

---

NOTA FILOLÓGICA PRELIMINAR

---

---

*Benedito Nunes*

A falta de originais de *A Paixão Segundo G.H.* (1964), de que não têm notícia nem os herdeiros de Clarice Lispector, nem os editores desse romance, priva a presente edição da medula do seu aparato crítico. Mas a falta desses originais é apenas caso particular de uma carência generalizada, extensiva à obra da romancista.

Para os vinte e cinco livros de Clarice Lispector só encontramos um original completo: o datiloscrito da coletânea por ela própria organizada dos seus primeiros contos, escritos de 1940 a 1941, entre 15 e 16 anos de idade, inéditos até 1979, quando foram editados postumamente sob o título de *A Bela e a Fera*. Excluída essa parte incipiente, imatura, da obra, no sentido de instancia seminal do que foi realizado logo depois, pouco ou quase nada resta dos originais de Clarice Lispector.

É um fato significativo, não alheio à economia interna da obra dessa escritora, como passamos a explicar.

Cindido, ainda hoje, em dois acervos distintos, um público, acessível a consulta, e outro privado, pertencente aos herdeiros, o espólio literário de Clarice Lispector tem toda a aparência de uma coleção fortuita de despojos, pois o que aí prepondera, em contraste com o datiloscrito antes referido —peça solitária e mesmo excepcional, dadas as correções de próprio punho da escritora que dele constam— são originais manuscritos ou incompletos, como os de *A Hora da Estrela* e *Água Viva*, ou em forma fragmentada, como aqueles com os quais Olga Borelli organizou os últimos escritos postumamente editados —*Um Sopro de Vida (Pulsações)* e os contos *Um Dia a Menos* e *A Bela e a Fera* ou *A Ferida Grande Demais*, incluídos na coletânea de 1979, já citada, que tomou aquele

nome. Ao contrário porém do que se poderia pensar, deve-se ao acaso, ao jogo aleatório das circunstâncias, a preservação daquilo que a ficcionista tendeu a dissipar. Pois é certo que ela se descuroou voluntariamente tanto da conservação dos originais de sua obra variada quanto da correção de seus textos, uma vez impressos. Essa dupla indiferença se relaciona de certa maneira com as condições que singularizavam a sua escrita e o seu modo de compor.

Clarice Lispector escrevia em ritmo intermitente, por surtos, durante períodos de completa absorção no ato de escrever. O privilégio da velha estirpe dos antigos inspirados –possessos, chamou-os Platão– de que ela participou pelo envolvimento na escrita, feita “coisa natural” como respirar e andar, enquanto durava, e que a surpreendia com o que de impessoal e estranho fica do que se produz sob esse estado depois que cessa, fixou-se na descontinuidade do fragmento, desde quando, jovem escritora de 17 anos, ao protelar o momento de começar um romance para o qual se preparava tomando notas, descobriu que ele já estava quase todo elaborado no conjunto de frases esparsas que lhe ocorriam já formadas. Foi assim que surgiu *Perto do Coração Selvagem*. Descobria então, como diria mais tarde, o seu método.<sup>1</sup>

Era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou de muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade. Assim, um estado interno, uma impressão, uma situação, uma figura humana, suscitavam o movimento da escrita, o qual se desenvolvia sem plano estabelecido, a partir de cada um de tais núcleos, por meio de variações, dentro de determinada perspectiva. As variações correspondiam a frases súbitas ou a seqüências narrativas esparsas: os fragmentos. A ordem da narrativa estaria latente aos diversos grupos de fragmentos que se iam formando nos surtos de inspiração.

Na prática, e para usarmos as expressões da própria Clarice Lispector, nenhum dos seus livros foi começado pela primeira linha ou pelo primeiro capítulo. “Nunca sei, de antemão, o que vou escrever”, dizia ela.<sup>2</sup> O envolvimento pela escrita antecipava-se à idéia, porque a idéia era por ela descoberta através da expressão verbal desencadeada, que guiava o seu pensamento, como se o jorro de frases lhe fosse ditado. Escrever independia de sua vontade, mas só escrevendo descobria o que pensava e o que queria.<sup>3</sup> A intencionalidade da narrativa se aclarava em cada fragmento, e em cada fragmento se articulavam forma e conteúdo.

Os fragmentos constituíam, pois, o elemento básico da narrativa em elaboração. Para dizê-lo de outro modo, a elaboração da narrativa, sob o ritmo intermitente da escrita, encontra no fragmento o seu momento primeiro e decisivo.

---

<sup>1</sup> Cf. Entrevista para o Museu da Imagem e do Som, publicada no Dossier.

<sup>2</sup> Cf. a mesma Entrevista.

<sup>3</sup> Entrevista a *O Pasquim* –Ano VI– Nº 257, Rio, 3/6 a 9/6/74.

Já passado o transe da inspiração, é que, num segundo momento, ocorria a composição propriamente dita —se dermos a esse termo o sentido da Retórica: a nação das sentenças dispostas de acordo com a lógica do discurso narrativo, o movimento da escrita enquadrado então numa forma fixa.

Talvez se pudesse dizer que o primeiro momento é o do processo e o segundo o da estrutura. Mas esse último termo só pode ser aplicado aqui como sinônimo de organização ou ordenação. Consoante declaração da autora, ela retrabalhava os seus textos por acréscimos e supressões do que fora escrito, mas não os reescrevia. Conseqüentemente, do ponto de vista da história e da forma de expressão, as estruturas, como articulações subjacentes, já estariam implícitas às seqüências preliminares nascidas do encadeamento entre palavras. Esse mesmo encadeamento configurava o essencial. O segundo momento, que também era o das correções, interferia alterando a posição das seqüências e a ordem das palavras, mas não alterava a estrutura das frases.

É de presumir-se, então, que o texto definitivo, produto do segundo momento, se distancia o menos possível do texto fragmentário do primeiro. E se a suposição é correta, as variantes não comportariam alterações substanciais do texto preliminar, que seria assim muito mais do que um simpies esboço ou borrão.

Se, portanto, Clarice Lispector não reescrevia, mexer a fundo numa obra, antes de considerá-la definitiva, terá significado para ela nada mais do que escrever uma ou mais versões diferentes. A *Maçã no Escuro*, publicada em 1961, mas iniciado em 1951 em Torquay, na Inglaterra, depois de *O Lustre*, escrito em Nápoles, e de *A Cidade Sitiada*, escrito em Berna, teve oito versões diferentes. Delas, qual foi a que nos deu? E qual das onze cópias desse romance enviou à tipografia?

O certo é que, com a remessa do texto copiado à editora, Clarice Lispector dava adeus para sempre ao livro, desprendendo-se dele até a indiferença. Segundo afirmou, raramente corrigia provas tipográficas, e nunca revisava suas obras publicadas, embora pudesse eventualmente lê-las. Desprendimento consequente ao abandono dos originais em mãos dos editores, o texto impresso era abandonado nas mãos do público. Livro pronto, livro morto.<sup>4</sup>

Esse desligamento do produzido, não por desgosto do que escrevia, mas por uma espécie de inaptidão de ocupar-se com o já feito, terá contribuído para determinar a sorte incontrolada dos originais, presa do jogo aleatório das circunstâncias, que explicam o aspecto residual do espólio literário, realçado pelos fragmentos das últimas obras.

Mas não há dúvida de que o processo fragmentário da escrita agravou-se por outra particularidade da psicologia da criação em Clarice Lispector, facili-

---

<sup>4</sup> Cf. Entrevista para o Museu da Imagem e do Som.

tando a dispersão dos originais: o hábito da execução simultânea de dois ou mais projetos literários diferentes. Nossa ficcionista escreveu ao mesmo tempo *A Maçã no Escuro* e os contos de *Laços de Família*. Na fase final, trabalhou simultaneamente em *A Hora da Estrela*, *Um Sopro de Vida* e nos dois contos finais de *A Bela e a Fera*. Os fragmentos, que pertenciam a estes três últimos, integraram-se, como peças soltas e díspares, igualadas em sua condição de pedaços, a uma só massa, quando ela morreu. O relato *A Hora da Estrela*, redigido febril e continuamente do começo ao fim, talvez tenha sido a única exceção ao método do fragmento, segundo o qual foram elaboradas obras tão diversas e tão variáveis quanto ao tempo de composição –mais de sete anos para *A Maçã no Escuro*, três anos para *Água Viva* –e quanto à dificuldade– *A Cidade Sitiada* teria sido a mais penosa.

Não se pode deixar de atentar para o efeito dissipativo desse método de criação ficcional. Já pela sua própria natureza, considerados a partir da forma física parcelar, palpável, de que se revestiam, escritos que foram ocasionalmente em toda sorte de papéis disponíveis –guardanapos, envelopes, programas de teatro, etc.– os fragmentos, fadados à dissipação como material de trabalho, predeterminaram a fisionomia lacunosa do espólio. É claro que não foi mecânico esse efeito dissipativo. Trata-se de uma dissipação consentida, que se coaduna com a indiferença da autora pelos seus originais, indiferença congênere ao estado de desligamento a que nos referimos, como abstenção a qualquer interferência no texto impresso –impossibilitando a existência de variantes de edição– seja para corrigí-lo, seja para refundí-lo. Se essa conclusão é aceitável, será lícito conjecturarmos que ambos, a dissipação consentida e o estado de desligamento, opostos à passividade do mero descuido, refletiram o seu modo peculiar de entender e praticar a criação literária, valorizando a experiência vivida, intuitiva e instantânea.

Desse ponto de vista, compatível com o pressuposto da inspiração, 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.

Daí a relevância do fragmento como vestígio do instantâneo, como traço indelével, que podemos surpreender no exame do manuscrito incompleto de *A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais*, reproduzido após o texto de *A Paixão Segundo G.H.* 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.

As reflexões extraídas da segunda parte de *A Legião Estrangeira (Fundo de Gaveta)* que coletamos na parte inicial do Dossier –depoimentos, aforismos, e apotegmas da psicologia da criação e da poética de Clarice Lispector, ressaltam,

além da relevância que para ela tomou a fixação do instante, do momento de intuição, a sutileza do debate que travou com a linguagem e a autocompreensão profunda de sua escrita –ao mesmo tempo aproximação das coisas, modo de entendimento do mundo, pescaria secreta e milagrosa do sentido, submissão a um processo incógnito que a comandava, incumbência premente e necessária de tecer na rede da expressão, pelas entrelinhas do silêncio, palavra e coisa.

### Referências bibliográficas

As notas aos fragmentos baseiam-se nos seguintes livros:

- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Quiron, 1973.
- «A paixão de Clarice Lispector». In *Os sentidos da Paixão*. São Paulo. Companhia das Letras/ FUNARTE, 1987, pág. 269-275.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, José Olympio, INL, 1985.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes/FATEA, 1979.
- *A travessia do oposto*. (Tese de doutoramento). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1985.
- SELETA DE CLARICE LISPECTOR. Seleção e texto-montagem de Renato Cordeiro Romes. Estudos e notas de Amariles Guimarães Hill. Rio de Janeiro, José Olympio, INL, 1975.

### Nota à segunda edição

Na nota filológica, consideramos o manuscrito de *A Bela e a Fera* ou *A Ferida Grande Demais* como documento da escrita fragmentária de Clarice Lispector. Essa interpretação foi contestada em artigo de Luiz Antonio M. Magalhães («A construção do mal-estar: Uma leitura da gênese do conto *A Bela e a Fera* ou *A Ferida Grande Demais*, de Clarice Lispector», in *Manuscrita*, São Paulo, nº 3, 1992, pp. 8-25). A contestação focaliza a incompatibilidade entre a inspiração, fonte, para nós, dessa escrita fragmentária, e os testemunhos, assinalados no citado artigo, da «construção laboriosa e racional» do mesmo conto.

Não é o caso de discutir-se aqui a idéia de inspiração, sempre pressuposta por aqueles que a rejeitam, no sentido de reserva latente ou inconsciente de que participa toda criação artística. Estendemos esse sentido à predominante captação instantânea ou a visão intuitiva do real, que distinguiria a estirpe dos

inspirados –os «maniacos», também possessos, do Fedro e do Ião platônicos, na qual colocamos Clarice Lispector– da estirpe dos racionais, bifurcação que atravessa a literatura moderna, principalmente a poesia, desde Poe e Baudelaire, e que se há de interpretar com sutileza. Por ser Clarice Lispector antes de tudo escritora, só se pode interpretar a visão intuitiva clariceana, a exemplo da projetada no rapto místico da personagem G.H., enquanto decorrência de uma atitude perante a linguagem, atitude de quem escrevia debatendo-se com e contra as palavras, que conduziam a ficcionista e eram também por ela conduzidas. «Antes de ser mística, escrevemos na Introdução, a visão de G.H. pertence ao misticismo da escrita.»

Se essa é a atitude de Clarice Lispector, tal qual a focalizamos em escritos anteriores (*O Drama da Linguagem*, Editora Ática, São Paulo, 1989, entre outros), e que as entrevistas e as reflexões da escritora (vide *Fundo de Gaveta*, neste volume), ou falas de seus personagens corroboram, então, para ela, o momentâneo arrebatamento do ato de escrever, em várias ocasiões repetido, é o momento decisivo; e como esse mesmo ato coloca-a em posição agonística frente às palavras, estaria ela sempre em trabalhos de linguagem, não só porque quando se trata de escritores e não de puros visionários, a inspiração implica “um juízo discriminante acerca da composição” (C.M. Bowra, *On Inspiration and Poetry*, Macmillan, 1955, p. 13), mas também porque, embora só se inicie no declínio daquela, conforme Shelley observou, a composição se engrena ao processo, reelaborando o que fica de seu arrebatado começo.

Distintos mas inseparáveis, os dois momentos da escrita clariceana, o do processo e o da composição, que chamamos o da estrutura, guardam estreita proximidade entre si. «É de presumir-se, então, que o texto definitivo, produto do segundo momento, se distancia o menos possível do texto fragmentário do primeiro» (vide «Nota filológica»). O que, entretanto, não significa que o texto definitivo já nasça pronto no primeiro momento, a inspiração igualada a mensagem mediúnica, tal como admite o articulista. Partindo da premissa da proximidade entre os dois momentos, talvez devêssemos ter realçado mais o caráter presuntivo de nossa conclusão, aplicada extensivamente à psicologia da criação literária em Clarice Lispector, segundo a qual «as variantes não comportariam alterações substanciais do texto preliminar...» (vide «Nota filológica»).

Ao comparar, com base nesta edição, o original incompleto do conto *A Bela e a Fera* ou *A Ferida Grande Demais* com o texto definitivo, num estudo genético que não me competia fazer, Luiz Antonio M. Magalhães apontou alterações na estrutura de significação de frases e no encadeamento da lógica narrativa. Embora reduzida a tres casos (*Manuscrita*, pp. 17, 20, 21-22) em dois fragmentos (fólios 2 e 10), a contribuição é bemvinda. Mas não revoga nem a essencialidade do fragmento na escrita de Clarice nem invalida o pressuposto da inspiração.

Na verdade, a dramática relação de Clarice Lispector com a linguagem impunha-lhe, ao mesmo tempo que o surto dos fragmentos em sua descontinuidade, um regime de continuado retorno ao texto em elaboração, de cada vez reformulado, e que assim podia alcançar diferentes versões, como se deu com *A Maçã no Escuro*, que teve oito. Essas muitas versões de uma mesma obra, em vez de contradizerem, reforçam o básico fragmentarismo da escrita impulsiva e errática de nossa autora. As sequências de fragmentos, manuscrito do conto, não apenas “esboço ou borro” do texto publicado, conforme cita Luiz Antonio M. Magalhães, e sim «mais do que esboço ou borro», conforme escrevemos no mesmo local, poderiam constituir a primeira versão, retrabalhável em outras possíveis, por sucessivas intervenções da autora, a caminho do texto final. Seu enfrentamento com a linguagem levava-a à constante intervenção «do labor literário na fase de composição». Onde ela não interferia, era, isto sim, segundo confessou, no texto já impresso (*sic*), no texto depois de publicado, o que se pode ler na mesma «Nota filológica».

Daí se conclui que jamais poderíamos tomar o manuscrito do conto por um atestado de que “a autora interferia pouco ou nada no texto primeiro”, e nem, portanto, utilizá-lo, ao contrário do que insinua Luiz Antonio M. Magalhães, para justificar a «validade da edição crítica de *A Paixão Segundo G.H.*, sem que se tenham consultado os originais desaparecidos» (*Manuscrita*, p. 12).