

O TEXTO E O PALIMPSESTO:

"A BELA E A FERA/OU A FERIDA GRANDE DEMAIS" DE CLARICE LISPECTOR

DARLENE J. SADLIER - INDIANA UNIVERSITY-BLOOMINGTON

Em 1979, a Editora Nova Fronteira publicou **A Bela e a Fera**, um pequeno volume com os primeiros contos escritos por Clarice Lispector e versões editorialmente reconstruídas de dois contos incompletos, "Uma Dia a Menos" e "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais," compostos um pouco antes de sua morte em 1977. Uma nota que prefacia o volume explica que os manuscritos dos dois últimos itens foram ordenados para a publicação por Olga Borelli, uma amiga de Clarice. Embora pouca atenção tenha sido dada a este volume como um todo, o conto "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais" é bastante bem conhecido e está começando a figurar nas discussões críticas das obras de Clarice¹. Como grande parte de sua ficção, o conto descreve o tumulto privado e interior duma mulher; neste caso, porém, o tumulto é provocado por um encontro entre uma mulher rica de destaque social e um mendigo miserável. O conto intriga leitores e críticos porque envolve um contraste vívido entre ricos e pobres, assunto de caráter público nunca antes tratado por Clarice.

Recentemente um fac-símile de um manuscrito hológrafo deste conto foi publicado por Benedito Nunes na sua edição crítica de **A Paixão Segundo G. H.**, geralmente considerado o mais importante romance de Clarice. O fac-símile, que aparece entre as páginas 119 e 139, é acompanhado por uma transcrição de Nunes e pela

versão do conto impresso em 1979. O manuscrito hológrafo é claramente uma série de "notas" para uma obra em andamento e consiste principalmente em fragmentos de prosa rabiscados nos dois lados de pedaços de papel; é, entretanto, um documento único que mostra o método de trabalho de Clarice e nos possibilita um vislumbre de sua escrita no que Roland Barthes chamaria sua fase "textual," antes de se tornar mercadoria e um objeto na estante.²

Na "Nota Filológica" que introduz a edição, Nunes diz que quase todos os manuscritos originais de Clarice estão perdidos, inclusive o de **A Paixão Segundo G.H.** Com exceção do dactiloscrito dos seus primeiros contos, acrescenta ele, os documentos originais que sobreviveram são fragmentos ou incompletos. Nunes revela também a razão para a curiosa inclusão desta específica matéria fotográfica na edição:

O cotejo da transcrição desse manuscrito com a reprodução do texto respectivo em sua forma definitiva impressa, oferecerá ao leitor um exemplo da proximidade entre o momento da elaboração e o momento da composição na escrita narrativa de Clarice Lispector (xxxvii).

A implicação aqui é de que a forma publicada do conto é, de certo modo, "definitiva," embora pareça claro que os redatores e executores literários de Clarice reelaboraram substancialmente as notas hológrafas, tornando-as um conjunto coerente e de ficção. Deve-se notar também que Nunes convida o leitor a fazer uma comparação entre sua **transcrição** do manuscrito e a obra publicada; ao transcrever o original, porém, Nunes reordenou os fragmentos e páginas sem numeração para coincidir com a seqüência da versão impressa. Suas notações marginais revelam este processo: à direita da transcrição Nunes indica acréscimos, supressões e outras modificações no original; à esquerda e antes de cada fragmento, ele usa dois grupos de números para contrastar a ordem "encontrada" do documento e sua ordem na versão impressa. O comentário de Nunes sobre "a proximidade entre o momento de elaboração e o momento de composição" é por isso irônico. Como sugere sua transcrição cuidadosamente anotada, o manuscrito e a obra impressa são significativamente diferentes - tão diferentes, de fato, que constituem duas espécies de escrita e duas técnicas de leitura.

Não quero sugerir que Nunes ou os amigos de Clarice errassem ao publicar o conto hipotético ou o manuscrito, nem que algum erro editorial fosse feito, privando-nos da posse dum texto mais definitivo. Quero dizer simplesmente que a matéria hológrafa tem certos valores de que Nunes não trata. As notas escritas à mão por Clarice revelam que o conto impresso é realmente uma espécie de palimpsesto - uma narrativa escrita sobre as páginas duma "elaboração" inicial, preenchendo suas lacunas para constituir uma "obra" acabada e coerente. Além disso, a publicação das notas levanta-as inadvertidamente ao mesmo **status** do conto impresso, de modo que já não as consideramos como obra em andamento ou um tipo de proto-texto aleatório e disponível. Foram reproduzidas num livro onde podemos ver que têm seu próprio efeito estético. A meu ver, a matéria hológrafa é fascinante em si mesma e funciona como uma espécie radical de escrita - uma prática quase surrealista que está de acordo com o enfoque total de Clarice com relação a sua arte.³

Para demonstrar esta tese, contrastemos brevemente a obra fragmentada de Clarice com o conto completo, tratando suas notas não como uma substância preliminar e sem refinamento que precisa ser reordenada, senão simplesmente como um exemplo de escrita com suas próprias peculiaridades. Que mudanças foram feitas para converter estas notas em outra espécie de escrita que se conformasse a nossas noções usuais de ficção?

O manuscrito consiste de 21 folhas de notas escritas à mão; as páginas 1, 2 e 3 estão ao lado uma da outra, perto do meio do fac-símile publicado, mas as outras páginas não têm números. Os breves parágrafos, pedaços de diálogo e frases soltas que constituem o texto não são unificados por qualquer relação de causa e efeito. Por exemplo, a primeira página do manuscrito consiste em quatro fragmentos curtos separados um do outro por um espaço em branco; no alto da página aparece a palavra "Começa." O primeiro fragmento (uma só frase) descreve um indivíduo saindo dum salão de beleza no Copacabana-Palace Hotel; o segundo fragmento (quatro frases) focaliza uma mulher chamada Carla de Souza e Santos, que faz parte da rica e poderosa classe alta; o terceiro fragmento (três frases) consiste nos pensamentos duma pessoa não-identificada que contempla a igualdade "deles"; e o quarto fragmento é a

frase, "No baile ela se reverdecera seus elementos de atração." A ausência de paginação e causalidade dá ao manuscrito uma qualidade contingente e não-linear e o abre à possibilidade de vários arranjos diferentes de modo que possamos literalmente começar a ler em qualquer parte, saltando de um lugar a outro.

O emprego que Clarice faz de pronomes oblíquos como "ela" ou a ausência de pronomes torna difícil determinar quem é o sujeito ou de quem são os pensamentos representados na maioria dos fragmentos, para não falar na compreensão da relação entre os fragmentos. Na segunda página do manuscrito, por exemplo, um só fragmento longo começa: "A cabeça dele pensava"; mas não há nenhuma menção de um "ele" nos fragmentos anteriores na primeira página, do manuscrito, por exemplo, um só fragmento longo começa: "A cabeça dele pensava"; mas não há nenhuma menção de um "ele" nos fragmentos anteriores na primeira página, nem há qualquer confirmação imediata neste fragmento de quem "ele" é. O mesmo efeito ocorre num só fragmento que aparece na página seguinte, o qual começa, "Eu sou o Diabo", sem clarificar quem o "eu" é. Arbitrariedade semelhante pode ser vista no tratamento do ponto de vista narrativo que muda freqüentemente, às vezes dentro dum só fragmento. Às vezes a narrativa é do ponto de vista da terceira pessoa, outras vezes da primeira pessoa, e não há nenhuma pontuação consistente para fornecer pistas narrativas. Por exemplo, usam-se aspas para indicar "pensamento" em certos fragmentos, mas, em outros, os pensamentos duma personagem são apresentados diretamente, sem aspas.

Os fragmentos oblíquos e desligados se tornam mais distantes pelo arranjo descentrado na página. Pedacos de prosa aparecem com freqüência nas margens, e não é claro onde ou mesmo se devem ser inseridos na narrativa. O exemplo mais radical desta desordem está numa página perto do fim do manuscrito. Vários pequenos fragmentos, escritos em diferentes ângulos, se agrupam em redor dum centro, como se Clarice estivesse desenhando uma constelação ou **collage** com linhas de prosa irradiando-se para fora dum breve parágrafo. Noutra página, palavras foram escritas de maneira desorganizada na margem superior. (É interessante notar que este grupo de palavras não aparece na transcrição de Nunes enquanto outras notas marginais foram fielmente transcritas.) Para com-

plicar as coisas ainda mais, muitas vezes não há nenhuma maneira de determinar exatamente quando um "fragmento" é completo; Clarice freqüentemente omite a pontuação ao fim e, às vezes, começa fragmentos com letras minúsculas. Um dos trechos pára no meio duma frase na parte inferior da página e não há nenhuma indicação que continue em outro lugar.

Curiosamente, o título do conto não aparece até a página "final" e é escrito não como "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais," mas simplesmente como "A Bela e a Fera." Mas esta é só uma pequena mudança das muitas que fizeram os organizadores do conto publicado. De fato, todos os efeitos que venho descrevendo no manuscrito estão ausentes da versão impressa que foi convertida em algo mais "legível." Em vez de fragmentos, o conto nos dá quatro longos blocos de prosa, cada um dos quais cobre várias páginas. O único vestígio do estilo fragmentado do original se encontra num trecho ao fim do conto e consiste em três linhas:

(No carro andando)

De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele. (146)

Entrementes, a sintaxe e a pontuação foram reguladas para conformar-se com as convenções literárias normais da ficção; todas as frases começam com letras maiúsculas e terminam com alguma forma de pontuação; e os fragmentos de prosa foram arranjados de maneira coerente e lógica, de modo que parecem um discurso racional e não uma montagem. Como se isso não fosse suficiente, os organizadores também acrescentaram nova matéria, preenchendo as lacunas e espaços em branco de Clarice com "revisões" hipotéticas para produzir uma espécie de intriga ou relação de causa e efeito entre os fragmentos.

Para compreender melhor o que estou descrevendo, vamos agora examinar a construção do primeiro longo trecho narrativo na versão impressa. Esta começa com uma mulher rica, logo identificada como Carla de Souza e Santos, saindo dum salão de beleza do Copacabana-Palace Hotel. Dando-se conta de que se esqueceu de informar a seu chofer que terminaria mais cedo, pergunta a si mesma se deve chamar um táxi. Enquanto considera se o chofer do táxi teria troco para uma nota de 500 cruzeiros, a única nota

que tem em sua bolsa, um mendigo se aproxima dela, estende-lhe a mão e pede dinheiro para comer. Primeiro ela faz gesto de recuar, depois pergunta ao mendigo o que a gente geralmente lhe dá. Surpreendido pela pergunta, o mendigo lhe informa que a gente dá o que quiser; então ela lhe oferece a nota de 500, uma quantia enorme que espanta o mendigo. O trecho termina com o mendigo antecipando uma comida enquanto Carla pensa em festas, na preocupação do marido com o dinheiro e na ferida aberta na perna do mendigo - sua única maneira de ganhar a vida.

Agora consideremos o manuscrito, cujos fragmentos constituem uma montagem de imagens e pensamentos díspares. O trecho sobre o qual o episódio acima foi construído é o seguinte: A cabeça dele pensava: comida, comida, comida, cachaça e mais cachaça.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o que? perguntou, festejando a ferida? Uma coisa os unia: ambos estavam recheidos (sic) de dinheiro. O mendigo gastava tudo o que recebia, enquanto o marido dela colecionava dinheiro. Bancos, Bolsa de Valores, contas na Suíça. O ganha-pão do mendigo era a grande ferida aberta. Ele cuidava da ferida. Mas apenas parcialmente, porque se ficasse bom, não teria o que comer e nem havia emprego para homem da sua idade, ainda por cima analfabeto. Quando era moço ganhava dinheiro pintando paredes, mas pintava tão mal que ninguém queria lhe pagar. Então roubou, roubos pequenos. Até que apareceu a ferida em osso e carne purulentos. Fora sua salvação.

Não há nenhuma relação causal entre este fragmento e aquele que o precede. O trecho simplesmente começa com os pensamentos de um "ele," uma figura cuja identidade não se revela até algumas linhas mais abaixo, onde a palavra "mendigo" aparece. No conto construído a partir do manuscrito de Clarice, acrescentam-se novas informações para preparar o caminho para a aparição dos pensamentos "dele."

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

— Moça me dá um dinheiro para eu comer?

"Socorro!" gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. "Socorre-me, Deus", disse baixinho. (135)

A este trecho segue-se outro de diálogo inventado no qual Carla pergunta quanto dinheiro deve dar. Finalmente, o fragmento original é apresentado, mas mesmo aqui várias mudanças estão feitas. Reproduzo o trecho abaixo sublinhando todas as substituições e acréscimos e pondo entre colchetes aquelas palavras do texto de Clarice que foram suprimidas:

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida, **boa, dinheiro, dinheiro.**

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o que? (perguntou)? Festejando a ferida **alheia?** Uma coisa os unia: ambos **tinham uma vocação por dinheiro.** O mendigo gastava tudo o que **tinha,** enquanto o marido **de Carla, banqueiro,** colecionava dinheiro. [Bancos, Bolsa de Valores, contas na Suíça] **O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro.** O ganha-pão do mendigo era a **redonda** ferida aberta. **E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: "quem não tem bom emprego depois de certa idade..." Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita** (p.137).

No fragmento no manuscrito, nunca se revela a identidade de "ela"; na versão publicada não só ficamos sabendo que "ela" é "Carla," mas também que o marido dela é "banqueiro." Também note-se que, além da substituição de palavras e frases individuais ("cachaça" por "dinheiro," "estavam recheidos de dinheiros" por "tinham uma vocação por dinheiro"), há uma supressão da frase incompleta "Bancos, Bolsa de Valores, contas na Suíça," e o fim do fragmento do manuscrito foi totalmente transformado. A parte final do fragmento original nos diz algo sobre a história do mendigo: ele é analfabeto, de idade avançada, e era um pintor de paredes fracassado que, antes da aparição da ferida, era ladrão. Esta informação nos é dada numa perspectiva de terceira pessoa e é muito mais acessível que as linhas anteriores. A obra impressa altera o ponto de vista de modo que os comentários do mendigo se tornam parte dos pensamentos de Carla. Além disso, diferentemente do original, que implica a desesperança dos pobres, a versão impressa é algo otimista. Ao considerar a situação do mendigo, Carla imagina que ele poderia ter tido um bom emprego como pintor de paredes se fosse mais jovem. Não há nenhuma menção de analfabetismo nem de crime na obra impressa, e

embora o trecho termine com a declaração, "a vida não era bonita," falta a aguda crítica social no original. (A ironia desta alteração é que o trecho, como aparece no manuscrito, é um dos poucos no qual o significado é imediatamente acessível.) De fato, embora ao manuscrito de Clarice falte a continuidade precisa da ficção convencional, sua montagem de fragmentos surreais e díspares está voltada a uma realidade social que é nítida. A versão publicada substitui esta história direta por um monólogo interior, transformando a realidade cruel retratada no original numa meditação relativamente benigna.

Quero enfatizar outra vez que não estou oferecendo o manuscrito como uma versão mais próxima da intenção de Clarice, visto que parece claro que algumas das mudanças editoriais descritas em cima são revisões que ela talvez pudesse ter feito posteriormente. Creio simplesmente que, apesar de sua natureza aparentemente caótica, associações fascinantes de palavras e imagens nascem dos fragmentos justapostos no hológrafo - associações que se perdem na versão publicada, principalmente como resultado de sua lógica narrativa. Podemos ver este efeito se examinamos um trecho mais longo perto do fim do manuscrito que descreve a frustração de Carla por não ter dito ao chofer para ir buscá-la na saída do hotel na Avenida Atlântica, onde gente como o mendigo não poderia aproximar-se.

Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. "Da dela." Que espécie de ela era para ser "da dela?" Ela - os outros - Mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por só um momento se endureceu.

Na página seguinte, um só fragmento aparece:

A beleza pode levar à espécie de suicídio que é a paixão. Pensou: estou casado, tenho 2 filhinhos, estou segura.

Há uma óbvia disjunção entre os dois fragmentos: um deles é uma observação sobre a classe social e o outro é um "pensamento" dum personagem que contém uma declaração oblíqua sobre a beleza. Sem embargo, há uma conexão entre os dois. A palavra "espécie" aparece quatro vezes no fragmento mais longo e uma vez no trecho

mais curto. Esta é uma palavra comum, mas a repetição sugere importância. Obviamente, Lispector está jogando com os significados conotativos mais familiares do termo: "espécie" (humanidade) e "tipo" (classe social). Mas a palavra "espécie" também significa "dinheiro" e seu emprego repetido chama atenção para a relação inerente entre indivíduos, classe e dinheiro.

No fragmento subsequente e mais curto, a palavra "espécie" reaparece na primeira linha: "A beleza pode levar à espécie de suicídio que é a paixão." O sujeito da frase é "beleza," e sabemos que Carla é uma mulher atraente que visita regularmente o salão de beleza. Neste dia particular, ela acaba de sair do salão com pequenas estrelas douradas espalhadas nos cabelos. Em outras palavras, a beleza é uma construção cultural inextrincavelmente ligada a classe e dinheiro (espécie). A interrogação de Carla sobre a "palavra "espécie" no fragmento mais longo termina com a realização perturbante de que ela e o mendigo são iguais, apesar do sistema de classes que implica sua diferença. Por isso, seu rosto assume a aparência duma "máscara de beleza e não beleza de gente." O fragmento mais curto retoma esta idéia de beleza, classe e dinheiro, apresentando-a em termos mais perturbantes ao ligar a "paixão" pela beleza, um fenômeno basicamente alta, com a auto-destruição (suicídio). Incapaz de tratar das implicações de tal lógica, Carla recita uma litania, notando que ela "est[á] casada, te[m] 3 filhinhos, est[á] segura", "esperando desta maneira bloquear a visão espantosa. No fragmento subsequente descreve-se a mente de Carla como "gritante," com os pensamentos sobre seu casamento infeliz (o marido tem duas amantes); ela parece dar-se conta de que precisa de ser bonita (como o mendigo precisa da ferida) para sobreviver.

Este jogo de significados está totalmente ausente da versão publicada onde os fragmentos foram feitos para servir a uma economia narrativa direta. Os fragmentos não são dispersados e reconstituídos com outras frases, mas também certas modificações foram feitas na linguagem. Por exemplo, a palavra "suicídio" no manuscrito foi substituída pelo termo "loucura"; embora ambas palavras signifiquem estados extremos, "suicídio" é claramente mais radical. Também, a frase que começa com a palavra "beleza" no fragmento mais curto foi colocada entre aspas, sugerindo que for-

ma uma unidade com os "pensamentos" de Carla sobre o casamento, os filhinhos e sua segurança. O original, entretanto, sugere que a mente de Carla está funcionando em dois níveis distintos e opostos: realizações instigadas pelo encontro com o mendigo e repetições defensivas daquilo que a sociedade lhe ensinou a pensar. As aspas incluídas na versão publicada destroem o conflito entre o que ela percebe e o que lhe foi ensinado, fazendo deste modo que sua surpreendente perspicácia seja a mesma dada pela informação "estatística" que ela evoca quase automaticamente.

Além do reordenar e reescrever dos fragmentos, há vários casos onde os organizadores tomaram pedaços de prosa de diferentes partes do manuscrito e os uniram para fazer novas frases. Por exemplo, numa página do manuscrito hológrafo, encontramos uma só frase: "No baile ela se reverdeceria seus elementos de atração"; noutra página, há um fragmento parecido: "Realmente no baile tudo volta volta ao normal." Separados no manuscrito original, os dois fragmentos funcionam mais ou menos como um refrão que sugere a recuperação de algo perdido. A versão publicada une partes destas duas frases para formar o seguinte: "Realmente no baile ela reverdeceria seus elementos de atração e tudo voltaria ao normal." O conto publicado não só renuncia à qualidade de refrão do original mas também elimina a voz de primeira pessoa de Carla, que aparece inesperadamente dentro do fragmento para declarar que ela, também, voltará ao normal. Além disso, uma mudança ainda mais radical ocorre nesta junção. A frase citada é o último vestígio do original a aparecer na obra impressa, mas o conto desenvolvido nesta versão não termina aqui. Dois longos parágrafos e um breve fragmento aparecem, nenhum dos quais se encontra no manuscrito. Nesta nova conclusão, Carla, agora sentada no seu carro com o chofer, olha para trás e vê o mendigo pela última vez. E medita na significação que ele tem como seu "alter-ego," refletindo sobre a relação entre a vida e a arte, e reconhecendo que sua próxima viagem a Nova Iorque é "outra mentira."

Sem dúvida, a função destes trechos interpolados é dar fecho ao episódio. A longa meditação de Carla, na qual vem a ver a "mentira" de sua existência e a "realidade" da ferida do mendigo, implica que foi alcançada uma resolução por meio duma epifania. No último fragmento de três linhas tem um tom irônico e desconcer-

tante, algo reminescente daquela linha final: Quem era aquele mascarado?" dos antigos filmes do Zorro.

No manuscrito, o efeito é totalmente diferente. Em primeiro lugar, o manuscrito não tem começo nem fim; a página relevante do manuscrito, colocada ao fim do texto fac-similar no volume publicado, começa com Carla que trata de separar aquilo que lhe foi ensinado a pensar durante toda a vida e entender o sentido do seu encontro com o mendigo. No esforço de conciliar estas realidades conflituosas ou "entender o mundo," Carla relembra apenas pedaços de conversações entre amigos do seu marido sobre fábricas e energia hidroelétrica. No fragmento "final," o mendigo está olhando para o penteado brilhante de Carla e pensando que ela "ou não dá nada ou [lhe] dá muito... 'ou dará quase nada'." As últimas linhas do fragmento, tanto como as notações marginais ao lado da página, apresentam uma constelação de idéias: a importância do sobrenome de Carla e da necessidade de preservá-lo; a descrição de sua pele bronzeada e dos cabelos com as estrelinhas douradas; e a menção dos vinhedos de sua casa no campo, aonde vai para descansar.

Embora se possa dizer que o "fim" do manuscrito retoma o "começo," onde o nome e os cabelos de Carla são introduzidos, não há nenhuma resolução aqui, nenhuma percepção de que ela está indo para a frente (a descrição do movimento do carro na versão publicada sugere um progresso narrativo apesar do relance para trás de Carla) nem que a normalidade tenha sido restaurada. As reflexões de Carla sobre assuntos gerais (tais como seu nome, sua aparência física, sua casa no campo, etc.), que aparecem espalhadas pelo manuscrito, são simplesmente tentativas fracassadas de bloquear o horror da realidade do mendigo e de si própria. Talvez o melhor exemplo deste efeito seja um fragmento perto do meio de fac-símile, no qual Carla cita umas linhas dum livro de Eça de Queiroz numa tentativa de escapar a seus pensamentos perturbantes. As linhas descrevem uma paisagem bucólica: árvores, flores e pássaros reunidos harmoniosamente em redor do Lago Tiberiade. Carla nota que ela decorou essas linhas quando era pequena, desejando este destino para si mesma.

O encontro de Carla com o mendigo destrói esta visão, mas no manuscrito o encontro não funciona como um momento crítico de uma

história. Em lugar disso, Carla e o mendigo são dispersados por toda parte. Para "voltar ao normal," Carla tem que tirar o mendigo de sua mente - o que tenta fazer ao pensar só em coisas "seguras" e "belas" como seus cabelos, sua pele perfeitamente bronzeadas e os vinhedos. Mas esta atividade não é localizada no manuscrito; os pensamentos de Carla, como o próprio manuscrito, estão fora de controle, e seu sentido de beleza e tranquilidade é perdido por toda parte. Não há nenhum carro que segue em frente ou relances românticos para trás, como na versão publicada. A "fera" vive, e apesar dos esforços de Carla para livrar-se dela, a fera agora faz parte de sua paisagem total.

Aquilo que apontei como a página "final" do manuscrito holográfico é seguida por um "programa," uma lista de coisas que Clarice anotou para fazer durante um período de umas poucas semanas: visitas à manicure, buscar óculos, jantar, fazer depósitos no banco e comprar dólares, telefonar a amigos, consultar médicos e escrever crônicas. No alto da lista aparecem as palavras "Deus-Sto. Antonio" com pequenos raios desenhados ao seu redor. Imediatamente abaixo, e cercadas pelo mesmo desenho de raios, estão as palavras, "Falar menos." Esta página representa claramente um tipo de escrita muito diferente e que os organizadores do conto publicado precisavam de extirpar. O comentário de Michel Foucault sobre o problema da definição duma obra literária é especialmente apropriado aqui:

Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur: est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son oeuvre? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les oeuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce "tout?" Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses oeuvres? Evidemment. Les projets d'aphorismes? oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets? oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie: oeuvre, ou pas oeuvre? Mais pourquoi pas? Et ceci indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une oeuvre? La théorie de l'oeuvre n'existe pas, et ceux qui ingénument entreprennent d'éditer des oeuvres manquent d'une telle théorie et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé. (79)

Apesar da sua inclusão no fac-símile, Nunes considera o programa como estranho ao texto: não o transcreve nem o inclui na sua contagem total das páginas do manuscrito — cada uma das quais ele numera. Não obstante, esta página tem também uma relação fascinante com a totalidade do manuscrito. Encontramos numa página anterior um pequeno fragmento escrito num canto direito, que não só nos diz algo importante sobre Carla, mas também se refere diretamente a esta lista inusitada de deveres. O trecho diz o seguinte: "Ela fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte — era desse modo que se ligava ao tempo vazio. Simplesmente não tinha o que fazer." Ironicamente, a história começa com Carla (um nome muito semelhante a "Clarice") que sai dum salão de beleza — uma marcação que aparece na lista de Clarice. Mas a ordem que Carla coloca numa vida que é outrossim vazia, é despedaçada quando ela se encontra cara a cara com o mendigo, cujo estado de "outro mundo" ou pobreza intromete-se inesperadamente e dilacera sua bem arranjada existência. Interessantemente, na orelha do volume **A Bela e a Fera**, Olga Borelli nota que esta história nasceu imediatamente depois de "uma visão dilacerada" de Clarice com um mendigo, o qual aproximou-se dela e gritou "justiça social." Nas palavras de Borelli, "Para livrar-se dessa visão, [Clarice] precisava escrever, e o conto fez-se nessa seqüência: visão, sensação, expressão, arte."

O programa ou lista de coisas a fazer ao fim do manuscrito pode ser entendido como evidência da libertação final de Clarice com relação a esta visão. Porém, a "história" relatada no manuscrito não dá nenhum indício de que o que Carla vê seja resolvido em qualquer maneira; não há nenhum encerramento, e os fragmentos não assumem ou sugerem qualquer lógica. A versão publicada conta outra história. Aqui, a desordem e estranheza do texto original foram controladas pela sugestão do formato mais tradicional, o qual constitui um conjunto coerente. Pode-se dizer que o conto impresso livrou-se da "fera" invocada e inerente nos fragmentos desordenados e incompletos. A diferença entre o conto e as páginas hológrafas é por isso algo como a diferença entre literatura convencional e o que Michel de Certeau descreve como a "prática da vida cotidiana". Na vida cotidiana, não há nenhuma distinção nítida entre escrever uma história e fazer rabiscos nas

margens duma página, nem há uma fronteira nítida entre frases de ficção e uma lista de deveres. Na vida, ambas atividades indicam a mesma realidade. A literatura torna a situação diferente, como podemos ver na transformação das páginas de notas de Clarice, que constituem um **bricolage** artístico, numa narrativa mais compreensível mas convencional.

NOTAS

N.B. Este estudo é baseado no manuscrito de Clarice Lispector que se encontra no arquivo da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e é transcrito na edição crítica de **A Paixão Segundo G. H.**, organizada por Benedito Nunes. Indagações foram feitas, porém nada foi encontrado para indicar a existência de outras versões do manuscrito. Em 1987, **Travessia** publicou uma folha deste manuscrito no seu número especial sobre Clarice.

¹Vidé, por exemplo, Nadia Batella Gotlib, "Um Fio de Voz: Histórias de Clarice Lispector" na edição crítica de **A Paixão Segundo G.H.** (Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988), 190-1.

²Em seu ensaio, "De l'oeuvre au texte," Barthes faz a seguinte distinção: "... l'oeuvre se voit (chez les libraires, dans les fichiers, dans les programmes d'examen), le texte se démontre, se parle selon certaines règles (ou contre certaines règles); l'oeuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage: il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt: il est Texte par cela même qu'il le sait)... Vide: **Revue d'esthétique** XXIV (1971), 225-232.

³Na sua nota introdutória, Nunes comenta o fato de Clarice perdia interesse nos seus manuscritos assim que chegavam às mãos dos editores, e acrescenta: "... Clarice Lispector, que julgava a palavra 'literatura' detestável, porque parecia exteriorizar e objetificar, como instituição, um processo interno e vivido, respeitava, a despeito do labor literário exercido na fase de composição, a efervescência do imaginário." (xxxvii)

OBRAS CITADAS

Certeau, Michel de. **The Practice of Everyday Life** (Arts de faire). Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" **Bulletin de la Société Française de Philosophie**. Vol. 63, No. 4 (1969): 73-104.

Lispector, Clarice. **A Bela e a Fera**. 2a.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** (Edição crítica organizada por Benedito Nunes.) Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

