

Quando a moeda literária vale 1,99 no mercado clandestino de Clarice Lispector

Edgar César Nolasco
Universidade Federal de Minas Gerais

Minha aparência me engana.
Clarice Lispector. “As aparências enganam”

Antes de mais nada, quero lembrar que o mercado de 1,99 transmigrou da Argentina para o Brasil pela porta dos fundos. De modo geral, encontra-se de tudo nessas “lojinhas”, desde bibelôs importados até obras clássicas da literatura brasileira, como as de Machado de Assis e de José de Alencar. Bugigangas e quinquilharias, que têm o seu valor mais em sua apresentação do que em sua feitura, são simulacros perfeitos de parte do mercado brasileiro que se realiza na “esquina” da contramão do mercado oficial. Nesses “bazares” de gosto discutível, encontra-se literalmente de tudo e compra-se a mercadoria mais pelo que ela parece ser do que pelo que realmente vale. Para os clássicos da literatura brasileira, entretanto, a questão que se coloca poderia ser outra: agora podem ser lidos pela grande massa, uma vez que o preço é acessível a todos. Os clássicos, quem diria, vieram até a grande massa e circulam livremente entre produtos descartáveis que são consumidos aleatoriamente. Agora, então, falta pouco: porque só resta comprá-los e levar para casa para serem lidos e descartados. Quem vive o presente, vê!

Assim, tomando de empréstimo este cenário mercadológico de “lojinhas” sempre parecidas — onde se encontra de tudo e encontra-se tudo o que se precisa e às vezes não se encontra justamente o que se precisa no momento —, quero falar da prática pessoal, intransferível e clandestina de Clarice Lispector “montar” sua escrita. Ou seja, com isso, estamos dizendo que sua escrita se cria, artificialmente, de cópias transplantadas e aborda, geralmente, assuntos banais do dia-a-dia do sujeito. Não vou me deter aqui no primeiro caso, apenas darei um exemplo. Mas adianto que tal prática é recorrente por toda sua produção e é sumamente importante considerá-la para a compreensão da mesma. O exemplo é o seguinte: no capítulo “A pequena família”, do livro de estréia *Perto do coração selvagem*, Clarice copia literalmente trechos e mais trechos do filósofo Spinoza. Mesmo mencionando o nome dele, procura escamotear a cópia textual, pondo o que copia como “fala” do personagem Otávio. Na verdade, o importante não é o gesto de copiar do outro, em Clarice, mas, sim, a constatação de que tal cópia soa deslocada, mal colada dentro da narrativa do romance. Desse modo, se a personagem Otávio *colocaria in litteris Spinoza* traduzido — “Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância”¹ — Clarice, pelo contrário, por *não saber* copiar textualmente do outro (Spinoza), acaba atribuindo um valor que a citação alheia (moeda por ela contrabandeada) não tinha até então. Outros exemplos, como esse, são encontrados alicerçando todas as demais narrativas claricianas.

Dito isso, detenho-me, agora, no caso que me interessa, ou seja, nos assuntos banais que quase sempre sustentam grande parte dos pequenos textos da autora, sobretudo. Antes de mais nada, é importante dizer que a escritora nega toda e qualquer *relação* de influência, “esquecendo-se” de copiar o nome do autor do fragmento apropriado e, com isso, rasura a rubrica alheia com a sua *própria*, que não deixa de soar como falsificada — querendo como que extinguir-se do papel.

Sabemos que Clarice, de quando morou em Berna (Suíça), recortava trechos ou frases de escritores que lia no momento, como Kafka, e pregava nas paredes de sua casa.² Esta prática de recortar e colar, por escolha e gosto pessoal, simplesmente porque achava tal passagem bonita, ou porque tinha a ver com suas sensações pessoais do momento, é literalmente incorporada ao seu processo mesmo de criação. É por isso que encontramos, e quando menos se espera, palavras, frases ou citações inteiras dependuradas dentro de sua obra, e não meramente ilustrando-a mas, o que é melhor, dando-lhe construtura. De tudo, o que depreendemos é que Clarice *desvaloriza* o que copia

¹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, p. 124. Em tradução de Joaquim Ferreira Gomes, o texto do *Lema* é o seguinte: “Os corpos distinguem-se uns dos outros em razão do movimento e do repouso, da rapidez e da lentidão, e não em razão da substância”. (Spinoza, Benedictus de, 1632-1677). In: CHAUI, Marilena et alii. (Sel. e trad.) 2. ed. *Benedictus de Spinoza*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores), p.146.

² GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p.225.

³ Escultor e pintor brasileiro (Amparo, SP, 1933). Primeiro prêmio de escultura no Salão de Arte Moderna do DF (1966) e na Bienal Nacional (Salvador, 1968). Utilizou a linguagem geométrica e uma abordagem construtivista em pinturas, montagens e objetos — esculturas despojadas (objetos conversíveis, madeira pintada, 1965-1969). A partir de 1975 seus trabalhos incorporaram elementos da figura humana e objetos de teor simbólico e fantástico. (Fonte: Larrouse Cultural, Brasil A/Z. São Paulo: Ed. Universo, 1988.)

⁴ As crônicas “Um pintor”, “Os espelhos” e “Esboço de um guarda-roupa” aparecem coladas, em seqüência, entre as páginas 77 a 84 do livro *Água viva*.

⁵ LISPECTOR. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 11-12.

⁶ Vera Bocaiúva Cunha Mindlin, gravadora e pintora brasileira (RJ, 1920-1985). Começou a expor em 1947, no Salão Nacional de Belas Artes (RJ), Bienais de São Paulo (a partir de 1953), Salão Nacional de Arte Moderna (desde 1954). Realizou individuais no Brasil e no exterior. Dedicou-se sobretudo à litografia e à gravura em metal; inicialmente abstrata, retomou a gravura; é notável em sua obra a série Máquinas. (Fonte: Larrouse Cultural. Brasil A/Z. São Paulo: Ed. Universo, 1988.)

— demandada por um costume de esquecer de copiar o nome do autor do fragmento — para que, mais tarde, tal cópia contrabandeada seja revalorizada dentro de seu país/texto. E, para isso, mistura de tudo. Logo, o que presta e o que não presta, o que tem valor e o que ainda não tem formam seu mercado literário clandestino: quinquilharias textuais como pedaços de cartas, comentários sobre “pintura” e “espelhos”, relatos de viagens etc. são somadas de forma que resultem em lucro literário.

O pintor descrito na crônica “Um pintor” nada mais é do que referência direta ao pintor e escultor brasileiro Gastão Manuel Henrique.³ Assim, a linguagem geométrica, que beira a montagem escultural despojada do próprio texto/crônica, é a mesma posta em prática pelo artista em seu trabalho. Logo, os elementos sobre a figura humana e objetos de teor *simbólico* e *fantástico* encontram ressonância na própria montagem do texto clariciano.⁴ Tudo isso não teria valor nenhum, sobretudo literário, desde que a mercenária escritora não tivesse, a todo custo, retirado/“esquecido”, ou melhor, trocado o nome do pintor, que chegou a dar título ao seu texto-comentário, para tão-somente “Um pintor”.⁵

Gesto semelhante acontece com o texto “Os espelhos”. Primeiro, este texto chamou-se “Os espelhos de Vera Mindlin” e nada mais era do que um comentário sobre uma possível exposição da pintora brasileira Vera Bocaiúva Cunha Mindlin.⁶ Até aí, tudo bem, porque o nome Vera Mindlin aparecia dentro do texto/comentário feito por Clarice, talvez possível conhecida da artista. Já numa outra publicação deste mesmo texto, ocorrem as transformações esperadas por conta da criação clandestina da escritora: agora, o título se resume apenas a “Os espelhos” e o nome da artista é totalmente excluído. Lê-se na crônica: “nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo, não existe espelho quadrangular ou circular: um pedaço mínimo é sempre o espelho todo: tira-se a sua moldura e ele cresce assim como a água se derrama”.⁷ Quer sejam os espelhos de Vera Mindlin ou não mais, quer seja apenas um pedaço sequer de espelhos, o que não se pode negar mais, diferentemente da escrita que nega de onde vêm suas mercadorias/objetos textuais, é que hoje os encontramos pendurados e dando-nos a ilusão de que através deles podemos entrever a obra toda de Clarice, quando, na verdade, assim como os espelhos mesmos, só temos consciência de parte dela. A outra parte *monta* outras obras das quais ainda não nos foi lícito, talvez, sequer imaginá-las.

Corroborar para essa despesa, onde se encontra “quadros” emoldurados e “espelhos” imolduráveis etc., um “guarda-roupa” — objeto que outrora guardara dentro de si a memória de um inseto

ancestral: “parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas”.⁸ Somando-se função e natureza temos a noção de escrita arquivística de Clarice que tem o cuidado de conservar no seu dentro os simulacros para que os mesmos sejam melhor remexidos por sua recepção.

Outras sensações, objetos, coisas e imagens estereotipadas vêm-se juntar a essa casa/arquivo da escrita clariciana.⁹ Pode-se dizer que se encontra pendurada nesse arquivo/bazar uma composição sobre o “Dia da Bandeira”: uma “composição tão bonita, mas tão bonita”, uma vez que a narradora *usou palavras que nem sabia o que queriam dizer*. “Bandeira ao vento”¹⁰ é o nome do texto que nem de longe rivaliza com a composição infantil que vem se dizer em suas linhas arquitetadas. Mesmo tom infantil, ingênuo é encontrado no texto “A nova natureza, meu bem”,¹¹ em que o filho, em diálogo com a mãe, descobre que a natureza não é suja, porque a árvore “está toda cheia de cascas e pedaços, e não é suja” — enquanto “o carro, só porque tem poeira, está sujo mesmo”. Esta composição, como outras que destacaremos, circula entre uma seriedade textual e “literária” para a qual parece não ter sido pensada.

Chegamos agora a um dos textos mais instigantes escritos por Clarice, qual seja, senão este sobre “Brasília” que tem duas partes, como resultados de duas viagens feitas por ela: “Estive em Brasília em 1962. Escrevi sobre ela o que foi agora mesmo lido [‘Brasília’, primeira parte]. E agora voltei doze anos depois por dois dias. E escrevi também. Aí vai tudo o que eu vomitei.”¹² [“Brasília: esplendor”, segunda parte]. E assim acabou *vomitando* o que podia e o que não podia, porque, ao mesmo tempo em que nos dá a possibilidade de construir seu retrato e a certeza de suas impressões, dá-nos também a convicção de que tudo se desfaz diante da recepção, tal é o alto grau de simulacro e de representação que seu texto demanda. “Brasília é construída na linha do horizonte” — assim começa o texto. Seu texto também é construído na linha artificial do horizonte, ou seja, sobre uma planura sem superfície. Logo, sem uma possibilidade de compreendê-lo; analisá-lo, nem pensar. Uma imagem porém torna-se aos poucos visível: a narradora (penso na escritora) sofre de uma ingenuidade original e, por conta disso, mistura abstrato e concreto e “eu” é o outro — não descansando de si mesma por nenhum instante do texto. Daí a falácia sem nexos mas sempre primeva, mesmo depois de morta: “— Mamãe, está bonito ver você em pé com esse capote branco voando.

⁷ LISPECTOR. Os espelhos, p.12-13. In: *Para não esquecer*.

⁸ LISPECTOR. Esboço de um guarda-roupa, p.28. In: *Para não esquecer*.

⁹ De modo geral, todos os textos de *Fundo de gaveta* (hoje, *Para não esquecer*) podem ser lidos desta perspectiva, por abordarem temáticas as mais variadas possíveis.

¹⁰ LISPECTOR. Bandeira ao vento, p.31. In: *Para não esquecer*.

¹¹ LISPECTOR. A nova natureza, meu bem, p.31. In: *Para não esquecer*.

¹² LISPECTOR. Brasília, p.44-63. In: *Para não esquecer*. Lembro que o tema ganha importância redobrada, dentro da obra da autora, quando dá título ao livro *Visão do esplendor: impressões leves*, de 1975.

¹³ LISPECTOR. Brasília, p.42.

¹⁴ Idem, ibidem, p.46.

¹⁵ Idem, ibidem, p.46.

¹⁶ Idem, ibidem, p.47.

¹⁷ Idem, ibidem, p.53.

¹⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.7.

(É que morri, meu filho)".¹³ Nesse texto — que, aliás, dialoga com o conto "O ovo e a galinha", sobretudo pela forma — a escritora arquiteta um novo valor de escrita, entre o sério e o cômico, o pessoal e o ficcional, o público e o privado, despindo-se de todo pre/conceito e ganhando um lugar de honra que só a literatura lhe pode dar: *senti-me como se pudessem me prender ou tirar meus documentos, a minha identidade, a minha veracidade, o meu último hálito íntimo*.¹⁴ Sobrepõe-se, no texto, à imagem em miniatura que procura construir da mais nova capital do país, um retrato 3x4 cuidadoso que ela vai fazendo dela mesma. "Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo. Brasília é uma estrela espatifada".¹⁵ Logo em seguida, lê-se: "Não sou importante, sou uma pessoa comum que quer um pouco de anonimato. Detesto dar entrevistas. Ora essa, sou uma mulher simples e um pouquinho sofisticada. Misto de camponesa e de estrela no céu".¹⁶ Enquanto Brasília "é apenas o retrato de si própria", o que existe da narradora/escritora "é um retrato falsificado de um retrato de outro retrato".¹⁷ Porque "a própria já morreu". E morreu "no dia 9 de julho", lê-se no texto. Perguntaríamos, apenas, mas que *própria*? Onde existe esta propriedade?, se o que temos é uma *escrita contraditória* que procura registrar o que presta e o que não presta, como forma, talvez, de encontrar-se: "Brasília é o contrário de Bahia. Bahia é nádegas. Ah que saudade da embebida praça de Vendôme. Ah que saudade da praça Maciel Pinheiro em Recife. Santa pobreza de alma. E tu a exigires de mim. Eu, que nada posso." — mas que escreve, que se lembra de sua "antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta".¹⁸ Por conta de tudo isso, exige respeito de Brasília, "muito Shakespeare", diz a narradora. E escreve seu texto em várias línguas, mistura português com inglês e francês. construindo, assim, um texto babélico na forma e no conteúdo, para se ter ou sentir algum luxo, porque diz precisar.

Tudo é paroxismo em seu texto: desde a tradição shakespeariana até o dito popular do nordeste "Virgem Maria" que para ela soa como pessoal, ancestral e histórico. Com cuidado, cabe de tudo nesse texto paradoxal: cabe desde a referência a seu cachorro Ulisses até sua cartomante que antes de tudo previra sua ida a Brasília. Mas também estão presentes críticos proeminentes como José Guilherme Merquior e Affonso Romano de Sant'Anna. É isso que nos interessa aqui, ou seja, essa diversidade em todos os sentidos que quase sempre amarra o texto clariciano numa construção ímpar e bela. A resposta, todavia, talvez esteja na explicação que a narradora do texto dá à pergunta: *dois e dois são cinco?* "É assim: o psicótico diz que dois e dois são

cinco. O neurótico diz: dois e dois são quatro mas eu simplesmente não agüento.”¹⁹ O que se segue, quando o assunto é Clarice, ou melhor, quando o assunto é a escrita de Clarice, são “sorrisos e relaxamento”. Porque é nesse estado de descontração que acontece a recepção do texto clariciano, longe de uma seriedade programada e pragmática. Tal recepção/relação passa por um jogo mais descontraído, mais negociável com o texto e com o pensamento da escritora, mais ou menos como ela mesma diz em seu texto “As negociatas”. “Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros.”²⁰ Nesse mundo textual negociável e clandestino, encontramos pedaços de textos que só parecem ter algum valor por seu tom nada sério: “Brasília é uma nota de 500 cruzeiros que ninguém quer trocar. E o centavo número 1? esse reivindico para mim. É tão raro. Dá boa sorte. E dá privilégio. Quinhentos cruzeiros me atravessam a garganta.” Assim, a narradora/escritora ironiza por meio do valor da nota que vale muito e opta pela menor por seu valor simbólico. Cartomantes, superstições, gnomos, (“Brasília tem gnomos?”), palhaço, anão, Duende, Debussy e tantos outros visitam seu arquivo/texto constituindo, assim, suas preciosidades literárias.

É escusado dizer que não são apenas pedaços de textos, notas, papéis pessoais e alheios que circulam compondo a criação literária de Clarice, mas também retratos e retratos se encenam, multiplicam-se na tentativa insana de ludibriar o outro. Penso, sobretudo, na representação entre vida e ficção na qual a escritora se submete sem medo de perder-se por detrás de uma *memória de infância* que quase sempre deixa-a sem saída. Este pelo menos parece ser o caso do texto “Domingo, antes de dormir”²¹ que rememora uma cena familiar que se passara no cais de Recife, em plena infância: “A filha menor quis se sentar num dos bancos, o pai achou graça. E isso era alegre. (...) Foi quando conheceu *ovomaltine* de bar, nunca antes tal grosso luxo em copo alto, mais alteado pela espuma, o banco alto e incerto, the top of the world”.²² E conclui o texto e sua impressão sobre aquele domingo de sua vida: “Domingo foi sempre aquela noite imensa que gerou todos os outros domingos e gerou navios cargueiros e gerou água oleosa e gerou leite com espuma e gerou a lua e gerou a sombra gigantesca de uma árvore pequena”.²³ E gerou, sobretudo, textos como esse que ela relata só muito tempo depois.

Este arquivo literário aberto ao mundo que resume e diz a obra de Clarice, que desmitifica, inclusive, o que é literatura e aceita de bom grado a presença do paraliterário, não se intimida em provocar naquele que resolve mexer em seus restos um certo mal-estar justamente pelo inesperado, como: “— Moi, madame, j’aime manger juste

¹⁹ LISPECTOR. Brasília, p.57.

²⁰ LISPECTOR. As negociatas, p.78. In: *Para não esquecer*.

²¹ LISPECTOR. Domingo, antes de dormir, p.63-64. In: *Para não esquecer*.

²² LISPECTOR. Domingo, antes de dormir, p.64. In: *Para não esquecer*.

²³ LISPECTOR. Domingo, antes de dormir, p.64. In: *Para não esquecer*.

²⁴ LISPECTOR. A arte de não ser voraz, p.65. In: *Para não esquecer*.

²⁵ LISPECTOR. Saguão do Grajaú, p.65-66. In: *Para não esquecer*.

²⁶ LISPECTOR. Ad eternitatem, p.97. In: *Para não esquecer*.

avant la faim. Ça fait plus distingué.”²⁴ Aqui o inesperado acontece pelo fato de encontrar um texto minúsculo em língua estrangeira totalmente misturado a uma pilha de outros em língua portuguesa. Neste caso, quando o visitante/leitor não sabe ler em francês, contribui sobremaneira com a impressão de arquivo clandestino, sem dono e sem lei. Vem juntar-se a essa escrita-arquivo que não pára de escancarar comentários ou fragmentos estranhos, ou melhor dizendo, escatológicos, uma outra cena mais real porque visualizada pela própria narradora. Trata-se, dessa vez, de um harém em Grajaú, no qual a narradora vê no saguão cinco moças de “bocas desbotadas, e sem crueldade ou amor entrego-as à relação natural, não me politizo, não me poetizo, não acho que está certo ou errado: esta é isso mesmo”.²⁵ O texto, conseqüentemente, reflete metaforicamente esta falta de política e de poética, ou seja, cria novos valores éticos e estéticos que obrigam a sua recepção, inclusive, a rever-se os próprios valores preestabelecidos. A política e a poética da escrita sendo outra no texto clariciano obrigam que os mesmos valores sejam no mínimo revistos pela leitura.

Encontra-se, ainda, desarquivado e a mostra, logo, público e sem nenhuma pudicícia, um texto-telegrama enviado a uma “cozinheira feliz” por um eterno apaixonado: “Eternamente seu apaixonado Edgard. Da Therezinha querida peço-lhe Resposta. Estrada São Luiz, 30-C, Santa Cruz é o meu Endereço” — assim conclui o texto. *A grandeza da sinceridade* poética do texto só é digna ao amor externado, mesmo que arranjado por uma extremada simplicidade. Somam-se a tal textos outros não menos importantes como “Crônica social”, “Crítica leve” e “Crítica pesada”, por exemplo. *A crônica social* se resume em dizer que “cada um é a própria gafe muda”. *Crítica leve* compara e explica a diferença entre o livro de Pelé e um livro inventado, ou seja, literário. Este é *mais difícil de fazer, mas o de Pelé é melhor*. Já a *crítica pesada* trata de imitação: o motivo dessa vez para um conto ficcional seria *a vida miserável de uma menina mendiga que só lhe resta agora um retrato de sua mãe morta*.

Nessa galeria de textos discutíveis que não valem menos por valer tão pouco, pelo menos aparentemente, encontra-se o texto “Ad eternitatem” — na forma de diálogo cortado — que ilustra o atual estágio do avanço das coisas e das pessoas neste início de século: “— Me disseram que a gente está no século XX, é? — É. — Mamãe, como nós estamos atrasados, meu Deus!”²⁶ A impressão, ou desejo de imperecibilidade das coisas e das pessoas almejado pelo “filho” converte-se, espetacularmente, na impossibilidade de durabilidade, que o próprio diálogo textual oferece. Percebe-se, ainda, neste fragmento de

um pseudo-diálogo aparentemente insignificante, uma questão atualíssima para o nosso tempo, qual seja, a de que as coisas, sobretudo, não valem mais por seu tempo de duração mas, sim, por sua mera estampa. Também assim os pedaços aleatórios de textos e de conversas que se despregam da parede da escrita desarquivística de Clarice: agora eles reservam seu valor pelo modo como se apresentam, se encenam ao olhar do visitante do *arquivo dos restos*. São tão-somente em sua aparência, expõem-se ao olhar curioso do outro sem nenhuma preocupação com seu conteúdo. Ou seja, não há mais conteúdo, não há nada do outro lado, tudo se resume em estado de superfície: *é o parecer diante do ser*. Há gosto para tudo e para todos nesse Bazar/Arquivo sem fundo que funda e sustenta a criação clariciana. Se os textos se oferecem ao olhar dos visitantes, estes, por sua vez, *não dizem nada*, porque às vezes estão ali só pelo prazer de estar, como nos explica o texto “Entendimento”: “Todas as visitasões que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e não disseram nada”.²⁷

Máscaras e personas se dizem e se multiplicam, textos e não-textos se desfazem e se completam, cópias e retratos se banalizam neste mundo simulado e de simulacros que faz a literatura da autora. Ancorado em seu texto está a própria imagem que Clarice se encarregou de construir para ela e para os outros. Imagem esta que se fragmenta, se parte, se perde, se desfaz e circula aleatoriamente para além de qualquer controle, de qualquer autoria. O texto “Perfil dos seres eleitos”²⁸ ilustra o que dissemos. O ser/personagem do texto, eleito pelos outros, quando se via no retrato que fizeram dele espantava-se; “haviam-no sitiado”. Ou melhor, *haviam fotografado o ser*. Referir-se a ele, agora, era referir-se à fotografia. *Bastava tão-somente abrir a gaveta e tirar de dentro o retrato*. De modo que qualquer um que quisesse *conseguia uma cópia do ser*. *Por bondade aos outros, o ser eleito começou a imitar a fotografia como forma de valorizar o que os outros tinham em mãos. Mas jamais estaria à altura simplificada do retrato*. Então só lhe restou *um trabalho subterrâneo de destruição da fotografia*: e se pôs a fazer coisas oposta a ela, *que se eriçava na gaveta*. Mas o que aconteceu mesmo foi que tudo o que ele fazia só ia era *retocar o retrato*. Desse modo, o ser tornou-se um “mero contribuinte”, não importando mais o que ele desse ou não, porque tudo agora, até *mesmo morrer, enfeitava a fotografia*. Assim, tomando de empréstimo o que sucedera com o ser eleito pelos outros, pode-se dizer que o mesmo acontece não só com os textos de Clarice, que acabam se rivalizando com sua própria cópia, mas com a imagem da escritora — que jamais será a *própria* imagem —,

²⁷ LISPECTOR. Entendimento, p.97. In: *Para não esquecer*.

²⁸ LISPECTOR. Perfil dos seres eleitos, p.98-101. In: *Para não esquecer*.

criada “pensadamente” por Clarice, que se multiplica com os retratos esborroados que sua escrita se encarrega de compor e de apagar simultaneamente.

Escrita-arquivo que põe tudo em circulação: textos alheios e pessoais se completam, cópias sobrepõem-se aos modelos, aspas ancoram fragmentos sob suspeita autoral, ficção e não-ficção se misturam formando o texto clariciano que se apresenta burlando seu próprio valor. Dissemos, de início, que obras clássicas da literatura brasileira, como as de Machado de Assis e de José de Alencar, encontram-se, hoje, nas “lojinhas” de 1,99 espalhadas por todos os cantos do país: lá estão elas em meio a quinquilharias de gosto e valor os mais variados possíveis. Na verdade, encontra-se de tudo nesse mercado clandestino, que nem clandestino é, mas que mantém ao olhar cuidadoso (crítico) uma apresentação sob suspeita, ou seja, de impressão de coisa simulada. Nesse sentido, diríamos que é semelhante o contexto no qual Clarice faz referência aos dois escritores: “De vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma coisa”.²⁹ *Para o nosso gáudio*, a escrita-arquivo da Clarice acaba desmentindo a autora, sobretudo quando constatamos que sua escrita se arquiteta enquanto escrita na função de desarquivar e pôr em circulação fragmentos pessoais, anônimos e alheios sem nenhum “pre-conceito” no mercado clandestino das letras.

²⁹ LISPECTOR. Por enquanto, p.53-56. In: *A via crucis do corpo*.

Referências bibliográficas

- CHAUÍ, Marilena et alii. (Sel. e trad.) 2. ed. *Benedictus de Spinoza*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LAROUSE CULTURAL. *Brasil A/Z*. São Paulo: Editora Universo, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

