagem pela figura do paradoxo: o ser e não ser ao mesmo tempo, ao captar o sentido da morte e da vida, nesse Paraíso que é também o Inferno.

Diante de tal distribuição de figurações, a letra X seja talvez um possível registro visual do que ali acontece, ou mesmo a da figura do quiasmo (ABBA) que, no caso, desenha um trajeto em sentido contrário, do dever ao prazer; ou, em outros termos, da ordem à desordem, da rotina à quebra da rotina, considerando que cada sequência, depois de atingir o vértice ou clímax, retoma a direção oposta, em viagem de volta.

Ein weiteres Element wird in die Sequenz eingeführt; die Symmetrie setzt sich fort, aber in umgekehrt proportionaler Ordnung: Je rastloser die Frau wird, desto fragiler wird die oberflächliche Realität der Routine. Mit anderen Worten: Die Routine des Alltagslebens weicht allmählich den Erfahrungen einer unterdrückten Innerlichkeit, die unter den halbautomatischen häuslichen Verrichtungen erstickt.

Und diese Innerlichkeit explodiert im Botanischen Garten, als die Protagonistin erfährt, was es heißt, ‚fortlaufend lebendig zu sein‘, entkoppelt von der Kontinuität des geschichtlichen Fadens, was sich bereits in gewissen Szenen angekündigt hat: Die Straßenbahn schwankt auf den Gleisen, das blasse Eigelb der zerbrochenen Eier läuft durch die Maschen der Stricktasche; die fremdartige Gestalt eines Blinden, der Kaugummi kaut, scheint nach ihr zu rufen, damit sie sich ‚in sich sehen kann‘; und sie erlebt in seiner Fülle das ‚Sein‘ unter anderen, die ‚sind‘, unter Pflanzen und Tieren, die einzigartige Erfahrung, einfach nur fortlaufend ‚zu sein‘, in der Sprache möglich durch die Figur des Paradoxon: Sein und Nichtsein zur selben Zeit, bei der Entdeckung des Sinns von Tod und Leben, in diesem Paradies, das auch die Hölle ist.

Angesichts einer solchen Verteilung von Figurationen stellt der Buchstabe X vielleicht eine mögliche visuelle Abbildung dessen dar, was da vor sich geht, oder auch die Figur des Chiasmus (Abba), die in diesem Fall eine Route in die umgekehrte Richtung zeichnet, von der Pflicht zur Lust; oder anders ausgedrückt, von der Ordnung zur Unordnung, von der Routine zum Bruch mit der Routine, zumal wenn man bedenkt, dass jede Sequenz, nachdem sie ihren Scheitel- oder Höhepunkt erreicht hat, in die umgekehrte Richtung weiterschreitet, auf dem Rückweg.

Por analogia, Ana seria uma Alice que mergulha no oco da árvore e, ao cair no chão, se deslumbra com o que vê: o inusitado das dalias e tulipas do jardim. Ana também se surpreende com as flores e sua transfiguração – as flores “não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates”³³. Seu percurso, de certa forma, repercute o de Alice quando Ana se vê na alameda de palmeiras do Jardim Botânico.

Enquanto um caldeirão de fermentações da intimidade aquece Ana e o conto, há que se considerar mais um traço da sua simetria: há um elemento intermediário de condução entre cada um dos polos em ação. Entre a casa e o Jardim, situa-se o cego. Entre o Jardim e a casa, situa-se o marido. O cego atrai Ana do dever para o prazer, do seu universo domesticado para a loucura do Jardim. Muda o trajeto de vida de Ana. Tira-a do caminho. Seduz Ana para que desvie de sua rota. Entre o jardim e o interior da casa, situa-se o marido de Ana: depois do jantar, ele pega seu braço e a conduz para o quarto.

Há certo ar de ritual entre tais “passagens”, um tom de “dignidade” tanto dos afazeres domésticos, no espaço da casa, nos seus dois momentos – o inicial e o último –, quanto do “não fazer nada” e apenas se deixar levar ao “âmago da coisa”, na parte medial do conto, num Jardim. Mas a tônica do conto recai na importância do “deslocamento” em que se perde a *identidade pessoal* e se deixa levar pelo *dever*, segundo expressão de Gilles Deleuze, ao analisar *Alice no país das maravilhas*³⁴.

33 LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, 1952, p. 36.

34 DELEUZE, Gilles. Primeira série de paradoxos: do puro devir. In: *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 1-3.

Analog dazu wäre Ana eine Alice, die in den hohlen Baum taucht und beim Erreichen des Bodens von dem geblendet ist, was sie sieht, vom Unerhörten der Dahlien und Tulpen im Botanischen Garten. Auch Ana ist verblüfft von den Blumen und deren Transfiguration – die Blumen scheinen ihr nicht „gelb oder rosa, sondern von der Farbe bösen Goldes und scharlachrot.“³³ Ihr Weg weckt in gewisser Weise Echos von Alices Weg, als sich Ana den Palmenreihen im Botanischen Garten gegenüber sieht.

Während ein Gärkessel der Innerlichkeit Ana und die Erzählung erhitzt, gilt es, eine weitere Spur in deren Symmetrie zu bedenken: Zwischen jedem der Handlungspole gibt es ein vermittelndes Element. Zwischen dem Zuhause und dem Botanischen Garten steht der Blinde. Zwischen dem Botanischen Garten und dem Zuhause steht der Ehemann. Der Blinde lockt Ana von der Pflicht zur Lust, von ihrer häuslich gezähmten Welt zum Wahnsinn des Botanischen Gartens. Er verändert Anas Lebensbahn. Bringt sie vom Weg ab. Verführt Ana dazu, von ihrer Route abzuweichen. Zwischen dem Botanischen Garten und dem Inneren der Wohnung steht Anas Mann: Nach dem Abendessen fasst er sie an der Hand und führt sie ins Schlafzimmer.

In diesen ‚Übergängen‘ liegt etwas von einem Ritual, ein Ton von ‚Würde‘ sowohl bei den häuslichen Verrichtungen in der Wohnung, in den beiden Augenblicken dort – am Anfang und am Ende –, als auch darin, ‚nichts zu tun‘ und sich einfach mitreißen zu lassen zum ‚Mark des Dings‘ im Mittelteil der Erzählung im Botanischen Garten. Aber der Hauptakzent der Geschichte fällt auf die Bedeutung der ‚Verschiebung‘, bei der die *persönliche Identität* verlorenght und Ana sich mitreißen lässt durchs *Werden*, mit Gilles Deleuzes Ausdruck in seiner Analyse von *Alice im Wunderland*.³⁴

33 Clarice Lispector, „Liebe“, in: *Tagtraum und Trunkenheit*, a.a.O., S. 141.

34 Gilles Deleuze, „Erste Serie der Paradoxa: Vom reinen Werden“, in: *Logik des Sinns*, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 15-17.

Se esse momento especial, considerado como epifania³⁵ por parte da crítica, já havia se manifestado na escrita de narrativas anteriores – desde Luísa, passando por Joana, Virgínia e Lucrecia –, nesse conto sua força advém do fato de ser levado a um clímax, quando se atinge um grau de máxima tensão.

Ao se desprender dos deveres diários e se deixar levar pela perda da noção dos limites, não seria essa uma figuração erotizada da própria aventura da sedução? E, num ângulo de interpretação conectado a essa hipótese, não haveria aí uma figuração da criação, do mergulho no imaginário, do universo da arte, loucura tão necessária como condição da própria sobrevivência no mundo em que se vive?

Um romance singular: *A maçã no escuro*

De volta ao Brasil, em junho de 1959, Clarice vive no Rio de Janeiro até a data da sua morte. No Brasil publica o seu quarto romance, *A maçã no escuro*, que começara a escrever quando morava em Torquay, na Inglaterra, em 1950/1951; dá continuidade a esse trabalho enquanto mora nos Estados Unidos, a partir de setembro de 1952, e que termina em 1956. Mas o livro será publicado em 1961.

Durante esse longo período de gestação do romance, conta com sugestões, por carta, tanto da sua irmã Tania quanto do amigo Fernando Sabino, que lhe faz 204 observações, todas acatadas pela escritora³⁶.

35 Refiro-me a: SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, Lorena: Fatea, 1979; SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993; NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

36 SABINO, Fernando. Carta a Clarice Lispector. Rio de Janeiro, set. 1956. In: *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 150-178.

Hatte sich dieser besondere Augenblick, der seitens der Kritik als Epiphanie angesehen wird,³⁵ schon in den vorangegangenen Texten manifestiert – von Luísa über Joana bis zu Virgínia und Lucrecia –, so rührt seine Kraft in dieser Geschichte daher, dass er zu einem Höhepunkt gebracht wird, als ein Höchstmaß an Anspannung erreicht ist.

Ist sich von den täglichen Pflichten zu lösen und sich vom Grenzverlust mitreißen zu lassen, nicht vielleicht eine erotisierte Figuration des eigentlichen Abenteuers der Verführung? Besteht diesem Interpretationsansatz nach nicht vielleicht hierin eine Figuration des Schöpferischen, des Eintauchens ins Imaginäre, der Welt der Kunst, Wahnsinn als überaus notwendige Bedingung des Überlebens in der Lebenswelt?

Ein einzigartiger Roman: *Der Apfel im Dunkeln*

Im Juni 1959, zurück in Brasilien, lässt sich Clarice in Rio de Janeiro nieder, wo sie bis zu ihrem Tod leben wird. Dort veröffentlicht sie ihren vierten Roman, *Der Apfel im Dunkeln*, den sie während ihres Aufenthalts im englischen Torquay 1950/1951 zu schreiben begonnen hat. In ihrer Zeit in den USA setzt sie die Arbeit daran ab September 1952 fort und schließt das Buch 1956 ab. Dennoch erscheint es erst 1961.

In der langen Zeit der Ausarbeitung dieses Romans erhält Clarice per Brief Anregungen von ihrer Schwester Tania sowie von ihrem Freund Fernando Sabino, der 204 Anmerkungen macht, denen die Autorin durchweg folgt.³⁶

35 Ich beziehe mich hier auf Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis: Vozes, Lorena: Fatea, 1979; Olga de Sá, *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993; Benedito Nunes, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

36 Fernando Sabino, Brief an Clarice Lispector, Rio de Janeiro, September 1956, in: Fernando Sabino – Clarice Lispector, *Cartas perto do coração*, Rio de Janeiro: Record, 2001, S. 150-178.

Pode-se, por algumas razões, considerar esse romance como uma presença singular na produção de Clarice Lispector. É um romance extenso. E a personagem protagonista é um homem, Martim, caso único entre os romances da autora. A trama episódica tem suporte num crime, supostamente cometido pela personagem Martim, que por isso foge da cidade e se isola numa fazenda, onde encontra trabalho. E nesse espaço conhece três mulheres, com quem desenvolve diferentes relações.

Uma delas, a mulata, bem representa a tradição escravocrata, pois não tem nome e se caracteriza pela cor e pela condição social de empregada da casa. Ermelinda, viúva, apaixonada, suave, sensível, tem relações sexuais e afetivas com Martim. Quanto à Vitória, a dona da fazenda, mulher autoritária, é com Martim que ela se revela como mulher. Se elas descobrem Martim, por diferentes maneiras, Martim descobre cada uma das três. E descobre-se a si mesmo. Com a primeira, a relação afetiva é ligeira. A segunda, viúva, ama-o e deixa de amá-lo. A terceira ama-o e o denuncia à polícia.

Além dessa história do crime e dos amores, uma outra se instaura, aos poucos, e de modo intenso: o livro que Martim pretende escrever. Mais uma personagem que tem algo a nos contar. Desde o início do romance, com o “sermão das pedras”, a personagem protagonista passa por um processo de profunda reflexão e, pela primeira vez, tenta se organizar em linguagem. O processo é demorado e se faz ao se despir do que a civilização lhe impusera. Ele descobre as dificuldades deste processo de escrita: calcular não mais com números, como engenheiro, mas com palavras; enfrentar o silêncio diante do papel em branco; esforçar-se em não simplesmente anotar, mas “criar algo a existir”; admitir a arte como o defrontar-se com o fracasso. “Tocar na falta seria a arte?”³⁷.

37 LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 194.

Aus verschiedenen Gründen kann dieser Roman in Clarice Lispectors Werk als einzigartig gelten. Er ist lang. Die Hauptfigur ist ein Mann, Martim, ein Einzelfall in den Romanen der Autorin. Der episodisch aufgebaute Plot dreht sich um ein Verbrechen, das Martim angeblich begangen hat. Er flieht deshalb aus der Stadt und zieht sich auf einen Bauernhof zurück, wo er Arbeit findet. In diesem Umfeld lernt er drei Frauen kennen, mit denen er unterschiedliche Beziehungen entwickelt.

Eine der drei, die „Mulattin“, repräsentiert eindeutig die Tradition der Sklavenhaltergesellschaft: Sie hat keinen Namen und wird charakterisiert durch ihre Hautfarbe und ihre Stellung als Hausmädchen. Ermelinda, verwitwet, leidenschaftlich, sanft und sensibel, geht mit Martim eine sexuelle und gefühlsmäßige Beziehung ein. Vitória schließlich, die Eigentümerin des Landguts und eine autoritäre Figur, offenbart sich erst mit Martim als Frau. Sie alle entdecken ihn auf verschiedene Weisen, und Martim entdeckt jede von ihnen. Und entdeckt dabei sich selbst. Die emotionale Bindung zur ersten ist eine leichte. Die zweite, die Witwe, liebt ihn und hört auf, ihn zu lieben. Die dritte liebt ihn und zeigt ihn bei der Polizei an.

Über die Geschichte von einem Verbrechen und von Liebesbeziehungen hinaus etabliert sich nach und nach und auf intensive Weise eine andere: das Buch, das Martim zu schreiben beabsichtigt. Noch eine Figur also, die uns etwas zu erzählen hat. Vom Beginn des Romans an, mit der „Predigt zu den Steinen“, durchläuft der Protagonist einen tiefgreifenden Reflexionsprozess und versucht zum ersten Mal, sich sprachlich zu organisieren. Der Prozess ist langwierig und erfolgt, indem er sich von dem verabschiedet, was ihm die Zivilisation auferlegt hat. Er entdeckt die Schwierigkeiten des Schreibens: nicht mehr mit Zahlen zu rechnen wie ein Ingenieur, sondern mit Worten; sich der Stille vor dem leeren Blatt Papier auszusetzen; sich dazu zu nötigen, etwas nicht nur aufzuschreiben, sondern „etwas schöpferisch ins Leben zu rufen“; die Kunst als etwas anzunehmen, worin man sich dem Scheitern stellt. „An den Mangel zu rühren, wäre das Kunst?“³⁷

37 Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, S. 194. Hier übers. v. Luis Ruby.

No final, reconciliado consigo mesmo e com o meio social, volta para a cidade, depois de descobrir que, efetivamente, o crime não existiu e que está pronto para contar a sua história. Mais uma personagem que não escapa da tendência ou talento de narrar o que lhe aconteceu. E de se equilibrar na vida, no que ela tem de instável, pela via da transgressão, do crime necessário, ainda que imaginário, da escrita e da literatura.

Tal como Clarice, Martim tenta, pela linguagem, atuar como “a equilibrista”, tal como a reconheceu o amigo Fernando Sabino, em carta que lhe escrevera em 6 de julho de 1946³⁸. E de exercer sua arte ou, segundo a narradora de *A maçã no escuro*, de cultivar “esse modo instável de pegar no escuro uma maçã, sem que ela caia”³⁹.

No núcleo: *A paixão segundo G.H.*

Durante viagem que Clarice fez a Recife em 1976, concede entrevista ao *Jornal do Commercio*. Eis um trecho com perguntas feitas por dois jornalistas:

Marcus Siqueira – Qual o livro que você se arrependeu de escrever?

Clarice Lispector – Todos.

José Mário Rodrigues – Mas qual foi o livro que correspondeu melhor a sua exigência como escritora?

Clarice Lispector – *A paixão segundo G. H.*⁴⁰

38 SABINO, Fernando. Carta a Clarice Lispector. Nova York, 6 jul. 1946. In: *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 28.

39 LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 257.

40 CONVERSANDO com Clarice. Entrevista concedida a José Mário Rodrigues e Marcus Siqueira. Recife, *Jornal do Commercio*, 30 maio 1976.

Am Ende kehrt er versöhnt mit sich selbst und seinem Umfeld in die Stadt zurück, nachdem er herausgefunden hat, dass das Verbrechen tatsächlich gar nicht stattgefunden hat und er nun bereit ist, seine Geschichte zu erzählen. Eine weitere Figur, die sich der Neigung oder dem Talent nicht entziehen kann, wiederzugeben, was ihr widerfahren ist, und sich im Leben ein Gleichgewicht zu suchen, in dem, was darin instabil ist, auf dem Weg der Überschreitung, des notwendigen, wenn auch imaginären Verbrechens, des Schreibens und der Literatur.

So wie Clarice selbst versucht Martim, mittels Sprache als „Gleichgewichtskünstler“ zu agieren, wie es Fernando Sabino in einem Brief vom 6. Juli 1946 der Freundin zuerkannte.³⁸ Und seine Kunst auszuüben oder zu kultivieren, was die Erzählerin von *Der Apfel im Dunkeln* mit folgendem Bild bezeichnet: „diese instabile Art, im Dunkeln einen Apfel zu nehmen, ohne dass er herunterfällt.“³⁹

Im Kern: *Die Passion nach G. H.*

Auf einer Reise nach Recife, die Clarice 1976 unternimmt, gibt sie dem *Jornal do Commercio* ein Interview. Hier ein Auszug mit Fragen zweier Journalisten:

„Marcus Siqueira: Welches Ihrer Bücher haben Sie zu schreiben bereit?

Clarice Lispector: Jedes.

José Mário Rodrigues: Und welches hat Ihren Ansprüchen als Autorin am besten entsprochen?

Clarice Lispector: *Die Passion nach G. H.*⁴⁰

38 Fernando Sabino, Brief an Clarice Lispector, New York, 6. Juli 1946, in: Clarice Lispector, Fernando Sabino, *Cartas perto do coração*, a.a.O., S. 28.

39 Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, a.a.O., S. 257. Hier übers. v. Luis Ruby.

40 „Conversando com Clarice“: Interview mit José Mário Rodrigues und Marcus Siqueira, *Jornal do Commercio*, Recife, 30. Mai 1976.

De fato, nesse romance escrito a partir de 1962 e publicado em 1964, a ficcionista atinge um grau máximo de tensão, resultado de uma técnica de narrar extremamente sofisticada que inclui coerência em relação a procedimentos já adotados, mas reinventados de modo a compor um novo e mais intenso foco de ação dramática, aliado a um repertório exuberante de imagens, num verdadeiro luxo de figurações metafóricas de alto teor criativo.

Depois de Luísa, Joana, Virginia, Lucrecia e Ana – para citar apenas as personagens mulheres que acompanhamos nesse percurso –, surge G. H., inserida no já praticado itinerário de uma “procura” em contato com o “outro”. Mas a relação de alteridade atinge um processo de ampliação do plano construtivo do romance que se espraia em vários sentidos, em extensão espacial e em intensidade perceptiva: no sentido horizontal das superfícies, de um ponto da sala do apartamento de cobertura na cidade do Rio de Janeiro para o quarto de empregada e, daí, para o mundo; e no sentido vertical, enveredamento pelas profundezas ao revisitar nesse mesmo quarto de empregada o núcleo em que coexistem inferno e paraíso como sùmula da condição humana.

Mais uma vez é uma mulher, protagonista, quem relata a sua história: o que lhe aconteceu no dia anterior. Mas agora é a mulher diante do “outro”, numa sequência episódica em que predomina a sua própria voz, ao longo de todo o romance. Ela é, ao mesmo tempo, a narradora e a protagonista de sua história.

E quem mais é a personagem G.H.? É a mulher que procura. O quê? Não sabe. Eis o que oferece ao leitor, desde a primeira linha da narrativa: “- - - - - 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”⁴¹.

41 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 9.

Tatsächlich erreicht die Autorin in diesem 1962 begonnenen und 1964 veröffentlichten Roman ein Höchstmaß an Spannung, das Resultat einer extrem ausgereiften Erzähltechnik. Diese fügt sich durchaus in die bereits eingesetzten Verfahrensweisen ein, die jedoch so abgewandelt werden, dass sie einen neuen, intensiveren Fokus der dramatischen Handlung bilden. Damit verbunden ist ein überbordendes Repertoire von Bildern, ein wahrer Luxus an metaphorischen Figurationen von hoher Kreativität.

Nach Luísa, Joana, Virginia, Lucrecia und Ana – um nur die Frauenfiguren anzuführen, die wir hier betrachtet haben – erscheint nun also G. H. in dem bereits praktizierten Verlauf einer „Suche“ im Kontakt mit dem ‚anderen‘. Aber die Alteritätsbeziehung erreicht hier eine sukzessive Erweiterung im Konstruktionsplan des Romans, der sich in verschiedene Richtungen ausbreitet, räumlich und hinsichtlich der Intensität der Wahrnehmung: im horizontalen Sinn an der Oberfläche, von einem Punkt im Wohnzimmer einer Penthouse-Wohnung in Rio de Janeiro zur Kammer des Dienstmädchens und weiter in die Welt hinaus; und im vertikalen Sinn als Abstieg in die Tiefen, da in eben jener Dienstbotenkammer der Kern neu betrachtet wird, in dem Hölle und Paradies nebeneinander bestehen, eine Art Kurzfassung der *conditio humana*.

Einmal mehr erzählt eine Frau als Hauptfigur ihre Geschichte, erzählt, was ihr am Vortag widerfahren ist. Jetzt aber ist sie die Frau im Angesicht des ‚anderen‘, in aufeinanderfolgenden Episoden, die über den gesamten Roman von ihrer Stimme beherrscht werden. Sie ist zugleich Erzählerin und Protagonistin ihrer Geschichte.

Und wer ist die Figur G. H. noch? Sie ist die Frau, die sucht. Wonach? Das weiß sie nicht. Das hier hält sie dem Leser als erste Zeile ihrer Erzählung hin: „----- ich bin auf der Suche, auf der Suche. Versuche zu verstehen. Versuche, jemandem zu geben, was ich erlebt habe, und weiß nicht, wem, aber ich will nicht behalten, was ich erlebt habe.“⁴¹

41 Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, S. 9. Hier übers. v. Luis Ruby.

Socialmente bem instalada na classe alta, artista escultora, reconhecida pelos seus pares, mantém esse “modo sadio de caber no sistema”⁴². Mas por vezes reconhece leves anúncios de inquietação, como se intuísse uma mudança, uma experiência de viver numa espécie de “pré-clímax”.

Eis o início do “processo” que atinge as personagens mulheres desde o seu primeiro conto, e que, por diferentes modos, ganha destaque a cada aventura narrativa.

Quando G.H. resolve limpar o quarto de empregada, que supunha ser o mais sujo da casa, caminha do espaço social privilegiado da sala para o espaço marginal da casa, nos fundos. Não supunha encontrar o que lá a esperava: constatar que o que julgava ser o mais sujo era um cômodo limpo. E revelador. Ao abrir a porta do quarto, desencadeia-se uma série de descobertas sucessivas. A personagem passa a enfrentar obstáculos. Encontra-se diante de um novo código de decifração do mundo, que vira do avesso. “Por que é que ver era uma tal desorganização?”, pergunta a si mesma G.H.⁴³

Ao todo, são 33 fragmentos, ou capítulos, tal como os anos da vida de Cristo, nessa via-sacra que a personagem experimenta como refém de seu próprio percurso, sem conseguir dele se desvencilhar, ligada a cada etapa desse trânsito. Como uma corrente, os fragmentos se ligam por amarras sintáticas: a última frase de cada um é a mesma do seguinte.

42 Ibid., p. 12.

43 Ibid., p. 11.

Sozial ganz in der Oberschicht eingerichtet, eine bildende Künstlerin und unter ihresgleichen anerkannt, bewahrt sie sich diese „gesunde Weise, ins System zu passen.“⁴² Aber manchmal erkennt sie leichte Vorzeichen von Unruhe, als spürte sie intuitiv eine Veränderung, die Erfahrung, in einer Art „Vor-Klimax“ zu leben.

Das ist der Anfang des ‚Prozesses‘, der von Clarices erster Erzählung an die Frauengestalten erfasst und auf verschiedene Weise in jedem ihrer narrativen Abenteuer im Mittelpunkt steht.

Als G. H. beschließt, die Kammer ihres Dienstmädchens sauberzumachen, den, wie sie denkt, schmutzigsten Raum in der Wohnung, geht sie vom privilegierten sozialen Ort des Wohnzimmers in einen Randbereich, den hinteren Teil der Wohnung. Dort erwartet sie etwas, womit sie nicht gerechnet hat. Sie stellt fest: Der Raum ist sauber. Und einer, der Dinge offenbart. Als sie die Zimmertür öffnet, löst das eine Reihe von Entdeckungen aus. Die Protagonistin trifft auf allerlei Hindernisse. Sie steht vor einem neuen Code zur Entzifferung der Welt, die von innen nach außen gekehrt ist. „Warum bloß ist Sehen eine solche Entordnung?“, fragt sich G. H.⁴³

Im Ganzen handelt es sich um 33 Fragmente oder Kapitel, wie die Lebensjahre Christi, auf diesem Kreuzweg, den die Figur als Geisel ihrer eigenen Entwicklung erlebt, ohne sich daraus lösen zu können, an jede einzelne Etappe gebunden. Wie eine Kette sind die Fragmente durch syntaktische Anker verbunden: Der letzte Satz eines jeden Kapitels ist auch der erste des folgenden.

42 Ibidem, S. 12.

43 Ibidem, S. 11.

A originalidade desse novo romance reside, entre outros recursos narrativos, na construção de uma sólida, surpreendente e decisiva sequência de cenas de “desmontagem” de pseudovalores que sustentam a nossa sociedade, mas mediante um desenho do percurso que acontece “em processo”, passo a passo, criando um clima de tensão extremamente forte, violento, arrebatador, sem benevolência por parte da narradora, que expõe as mazelas e os encantos de nossa civilização.

Ao se desviar do caminho do conforto e enfrentar o que a atrai, pisando terreno incerto e desconcertante, a personagem se desloca do “ser pessoal”, histórico, obediente a regras e padrões, domesticado, para outra ordem, caracterizada pelo simplesmente “ser”, no campo do inexpressivo, do atonal, do silêncio.

Em *A paixão segundo G.H.*, assiste-se a mais uma tentativa de se aproximar do selvagem coração da vida, abdicando dos “bons modos” e enveredando pela “ferocidade devoradora dos animais do deserto”⁴⁴. E pela conquista de uma emancipação de convenções, ao ceder ao fluxo dessa experiência de não ter limites, e de assim enfrentar o processo de construção da liberdade.

Destaco dois momentos desse percurso longo e difícil de se suportar, gerando desconforto, medo, aflições, tremores, suores, ódios, êxtases e gozos, que caracterizam o cardápio vivencial não só da mulher G. H., mas da humanidade.

Quando abre a porta do quarto, tem um primeiro impacto. Vê desenhado na parede branca, em traços de carvão, um “mural secreto” com o contorno de três figuras – uma mulher, um homem, um cão.

44 Ibid., p. 22.

Die Originalität dieses Romans liegt neben anderen narrativen Mitteln im Aufbau einer tragfähigen, überraschenden und entscheidenden Abfolge von Szenen, in denen vermeintliche Werte ‚demontriert‘ werden, die unserer Gesellschaft Halt geben. Da jedoch der Ablauf ‚als Prozess‘ inszeniert ist, Schritt für Schritt, entsteht eine starke, mitreißende Atmosphäre extremer Spannung, in der die Erzählerin schonungslos die Mängel und Vorzüge unserer Zivilisation exponiert.

Indem sie vom bequemen Weg abweicht und sich dem stellt, was sie anzieht, dabei ungewisses und verwirrendes Terrain betritt, verschiebt sie sich vom domestizierten ‚persönlichen Wesen‘ mit seiner Geschichte und seinem Gehorsam gegenüber Regeln und Mustern in eine andere Ordnung, charakterisiert durch schlichtes ‚Sein‘, im Gebiet des Ausdruckslosen, des Atonalen, der Stille.

Die Passion nach G. H. stellt einen weiteren Versuch dar, sich dem wilden Herzen des Lebens anzunähern, in Abwendung von den ‚guten Umgangsformen‘, hin zur „alles verschlingenden Wildheit der Tiere in der Wüste.“⁴⁴ Und zur Errungenschaft einer Emanzipation von den Konventionen: Wer sich dem Fluss der Erfahrung, keine Grenzen zu haben, überlässt, stellt sich dem Prozess der Konstruktion von Freiheit.

Ich möchte aus diesem langen und schwer auszuhaltenden Weg zwei Momente herausheben, die Unwohlsein, Angst, Kümmernisse, Zittern, Schweißausbrüche, Hass, Ekstase, Lust auslösen und das Spektrum des Erlebens nicht nur der Frau G. H., sondern der gesamten Menschheit charakterisieren.

Als sie die Tür zur Kammer öffnet, trifft sie ein erster Schlag. Auf der weißen Wand sieht sie ein mit Kohlestrichen skizziertes „geheimen Wandbild“ mit den Umrissen dreier Figuren - eine Frau, ein Mann, ein Hund.

44 Ibidem, S. 22.

Ao adentrar esse espaço, instaura-se uma etapa de longo e árduo ritual, que começara pelos avisos inquietadores da sala, e aqui ganham corpo no quarto transfigurado em “minarete”, nesse território de deserto, em que haverá calores e suores. Há de enfrentar essas figuras do mural, que lhe transmitem a “mensagem dura na parede”, como “vigias à entrada do sarcófago”⁴⁵. São os desvios propiciadores de tentativas de descoberta do tesouro – o tesouro da cidade, no caso, do Rio de Janeiro, que passa a ser também de todos os lugares do mundo –, assim se transformando no local de desvendamento de enigmas e do mistério, mistério da vida e da morte.

Daí a importância, na pauta construtiva do romance, desse momento em que a personagem se reconhece na sua “nudez vazia”, como uma das “três aparições de múmias” e “que pareciam vir das entranhas da parede”⁴⁶, ali permanecendo imóveis.

Impossível livrar-se dessa armadilha tecida justamente por Janair, a autora do desenho, a empregada doméstica que aí expõe o lado oco e vazio da patroa. Pela primeira vez G.H. se volta para o que efetivamente era, fora do sistema social que a moldava.

“Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência”⁴⁷.

De fato, a partir do olhar da outra, que aponta para o oco de G.H., a protagonista enxerga Janair, antes invisível; mulata sem nome, de cor marrom cujos contornos se confundiam com o seu uniforme escuro, sem rosto nem fisionomia própria.

45 Ibid., p. 47.

46 Ibid., p. 39.

47 Ibid., p. 40.

Mit dem Betreten dieses Raums beginnt eine Etappe langer und mühseliger ritueller Handlungen, die sich mit den beunruhigenden Vorzeichen im Wohnzimmer schon angekündigt hat. In der Kammer werden sie greifbar, diesem in ein „Minarett“ verwandelten Raum, eine Wüstenlandschaft, in der Hitze und Schweiß herrschen werden. G. H. muss sich den Gestalten auf dem Kohlebild stellen, die ihr „die harte Botschaft an der Wand“ vermitteln wie „Wachen am Eingang zum Sarkophag“.⁴⁵ Es sind die Umwege, die eine Schatzsuche begünstigen – die Suche nach dem Schatz der Stadt, in diesem Fall Rio de Janeiro, der letztlich auch der Schatz aller Orte auf der Welt ist. Der Schauplatz wird zum Ort der Enthüllung von Geheimnissen und des großen Rätsels, des Rätsels von Leben und Tod.

Daher ist im Bauplan des Romans der Augenblick so wichtig, in dem sich die Hauptfigur in ihrer „leeren Nacktheit“ erkennt, als eine der „drei Erscheinungen von Mumien“, „die aus den Eingeweiden der Wand zu kommen schienen“⁴⁶, wo sie reglos verharren.

Unmöglich, sich aus dieser Falle zu befreien, die ausgerechnet von Janair geknüpft wurde, der Hausangestellten und Urheberin der Zeichnung, auf der sie die hohle und leere Seite der Hausherrin bloßstellt. Zum ersten Mal wendet sich G. H. dem zu, was sie außerhalb des Gesellschaftssystems, das sie geformt hat, eigentlich ist.

„Janair war der erste wirklich äußerliche Mensch, dessen Blick mir zu Bewusstsein kam.“⁴⁷

Tatsächlich kann sie ausgehend vom Blick der anderen Frau, der auf die Leere G. H.s verweist, Janair anschauen, die bisher unsichtbar war; eine namenlose Person von brauner Hautfarbe, deren Umriss mit ihrer dunklen Uniform verschwommen, ohne Gesicht oder eigene Physiognomie.

45 Ibidem, S. 47.

46 Ibidem, S. 39.

47 Ibidem, S. 40.

O desenho criado por Janair – ela também, sob certo aspecto, artista plástica, como sua patroa –, exerce um poder mágico. Sua função na narrativa não é apenas a de criar uma imagem visual de um contorno de figura humana, corpo sem recheio, que aponta para a “nudez” da personagem antes encapada com invólucros da sua alta classe: “O desenho não era um ornamento: era uma escrita”⁴⁸. Trata-se de escrita – hieroglífica? – que tem o poder de decifrar um capítulo negativo e anunciar um futuro da “coisa que a personagem busca: o reconhecimento do “outro” como um igual, com corpo físico e visibilidade social. Janair conquista, ela mesma, seu lugar de ocupação.

“Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas”⁴⁹.

Eis um primeiro movimento de desmontagem de uma realidade pautada na aparência e na desigualdade. A personagem G.H., que tem a visão dos corpos vazios através do desenho de Janair, é iniciada na visão do corpo de Janair, antes invisível.

Trata-se de uma verdadeira revolução intelectual, mental, moral e ética, propiciada pela classe menos desfavorecida, que estimula e força o olhar da outra, de classe alta, a reconhecer sua presença e a promover, praticamente assim, um novo fato histórico: a visibilidade dos marginalizados.

48 Ibid., *ibidem*.

49 Ibid., p. 41.

Die Zeichnung, die Janair geschaffen hat – auch sie in gewisser Hinsicht bildende Künstlerin, wie ihre Arbeitgeberin –, übt eine magische Kraft aus. Ihre Funktion in der Erzählung besteht nicht nur darin, ein Bild von den Umrissen einer menschlichen Gestalt herzustellen, einem Körper ohne Füllung, der auf die „Nacktheit“ der Hauptfigur verweist, die bisher mit den Hüllen ihrer gehobenen gesellschaftlichen Stellung ausgestattet war: „Die Zeichnung war kein Ornament. Sie war ein Schriftzug.“⁴⁸ Handelt es sich um Hieroglyphen? Um eine Schrift, die über die Macht verfügt, ein negatives Kapitel zu entziffern und eine Zukunft des ‚Dings‘ anzukündigen, das die Figur sucht: die Anerkennung des ‚anderen‘ als Gleicher, mit einem physischen Körper und einer gesellschaftlichen Sichtbarkeit. Janair erobert eigenständig den Ort, an dem sie beschäftigt ist.

„Die Züge – entdeckte ich, und es gefiel mir nicht – waren die Züge einer Königin. Und auch die Haltung: der Körper aufrecht, schlank, hart, glatt, fast ohne Fleisch, ohne Brüste und Gesäß.“⁴⁹

Soweit eine erste Demontage einer Wirklichkeit, die sich auf äußeren Anschein und Ungleichheit stützt. Die Figur G. H., die durch Janairs Zeichnung einen Blick auf die leeren Körper bekommt, wird dadurch eingeweiht, den zuvor unsichtbaren Körper Janairs wahrzunehmen.

Dabei handelt es sich um eine wahre intellektuelle, geistige, moralische und ethische Revolution, vorangetrieben durch die am stärksten benachteiligte Klasse, die den Blick der anderen aus der Oberschicht anregt und nötigt, ihre Anwesenheit anzuerkennen und damit eine neue historische Tatsache zu fördern: die Sichtbarkeit der Marginalisierten.

48 Ibidem.

49 Ibidem, S. 41.

Mas para se desviar do caminho do conforto, há que enfrentar obstáculos. Destaco mais um deles, mediante o enfrentamento de outro habitante do quarto: a barata, que G.H. enxerga dentro do armário. E que G.H. há de matar e supostamente levar seu sumo à boca.

É bem verdade que esse tema do assassinato de baratas tem história nos escritos de Clarice. Uma primeira versão nasce em 1952 como uma receita de “como matar baratas”, numa das páginas femininas da seção “Entre mulheres” do jornal *Comício*, com o título irônico de “Meio cômico, mas eficaz...”, que a cronista assina com o pseudônimo de Tereza Quadros. Nota-se, nesse texto, a obediência à tradição discursiva da esfera culinária: a dosagem dos ingredientes – farinha, açúcar e gesso – e o modo de preparação dessa substância letal. Mas a bruxa Clarice, ao preparar sua receita narrativa, pratica o dom de atrair o leitor e surpreendê-lo com sua ficção, transformando baratas em quase personagens, que ela mata, com explícito prazer.

Essa iguaria atrai as baratas, que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.⁵⁰

50 LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 87-88.

Doch um vom bequemen Weg abzuweichen, muss man sich Hindernissen stellen. Ich hebe ein weiteres davon hervor, die Auseinandersetzung mit dem anderen Bewohner der Kammer: der Kakerlake, die G. H. im Schrank vorfindet und die sie später umbringen soll, um sich angeblich ihren Saft zum Mund zu führen.

Natürlich hat dieses Thema – die Ermordung von Kakerlaken – in Clarices Werk eine Vorgeschichte. Eine erste Version entsteht 1952 als Rezept „Wie man Kakerlaken tötet“, das unter der Rubrik „Frauensachen“ in der Zeitung *Comício* mit dem ironischen Titel „Etwas komisch, aber wirkungsvoll ...“ unter dem Pseudonym Tereza Quadros erscheint. Der Text hält sich merklich an die traditionelle Form von Kochrezepten: erst die Zutaten - Mehl, Zucker und Gips - und Mengenangaben, dann die Zubereitungsweise der tödlichen Substanz. Doch während die Hexe Clarice ihr erzählerisches Rezept anrührt, bedient sie sich ihrer Gabe, den Leser zu fesseln und ihn mit ihrer Prosa zu überraschen, indem sie die Kakerlaken nachgerade zu Figuren erhebt, um sie dann umzubringen, und zwar mit ausdrücklichem Vergnügen.

„Diese Köstlichkeit zieht die Kakerlaken an, die sie strahlend verschlingen. Nach einer Weile härtet der Gips tückischerweise in ihnen aus, was ihnen den sicheren Tod bringt.

Am nächsten Morgen finden Sie dann Dutzende harter kleiner Kakerlaken zu Statuen verwandelt.“⁵⁰

50 Clarice Lispector, *Clarice na cabeceira. Jornalismo*. Hrsg. von Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, S. 87-88.

O tema ganha novo fôlego no seu conto “A quinta história”, publicado no mesmo ano do romance *A paixão segundo G.H.*, no livro *A legião estrangeira*⁵¹. Neste, o assassinato tem lances sucessivos de perversão, até se transformar em vício, em irresistível prazer, ao tentar assassinar cada barata que lhe aparecesse pelos canos do apartamento. Desse modo, durante a noite, enfrenta esses fantasmas ameaçadores do seu sossego, a perturbarem a ordem do seu dia.

Nos três textos – receita, conto, romance – a vida cumpre o seu destino sob a forma de ritual: “O único destino com que nascemos é o do ritual”⁵². A tentativa de aproximação do “outro” – nesse segundo lance, da barata, este ser “imemorial”, que começa a emergir “do fundo”, arrasta consigo a protagonista para as suas próprias profundezas: “era o próprio processo de vida em mim”⁵³.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim.⁵⁴

O que se desenha, a partir daí, é o movimento de atração e repulsa em relação a esse outro, suposta e tradicionalmente o bicho sujo, que vive há trezentos e cinquenta milhões de anos, e que resiste, sob os escombros da civilização.

51 LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 91-94.

52 Ibid., p. 75.

53 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*, p. 51.

54 Ibid., p. 65.

Das Thema bekommt neuen Schwung mit Clarices Erzählung „Die fünfte Geschichte“, die im selben Jahr wie der Roman *Die Passion nach G. H.* im Erzählband *A legião estrangeira* (Die Fremdenlegion) erscheint.⁵¹ Darin durchläuft der Mord verschiedene Phasen des Absonderlichen, um schließlich zum Laster zu werden, zur unwiderstehlichen Lust. Er gipfelt in dem Versuch, jede einzelne Kakerlake umzubringen, die durch die Rohrleitungen in die Wohnung kommt. Auf diese Weise stellt sie sich nachts diesen Gespenstern, die ihre Seelenruhe bedrohen und die Ordnung des Tages stören.

In den drei Texten – Rezept, Erzählung, Roman – erfüllt das Leben seine Bestimmung in ritueller Form: „Das einzige Schicksal, mit dem wir geboren werden, ist das des Rituals.“⁵² Der Versuch der Annäherung an den ‚anderen‘ - in diesem zweiten Anlauf die Kakerlake, dieses Wesen „aus unvordenklichen Zeiten“, das allmählich „vom Grund“ aufsteigt – zieht die Protagonistin in ihre eigenen Tiefen: „Das gerade war der Lebensprozess in mir.“⁵³

„Ich neutraler Kakerlakenleib, ich mit einem Leben, das mir endlich nicht mehr entgeht, weil ich es schließlich außerhalb von mir sehe – ich bin die Kakerlake, ich bin mein Bein, bin meine Haare, bin der Streifen weißeres Licht auf dem Verputz – bin jeder höllische Teil von mir.“⁵⁴

Was sich von dort aus abzeichnet, ist die Bewegung von Anziehung und Abstoßung in Beziehung zu diesem anderen, mutmaßlich und traditionell das schmutzige Insekt, das seit 350 Millionen Jahren auf der Erde lebt und unter dem Schutt der Zivilisation ausharrt.

51 Clarice Lispector, „Die fünfte Geschichte“, in: *Tagtraum und Trunkenheit*, a.a.O., S. 337-340.

52 Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, a.a.O., S. 75.

53 Ibidem, S. 51.

54 Ibidem, S. 65.

Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia?⁵⁵

Impossível resistir a esse objeto que “traduz” a sedução – ou a irresistível paixão: “a barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam”. E complementa: “também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura”⁵⁶.

Se a imagem do “deserto”, com suas variantes e detalhes, é o eixo que sustenta parte da narrativa, nessa altura o vigor erótico, gradativo, até o ato clímax, mediante o ato de devoração, tem especial força: a massa branca que sai de dentro da barata evoca a cena de uma cópula ritualística, ou comunhão mística, que, supostamente, a protagonista devora. Supostamente, pois o incidente ocorre quando a protagonista passa por um estado de vertigem.

Esse percurso, desviado da razão e do chamado bom senso, já não tem volta. Só lhe resta ir até o fim: gastar a vida do outro até a última gota, devorar o outro, graças ao assassinato profundo, que coincide com a extrema liberdade, cruel, secreta e sem culpa: “O Inferno é o meu máximo”⁵⁷. E o que aí acontece não é mais amor. É paixão.

55 Ibid., p. 45.

56 Ibid., p. 60-61.

57 Ibid., p. 127.

„Schon damals gab es in mir, aber ich wusste es noch nicht, die ersten Anzeichen vom Einsturz der unterirdischen Kalkhöhlen, die unter der Last archäologischer Schichten zusammenbrechen – und die Last des ersten Einsturzes ließ meine Mundwinkel sinken, meine Schultern hängen. Was war nur los mit mir?“⁵⁵

Unmöglich, diesem Objekt zu widerstehen, das die Verführung – oder die unwiderstehliche Passion – ‚übersetzt‘: „Die Kakerlake ist reine Verführung. Wimpern, Wimpern, die klimpern und rufen.“ Und weiter: „Auch ich hatte Tausende klimpernder Wimpern, und mit meinen Wimpern rücke ich vor, ich Einzellerin, reines Protein.“⁵⁶

Ist das Bild von der ‚Wüste‘ mit seinen Variationen und Details eine Achse, die einen Teil der Erzählung stabilisiert, so ist an dieser Stelle die bis zum Höhepunkt im Akt des Verschlingens ansteigende erotische Kraft besonders stark: Die weiße Masse, die aus dem Inneren der Kakerlake dringt, ruft die Szene eines ritualisierten Geschlechtsverkehrs oder einer mystischen Kommunion wach, die von der Protagonistin angeblich verschlungen wird. Angeblich, weil der Vorfall sich ereignet, während die Protagonistin Schwindelgefühle durchlebt.

Dieser Weg ohne Wiederkehr, der von der Vernunft und dem sogenannten gesunden Menschenverstand abweicht, kennt kein Zurück. G. H. bleibt lediglich, ihn bis zum Ende zu gehen: das Leben des anderen bis zum letzten Tropfen aufzubrauchen, den anderen mittels eines tiefgreifenden Mordes zu verzehren, der mit extremer Freiheit einhergeht, grausam, geheim und ohne Schuld: „Die Hölle ist für mich das Größte.“⁵⁷ Und was da geschieht, ist keine Liebe mehr. Es ist Passion.

55 Ibidem, S. 45.

56 Ibidem, S. 60-61.

57 Ibidem, S. 127.

O romance relata, portanto, um encontro com o outro, o amante (a barata), num discurso de tensão erótica acentuada. No clímax do processo, ela, G.H., come o outro. A união erótica não se consuma apenas em versão figurativamente antropofágica. Volta-se para a própria protagonista, num ato autofágico pela implícita masturbação: “eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá”⁵⁸.

E lhe instiga rememorar suas antigas histórias de amor, num balanço de vida dos seus vários relacionamentos afetivos, como, por exemplo, o homem que conserta aparelhos elétricos em casa, numa vida rotineira que tinha seus encantos; ou o outro de quem sente as lágrimas salgadas do gosto do amor intenso.

Sente-se pronta, então, para enfrentar o amor sem culpa: “A solução tinha que ser secreta. A ética da moral é mantê-la em segredo. A liberdade é um segredo”⁵⁹.

Se Janair lhe serve de guia (tal como o cego, para a personagem Ana no conto “Amor”), de ingresso nesse mundo paradoxal em que o bom e o ruim acontecem simultaneamente, o animal selvagem lhe devolve sua ancestralidade, nesse desabamento gradativo que deixa a lama à mostra, ela-barata, com suas antenas intermitentes: “era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade”⁶⁰.

58 Ibid., p. 88.

59 Ibid., p. 86.

60 Ibid., p. 57.

Der Roman schildert somit eine Begegnung mit dem anderen, dem Geliebten (der Kakerlake), in einem Diskurs von markanter erotischer Spannung. Auf dem Höhepunkt des Prozesses wird sie, G. H., den anderen verschlingen. Die erotische Vereinigung vollzieht sich nicht nur in einem figurativen anthropophagischen Akt. Sie wendet sich gegen die Protagonistin selbst, in einer aufgrund der impliziten Masturbation autophagischen Handlung: „Ich war dabei, mich selbst zu essen, die ich ja auch lebende Materie des Sabbats bin.“⁵⁸

Die Erfahrung treibt sie dazu, an frühere Liebesgeschichten zurückzudenken, in einer Lebensbilanz ihrer diversen emotionalen Beziehungen, wie zum Beispiel zu dem Elektriker, der in einem von Routine geprägten Leben, das durchaus seine zauberhaften Momente hatte, Haushaltsgeräte bei seinen Kunden repariert; oder zu einem anderen Mann, in dessen salzigen Tränen sie den Geschmack intensiver Liebe geschmeckt hat.

Nun fühlt sie sich bereit, sich der Liebe ohne Schuld zu stellen: „Die Lösung musste geheim sein. Die Ethik der Moral besteht darin, sie geheim zu halten. Freiheit ist ein Geheimnis.“⁵⁹

Dient Janair ihr als Führerin (so wie der Blinde der Figur Ana in der Erzählung „Liebe“), damit sie in diese paradoxe Welt eintreten kann, in der Gut und Böse simultan ablaufen, so gibt ihr das wilde Tier ihre Urtümlichkeit zurück, in diesem allmählichen Einsturz, der den Schlamm zutage fördert, sie-Kakerlake mit den klimpernden Antennen: „Es war ein Sumpf, in dem mit unerträglicher Langsamkeit die Wurzeln meiner Identität sich rührten.“⁶⁰

58 Ibidem, S. 88.

59 Ibidem, S. 86.

60 Ibidem, S. 57.

O descaminho em direção à palavra-coisa-viva faz-se, pois, tal como a história que nos conta: um sucessivo desfazer-se de invólucros, de camadas de sentido, como se descascasse as transparentes cascas da barata, ou de uma cebola para, ao se aproximar do núcleo, dar voz ao feio e, no “ato proibido de tocar no imundo”, desfazer-se da palavra e da beleza. Ou seja, da literatura e da arte.

Fica a pergunta: como situar um romance que reúne tantos suportes de conteúdo, de modo a traduzir não apenas o “sumo da coisa”, adentrando as profundezas de uma intimidade da condição humana e não humana, mas a súpula dos gêneros narrativos possíveis de serem cultivados?

Esse romance de Clarice é, sim, uma história de paixão com alcance humanístico ao narrar uma história de encontro com o outro: a empregada doméstica, Janair. A classe alta passa a ver Janair. O ser socialmente “marginalizado” passa a ter identidade. E G.H. identifica-se com Janair na condição de mulher, quando ocorre a abolição do olhar escravocrata, ao desmontar a camada do preconceito sociorracial. Eis uma primeira revolução, empreendida pela classe baixa, que “faz ver à classe alta” o seu papel humano de igualdade de direitos, num gesto de decisiva implicação política⁶¹.

Essa paixão, movida a amor e ódio, exhibe também traços do romance policial ao desenvolver uma história de crime, assassinato, culpa, suspense e mistério, que se soma ao discurso místico e religioso, regado a rituais sagrados e profanos, de elevações espirituais, sublimes, e de orgia e magia negra.

61 Silvano Santiago desenvolve reflexão sobre o caráter político da literatura de Clarice Lispector pautado no conceito benjaminiano de “experiência”, que incorpora o mágico, o pré-racional, a loucura (SANTIAGO, Silvano. A política em Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, 29 nov. 1997).

Der Um-Weg in Richtung zum Lebendigen-Wort-Ding wird also so zurückgelegt wie in der Geschichte, die sie uns erzählt: ein sukzessives Abstreifen von Hüllen, von Sinnschichten, als schälte sie die durchsichtige äußere Schicht der Kakerlake oder einer Zwiebel, um sich dem Kern zu nähern, dem Hässlichen eine Stimme zu geben und durch „Berühren des Unreinen in der verbotenen Handlung“ auch das Wort und die Schönheit, das heißt, Literatur und Kunst abzustreifen.

Bleibt die Frage: wie einen Roman einordnen, der so viele inhaltliche Stützpfiler einzieht, dass er nicht nur den ‚Saft des Dings‘ übersetzt, indem er in die Tiefen einer Intimität der *conditio humana* und *non-humana* eintaucht, sondern auch den Überblick über die erzählerischen Genres, die überhaupt kultiviert werden können?

Clarices Roman ist tatsächlich die Geschichte einer Passion mit humanistischer Reichweite: Es geht darin um die Geschichte einer Begegnung mit dem anderen, der Hausangestellten, Janair. Die Oberschicht nimmt Janair schließlich wahr, das gesellschaftlich ‚marginalisierte‘ Wesen hat nun eine Identität. Und G. H. identifiziert sich mit Janair in ihrer Lage als Frau, als sie die Schicht des gesellschaftlichen und rassistischen Vorurteils demontiert und den Blick des Sklavenhalters abschafft. Da haben wir eine erste Revolution seitens der Unterschicht, die der Oberschicht ihre Menschlichkeit und ihre Gleichberechtigung ‚vor Augen führt‘, in einer Geste, die bedeutende politische Implikationen hat.⁶¹

Diese Passion, getrieben zu Liebe und Hass, trägt auch Züge eines Kriminalromans: Es wird die Geschichte eines Verbrechens, eines Mordes ausgebreitet, es geht um Schuld, *suspense* und ein Rätsel, neben der mit heiligen und profanen Ritualen besprengten mystischen und religiösen Rede von sublimen spirituellen Erbauungen, Orgien und schwarzer Magie.

61 Silvano Santiago reflektiert eingehend über den politischen Charakter von Clarice Lispectors Literatur, gestützt auf Walter Benjamins Konzept der „Erfahrung“, in dem das Magische, das Vorrationale, der Wahnsinn einbezogen seien (Silvano Santiago, „A política em Clarice Lispector“, *Jornal do Brasil*, 29. November 1997).

É uma encenação de teor psicanalítico, pois há “fala” e “escuta” entre dois personagens – ela e um alguém a quem pede ajuda, em vários momentos, para ter a necessária coragem de prosseguir.

É uma encenação filtrada por reflexões sobre a filosofia do sentido e não sentido da vida – e sobre a filosofia da linguagem, nas suas indagações acerca dos poderes e não poderes da arte literária.

E é uma encenação do exercício mítico-religioso: a personagem passa por uma espécie de via-crúcis, enfrentando o martírio de uma descida aos infernos para, em seguida, partir para outra vida. Processo de crucificação e ressurreição.

Os discursos, de vária ordem, desenham o desmonte do instituído, ato necessário para se experimentar o que se é, efetivamente, como espécie: “Quero encontrar em mim a mulher de todas as mulheres”⁶². E daí também a experiência de, para além dessa tresloucada vivência no quarto minúsculo de empregada, adentrar o “outro lado”, de modo a atingir o sumo da sua própria condição não humana, tal qual matéria viva pulsando, no núcleo – da barata e de si mesma, quando o “estar sendo” supera qualquer outra condição. E a palavra não tem mais “razão de ser”.

Nesse território o silêncio impera. Eis o tesouro dessa cidade e de todas as cidades a que sua escrita hieroglífica e enigmática a conduz, mediante múltiplos desvios dos caminhos que lhe foram concedidos, explorando atalhos inesperados que lhe serviram de sinais para o que não tem sentido algum: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro - - - -”⁶³.

62 Ibid., p. 176.

63 Ibid., p. 182.

Die Inszenierung ist von psychoanalytischem Gehalt, widmen sich die beiden Figuren doch dem ‚Sprechen‘ und dem ‚Zuhören‘ – sie und noch jemand, den sie in verschiedenen Augenblicken um Hilfe bittet, um den nötigen Mut zum Weitermachen aufzubringen.

Die Inszenierung geht durch den Filter philosophischer Reflexionen über Sinn und Nicht-Sinn des Lebens - und über die Sprachphilosophie mit ihren Fragestellungen zu Formen der Macht und Ohnmacht in der Literatur.

Außerdem wird hier eine mythisch-religiöse Übung inszeniert: Die Figur durchlebt eine Art Kreuzweg, stellt sich dem Martyrium eines Abstiegs in die Hölle, um anschließend in ein anderes Leben aufzubrechen. Der Ablauf von Kreuzigung und Auferstehung.

Die Diskurse verschiedener Ordnung zeichnen die Demontage des Festgeschriebenen nach, ein notwendiger Akt, um die tatsächliche eigene Identität als Spezies zu erfahren: „Ich will in mir die Frau aller Frauen finden.“⁶² Daher auch die Erfahrung, sich über das verrückte Erlebnis in der winzigen Dienstbotenkammer hinaus auf die ‚andere Seite‘ einzulassen, um den Saft der eigenen *conditio non-humana* zu kosten, ganz pulsierende lebendige Materie im Kern - der Kakerlake und ihrer selbst, wenn das ‚fortlaufende Sein‘ jede andere existenzielle Lage übersteigt. Und das Wort hat keine ‚Daseinsberechtigung‘ mehr.

In diesem Territorium herrscht das Schweigen. Hier haben wir den Schatz dieser Stadt und aller Städte, zu dem Clarices hieroglyphisches und rätselhaftes Schreiben sie führt, durch vielfache Umwege von den Pfaden, die ihr zugestanden wurden, durch unerwartete Abkürzungen, die als Zeichen für das dienten, was keinerlei Sinn ergibt: „Das Leben ist sich mir, und ich verstehe nicht, was ich sage. Und da bete ich an

- - - - -⁶³

62 Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, a.a.O., S. 176.

63 Ibidem, S. 182.

A via-sacra da paixão, como ato de carência e de violência, lhe propicia divisar o que é neutro e sem nome: apenas um “estar sendo” perdido no nada. No final, de volta aos outros cômodos da casa, escolhe um vestido para dançar no Top Bambino. Prazer merecido. Mais um ritual, este, de celebração da volta, mas livre inclusive do entendimento: “Nunca mais compreenderei o que eu disser”⁶⁴.

Três ficções: *Água viva*, *A hora da estrela*, *Um sopro de vida*

Difícil atingir tal nível de tensão na trama narrativa e a eficiência criativa no campo das imagens como o romance *A paixão segundo G.H.* nos exhibe. Mas três novas histórias surgem ao longo da década de 1970, respectivamente em 1973, 1977 e, postumamente, em 1978, dessa forma encerrando os 37 anos de criatividade literária de Clarice Lispector.

No final da década anterior, em 1969, a autora lançara um novo romance: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Trata-se de uma história de amor entre a professora Lóri – cujo nome remonta à lenda de Loreley – e Ulisses: nome que, além da tradição que lembra o herói grego, é também, entre outras coincidências, o nome do cão adotado por Clarice quando retorna ao Rio de Janeiro.

64 Ibid., ibidem.

Der Kreuzweg der Passion als Akt des Mangels und der Gewalt verhilft der Protagonistin zur Sicht auf das Neutrale und Namenlose: nichts als ein ‚fortlaufendes Sein‘, verloren im Nichts. Letztlich wählt sie, als sie wieder in den anderen Räumen ihres Zuhauses anlangt, ein Kleid, um im Top Bambino zu tanzen. Verdientes Vergnügen. Ein weiteres Ritual, zur Feier der Rückkehr, aber frei sogar vom Verstand: „Ich werde nie wieder begreifen, was ich sage.“⁶⁴

Drei Fiktionen: *Água viva*, *A hora da estrela*, *Um sopro de vida*

Es ist schwierig, ein Maß an Spannung im Plot und in der kreativen Wirkung der Bilder zu erzielen, wie der Roman *Die Passion nach G. H.* sie uns vorführt. Doch in den 1970er-Jahren – 1973, 1977 und posthum 1978 – erscheinen drei neue Bücher, die Clarice Lispectors 37 Jahre währendes literarisches Schaffen abschließen.

Am Ende des vorangehenden Jahrzehnts, im Jahr 1969, hat die Autorin einen neuen Roman herausgebracht: *Eine Lehre oder Das Buch der Lüste*. Darin geht es um eine Liebesgeschichte zwischen der Lehrerin Lóri – deren Name auf die Legende der Loreley zurückgeht – und Ulisses: Neben der traditionellen Erinnerung an den griechischen Helden Odysseus ist dieser Name zufällig auch jener des Hundes, den Clarice bei sich aufnahm, als sie nach Rio de Janeiro zurückkehrte.

64 Ibidem.

Importante considerar a relação amorosa como uma das vertentes dessa narrativa: a mulher prepara-se para uma experiência afetiva com o outro de sexo oposto, passando por um ritual por vezes penoso, como uma espécie de *ars amatoria*, tal como o roteiro amoroso de outras protagonistas aqui mencionadas. Ulisses, professor de filosofia, assume a função de uma Penélope, e espera Lóri, enquanto ela se prepara para consumir a comunhão sentimental. Nesse intervalo, a protagonista circula pela cidade a descobrir o mundo. No restaurante, saboreia uma galinha ao molho pardo. Na feira, sente o cheiro forte dos peixes até quase desmaiar e aí identifica – ou cria? – um “realismo novo” pelo qual percebe a “coisa em si”, nem figurativa – vista por fora – nem abstracionista, transfigurada.

São vários os tipos de abordagem que sustentam a construção dessa personagem mulher. Lóri experimenta lições de vida que podem ser consideradas do ponto de vista pedagógico, psicanalítico, místico, religioso, filosófico, estético. A tensão de relações entre as duas personagens acontece como degraus de uma ascese mental-espiritual. E – como sempre acontece com personagens de Clarice – ambos falam, ouvem e escrevem.

A meta da personagem se assemelha à das demais personagens, tal como reaparece numa de suas crônicas: “Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada”⁶⁵.

No final do romance, um *happy end*, em que cada um cede ao outro, aceitando sua própria solidão. E unem-se prevendo levar a vida dentro das normas, com casamento e filhos.

65 LISPECTOR, Clarice. De uma conferência no Texas. *Jornal do Brasil*, 20 julho 1968; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 166.

Es ist wichtig, die Liebesbeziehung als eine der Seiten dieser Geschichte ins Auge zu fassen: Die Frau bereitet sich auf eine gefühlsmäßige Erfahrung mit einem Angehörigen des anderen Geschlechts vor, durchläuft dabei ein Ritual, das zeitweise mühselig ist, eine Art *ars amatoria* wie im Drehbuch des Liebens der anderen hier schon erwähnten Hauptfiguren. Der Philosophielehrer Ulisses übernimmt die Funktion einer Penelope und wartet auf Lóri, während sie sich darauf vorbereitet, die gefühlsmäßige Vereinigung zu vollziehen. In der Zwischenzeit zieht die Protagonistin durch die Stadt, um die Welt zu entdecken. In einem Restaurant kostet sie Huhn in brauner Sauce. Auf dem Markt nimmt sie den starken Geruch nach Fisch wahr, der sie fast in Ohnmacht fallen lässt, und da stellt sie einen „neuen Realismus“ fest – oder erschafft ihn? –, durch den sie das „Ding an sich“ entdeckt, etwas weder Figuratives – von außen Gesehenes – noch Abstraktes, sondern etwas Transfiguriertes.

Mehrere Annäherungsweisen tragen die Konstruktion dieser Frauenfigur. Die von Lóri erfahrenen Lebenslektionen können aus pädagogischer Sicht betrachtet werden, aus psychoanalytischer, mystischer, religiöser, philosophischer oder ästhetischer Sicht. Die Spannung der Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren gleicht den Stufen einer mental-spirituellen Übung. Und - wie immer bei Clarices Figuren - sprechen, hören und schreiben sie beide.

Lóris Ziel ähnelt dem von Clarices übrigen Figuren, wie es auch in einer ihrer späteren Kolumnen wieder auftaucht: „Wenn ich den anderen einmal voll und ganz spüren kann, dann werde ich in Sicherheit sein und denken: Da, mein Anknüpfungshafen.“⁶⁵

Am Ende des Romans steht ein Happy End, bei dem jeder dem anderen nachgibt, indem er seine eigene Einsamkeit akzeptiert. Und beide vereinen sich in der Absicht, ein Leben innerhalb der Normen zu führen, einschließlich Hochzeit und Kinderkriegen.

65 Clarice Lispector, „De uma conferência no Texas“ (Aus einem Vortrag in Texas), *Jornal do Brasil*, 20. Juli 1968; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, S. 166.

O romance parece não ter agradado a sua criadora, Clarice. Em entrevista, quando lhe indagam a respeito do livro, responde prontamente.

- É um livro que...você gosta muito dele?
- Não.
- Não, não gosta?
- Não.

Mas é condescendente quando afirma nessa mesma entrevista: “É um livro... é uma história de amor. E duas pessoas já me disseram que aprenderam a amar através desse livro. Pois é”⁶⁶.

Todavia, a sequência narrativa ganha novas configurações nos três romances da década de 1970. O primeiro deles, *Água viva*, se desmonta em “estilhaços”, num filão sensacionista de luzes, cores, ruídos, músicas: “um jardim com água correndo”, como afirma a narradora, mergulhada em uma espécie de impressionismo regado pela lucidez da reflexão sobre o seu fazer literário.

A base do enredo está ainda numa história de amor desfeito e tentativas de superação da dor e de conquista da liberdade. “E tudo isso ganhei ao deixar de te amar”⁶⁷. E mais: “Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia”⁶⁸.

66 Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), 20 out. 1976. Publicada pelo mesmo MIS-RJ em: Coleção Depoimentos 7, 1991. E em: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 137-171.

67 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 21.

68 *Ibid.*, p. 10.

Der Roman scheint seiner Autorin nicht besonders gefallen zu haben. Als sie in einem Interview zu dem Buch befragt wird, antwortet sie unverzüglich:

„Ist das ein Buch, das ... mögen Sie es sehr?

Nein.

Sie mögen es nicht?

Nein.“

Aber im selben Interview bemerkt sie nachsichtig: „Das Buch ist ... es ist eine Liebesgeschichte. Und zwei Menschen haben mir schon gesagt, sie hätten durch dieses Buch zu lieben gelernt. Nun ja.“⁶⁶

Dennoch erhält die erzählerische Abfolge in den drei Romanen aus den 1970er-Jahren neue Konfigurationen. Der erste davon, *Água viva* (dt. *Aqua viva. Ein Zwiegespräch*, 1994), zerfällt in „Splitter“, in eine Abfolge von Sinneseindrücken aus Lichtern, Farben, Geräuschen und Musik: „ein Garten, durch den ein Wasser fließt“, wie die Erzählerin erklärt, versunken in einer Art Impressionismus, durchzogen von der Hellsichtigkeit der Reflexion über das literarische Projekt der Autorin.

Die Grundlage des Plots sind abermals eine gescheiterte Liebe und die Versuche, den Schmerz zu überwinden und Freiheit zu erlangen. „Und das alles habe ich gewonnen, indem ich aufhörte, dich zu lieben.“⁶⁷ Und weiter: „Aber es gibt keine in Schmerz und Liebe erlittene Leidenschaft, auf die kein Halleluja folgt.“⁶⁸

66 Clarice Lispector, Interview mit Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti und João Salgueiro. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), 20. Oktober 1976. Veröffentlicht von selbiger Institution in: Coleção Depoimentos 7, 1991. Auch abgedruckt in: Clarice Lispector, *Outros escritos*, a.a.O., S.137-171.

67 Clarice Lispector, *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, S. 21. Hier übers. v. Luis Ruby.

68 Ibidem, S. 10.

O próprio fio episódico, tênue, calcado em marcas que poderíamos considerar como peças de um diário pessoal, diga-se, sugerido em momentos dos romances anteriores, aqui surge de modo mais explícito, nas relações entre ficção e um possível repertório de alusões de ordem autobiográfica. São “coincidências” que não passam despercebidas a quem conhece hábitos e costumes da autora – chegaram-nos por suas cartas, entrevistas e seus depoimentos. Entre outros, o costume de levantar-se e escrever de madrugada; tomar café; fumar seu cigarro; conversar com a empregada doméstica; os ruídos da sua máquina de escrever; transitar entre a literatura e a pintura – lembre-se das suas telas pintadas nessa década.

O propósito é coerente em relação a sua obra anterior. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa”⁶⁹. E afirma que consegue: “sou o és-tu”⁷⁰, num momento de aleluia.

A música, a pintura, a fotografia, as artes, em geral, ganham voz e roubam a cena: “Fotografo cada instante”⁷¹. A linguagem nunca esteve tão próxima da poesia, a tal ponto que essa produção ficcional influencia grande parte dos poetas brasileiros desse período e de outros subsequentes. Há, de fato, uma atração por essas zonas inacessíveis a que se refere quando se embrenha na escuridão da desconexão: “sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. Escrevo-te porque não me entendo”⁷². E assim divisa o que é impessoal, o neutro, o “it”, o que ela chama de “por trás do pensamento” – aliás, um dos primeiros títulos desta sua ficção.

69 Ibid.

70 Ibid., p. 14.

71 Ibid., p. 15.

72 Ibid., p. 33.

Der Handlungsfaden selbst ist dünn, verdichtet in Notizen, die wir als Fragmente aus einem persönlichen Tagebuch ansehen könnten, wie es wohl zeitweise in den früheren Romanen angedeutet wurde, und tritt hier in der Beziehung zwischen der Fiktion und einem möglichen Repertoire autobiografisch hinterlegter Anspielungen expliziter auf. Es handelt sich um ‚Zufälle‘, die demjenigen, der die Einstellungen und Gewohnheiten der Autorin kennt – durch ihre Briefe, Interviews und sonstige Aussagen –, nicht entgeht. Dazu zählen unter anderem die Angewohnheit, frühmorgens aufzustehen und zu schreiben, Kaffee zu trinken, Zigaretten zu rauchen, sich mit dem Hausmädchen zu unterhalten, die Geräusche der Schreibmaschine, zwischen Literatur und Malerei zu wechseln - man denke an Clarices Gemälde aus demselben Jahrzehnt.

Das Vorhaben ist kohärent zum vorangegangenen Werk. „Jedes Ding hat einen Augenblick, in dem es ist. Ich will das *Ist* des Dings besitzen.“⁶⁹ Und die Erzählerin behauptet, dass ihr das auch gelingt: „Ich bin das Bist-du“⁷⁰, in einem Moment des Halleluja.

Musik, Malerei, Fotografie, die Künste im Allgemeinen, erhalten eine Stimme und beanspruchen das Rampenlicht: „Fotograf in jeder Sekunde“⁷¹. Die Sprache war noch nie so nahe an Lyrik; das geht so weit, dass dieses fiktionale Werk einen Großteil der brasilianischen Dichter jener Periode und danach beeinflusst. Tatsächlich ist eine Faszination für diese unzugänglichen Bereiche sichtbar, auf die sich die Erzählerin bezieht, wenn sie in die Dunkelheit der Unverbundenheit eintaucht: „Ich bin unter der Oberfläche unerreichbar für mein Wissen. Ich schreibe dir, weil ich mich nicht verstehe.“⁷² Und so schaut sie das an, was unpersönlich ist, das Neutrale, das „*it*“, das, was sie selbst „jenseits des Denkens“ nennt - übrigens einer der ersten Arbeitstitel des Buchs.

69 Ibidem.

70 Ibidem, S. 14.

71 Ibidem, S. 15.

72 Ibidem, S. 33.

“Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos”⁷³.

Assim nasce ou redescobre a vida. “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço”⁷⁴.

Num diálogo discreto com o leitor, por vezes explicita os territórios por onde anda, entre caminhos, desvios e clareiras. Se há palavras que seguem um incontrolável fluxo, traça ‘caminhos’ ou espaços de compreensão:

De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.⁷⁵

Para, em seguida, enveredar pelos desvios do que é proibido, desmanchando dados pessoais da palavra em prol da invenção artística.

“Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”⁷⁶.

Sem grafia, concentrada na bio: eis o desvio da sua linguagem narrativa no estágio máximo, “sendo” apenas, e na ausência da palavra.

73 Ibid., p. 85.

74 Ibid., p. 44.

75 Ibid., p. 39.

76 Ibid., p. 42.

„Jenseits des Denkens erreiche ich einen Zustand. Ich weigere mich, ihn in Worte zu zerlegen – und was ich weder ausdrücken kann noch will, wird schließlich das geheimste meiner Geheimnisse.“⁷³

So wird sie geboren oder entdeckt das Leben neu. „Plötzlich fiel mir ein, dass man keine Ordnung braucht, um zu leben. Es gibt kein Muster, an das man sich zu halten hätte, es gibt überhaupt kein Muster: Ich werde geboren.“⁷⁴

In einem diskreten Dialog mit dem Leser erläutert sie stellenweise das Gelände, durch das sie sich bewegt, zwischen Pfaden, Umwegen und Lichtungen. Wenn da Worte sind, die einem unbeherrschbaren Fluss folgen, zeichnet sie ‚Wege‘ oder Räume des Begreifens nach:

„Von Zeit zu Zeit werde ich dir eine leichte Geschichte geben – ein Areal, melodisch und *cantabile*, um dieses Streichquartett von mir zu durchbrechen: eine figurative Passage, um eine Lichtung in meiner nährenden Wildnis zu öffnen.“⁷⁵

Um gleich darauf auf die Umwege des Verbotenen einzuschwenken, persönliche Daten vom Wort lösend zugunsten der künstlerischen Erfindung.

„Viel kann ich dir nicht erzählen. Ich möchte nicht autobiografisch sein. Ich möchte ‚bio‘ sein.“⁷⁶

Ohne Grafie, konzentriert auf die Bio: Das ist der Umweg ihrer narrativen Sprache auf höchster Stufe, ein ‚fortlaufendes Sein‘, und zwar in Abwesenheit des Wortes.

73 Ibidem, S. 85.

74 Ibidem, S. 44.

75 Ibidem, S. 39.

76 Ibidem, S. 42.

Esse modo de ser literário, não sendo, ou a escrita que se reverte no seu contrário, configura-se em afirmações que reiteram a importância do segredo – “Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver”⁷⁷ – e o cuidadoso e discreto recato da intimidade. “Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza”⁷⁸. O seu discurso, segundo a narradora, mostra-se avesso a “confidências”. Seria essa afirmação mais um trunfo do jogo ficcional para ludibriar seu leitor?

Seja como for, o livro não tem enredo. “Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair”⁷⁹.

E não tem história: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêm da janela do trem”⁸⁰.

O livro que escreve não é um livro. “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira”⁸¹.

77 Ibid., p. 86.

78 Ibid., p. 53.

79 Ibid., p. 87.

80 Ibid., p. 88.

81 Ibid., p. 13.

Diese Form literarischen Seins durch Nichtsein oder des Schreibens, das sich in sein Gegenteil verkehrt, konfiguriert sich in Aussagen, die immer wieder die Wichtigkeit des Geheimnisses betonen – „Ich halte deinen Namen geheim. Ich brauche Geheimnisse, um zu leben.“⁷⁷ –, und in der vorsichtigen und diskreten Zurückhaltung der Innerlichkeit. „Ich eröffne das Spiel. Nur die Fakten aus meinem Leben erzähle ich nicht: Ich bin von Natur aus geheim.“⁷⁸ Ihre Rede, so die Erzählerin, zeigt sich „Vertraulichkeiten“ abgeneigt. Ob diese Aussage wohl ein weiterer Trumpf im Spiel der Fiktion ist, um den Leser zu veräppeln?

Wie dem auch sei, das Buch hat keine Handlung. „Habe ich keine Handlung im Leben? Ich bin unverhofft fragmentarisch. Ich bin allmählich. Meine Geschichte ist, dass ich lebe. Und ich habe keine Angst vor dem Scheitern. Soll mich das Scheitern vernichten, ich will den Ruhm vom Absturz.“⁷⁹

Und es gibt keine Geschichte: „Das hier ist keine Geschichte, eine solche Geschichte kenne ich nämlich nicht, ich weiß nur, wie man hingehet und fortlaufend spricht und tut: eine Geschichte von Augenblicken, die fliehen wie die flüchtigen Schienen, die man durchs Zugfenster sieht.“⁸⁰

Das Buch, das sie da schreibt, ist kein Buch. „Das hier ist kein Buch, so schreibt man nämlich nicht. Ist das, was ich schreibe, ein einziger Höhepunkt? Meine Tage sind ein einziger Höhepunkt: Ich lebe am Rand.“⁸¹

77 Ibidem, S. 86.

78 Ibidem, S. 53.

79 Ibidem, S. 87.

80 Ibidem, S. 88.

81 Ibidem, S. 13.

Nem poderia ser considerado um romance. Na capa, o livro é identificado como “ficção”. “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”⁸².

E nem parece haver autor, conforme afirma a narradora: “O próprio pensamento parece sem autor”⁸³.

Nesse momento em que se encontra “perto da grandeza do nada”⁸⁴, não há começo, nem meio, nem fim, apenas um fluxo criativo sem volta e sem controle.

Vale considerar a observação do crítico Benedito Nunes ao reconhecer esse procedimento como uma “técnica do desgaste”, ou uma “desescritura”: “como se, em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado”, em direção contrária ao “estilo de acréscimo” de um Guimarães Rosa, por exemplo⁸⁵.

Ao ler uma das provas do livro, José Américo Motta Pessanha escreve uma carta a Clarice e lhe faz uma pergunta decisiva: “E agora, Clarice?”, parodiando o célebre verso de Carlos Drummond de Andrade: “E agora, José?”. Depois de levar ao extremo a experiência de “uma falta de construção”, o que lhe espera?⁸⁶

82 Ibid., p. 14.

83 Ibid., p. 108.

84 Ibid.

85 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 138.

86 PESSANHA, José Américo. Carta a Clarice Lispector. São Paulo, 5 mar. 1972. Arquivo Clarice Lispector. Museu de Literatura Brasileira-Fundação Casa de Rui Barbosa.

Als Roman darf es wohl auch kaum gelten. Auf dem Cover wird das Buch als „Fiktion“ identifiziert. „Aber was schadet es, wenn ich von der Logik abweiche? Ich befasse mich hier mit Rohstoff. Ich bin jenseits von dem, was jenseits des Denkens liegt. Es nützt nichts, mich einordnen zu wollen: Ich rutsche einfach weg und lasse es nicht zu, von einem Genre lasse ich mich nicht mehr erwischen.“⁸²

Auch einen Autor scheint es nicht mehr zu geben, wie die Erzählerin erklärt: „Das Denken selbst wirkt ohne Autor.“⁸³

In diesem Moment, in dem man sich „nahe der Größe des Nichts“⁸⁴ befindet, gibt es keinen Anfang, auch keine Mitte und kein Ende, nur einen kreativen Fluss ohne Umkehr und ohne Kontrolle.

Hier lohnt sich, die Beobachtung des Kritikers Benedito Nunes zu bedenken, der in diesem Verfahren eine „Technik der Abnutzung“ oder ein „Entschreiben“ erkennt: „als würde sie, anstatt zu schreiben, entschreiben und damit die magische Wirkung eines Rückflusses der Sprache erreichen, die ‚Jenes‘, das Unausgedrückte, sichtbar werden lässt“, entgegen dem „Stil der Hinzufügung“ zum Beispiel eines Guimarães Rosa.⁸⁵

Als José Américo Motta Pessanha einen Fahnenausdruck des Buches liest, schreibt er Clarice einen Brief, in dem er ihr eine entscheidende Frage stellt: „Und jetzt, Clarice?“ – eine parodistische Anspielung auf den berühmten Vers von Carlos Drummond de Andrade: „Und jetzt, José?“ Nachdem sie das Experiment eines „Verzichts auf Konstruktion“ auf die Spitze getrieben hat, was wartet da noch auf sie?⁸⁶

82 Ibidem, S. 14.

83 Ibidem, S. 108.

84 Ibidem.

85 Benedito Nunes, *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector, a.a.O., S. 138.

86 José Américo Pessanha, Brief an Clarice Lispector. São Paulo, 5. März 1972. Arquivo Clarice Lispector/Museu de Literatura Brasileira-Fundação Casa de Rui Barbosa.

O que lhe esperam? Dois livros de ficção.

Um deles, *A hora da estrela*, de 1977, retoma o processo do desconcerto, mas numa estrutura rigorosamente bem arquitetada na relação de uma triangulação de personagens conectados entre si: Clarice, a autora; Rodrigo S.M., o personagem escritor que conta a história de Macabéa, imigrante nordestina pobre que mora no Rio de Janeiro.

E um outro livro, o derradeiro, *Um sopro de vida*, de 1977 mas publicado no ano seguinte, postumamente, em que a desconexão se propaga em diálogo – ou monólogo disfarçado de diálogo? – entre um ele e um ela, cada um no seu empenhado e até obsessivo específico fluxo de tentativas, sabidamente frustradas, de dar nome às coisas.

A visão dos problemas sociais sempre habitou os alicerces da produção textual de Clarice. São várias as vertentes dessa manifestação, tanto nas agruras pessoais como a da fome, experimentadas pelos pais e também por ela mesma, durante a sua infância no nordeste, quanto nas suas propostas de vida. Quando estudante, afirma que estudou direito para desempenhar atividades ligadas às penitenciárias e escreve na revista da Faculdade sobre “o direito de punir”, questionando esse direito por uma sociedade despreparada para recuperar culpados. Uma das crônicas mais famosas do seu repertório, que serve como “fecho de ouro” das que publica na primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, na seção “Fundo de gaveta”, intitulada “Mineirinho”, denuncia a violência policial pelo assassinato bárbaro de um criminoso. A autora, com revolta, traduz sua indignação ao afirmar que sentia, em si mesma, um dos treze tiros que o atingiram. E a primeira crônica publicada no *Jornal do Brasil*, onde colaborou de 1967 a 1973, intitulada “Crianças chatas”, relata o drama da mãe diante do filho que não dorme porque está faminto e não há nada para lhe saciar a fome. Sua preocupação social está patente também na participação em movimentos contra a ditadura militar que se instaurou no Brasil em 1964, como na Passeata dos Cem Mil em junho de 1968.

Was auf sie wartet? Zwei weitere Prosabücher.

Eines davon, *Der große Augenblick* aus dem Jahr 1977, nimmt den Prozess der Verwirrung wieder auf, aber in einer rigoros durchkonstruierten Struktur, der Dreiecksbeziehung miteinander verbundener Figuren: der Autorin Clarice und der Autor-Figur Rodrigo S.M., der die Geschichte von Macabéa erzählt, einer Binnenmigrantin aus dem Nordosten, die arm in Rio de Janeiro lebt.

Und das letzte Buch, *Um sopro de vida* (Ein Hauch von Leben) aus dem Jahr 1977, das erst im Jahr darauf posthum veröffentlicht wurde. Darin setzt sich die Unverbundenheit im Dialog – oder ist es ein als Dialog verkleideter Monolog? – zwischen einem Er und einer Sie fort, jeder von beiden in seinem bemühten, ja, obsessiven Fluss bekanntlich fruchtloser Versuche, den Dingen Namen zu geben.

Der Blick auf gesellschaftliche Probleme lag immer an der Wurzel von Clarices Textproduktion. Das hat mehrere Gründe, von den persönlichen Bitternissen wie etwa dem Hunger, den die Eltern und in ihrer Kindheit im Nordosten auch sie selbst gelitten hatten, bis zu ihren Lebensplänen. Als Studentin sagt sie, sie habe Jura studiert, um sich für Verbesserungen im Strafvollzug zu engagieren; sie schreibt in der Fachbereichszeitschrift über „das Recht zu strafen“ und stellt dieses Recht für eine Gesellschaft in Frage, die nicht darauf vorbereitet sei, Schuldige wieder zu integrieren. Eine der berühmtesten Kolumnen aus ihrem Werk, gleichsam die ‚goldene Klammer‘ für die 1964 in der Erstausgabe von *A legião estrangeira* unter der Rubrik „Ganz hinten in der Schublade“ veröffentlichten, trägt den Titel „Mineirinho“. Darin klagt die Autorin die Gewalttätigkeit der Polizei bei der barbarischen Ermordung eines Verbrechers an. Ihre Empörung drückt sie dadurch aus, dass sie bekräftigt, sie habe eine der dreizehn Kugeln, die ihn trafen, am eigenen Leib gespürt. Und ihre erste Kolumne im *Jornal do Brasil*, für das sie zwischen 1967 und 1973 schrieb, schildert unter dem Titel „Lästige Kinder“ das Drama der Mutter, deren Sohn nicht einschlafen kann, weil er Hunger hat, und es gibt nichts, womit sie seinen Hunger stillen könnte. Clarices soziales Engagement ist auch an ihrer Teilnahme an Demonstrationen gegen die Militärdiktatur erkennbar, die seit 1964 in Brasilien regierte, etwa bei der Passeata dos Cem Mil (Marsch der Hunderttausend) im Juni 1968.

Mas nessa novela, *A hora da estrela*, o social ganha força por se aliar a um outro filão metafórico, patente no nome da personagem Macabéa, a admitir remissão aos macabeus – povo judeu que resistiu às ameaças de liberdade de culto. O destino dessa alagoana pobre parece traçado pelo seu final, ao mesmo tempo lírico e trágico, sendo atropelada por um Mercedes-Benz, carro de luxo amarelo.

Amarelo é o carro que a atropela, como são amarelas as gemas viscosas do ovo que extravasam a sacola de tricô da Ana, no conto “Amor”, quando inicia seu processo de “sair dos trilhos” da convenção e imergir na liberdade criativa do Jardim Botânico. Nesse momento da morte, Macabéa conquista sua liberdade, definitivamente expulsa de uma sociedade em que não há lugar para ela, nordestina pobre, que nada tem, numa sociedade regida pelo “ter”. Macabéa é assim devorada pelo sistema em que o sobreviver seria fato inadmissível. A não ser por espertos, como o namorado Olímpico, também nordestino, ignorante, sem escrúpulos na sua luta para vencer na vida pela política.

A comoção e a indignação constituem os pilares sólidos no ato de recepção dessa novela. Como o leitor poderia reagir de outra forma, diante da realidade dessa moça, personagem que, se tivesse um pote de creme, o comeria, para ter um pouco de gordura no seu corpo magro e sem viço e beleza?

Se é evidente a menção à cultura hebraica – que é também o berço da cultura de Clarice Lispector – ao construir uma personagem “sem lugar”, sem pertencimento, há que considerar os tantos sentidos dessa caracterização.

Doch in diesem Roman, *Der große Augenblick*, gewinnt das Gesellschaftliche Kraft, indem es sich mit einem anderen metaphorischen Faden verbindet, offensichtlich im Namen der Figur Macabéa mit seinem Verweis auf die Makkabäer – eine jüdische Gruppe, die sich der Bedrohung der Religionsfreiheit widersetzte. Das Schicksal der armen Frau aus Alagoas scheint von ihrem Ende her entworfen, das gleichzeitig lyrisch und tragisch ist: Sie wird von einem Mercedes-Benz überfahren, einer gelben Luxuskarosse.

Gelb ist der Wagen, der sie überfährt, wie das glitschige Eigelb, das in der Erzählung „Liebe“ aus Anas Stricktasche rinnt, am Anfang ihres ‚Entgleisens‘ aus der Konvention und Eintauchens in die kreative Freiheit des Botanischen Gartens. Im Moment des Todes erringt Macabéa ihre Freiheit, endgültig ausgestoßen aus einer Gesellschaft, in der es für sie, die Arme aus dem Nordosten, keinen Platz gibt, sie, die nichts hat, in einer Gesellschaft, die vom ‚Haben‘ bestimmt wird. Macabéa wird also vom System verschlungen, in dem ein Überleben untragbar wäre. Es sei denn bei Schlaumeiern wie ihrem Freund Olímpico, auch er aus dem Nordosten und ungebildet, aber ohne Skrupel in seinem Kampf um den Sieg auf politischem Gebiet.

Erschütterung und Empörung bilden die festen Säulen bei der Rezeption dieses Kurzromans. Wie könnte der Leser auch anders reagieren angesichts dieser jungen Frau, die, hätte sie eine Dose mit Hautcreme, daraus essen würde, um ein wenig Fett in ihrem mageren Körper ohne Saft und Schönheit zu haben?

Liegt bei der Konstruktion einer Figur ‚ohne Ort‘ und Zugehörigkeit die Bezugnahme auf die jüdische Kultur – die auch die Wiege von Clarice Lispectors Kultur ist – auf der Hand, so sind doch zahlreiche Bedeutungen dieser Charakterisierung zu erwägen.

De um lado, tal como a barata, Macabéa não ocupa um lugar social, vive e sobrevive, mas à margem, pois não cumpre o que dela se espera na sua constituição física, no trabalho, nas relações sociais. E quando, após consultar uma cartomante que mentirosamente lhe anuncia futuro feliz com um homem rico e bonito, o acidente faz a sua parte: mata os seus sonhos. Acaba assim uma possível perspectiva de a personagem tornar-se sujeito de sua própria história.

No entanto, o viver à margem lhe permite certa ingenuidade, ao contentar-se com o que tem, por quase nada que seja, e sob esse aspecto integrar-se – embora inconscientemente – a outra ordem das coisas, ancorada no simples ato de viver, perto do que seria o selvagem coração da vida.

Daí a complexidade dessa personagem, ser abjeto; de um lado, ser dotado de certa pureza; de outro, sem consciência do que é, sem os vícios de uma sociedade doente erigida a condicionamentos cerceadores do que poderíamos considerar humanísticos.

Remeter à sua tradição cultural judaica é fundamental, na medida em que faz parte da estrutura mesma dessa prosa ficcional. Eis aí a força de uma simples menção, que ganha corpo ao longo da narrativa, sugerindo um sentido que se reforça a cada detalhe. Contudo, seria inadequado pautar-se nesse dado de construção para traduzir uma proposta de vínculo da escritora Clarice com a cultura judaica.

Zwar nimmt Macabéa, wie die Kakerlake, keine soziale Stellung ein, sie lebt und überlebt, aber als Randfigur, da sie nicht erfüllt, was in ihrer körperlichen Konstitution, in der Arbeit, in den sozialen Beziehungen von ihr erwartet wird. Und als sie eine Kartenleserin konsultiert, die ihr eine glückliche Zukunft mit einem reichen und gutaussehenden Mann vorgaukelt, leistet der Unfall seinen Beitrag: Er tötet ihre Träume. So endet eine mögliche Perspektive, in der die Figur Subjekt ihrer eigenen Geschichte werden könnte.

Aber das Leben am Rand gestattet ihr eine gewisse Naivität, da sie sich mit dem zufriedengibt, was sie hat, sei es auch fast nichts, und unter diesem Aspekt kann sie sich – wenngleich unbewusst – in die andere Ordnung der Dinge integrieren, verankert im bloßen Existieren, nahe dem, was das wilde Herz des Lebens wäre.

Das macht die Komplexität dieser Figur aus: einerseits ein niederes Wesen, andererseits eines, das mit einer gewissen Reinheit begabt ist, ohne Bewusstsein von dem, was es ist, ohne die Laster einer kranken Gesellschaft, deren grundlegende Konditionierungen das beschneiden, was wir als humanistische Werte ansehen könnten.

Auf Clarices kulturellen jüdischen Hintergrund zu verweisen, ist von fundamentaler Bedeutung, insofern er zur Struktur dieser fiktionalen Prosa selbst gehört. Hier haben wir die Kraft einer schlichten Bezugnahme, die im Laufe der Erzählung greifbarer wird und dabei einen Sinn suggeriert, der sich mit jeder Einzelheit verstärkt. Dennoch wäre es unangemessen, sich auf dieses konstruktive Prinzip zu stützen, um den Ansatz einer Verbindung der Autorin Clarice zum Judentum zu übermitteln.

Recorro a uma importante afirmação de Clarice durante entrevista datada de 1976: “Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma”⁸⁷. As razões para tal procedimento seriam muitas. Entre elas, seu laço de casamento com diplomata brasileiro, em tempos da ditadura do Estado Novo, no Brasil. E o fato de morar com o marido diplomata justamente na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Não há menções suas de adesão nem à religião nem à cultura judaica, diferentemente de sua irmã Elisa Lispector, que segue a religião judaica e escreve textos autobiográficos contando a saga da família perseguida por serem judeus⁸⁸.

Olga Borelli reforça esse pendor libertário de Clarice, ao afirmar em entrevista que a escritora era avessa a qualquer “-ista” – feminista, comunista, ou qualquer outra frente de atuação inserida em sistemas fechados de pensamento e dogma⁸⁹.

87 COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. *O Globo*, 20 abril 1976; COUTINHO, Edilberto. *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 168.

88 LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948; *Retratos antigos*. Org. Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

89 CLARICE, segundo Olga Borelli. Entrevista por Arnaldo Franco Junior. Suplemento literário Minas Gerais, número especial, n. 1091, 19 dez. 1987, p. 8-9.

Ich verweise auf eine bedeutende Aussage Clarices in einem 1976 gegebenen Interview: „Wissen Sie, ich bin Jüdin. Aber ich glaube nicht an diesen Unfug, dass die Juden das auserwählte Volk Gottes seien. Von wegen.“⁸⁷ Die Gründe für ein solches Vorgehen dürften viele gewesen sein. Darunter ihre Heirat mit einem brasilianischen Diplomaten zur Zeit der Diktatur, des sogenannten Estado Novo in Brasilien. Und der Umstand, dass sie mit ihrem Diplomategatten während des Zweiten Weltkriegs ausgerechnet in Italien lebte. Clarice Lispector erklärt sich nirgendwo der jüdischen Religion oder Kultur zugehörig, im Unterschied zu ihrer Schwester Elisa Lispector, die gläubige Jüdin war und in ihren autobiografischen Texten die Saga der Familie erzählte, die wegen ihrer jüdischen Identität verfolgt wurde.⁸⁸

Olga Borelli gibt einen weiteren Anhaltspunkt für diese freigeistige Neigung Clarices, als sie in einem Interview bekräftigt, die Autorin sei jeglichem ‚Ismus‘ abhold gewesen - ob Feminismus, Kommunismus oder anderen Handlungslinien, die sich in geschlossene Denksysteme und Dogmen einfügten.⁸⁹

87 Edilberto Coutinho, „Uma mulher chamada Clarice Lispector“, *O Globo*, 20. April 1976; Edilberto Coutinho, *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980, S. 168.

88 Elisa Lispector, *No exílio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948; *Retratos antigos*. Hrsg. von Nádya Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

89 „Clarice, segundo Olga Borelli“, Interview von Arnaldo Franco Junior. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Sonderausgabe, Nr. 1091, 19. Dezember 1987, S. 8-9.

Seja como for, Macabéa repercute a história trágica dos judeus na sua luta contra os gregos para ter direito à prática religiosa. Mas a história de Macabéa é isso e mais outras, entre elas, a história do narrar a sua trajetória de vida pelo narrador criado por Clarice Lispector, Rodrigo S. M., que nos relata cada passo de suas intenções, procedimentos e frustrações. Seria justo, como um intelectual, contar a história do pobre, se, ao relatar a sua fome, o pão vira ouro? Eis o dilema da própria arte, que jamais alcança o seu objetivo. Se essa é a válvula mestra dos textos criados por Clarice, nessa obra o arranjo ganha mais uma vez simetria: Clarice cria Rodrigo, Rodrigo cria Macabéa, que, por sua vez, é desdobramento de uma autora (judia alagoana) e de um narrador (em processo de criação). E se as questões referentes a essa operação já conhecemos, desde seu primeiro conto ou primeiro romance, recebe nuances ao retomar a “corrente” indissociável e bem amarrada dessas três forças em ação, constituindo, uma vez mais, o cerne da plataforma narrativa.

O caráter fragmentário, ao escrever em pedaços de guardanapos ou talões de cheque bancário, já estava presente no processo de criação do primeiro romance de Clarice Lispector. Olga Borelli ajuda-a na fase de montagem. Assim aconteceu com *Água viva*. Assim acontece com *A hora da estrela*. E assim acontece, de modo mais incisivo, com *Um sopro de vida* – neste, Olga desenvolve o trabalho sem a presença da escritora.

Se *Água viva* não mais é anunciada como “romance”, e sim como “ficção”, *Um sopro de vida* nos é apresentado como “pulsações”. O gênero “romance” se dilui. E praticamente se esvai. E o baralhamento das personagens em cena constitui o cerne mesmo da narrativa.

Im Namen Macabéa klingt jedenfalls die tragische Geschichte der Juden mit, die gegen das Seleukidenreich um das Recht kämpften, ihre Religion praktizieren zu können. Aber die Geschichte Macabéas ist das und noch vieles mehr, darunter auch die Geschichte des Erzählens ihres Lebenswegs durch den von Clarice Lispector geschaffenen Erzähler, Rodrigo S. M., der uns seine Absichten, Vorgehensweisen und Frustrationen in allen Einzelheiten schildert. Ob es wohl gerecht ist, als Intellektueller die Geschichte einer armen Frau zu erzählen, da, wenn er von ihrem Hunger spricht, Brot zu Gold wird? Hier haben wir das Dilemma der Kunst an sich, die niemals ihr Ziel erreicht. Wenn dies das Hauptventil der von Clarice geschaffenen Texte ist, so gewinnt das Arrangement in diesem Werk einmal mehr Symmetrie: Clarice schafft Rodrigo, Rodrigo schafft Macabéa, die ihrerseits mit einer Autorin (einer Jüdin aus dem Bundesstaat Alagoas) und einem Erzähler (im Schaffensprozess) überblendet ist. Und wenn wir die Fragen, die sich auf diese Operation beziehen, von ihrer ersten Erzählung oder ihrem ersten Roman an bereits kennen, so werden sie hier um Nuancen ergänzt, indem die unauflösbare und gut vertäute ‚Kette‘ dieser drei Wirkungskräfte wieder aufgenommen wird und einmal mehr den Kern der narrativen Bühne bildet.

Der fragmentarische Charakter der auf Papierservietten oder Bankschecks geschriebenen Sätze war schon bei der Erschaffung von Clarice Lispectors erstem Roman gegenwärtig. Nun half ihr Olga Borelli in der Phase des Zusammensetzens. So geschah es bei *Água viva*. So geschieht es bei *Der große Augenblick*. Und so geschieht es abermals und einschneidender bei *Um sopra de vida* – denn in diesem Fall führte Olga Borelli die Arbeit in Abwesenheit der Autorin durch.

Wird *Água viva* schon nicht mehr als „Roman“ angekündigt, sondern als „Fiktion“, so wird uns *Um sopra de vida* mit der Bezeichnung „Pulsationen“ präsentiert. Das Genre ‚Roman‘ löst sich auf, es kommt praktisch zum Verschwinden, während das Durchmischen der Figuren auf der Bühne den eigentlichen Kern der Erzählung darstellt.

Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessa – deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações-pensadas e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua.⁹⁰

Cada um escreve o seu diário: ele, o Autor; ela, Ângela Pralini, personagem também de um conto seu⁹¹. Desfaz-se o que poderia ser um diálogo, pois cada um se mantém na sua individualidade, ainda que, na sequência da construção, em constante cotejo e contraste: ele, no equilíbrio; ela, no desequilíbrio.

Interessante observar que a figura da gangorra, entre equilíbrio e desequilíbrio (diga-se conforto e desconforto), a que recorremos para traduzir o movimento do conto “Amor” aparece como elemento de composição da personagem: “Às vezes acontece um desequilíbrio equilibrado assim como uma gangorra que ora está no alto, ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio”⁹².

História de amor? Sim. E sem clímax, pois cada fragmento é, por si, um clímax. Estilhaços. Sopros. De vida e de morte. História de vida e de linguagem que se processa no viver/escrever o outro, em que, lançados nessa loucura, acabam destruindo o outro e a si mesmo: o morrer de amor.

90 LISPECTOR, Clarice. *Um sopra de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 19-20.

91 Ângela Pralini é personagem do conto “A partida do trem”, inserido em: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 24-48. (Esse volume e *A via crucis do corpo*, publicado no mesmo ano, e feito sob encomenda, centrado no tema do sexo, reúnem contos com temas avançados para a época, como prostituição, homossexualidade, além de personagens extraterrestres e rituais proibidos, numa linguagem crua e direta, que, sob esse aspecto, constitui mais um passo na literatura de crítica a padrões reacionários.)

92 LISPECTOR, Clarice, *op. cit.*, p. 55.

„Das Ich, das in diesem Buch erscheint, bin nicht ich. Es ist nicht autobiografisch, ihr wisst nichts von mir. Ich habe dir nie gesagt und werde dir nie sagen, wer ich bin. Ich bin ihr selbst. Was nur mich angeht, habe ich aus diesem Buch entfernt – habe meine Geschichte und die Geschichte von Ângela beiseitegelassen. Worauf es mir ankommt, das sind die Schnappschüsse von Denk-Eindrücken und nicht die reglose Pose derer, die auf mein ‚Bitte recht freundlich!‘ warten. Ich bin doch kein Straßenfotograf.“⁹⁰

Jeder schreibt sein eigenes Tagebuch: er, der Autor, und sie, Ângela Pralini, die schon zuvor als Figur in einer Erzählung Clarices auftaucht.⁹¹ Was ein Dialog sein könnte, zerfällt, denn jeder verharrt in seiner Individualität, wenn auch in der Konstruktionsfolge in ständigem Vergleich und Kontrast: er im Gleichgewicht, sie im Ungleichgewicht.

Interessanterweise erscheint hier das Bild von der Wippe zwischen Gleichgewicht und Ungleichgewicht (sprich Behagen und Unbehagen), mit dem wir die Bewegung der Erzählung „Liebe“ beschrieben haben, als Element der Komposition der Figur: „Manchmal ereignet sich ein austariertes Ungleichgewicht wie bei einer Wippe, die bald oben, bald unten ist. Und das Ungleichgewicht der Wippe ist genau ihr Gleichgewicht.“⁹²

Eine Liebesgeschichte? Ja. Und ohne Höhepunkt, da jedes Fragment einen Höhepunkt für sich darstellt. Splitter. Ein Hauch nach dem anderen. Von Leben und Tod. Eine Geschichte vom Leben und von der Sprache, in einem prozesshaften Leben/Schreiben des anderen, an dessen Ende die beiden, in diesen Wahnsinn geworfen, den anderen und sich selbst zerstören: ein Sterben aus Liebe.

90 Clarice Lispector, *Um sopra de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, S. 19-20.

91 Ângela Pralini kommt in der Erzählung „Die Abfahrt des Zugs“ vor, in Clarice Lispectors Erzählband *Onde estivestes de noite* (Wo wart ihr in der Nacht). Rio de Janeiro: Artenova, 1975, S. 24-48 (dt. in: *Aber es wird regnen*, a.a.O. S. 69-88). (Dieser Band sowie der im selben Jahr veröffentlichte und als Auftragsarbeit entstandene *A via crucis do corpo* [Der Kreuzweg des Leibes], in dem das Thema Sex im Mittelpunkt steht, versammeln Erzählungen mit für die damalige Zeit fortschrittlichen Themen, darunter Prostitution und Homosexualität, ein Außerirdischer als Figur und Rituale von schwarzer Magie, das alles in einer schmucklosen und direkten Sprache, die unter diesem Aspekt einen weiteren Schritt der Kritik an reaktionären Vorgaben in der Literatur darstellt.)

92 Clarice Lispector, *Um sopra de vida*, a.a.O., S. 55.

Ele, o Autor, na sua ânsia de escrever um livro, sabe que a literatura não serve para nada e para ninguém. Mais um passo no campo da desmontagem, agora do próprio leitor, que passa a não “contar” ou a não existir como destinatário nesse elenco de atores em torno da arte.

O que é verdade? O que é ficção?

Clarice se insere na massa da sua própria criação, por sinais precisos de sua experiência pessoal, que por vezes distribui como atributos de Ângela. Os exemplos são muitos, dos quais destaco alguns: ter um cachorro chamado Ulisses; ser a pintora autora das telas intituladas “Gruta” e “Sem sentido”; tomar calmantes; ser autora de um romance intitulado *A cidade sitiada*; escrever crônicas semanais num jornal, questionando o seu valor, pois “Crônica não é literatura, é paraliteratura”⁹³; escrever notas fragmentárias e não saber uni-las.

Se Clarice pode ser vista nos papéis que inventa das suas personagens, como transfiguração em Rodrigo S. M., que, por sua vez, se transfigura em sua obra criada, Macabéa, que também remete a detalhes do que é a escritora e pessoa Clarice, da mesma forma essa triangulação persiste, nas figuras de Clarice, Autor, Ângela Pralini, em mútuos desdobramentos. É nesse palco em que a ficcionista – qual delas? – pode descansar e morrer.

Remeto a uma cena de vida e morte que me foi contada por Olga Borelli. Quando Clarice estava no hospital, já em estado avançado da doença, e quer sair do quarto e a enfermeira não deixa, diz para a enfermeira: “Você matou meu personagem”⁹⁴.

Clarice morre transfigurada na sua própria ficção.

93 Ibid., p. 95.

94 Cf. GOTLIB, Nádia., *Clarice, uma vida que se conta*, p. 604.

Er, der Autor, weiß in seinem Drang, ein Buch zu schreiben, dass die Literatur nichts und niemandem nützt. Ein weiterer Schritt auf dem Feld der Demontage, diesmal trifft es den Leser selbst, der nun nicht mehr ‚zählt‘ oder als Adressat in diesem Ensemble von Schauspielern rund um die Kunst existiert.

Was ist hier Wahrheit? Was ist Fiktion?

Clarice arbeitet sich in ihr eigenes Schaffen ein, durch genaue Hinweise auf ihre persönliche Erfahrung, die sie als Eigenschaften Ângelas einstreut. Die Beispiele sind zahlreich, ich hebe hier einige hervor: Ângela hat einen Hund namens Ulisses; sie malt Bilder mit Titeln wie „Grotte“ und „Ohne Sinn“; sie nimmt Beruhigungsmittel; sie ist die Autorin eines Romans mit dem Titel *Die belagerte Stadt*; sie verfasst wöchentliche Zeitungskolumnen und zieht deren Wert in Zweifel, denn „Kolumnen sind keine Literatur, sie sind Paraliteratur“⁹³; sie schreibt fragmentarische Notizen und weiß sie nicht zusammenzufügen.

Ist Clarice in den Rollen sichtbar, die sie für ihre Figuren erfindet, als Transfiguration in Rodrigo S. M., der sich seinerseits in das von ihm geschaffene Werk, Macabéa, transfiguriert, die ebenfalls auf Einzelheiten der Autorin und Person Clarice verweist, so überdauert auf dieselbe Weise dieses Dreieck der Figuren Clarice, Autor und Ângela Pralini in wechselseitigen Überblendungen. Just auf dieser Bühne kann die Erschafferin von Fiktionen – welche von ihnen? - ausruhen und sterben.

Mir fällt dazu eine Szene von Leben und Tod ein, die Olga Borelli mir berichtete. Clarice liegt in fortgeschrittenem Krankheitsstadium im Spital und will ihr Zimmer verlassen, wird aber von der Krankenschwester daran gehindert. Da sagt sie zu ihr: „Sie haben meine Figur umgebracht.“⁹⁴

Clarice stirbt transfiguriert in ihrer eigenen Fiktion.

93 Ibidem, S. 95.

94 Vgl. Nádia Battella Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*, a.a.O., S. 604.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CANDIDO, Antonio. Língua, pensamento, literatura. *Folha da Manhã*, 25 jun. 1944.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

CANDIDO, Antonio. Perto do coração selvagem. *Folha da Manhã*, 16 jul. 1944

CLARICE Lispector. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), 20 out. 1976. Publicada pelo mesmo MIS-RJ em: Coleção Depoimentos 7, 1991 (Republicada em: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 137-171).

CLARICE, segundo Olga Borelli. Entrevista por Arnaldo Franco Junior. *Suplemento literário Minas Gerais*, no. 1091, 19 dez. 1987, p. 8-9.

CONVERSANDO com Clarice. Entrevista concedida a José Mário Rodrigues e Marcus Siqueira. *Jornal do Commercio*. Recife, 30 mai. 1976.

COUTINHO, Edilberto. *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 168.

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. *O Globo*, 20 abr. 1976.

DELEUZE, Gilles. Primeira série de paradoxos: Do puro devir. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 1-3.

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

AUERBACH, Erich. „Der braune Strumpf“, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern und München: Francke 1967.

CANDIDO, Antonio. „Língua, pensamento, literatura“, *Folha da Manhã*, 25. Juni 1944; „Perto do coração selvagem“, *Folha da Manhã*, 16. Juli 1944 (in Auszügen neu veröffentlicht in: „No raiar de Clarice Lispector“, in: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

„Clarice Lispector.“ Interview mit Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti und João Salgueiro. Museu da Imagem und do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), 20.10.1976. Veröffentlicht von selbiger Institution in: *Coleção Depoimentos 7*, 1991. (Neu veröffentlicht in: Clarice Lispector, *Outros escritos*. Hrsg. von Teresa Montero und Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, S.137-171.).

„Clarice, segundo Olga Borelli“, Interview mit Arnaldo Franco Junior. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Sonderausgabe, Nr. 1091, 19. Dezember 1987, S. 8-9.

„Conversando com Clarice“, Interview mit José Mário Rodrigues und Marcus Siqueira. *Jornal do Commercio*, Recife, 30. Mai 1976.

COUTINHO, Edilberto. „Uma mulher chamada Clarice Lispector.“ *O Globo*, 20. April 1976. (Neu veröffentlicht in: COUTINHO, Edilberto. *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980.)

DELEUZE, Gilles. „Erste Serie der Paradoxa: Vom reinen Werden“, in: *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 15-17.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008 (3. überarbeitete Ausg. 2014.)

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008 (3. ed. rev. 2014). (Em espanhol: *Clarice Lispector Fotobiografia*. Tradução Brenda Ríos e Paula Abramo. México: DGP-Conaculta/S Consultores en Diseño/Cooperativa La Joplin, 2015.)

GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coordenação: Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, CNPq, 1988, p. 161-195.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. A entrevista alegre. *Jornal do Brasil*, 30 dez. 1967.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

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

LISPECTOR, Clarice. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995 (7. Ausg. São Paulo: Edusp, 2013).

GOTLIB, Nádía Battella. „Um fio de voz: histórias de Clarice“, in: Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* Kritische Ausgabe. Hrsg. V. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle / Brasília: CNPq, 1988, S. 161-195.

LISPECTOR, Clarice: *Aber es wird regnen (Sämtliche Erzählungen II)*, übers. v. Luis Ruby, München: Penguin 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1. Ausg. 1949) 2. überarbeitete Ausg., Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964 (dt. *Von Traum zu Traum*, übers. v. Sarita Brandt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992).

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (dt. Auswahl: *Wofür ich mein Leben gebe*, hrsg. u. übers. v. Luis Ruby, München: Penguin, November 2023).

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973 (dt. *Aqua viva. Ein Zwiegespräch*, übers. v. Sarita Brandt, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994).

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

LISPECTOR, Clarice. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961 (dt. *Der Apfel im Dunkeln*, übers. v. Curt Meyer-Clason, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983).

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964 (dt. *Die Passion nach G. H.*, übers. von Christiane Schrübbbers und Sarita Brandt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, Neuübersetzung v. Luis Ruby in Planung für 2025 bei Penguin, München).

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira. Jornalismo*. Org. e apresentações Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LISPECTOR, Clarice. De uma conferência no Texas. *Jornal do Brasil*, 20 jul. 1968.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1960.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero, Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1948.

LISPECTOR, Elisa. *Retratos antigos*. Org. Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira. Jornalismo*. Hrsg. von Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. „Das fröhliche Interview“, *Jornal do Brasil*, 30. Dezember 1967; dt. in: *Wofür ich mein Leben gebe*, München: Penguin 2023.
- LISPECTOR, Clarice. *Der große Augenblick*, übers. v. Luis Ruby, Frankfurt/Main: Schöffling, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Der Lüster*, übers. v. Luis Ruby, Frankfurt/Main: Schöffling 2013.
- LISPECTOR, Clarice. „De uma conferência no Texas“, *Jornal do Brasil*, 20. Juli 1968; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1960.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. (1. Ausg. 1960) 3. Ausg. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- LISPECTOR, Clarice. *Nahe dem wilden Herzen*, übers. v. Ray-Güde Mertin, überarb. v. Corinna Santa Cruz, Frankfurt/Main: Schöffling 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Hrsg. von Teresa Montero, Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau (Sämtliche Erzählungen I)*, übers. v. Luis Ruby, München: Penguin 2019.

MILLIET, Sérgio. Perto do coração selvagem. *O Estado de S. Paulo*, 15 jan. 1944.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1979.

PESSANHA, José Américo. Carta a Clarice Lispector. São Paulo, 5 mar. 1972. Arquivo Clarice Lispector. Museu de Literatura Brasileira-Fundação Casa de Rui Barbosa.

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

SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTIAGO, Silviano. A política em Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, 29 nov. 1997.

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1946.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969. (dt. *Eine Lehre oder das Buch der Lust*, übers. v. Sarita Brandt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988).
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.
- LISPECTOR, *Retratos antigos*. Hrsg. von Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MILLIET, Sérgio. „Perto do coração selvagem“, *O Estado de S. Paulo*, 15. Januar 1944.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1979.
- PESSANHA, José Américo. Brief an Clarice Lispector. São Paulo, 5. März 1972. Arquivo Clarice Lispector/Museu de Literatura Brasileira-Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes / Lorena: Fatea, 1979.
- SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SABINO, Fernando / LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. „A política em Clarice Lispector“, *Jornal do Brasil*, 29. November 1997.
- SOUZA, Gilda de Mello e. „O lustre“, *O Estado de S. Paulo*, 14. Juli 1946, in: Gilda de Mello e Souza, „*O vertiginoso relance*“. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, S. 79-91.
- WOOLF, Virginia. *Ein Zimmer für sich allein*, übers. v. Axel Monte, Stuttgart: Reclam 2012.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²