

1

Em novembro de 1947, Clarice Lispector escreve a João Cabral de Melo Neto uma carta que começa assim: “Você veio me trazer graves problemas: sua tipografia mágica vai ou não imprimir coisas minhas? Acho que não.” Como se perceberá, trata-se da resposta a uma missiva que lhe fora enviada de Barcelona pelo amigo. João Cabral iniciara nessa cidade sua missão diplomática no estrangeiro, e é conhecido o fato de a estada na capital catalã se encontrar associada à criação de uma pequena editora, à qual o poeta dedicou todo seu empenho, na sequência da aquisição de uma impressora manual. Com efeito, iria compor aí, nesse período, algumas “coisas portáteis”, assim se refere João Cabral aos seus projetos tipográficos, na carta endereçada a Clarice, convidando-a a inaugurar uma coleção com o nome *O Livro Inconsútil*. Após receber a resposta de Clarice, João Cabral não perde a esperança de a editar. Na carta seguinte, dá conta disso mesmo, convocando a caução do poeta de *Libertinagem* à novel escritora: “Só lamento é não começar com alguma coisa sua. O próprio Manuel Bandeira, de quem estou fazendo os versos de circunstância, me havia escrito: ‘Se sua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?’”

Volto à carta de Clarice acima referida para assinalar um gesto. Diz ela que quando recebeu o convite do amigo despejou “todas as gavetas da casa no chão”, acrescentando que manteve sempre “as esperanças de ter escrito, pela mão de Deus, uma coisa maravilhosa”. A dúvida apontada na abertura da missiva (“acho que não”) decorre precisamente do fato de essa busca do fundo de gaveta apenas ter revelado coisas inacabadas: “Mas que joia, que nada. Esboços e esboços, maus esboços.” Clarice tinha chegado a Berna há cerca de um ano e meio. O marido diplomata havia sido ali colocado, depois da primeira missão em Nápoles, a que se seguiu um breve intervalo de três meses no Rio de Janeiro. Essa passagem pelo Rio coincidiu com o lançamento do seu segundo livro, *O lustre*. Muitos anos mais tarde, escreveria duas belíssimas crônicas (numa espécie de contraponto de ordem musical) que dão conta das suas primeiras impressões sobre a chegada à

Suíça, em abril de 1946. De um desses textos, com o sugestivo título “Suíte da primavera suíça” (CR, pp. 34-35), publicado no *Jornal do Brasil*, em outubro de 1967, destaco uma imagem na qual Clarice se autorretrata. Na interpelação à primavera distante, caldeada pela memória, impõe-se o lugar das hesitações, motor criativo que traz consigo a sensação de incompletude. Diante da primavera, empunha numa mão um livro e na outra “tanta hesitação” (CR, p. 34) Assim se daria o reconhecimento: “Pararei ofegante só onde me bater o coração, único marco no teu vazio, primavera: eu de preto e tu de ouro, eu com uma flor no cabelo, tu com mil flores nos cabelos e assim nos reconheceremos. Ainda para nos reconhecermos, segurarei um livro na mão e na outra tanta hesitação, sou alta e resfriada: me reconhecerás pelo lenço e pelos espirros. E no meio deste odioso céu vazio, que respiro, que respiro — te reconhecerei pelo teu cego vento e pela minha orgulhosa floração de espirros.” (CR, p. 34) De alguma forma, refletem-se aqui retrospectivamente os anseios que acompanharam o modo como lhe foram chegando os ecos da recepção do seu segundo livro, longe do impacto que teve *Perto do coração selvagem*.

Quando recebeu o convite de João Cabral, Clarice já se encontrava embrenhada na escrita do terceiro romance, um dos seus mais absorventes e minuciosos trabalhos, segundo testemunhos apresentados por ela mesma posteriormente em diversos lugares. Esclareceu numa entrevista a Paulo Mendes Campos: “A cidade sitiada foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de 20 cópias. Rosa ficava escandalizada com o monte de originais; um dia me disse que achava melhor ser cozinheira, porque, se pusesse sal demais na comida, não havia mais remédio.” O que procurava? Uma dada forma de acabamento, aquilo que presidiu afinal à sua motivação de escrita, desde o início, coisa nem sempre compreendida por leitores e críticos, o que lhe causaria “tanta hesitação”. Mais tarde, em síntese admirável, Antonio Candido esclareceria: “Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”. O que não significa de modo algum ausência de estruturação. Mesmo em *Perto do coração selvagem*, a configuração estilhaçada e fragmentária tinha por trás um admirável sentido ordenador, submetido à ideia central de ritmo, visível, por exemplo, nas intitulações dos capítulos das duas partes do romance e no modo como esses títulos estabelecem conexões entre si e com o todo. Mas foi sobretudo em relação a *O lustre* que alguma

crítica colocou reservas a aspectos relacionados com a organicidade do romance. E não se pode dizer que a autora tenha permanecido alheia a essas observações.

Talvez por isso, no período de Berna, a entrega obsessiva à escrita de *A cidade sitiada* não lhe deixasse espaço para interrupções, como seria o caso da elaboração de um texto novo para enviar a João Cabral. E, no entanto, o diálogo literário que manteve com o poeta de *A educação pela pedra*, mesmo que não imediatamente perceptível, foi dos que mais fundo repercutiram na sua obra. O que é curioso é o fato de João Cabral nessa altura provavelmente não ter tido a noção do modo como essa interlocução frutificava na obra de Clarice. Numa carta do final da década de 1950, ao sublinhar “o reconhecimento de que distintas coisas [buscavam] realizar”, Cabral reafirma os princípios programáticos que passariam a ser centrais na sua arte: “Porque sou um sujeito tão envenenado por ‘construção’, montagem, arquitetura literária, etc. (coisas que também já conversamos), que forçosamente construiria mais o romance (do que V.)”. Assinalando essas diferenças, valoriza a *prosa* de Clarice, contrapondo-a à ideia que ele tem de *romance*: “V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. Não digo que V. escreve os únicos romances que eu gostaria de escrever”. O ponto de referência de João Cabral aqui é o segundo livro de Clarice: “Creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida além do *Lustre* e dos do Zé Lins (este último bastante também por pernambucanismo etc.). Ainda aqui, há pouco tempo, voltei a ler pedaços enormes dele.” Diz mesmo que não possui o primeiro e que emprestou o terceiro, numa das diligências que ele estabeleceu para que Clarice fosse traduzida. Na verdade, a marca cabralina, até onde se pode adivinhar, encontra-se sobretudo em *A cidade sitiada*. Do conjunto da obra de Clarice, pode dizer-se que será este o livro onde é mais claro o fato de ali se partir “de fora para dentro”, para utilizar os termos de Cabral, numa reflexão, em carta enviada à amiga, a propósito dos princípios que presidiram à concepção de *Psicologia da composição* — “um livro construídíssimo [...] que nasceu de fora para dentro”. E, a despeito das distintas coisas que buscavam realizar, perceber-se-á como a elaboração do romance *A maçã no escuro*, acabado em Washington, em 1956, também não deixou de ter presente a lição de João Cabral. Este é sem dúvida um dos seus mais acabados romances, do ponto de vista arquitetural. Clarice referiu que bateu integralmente à máquina 11 cópias do texto.

Um livro desmesurado, cuja composição cuidada dá conta do modo como nele foram integradas as franjas, os restos, o transbordamento.

A leitura desse romance, mais do que qualquer outro texto, ajuda-nos a entender o sentido das palavras de Hélio Pellegrino sobre a arte de Clarice. Creio que foi ele quem, em síntese, captou o mais profundo e o mais certo retrato da escritora. Em particular quando contrapôs as águas em que ela literariamente se moveu e quando nos ajudou a ver como na sua obra a escrita da forma extensa coabitou tensivamente com a forma breve: “Vidente e visionária, Clarice era fustigada — crucificada — pelo excesso de estímulos, conscientes e inconscientes, que tinha de domar. Nadadora exímia, manteve-se à tona através do seu gênio literário. [...] Ela se espantava, se admirava, perdia-se na inesgotável trama de estranhezas que compõem o real. Por essa razão, o conto terá sido o gênero literário que dominou com maior perfeição. O conto implica uma crise — e uma lise — a curto prazo, e tal limite ajudou-a a disciplinar a plethora de intimidade com a inumerável riqueza de tudo o que existe.”

Contudo, para Clarice a configuração breve, por si admiravelmente plasmada, em concentração e densidade, nos seus contos, não a satisfazia plenamente. E repetiu-o: “Creio que me realizarei sempre mais integralmente no romance. Este me oferece, muito mais do que o conto, campo para aquilo que me interessa exprimir. A história curta apresenta melhores condições para a manufatura do autor, que aí pode chegar até o virtuosismo, sem maior prejuízo do conteúdo. Mas para mim, em particular, creio realizar-me melhor dentro do contorno largo do romance. E isso de um modo tal que, quando penso no futuro, não me imagino nunca como autora de contos, e sim de outras longas novelas.” Essa resposta é dada numa entrevista a Alexandre Eulalio, em 1961, o ano em que foi publicado o romance *A maçã no escuro*. Afinal, não é difícil encontrarmos no interior desse livro partes que, seccionadas, funcionam autonomamente, como se de contos se tratassem. A tensão permanente entre a irrupção, sob a forma de excesso ou de lampejo (transbordamento ou estilhaçamento), e o propósito totalizador constitui um dos eixos nucleares da obra de Clarice. Jamais o ser se libertará das raízes ilógicas do mundo. São essas zonas que Clarice persegue sem cessar. E é o largo fôlego que melhor guardada dá a essa busca. Noutra entrevista da mesma época concedida a Jurema Finamour, reporta-se a essa dicotomia com grande precisão: “Nos meus contos sinto que sou mais tranquila, mais clara.

Nos romances, sim, acontecem coisas que às vezes escapam à minha própria compreensão.”

Parecerão improváveis as aproximações entre estes dois autores a partir da questão do inacabamento. Pelo menos no plano formal. Em João Cabral, toda a poeira é purificada, não se sentindo nunca o trabalho da purificação, como afirma Clarice na carta em que acusa a recepção de *Psicologia da composição*: “Apesar de se sentir a poeira ‘purificada,’ não se sente o trabalho de purificação”. No entanto, no plano da sua concepção de mundo, aí sim, a obra de João Cabral acolhe as visões sobre o incerto grau da coisa não definitiva. Talvez existam muito mais pontos de contato do que poderíamos supor. Como não lembrar a esse respeito dois textos, do início da década de 1960, tantas vezes convocados pelos leitores. Sublinho alguns versos de “O ovo de galinha”, de João Cabral, em *Serial* (1961): “O ovo revela o acabamento/ a toda mão que o acaricia/ daquelas coisas torneadas/ num trabalho de toda a vida.// [...] No entretanto, o ovo,/ e apesar da pura forma concluída,/ não se situa no final:/ está no ponto de partida.” Em Clarice, “O ovo e a galinha”, (CO, pp. 303-313) em *A legião estrangeira* (1964), constitui uma das mais fabulosas interrogações à volta da criação. Lugar de uma inscrição de totalidade e deriva, no ovo encontrar-se-ia a possibilidade de um modelo onde simultaneamente se concebesse a abertura e o fechamento. O modo extraordinário de apresentar o mundo, em seu pendor onírico e alógico, apoiado no estilhaçamento sintático, vai permitir as mais intrigantes pressuposições que expõem permanentemente a incompletude do ser.

1964 é um ano assinalado na trajetória definida pela obra de Clarice Lispector. Desde logo, a referência imediata que registramos é a edição da obra-prima *A paixão segundo G.H.* Mas essa data encontra-se igualmente associada à publicação de uma das suas obras mais notáveis, *A legião estrangeira*. A própria Clarice, mais tarde, em 1969, referirá numa carta ao filho, Paulo Gurgel Valente, que esse livro “quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este”. Em vários planos, importa considerar a referência ao livro *A legião estrangeira* como um marco, no que diz respeito à abertura de novos caminhos e experimentações (o que a escritora sempre foi fazendo), e, nesse sentido, “O ovo e a galinha”, nele incluído, por si só bastaria. Mas há ainda um outro aspecto que importa considerar, em diálogo com João Cabral. Regresso à primeira carta de Clarice que comecei por citar. Ela refere aí que, depois de esvaziar as gavetas, além

dos mencionados esboços, encontrou um texto acabado: “Descobri mesmo uma peça de teatro em um ato! minha alegria foi grande. Imediatamente comecei a ler, cheia de curiosidade e de grande benevolência. Mas, sabe, acontece que a peça não presta mesmo.” E não torna a falar mais do assunto nas cartas seguintes, ainda que João Cabral volte à carga com alguma insistência: “Já temos alguma colaboração, só faltando o seu ‘coro de anjos’ que me deixou de orelhas em pé.” (s/d); “Creio que proximamente teremos ocasião de conversarmos [...] e de convencê-la a ceder o ‘Coro de anjos’ às rarefeitas edições inconsúteis.” (08.12.1948); “Fico esperando o *coro dos anjos*. Você me fala dele tão fabulosamente que minha expectativa aumenta. Estou certo de que V. gostará dele, quando impresso num bom papel.” (15.02.1949). Ora, a peça em causa é o texto intitulado “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, (CO, pp. 366-377) que apenas será publicada justamente em 1964, em “Fundo de gaveta”, (CO, pp. 366-390) a segunda parte de *A legião estrangeira*. Com essa repescagem, Clarice opera uma revisão relativamente ao modo de avaliar escritos seus que anteriormente lhe suscitaram dúvidas. O mais curioso é que os termos de que se serve na nota que antecede a apresentação desses textos são praticamente os mesmos usados na carta de 1947: “O que presta” vs. “o que não presta”. Lemos na nota: “Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, ‘a pecadora queimada’, escrita apenas por diversão, enquanto eu esperava o nascimento do meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.”

Abre-se aqui um caminho para concepções diversas, como as que estão presentes na elaboração de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *Água viva*, no que toca à recuperação e colagem de textos já publicados, posicionamentos decisivos e extremamente fecundos para a leitura da obra, que envolvem as tensões entre a parte e o todo, o fragmentarismo e o propósito totalizador. Ou ainda questões que dizem respeito à mescla de registros, onde coabitam a dicção mais elevada e os gaguejos, aquilo que é apresentado pela própria como “a escrita com a ponta dos dedos”, isto é, um trabalhar as superfícies, convencionalmente entrevisto como modo menos literário de escrever.

E, no entanto, devemos interrogar-nos sobre um novo gesto à volta dessas questões, de que só teríamos conhecimento postumamente.

Clarice decidira autonomizar a segunda parte de *A legião estrangeira*, que iria ser editada com outro nome: *Para não esquecer*. A publicação só ocorreu em 1978, a seguir à morte de Clarice. E do livro já não consta, por vontade sua, “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”. Equivale o gesto a dizer o inacabamento?

2

Num dos fragmentos de *Um sopro de vida*, lemos a seguinte nota: “Deixar o livro inacabado: Quanto a mim estou — É isto mesmo: estou. Não sou. Estou./ — Ritmo de procura”. Noutra manuscrito, uma fala que se destinaria ao final do livro, pois apresenta a indicação “[FIM]”, que aparece em algumas folhas, retoma parte dessa enunciação. “Quanto a mim, estou. Sim.” (SV, p. 175)

O inacabado em Clarice Lispector tem a sua expressão mais nítida justamente em *Um sopro de vida*, obra publicada postumamente em 1978. Deve-se a Olga Borelli a transcrição dos manuscritos inéditos e a sua ordenação em formato de livro. Em nota de edição, a amiga deu conta do fato de ter acompanhado de perto o processo criativo da autora: “Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice”. Atente-se numa afirmação de Olga Borelli, nesta nota: “Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, ‘escrito em agonia’, pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter”. Na verdade, pela leitura dos manuscritos percebe-se a força do impulso. Alguns intérpretes da obra levaram à letra a afirmação sobre o fecho e reproduziram a ideia de que o livro foi, de fato, finalizado “pouco antes de sua morte”. A finalização nesse caso deve ser lida como interrupção. Também é certo que, mal foi publicado, o livro suscitou reservas da parte de alguns críticos, justamente em função daquilo que foi visto como incompletude. A ele assim se referiu, por exemplo, Leo Gilson Ribeiro: “São frases desenterradas, lascas de uma intenção inteiriça que a depauperação orgânica impediu de realizar melhor. É um rascunho, um esboço que retrataria globalmente as suas mais fundas preocupações finais.” E o crítico não deixou de se pronunciar sobre a insatisfação que lhe provocou esse texto que, enquanto leitor de Clarice, entreviu em claro distanciamento face a outras obras da autora publicadas em vida: “Permanece a insatisfação

diante da obra a ser revista, podada, enxertada para alcançar a perfeição altíssima dos momentos anteriores”. Por conseguinte, uma das primeiras questões que se colocam em relação a esse último livro prende-se com essa sua intrínseca condição de obra inacabada. Como se nos fosse dado a ver um estágio embrionário: matéria a ser retomada, reavaliada. E, no entanto, obra plena de vida própria.

Já referi o *modus operandi* de Clarice nalguns dos seus romances, em concreto *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, que lhe exigiram reescritas continuadas. Um exemplo mais próximo no tempo relativamente ao romance póstumo, e de que existem registros, é o caso de *Água viva*. Dir-se-ia que *Um sopro de vida* surge na obra de Clarice da mesma forma que o datiloscrito “Objeto gritante” surgia para *Água viva*, isto é, esperar-se-ia uma versão de *Um sopro de vida* que desse conta de um similar trabalho de depuração e concatenação. Sim, em parte esse quadro aplica-se, mas só em parte. Os enquadramentos são outros. No caso de “Objeto gritante”, uma das versões que está na origem do livro saído em 1973, o procedimento era distinto, pois se partia predominantemente de uma colagem de textos bastante diferenciados, muitos deles já publicados, textos marcados por um registro de pendor cronístico a que a autora acrescentara uma forte dimensão confessional, especialmente visível nas conexões. Nada disso será por fim a obra editada que, na verdade, passará a estar mais próxima de uma dada face abstratizante: “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando até que saiu o livro” (entrevista a *O Pasquim*, 1974). Interessa aqui, sobretudo, captar as marcas de um processo, patente nos imensos cortes efetuados, e interpretar algumas linhas de sentido, oferecidas a partir do confronto de versões, aquilo que não se pode ver em relação ao processo de *A cidade sitiada* ou de *A maçã no escuro*, visto terem desaparecido as cópias que antecederam as versões finais desses romances.

Assinale-se outro dado importante relativamente ao qual não existem dúvidas: o tempo da escrita de *Um sopro de vida*. Muitos elementos nos conduzem à constatação de que sua concepção terá sido simultânea à de *A hora da estrela*. Temos desde logo o testemunho de Olga Borelli na nota proemial: “Simultaneamente à sua criação, ela escreveu nesse período *A hora da estrela*, sua última obra publicada”. Noutros lugares, encontramos informações sobre o início da elaboração de *Um sopro de vida*, em 1974. Por exemplo, precisamente nesse ano, na entrevista ao semanário *O Pasquim*, à pergunta sobre as ideias que estava tendo para futuros trabalhos, contrariamente ao que era habitual, Clarice respondeu com o

anúncio de um título: “Trata-se de um romance chamado *Sete semanas*”. A confirmação de que este era efetivamente o nome inicial dado ao projeto de *Um sopro de vida* encontra-se em alguns dos seus manuscritos, onde, a encabeçar as folhas, aparecem indicações como “2^a semana” e “7^a semana”. Além disso, em relação à simultaneidade da escrita dos dois últimos livros, a análise dos manuscritos (depositados no Instituto Moreira Salles) também nos conduz a essa comprovação. Encontramos, em alguns casos, numa mesma folha, frases com a indicação de pertença ao romance *A hora da estrela*, a par de frases que se destinam a *Um sopro de vida*. O arco temporal comum à escrita dos fragmentos dos dois livros terá tido implicações no aparecimento de algumas semelhanças significativas que entre eles se verificam. As afinidades mais diretas prendem-se, por exemplo, com pontos de contato encontrados nas intervenções do Autor em *Um sopro de vida* e nas do narrador Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*. Idêntica visão da parte dessas duas personagens é entrevista no que diz respeito aos respectivos processos de escrita. Rodrigo S.M. como que escreve *na hora mesma em que é lido*, assim o afirma ele próprio, no relato. Para a personagem Autor, em *Um sopro de vida*, “cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido.” (SV, p. 19)

A presença da autora Clarice Lispector como sujeito da escrita também se dá a ver naquilo que nos manuscritos aparece como registro da voz. A sala onde as anotações são feitas por Clarice é a sala onde também muitas delas são ditadas a Olga Borelli, que, como nos diz, “anotava pensamentos”. A letra de Olga revela uma transcrição da espantosa dicção criadora de Clarice. Um lugar de escuta que acolhe um dizer continuamente fragmentado, um estado de vigília que é morada de palavras ditas. Muitas vezes, numa mesma folha são-nos oferecidas frases com a letra de Clarice ao lado de frases com a letra de Olga. Ficamos com a ideia de que Clarice voltava ocasionalmente a essas folhas onde Olga tinha registrado os seus “momentos de inspiração”. Mais do que nunca, a oficina é-nos aqui apresentada, na sua mais direta expressão, como se estivéssemos diante da escritora, testemunhando o seu processo criativo. *Um sopro de vida* é o livro da pura anotação, da pura dicção. Ver-se-á no texto inacabado um imenso reservatório de coisas, extraordinário laboratório, livro de frivolidades e de funduras inapreensíveis.

Uma das evidências daquilo que nos é apresentado em *Um sopro de vida* (aqui em diferença com o que aparece em *A hora da estrela*)

tem a ver com o fato de não estarmos apenas perante um criador em diálogo com a figura criada. Também a figura criada aparece como ser potencialmente criador de um texto, um diário ou um inacabado livro de fragmentos. Tanto o diário que o Autor escreve como o diário que ele faz Ângela escrever mostram as fissuras, as costuras, os próprios restos incorporados. É justamente o Autor que fala da incompletude da escrita de Ângela: “Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inconsequente. Só consegue anotar frases soltas.” (SV, p. 110)

A ligação das personagens de Clarice à escrita, a maior parte das vezes em um nível figurado, leva a um entendimento delas como forças de um devir. Veremos que é sobretudo num plano de intensidades que essas figuras se afirmam como energia, devêm escrita. No caso de Ângela, ela é a mais explícita e a mais pura das afirmações da escrita em processo. A invenção de Ângela é o princípio — “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar.” (SV, p. 146) À semelhança do relato do Gênesis, o criador molda a criatura e dá-lhe vida com o seu sopro: “Também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda.” (SV, p. 79) Ângela nasce de uma urgência. Ela impõe-se ao Autor, mas no fundo é ele que necessita absolutamente desse desdobramento para se entender a si mesmo, para se reconduzir ao um.

A própria visão dos manuscritos de *Um sopro de vida* coloca permanentemente a questão do impossível acabamento. Um amontoado de folhas soltas, em suportes muito variados, sem qualquer indicação de ordem, vem assinalar, na disseminação de traços, uma importante contribuição para a reflexão sobre a escrita de Lispector. Um arquivo que dá a ver uma abertura geradora de sentidos. Da deslocação e da errância ao estado de uma absoluta imanência, o livro póstumo aparece, assim, simultaneamente como ponto de chegada e como ponto de partida — com todos os problemas que decorrem do fato de ser um livro incompleto. Por outro lado, também se pode dizer que um dos sentidos do inacabamento como que valida uma dada ideia de literatura que a autora defendeu enquanto *continuum*, coisa que não para. Próximo do corpo do sujeito da escrita, esse livro é, ao mesmo tempo, o mais distanciado da concepção totalizadora do texto-corpo-fechado. É a vertigem do inacabado que nos lança no contínuo, enquanto afirmação do devir-escrita. Era assim o modo de não fechar *Água viva* (“O que te escrevo continua

e estou enfeitçada” [AV, p. 79]), mas haviam sido sempre assim as declarações de continuidade. Vejam-se os finais que explicitam essa ideia: os travessões, em *A paixão segundo G.H.*; os dois pontos, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* etc.

Pode dizer-se que o inacabado se encontra no mesmo plano do inalcançado? A vastidão e o menor — e aquilo que fica entre — tudo isso sempre Clarice procurou alcançar, sabendo que a palavra é imperfeita. Como o homem na sua intrínseca incompletude, toda criação é incompleta. A escrita será sempre um projeto inacabado. Clarice teve essa funda presciência, deixando-nos por testamento a visão da procura que contém em si mesma a impossibilidade:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste e sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. (SV, p. 13)

Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever.¹

Como preciosa imperfeição, incumbência última, o potencial livro de Clarice é o lugar do livro nunca feito, o “não livro” de que fala Berta Waldman: “Ao contrário do discurso da lei que se inscreve definitivamente, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas ‘outra coisa’ que não se chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, entretanto, não é acalentado como um projeto realizável, estando inevitavelmente fadado ao fracasso: o não livro será seu melhor livro.”

Caberá ao leitor, repetidamente convocado em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, o desígnio de completar o livro inacabado? Poderá ele algum dia resgatar uma possível reordenação de lugares? Talvez o seu maior recurso seja o de se juntar simplesmente, em corpo e voz, à concentração de forças oferecidas no texto para, com Clarice, celebrar o próprio inacabamento da ofuscante luz que o atravessa.

¹ In BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 85.