



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Táise Neves Possani

**ANA MIRANDA, LEITORA DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aimée Teresa G. Bolaños

Data da defesa: 15/05/2009

Instituição depositária:  
Núcleo de Informação e Documentação  
Universidade Federal do Rio Grande

RIO GRANDE

2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ao enigma vivo chamado Clarice Lispector...

## AGRADECIMENTOS

*“É pena que não possa dar o que se sente, porque eu gostaria de dar a vocês o que sinto como uma flor” - Clarice Lispector*

Somente através das palavras de Clarice Lispector eu poderia agradecer àquelas pessoas que estiveram ao meu lado na realização deste ideal...

a Deus, pelo sopro de vida, oportunidade e inspiração.

à admirável professora Aimée, que me recebeu e guiou meus passos durante o trabalho, compartilhando comigo sua sabedoria e poeticidade.

aos meus pais, Jonas e Mariane, por acreditarem em mim e me ampararem em seu amor; ao meu irmão Vinicius, pelas horas divididas, por escutar meus devaneios e minhas leituras de Clarice Lispector.

ao meu namorado Régis, pelo amor e apoio incondicionais, por auxiliar-me a concretizar os meus sonhos.

aos meus colegas do mestrado, em especial às minhas queridas amigas Sylvinha, Deise e Sara, pela troca de experiências e incentivo; aos inesquecíveis amigos Cecília e Adriano, pelas conversas agradáveis, pela acolhida e pelo carinho.

aos meus tios Mara e Odilon, e à minha prima Joice, os quais estiveram sempre presentes em minha formação, com seu carinho, sua acolhida e sua compreensão.

às professoras e professores do mestrado, em especial à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliane Amaral Campello, ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Néa Maria Setúbal de Castro e à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rubelise da Cunha, que acreditaram em meu potencial e me incentivaram em minhas escolhas.

a todos que, de alguma maneira, me auxiliaram e me incentivaram durante a realização deste trabalho, o meu sincero agradecimento.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector

Se não fosse a literatura – poesia, ficção – nada saberíamos do mistério individual dos outros, do seu mundo interior, da multiplicidade psicológica do homem.

Augusto Meyer

## RESUMO

A novela *Clarice* (1996), de Ana Miranda, completa o conjunto de obras nas quais a narradora fabula a vida de autores do cânone literário brasileiro. Com essas ficções, Miranda enquadra-se em uma tendência da literatura contemporânea que cria biografias ficcionais de escritores ou artistas. Nesse sentido, a presente dissertação integra um comentário das obras de Miranda enquadradas no gênero metaficcional historiográfico e uma leitura interpretativa de *Clarice*, foco deste estudo. Para tanto, são pensadas questões relativas à literatura e sua relação com a história. Logo, apresenta-se uma visão de conjunto das narrativas de Ana Miranda que tematizam a história da literatura brasileira, aprofundando-se nos conceitos de ficção, metaficção e metaficção historiográfica. No contexto geral, relativo aos problemas de tipologia e poética narrativa, desenvolve-se a análise literária de *Clarice*, encaminhando a leitura para a constituição da obra, sobretudo no que tem a ver com suas estratégias intertextuais, no caso presente, a ficção de Clarice Lispector, o que motiva a reflexão em torno da escrita e da leitura literária.

Palavras-chave: Metaficção. Metaficção historiográfica. Leitura. Intertextualidade. Biografia ficcional.

## ABSTRACT

The novel *Clarice* (1996), by Ana Miranda, completes the series of works, in which the narrator creates the authors' of the Brazilian literary canon life. With those fictions, Miranda became part of a tendency in the contemporary literature that creates fictional biographies of writers or artists. In that sense, the present dissertation integrates a discussion of Miranda's works included in the genre known as historiographic metafiction and also integrates an interpretative reading of *Clarice*, the study's focus narrative. So, questions related to literature are thought in relationship with the history. Therefore, it shows a vision of group of Ana Miranda's narratives that talk about the history of the Brazilian literature, being deepened in the concepts of fiction, metafiction and historiographic metafiction. In this general context, which deals with typology problems and poetic narrative, it grows *Clarice's* literary analysis that directs the reading for the constitution of the work, concerning to the intertextual strategies, in this case Clarice Lispector's fiction, which motivates the reflection around literary strategies as reading and writing.

Key-words: Metafiction. Historiographic metafiction. Reading. Intertextuality. Fictional biographies.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	05
ABSTRACT.....	06
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	08
1 A FICÇÃO DE ANA MIRANDA.....	13
1.1 Reflexões acerca da metaficção historiográfica.....	13
1.2 Leituras de gênero: a metaficção historiográfica de Ana Miranda.....	24
1.2.1 <i>Boca do Inferno</i> .....	26
1.2.2 <i>A última quimera</i> .....	32
1.2.3 <i>Dias e dias</i> .....	38
1.3 <i>Clarice</i> : temática e composição.....	46
2 CLARICE REINVENTADA.....	62
2.1 Para uma leitura intertextual.....	62
2.2 Clarice caminha nas ruas do Rio de Janeiro.....	68
2.3 Clarice mergulha no mar.....	84
2.4 Clarice no caminho da inspiração.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	123
ANEXO.....	132



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ana Miranda consolida-se no âmbito literário contemporâneo, demonstrando consciência e labor no processo de criação. A partir de uma obra ficcional contínua, no que se refere às temáticas literárias em diálogo com a história, a autora tem tido grande parte de suas produções enquadradas no gênero da ficção histórica ou da metaficção historiográfica, gênero estudado pela teórica Linda Hutcheon dentro de uma proposta pós-moderna. Em considerável parte das ficções de Miranda, o diálogo entre literatura e história ocorre graças à criação de vidas ficcionais de autores do cânone literário brasileiro. Com suas ficções, a autora participa de uma tendência da literatura contemporânea: a criação de biografias ficcionais de escritores ou artistas, tornando possível a releitura da historiografia literária. Atualmente, Ana Miranda vem conquistando um espaço significativo na literatura nacional, desde a publicação de *Boca do inferno*, romance que consagrou sua entrada nas produções do gênero, suas obras têm sido foco de estudos no meio crítico-literário. Dentre as principais, encontram-se, além de *Boca do inferno*, *Desmundo*, *A última quimera* e *Dias e dias*.

Contudo, a produção da autora conta com obras diversificadas, que perpassam o gênero romance, a novela, a poesia e a literatura infantil, juntamente com crônicas e contos. Exemplo disso foram suas primeiras publicações, os livros de poesia *Anjos e demônios*, em 1978, e *Celebrações do outro*, em 1983. Já seu primeiro romance é *Boca do inferno* (1989), que traz como personagens o poeta Gregório de Matos Guerra e o Padre Antonio Vieira, figuras centrais do barroco brasileiro. *O retrato do rei* é seu segundo romance, publicado em 1991, cujo enredo aborda a Guerra dos Emboabas na região do ouro de Minas Gerais no século XVIII. Em seguida, 1993, a escritora publica a obra *Sem Pecado*, e no ano de 1995 *A última quimera*, romance que tem como personagem o poeta Augusto dos Anjos, em meio ao Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX.

Em 1996, Ana Miranda publica o romance *Desmundo* e a novela *Clarice*. No primeiro, tematiza o Brasil no tempo do descobrimento, elegendo como viés narrativo uma personagem feminina, Oribela. No romance, Miranda recria a linguagem do século XVI, além de atribuir a ele sua entrada efetiva para a literatura, uma vez que acredita ser o mesmo um divisor de águas em sua produção, responsável pelo início de uma segunda fase em seu processo de criação. Já na novela *Clarice*, publicada como parte integrante da coleção “Perfis do Rio”, pela editora Relume Dumaré, Ana Miranda faz da escritora Clarice Lispector personagem de ficção, dando forma a uma biografia ficcional de natureza poética. A novela *Clarice* é lançada, também em

1996, porém antes de *Desmundo*, sendo vista pela autora como um “prelúdio” para o amadurecimento literário de *Desmundo*; assim *Clarice* surge no contexto das produções de Ana Miranda como um exercício literário.

Como uma pausa, um livro lateral, fora da obra em si, considero minha obra os romances, a partir de *Desmundo*. Estou sendo injusta e ingrata para com meus primeiros livros, *Boca do Inferno* me deu quase tudo o que tenho em termos de literatura, mas gostaria que minha obra começasse em *Desmundo*. Ela começa em *Desmundo*. Antes, foi o processo de aprendizagem. O que não é romance, é distração.<sup>1</sup>

A novela também é publicada na Alemanha (1996) e reeditada pela Companhia das Letras em 1998 no Brasil. Depois de *Clarice*, a autora publica *Amrik* em 1997, obra que trata da imigração libanesa em São Paulo no final do século XIX. Em 2002, publica *Dias e dias*, no qual narra a vida de Feliciano e da paixão pelo poeta Antonio Gonçalves Dias.

Juntamente com os romances aparecem outras publicações de Ana Miranda. No ano de 1998, publica a antologia poética intitulada *Que seja em segredo*, contendo poesias de amor conventual, e nos anos que seguem teve publicações como o livro de contos *Noturnos* (1999), o diário *Caderno de Sonhos* (2000), o livro de crônicas *Deus-dará* (2003), publicado pela editora Casa Amarela, que reúne crônicas escritas para a revista *Caros Amigos*, poesias em *Prece a uma aldeia perdida* (2004) e livros infantis, editados pela Companhia das Letrinhas, como *A flor do cerrado: Brasília* (2004), dentro da coleção Memória e História, *Lig e o gato de rabo complicado* (2005) e *Tomie: cerejeiras na noite* (2006).

Além das obras de ficção, desde 1998, a autora escreve artigos para a revista *Caros amigos* e em 2004 passou a ser cronista do *Correio Brasiliense*. Atualmente escreve contos, ensaios e resenhas críticas para jornais e revistas, pré-roteiros para cinema, trabalhando também em edição de originais, pesquisa e organização de publicações. Em 1996, foi escritora visitante na Universidade de Stanford, fez palestras em diversas universidades, como Berkeley, Yale, Dartmouth, Universidade de Roma, além de instituições culturais de diversos países.

Entre os anos de 1999 e 2003, Ana Miranda representou o Brasil na União Latina de Romance, em Roma e Paris. Sua obra está registrada na Kindlers Literatulexicon, em verbete escrito pela professora Ana Letícia Kügler, e na Enciclopédia Britânica, na edição de 1991. Dentre suas atividades destaco ainda a participação em eventos universitários como seminários

---

<sup>1</sup> A entrevista de Ana Miranda, recebida em 19 de dezembro de 2008, pode ser lida ao final do trabalho, em anexo. Saliento que esta explicação fica restrita a esta nota, nas demais vezes em que utilizar partes da entrevista, indicarei apenas esta nota inicial e sua respectiva página como referência.

e congressos, nos quais profere palestras. De fato suas explanações públicas têm ocorrido em diversas instituições no Brasil e em outros países, tudo atrelado ao reconhecimento que tem recebido por parte de leitores e críticos.

No que se refere à recepção crítica e às premiações literárias, logo em seu primeiro romance, *Boca do inferno* (1989), a escritora cearense alcança premiações e repercussão crítica. Com o mesmo romance a autora ganha o prêmio Jabuti de revelação, em 1990, além de reconhecimento de leitores e críticos no Brasil e no exterior, onde o livro fora amplamente publicado em países como Holanda, Suécia, Dinamarca, Noruega, Argentina, Portugal, Espanha, Itália, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e França. É ainda com *Boca do inferno* que Miranda inicia o trabalho que terá continuidade em boa parte de sua obra: a ficcionalização da história e, mais detidamente, a da vida de grandes autores da literatura brasileira.

Seu livro *A última quimera* recebeu o prêmio de bolsa da Biblioteca Nacional, e com *Dias e dias* a autora conquistou o Jabuti na categoria romance, em 2003, assim como o prêmio da Academia Brasileira de Letras no mesmo ano e dentro da mesma categoria. Além disso, o livro *Boca do inferno* fora incluído na lista dos cem maiores romances em língua portuguesa do século XX, publicado no Caderno de Prosa e Verso do Jornal *O Globo*, em 05 de setembro de 1998. Com o livro *Desmundo*, a autora teve sua literatura adaptada para o cinema, num longa-metragem dirigido por Alain Fresnot.

Quanto à recepção crítica na academia, a obra de Ana Miranda tem servido de *corpus* de análise para teses e dissertações. Assim como tem sido abordada em artigos e ensaios acadêmicos. Além disso, a autora está no horizonte de pesquisadores como Luciana Stegagno-Picchio e Nelly Novaes Coelho. Em sua *História da Literatura Brasileira* (2004), Stegagno-Picchio destaca as obras de Miranda de cunho ficcional e historiográfico, afirmando que “Ana Miranda (n.1951) entra na literatura pela porta principal em 1989 com o romance histórico *Boca do inferno*”, o qual a historiadora traduz como “Um sucesso que a autora procurou repetir” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004:650) em obras como, *O retrato do rei*, *A última quimera*, *Desmundo* e *Dias e dias*. Mesmo não mencionando *Amrik*, *Clarice* e outras obras, a pesquisadora registra Ana Miranda na história literária. Nelly Novaes Coelho, por sua vez, também se ocupa com o trabalho de Miranda. Em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), a estudiosa afirma que Ana Miranda “Impõe-se como romancista com *O Boca do inferno*” (COELHO, 2002:60), romance que analisa brevemente no verbete sobre a autora, salientando ainda a respeito dele: “Romance estilisticamente maduro e sedutor, [...] levantou muita polêmica, devido ao recurso da intertextualidade utilizada pela autora, o qual também é amplamente utilizado na literatura contemporânea” (COELHO, 2002:60). Coelho apresenta um

panorama mais completo das publicações e premiações de Miranda, enriquecendo com isso sua fortuna crítica. Além das estudiosas e historiadoras da literatura, a escritora Lygia Fagundes Telles demonstra apreço e reconhecimento pela obra de Miranda, definindo-a como uma “escritora de imaginação e linguagem”<sup>2</sup>, o que demonstra a valorização da autora no âmbito literário.

Das dissertações e teses a que tive acesso, em pesquisa realizada ao banco de dados da Capes, a maioria delas produz e é fruto de leituras das obras de cunho ficcional e historiográfico como: *Desmundo*, *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*. O romance *Desmundo* encontra-se no rol dos mais abordados em teses e dissertações, ora tendo como foco a reconstrução ficcional da história do Brasil Colonial, ora problematizando a representação da mulher, em uma perspectiva de gênero. Também podendo ser abordado pela sua construção de linguagem ou pela temática do exílio, frequente nas obras da autora. Contudo, existem trabalhos mais abrangentes da obra de Miranda, como a tese de Mary Jane Fernandes Franco, *Viajantes ex-cêntricas nas histórias de Ana Miranda* (2008), em que são trabalhados, pelo viés da literatura de viagem, obras como *Amrik* e *O retrato do rei*, junto a *Desmundo* e *Dias e dias*.

Assim, com base em uma pesquisa detalhada, mas longe de ser esgotada, considero relevante a fortuna crítica de Ana Miranda, que conta também com ensaios e artigos como os das pesquisadoras Eunice Moraes, Graça Paulino, Lucia Osana Zolin, Maria Conceição Nunes Dornelles e Marilene Weinhardt, os quais possibilitam maior entendimento acerca da obra de Miranda e demonstram o interesse e o estudo empreendido no meio acadêmico com relação às ficções da autora. Em pesquisas realizadas na internet, encontram-se ainda entrevistas, resenhas, biografias e comentários com relação à literatura de Ana Miranda.

Em meio ao panorama da fortuna crítica da escritora cearense, a presente dissertação propõe-se a ampliar os estudos em torno da ficção da autora. Bem como a desenvolver uma leitura da obra *Clarice*, escassamente abordada pela crítica. Além de refletir sobre a presença de Ana Miranda como escritora e leitora do texto literário, problematizando, também, questões de tipologia e poética narrativa. Para tanto, recorro a um aporte teórico composto, essencialmente, por obras de Juan José Saer, Patrícia Waugh, Linda Hutcheon, Hayden White, Roland Barthes, Umberto Eco, Alain Robbe-Grillet, Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. Assim, através do embasamento teórico, penso a obra *Clarice*, focalizando questões como a estrutura

---

<sup>2</sup> Ver nota 01, p.09.

metaficcional da obra, sua relação com o gênero metaficcional historiográfico, o processo de leitura e escritura do texto literário e o dialogismo e a intertextualidade inerentes à obra, vistas como estratégias de construção textual e traços relevantes da narrativa contemporânea.

Nesse âmbito de reflexões teóricas, questiono, precisamente, o que faz com que a obra de Ana Miranda, *Clarice*, uma ficção de natureza tão complexa e indefinível, participe da biografia, da ficção, da metaficção, trazendo até mesmo traços da autoficção e dialogando com a metaficção historiográfica. Também me pergunto como a caracterização genérica de Clarice e sua composição intertextual moldam os diferentes níveis de leitura do texto e qual é a relação estabelecida na construção da narrativa, considerando Ana Miranda como leitora e escritora do texto literário. Enfim, o que configura o sujeito (personagem) Clarice. De que maneira esse está refletido na autora Ana Miranda enquanto leitora de Clarice Lispector?

Com o intuito de desenvolver minhas conjeturas iniciais, com relação à obra *Clarice*, organizo o trabalho em dois capítulos. No primeiro intitulado “A ficção de Ana Miranda”, penso a narrativa metaficcional historiográfica da autora em uma visão de conjunto, no que diz respeito aos romances que ficcionalizam a vida de um escritor. Assim, estabeleço uma subdivisão para o capítulo composta por três itens. No primeiro pretendo uma reflexão do pensamento teórico, envolvendo a ficção, a metaficção e a metaficção historiográfica, a fim de sustentar minhas hipóteses. No segundo, desenvolvo uma leitura geral das obras *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, a fim de pensar a respeito do gênero metaficcional historiográfico e da configuração das obras citadas, as quais, como *Clarice*, ficcionalizam biografias de escritores. Para finalizar o capítulo, proponho uma análise da temática e da composição da obra *Clarice*, no item intitulado “*Clarice*: temática e composição”, iniciando uma leitura mais profunda do texto de Miranda.

O segundo capítulo, intitulado “Clarice reinventada”, apresenta uma subdivisão em quatro itens. No primeiro são pensadas algumas questões relacionadas à leitura, à intertextualidade e ao dialogismo. Tudo a fim de contribuir para a interpretação da obra *Clarice*, desenvolvida nos itens seguintes. Em cada item deste capítulo, trabalho a obra por um viés temático, assim, desenvolvo leituras focalizando o Rio de Janeiro, o mar e o caminho de inspiração poética. Cabe ressaltar que a escolha desses elementos interpretativos, norteadores de minha leitura, ocorre, primeiramente, como forma de apresentar limites na abordagem da obra, e por apresentarem-se significativos na estrutura de *Clarice*. Acredito que, ao focalizá-los na obra, posso estabelecer um percurso para a leitura intertextual, que supõe uma relação constante com as obras de Clarice Lispector.

# 1 A FICÇÃO DE ANA MIRANDA

## 1.1 Reflexões acerca da metaficção historiográfica

Ao propor uma leitura de obras de Ana Miranda, percebo a relevância da abordagem teórica dos conceitos de ficção e metaficção e, nesse contexto, o de metaficção historiográfica. As reflexões em torno de tais conceitos tornam-se cruciais quando a análise literária volta-se para narrativas ficcionais que se apropriam da história para compor a estrutura ficcional. Ana Miranda, em um conjunto de narrativas, desenvolve tal condição estética, propondo recriações de tempos históricos e fabulações de vidas de personagens que possuem referentes históricos.

De fato, ao ser estabelecida uma leitura crítica na qual o objeto é uma obra de ficção que traz em si referências à história, surgem definições problemáticas. Muitos textos conduzem o leitor a questionamentos do tipo: isto é ou não verdade, o que frequentemente limita a ficção a uma “ausência de verdade”, mantendo-a como contraponto da história. Ignora-se, no entanto, que o embate entre verdade e mentira não se encontra no cerne do universo ficcional. Assim, ao refletir acerca das relações estabelecidas entre a ficção e gêneros narrativos que anseiam contar a “verdade”, Juan José Saer, assinala que: “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios.”<sup>3</sup> (2004:10). Diante da problemática estabelecida, tornam-se relevante as abordagens no que concerne à ficção e seu escopo.

Saer sugere ainda que o que deve ser discutido nos gêneros atualmente denominados “*non-fiction*”, dentre eles a biografia e a autobiografia, é justamente a noção de “verdade” e não a presença de elementos fictícios ou não. O que, segundo ele, não pode ser ignorado é o efeito de que, embora se tratando de fatos exatos e de uma intenção sincera por parte de quem narra, os relatos sempre terão a sua frente obstáculos postos pela autenticidade das fontes, pelos critérios interpretativos e por turbulências de sentido comuns em construções verbais (2004:10). Saer completa a idéia ao afirmar que: “la verdad no es necesariamente lo contrario de la

---

<sup>3</sup> “A rejeição escrupulosa de todo elemento fictício não é um critério de verdade, posto que o conceito mesmo de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e ainda contraditórios”. [Tradução própria. Daqui para frente, nas demais traduções, aparecerá somente a sigla correspondente às minhas traduções - TP.]

ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos com el propósito turbio de tergiversar la verdad” (2004:10)<sup>4</sup>.

Saer define ainda a posição hierárquica, à que são submetidas a ficção e a verdade, como “mera fantasía moral”. E mesmo que se aceite a hierarquia proposta, em que a verdade corresponde à realidade objetiva e a ficção, a uma expressão negativa e duvidosa da subjetividade, jamais estaremos livres da indeterminação sofrida pela suposta verdade objetiva e pelos gêneros que a ela se filiam (2004:11). Segundo o autor,

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. [...] no se escriben ficciones para eludir, por imadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. (SAER, 2004:11)<sup>5</sup>

A partir da reflexão transcrita, compartilho do pensamento de Saer, ao defender que a ficção não é necessariamente uma reivindicação do falso; diferente disso, pode ser vista como algo marcado pela duplicidade, pela mescla do empírico e do imaginário, aspecto que se faz presente em maior ou menor medida em toda a produção ficcional. O teórico sugere ainda que, para o autor ficcional, só resta uma possibilidade: a submersão na massa lamacenta do empírico e do imaginário, a qual muitos tentam fracionar, na tentativa de opor e separar o verdadeiro do falso insatisfatoriamente (SAER, 2004).

Pode-se afirmar, então, que a ficção não quer ser vista como verdade, mas como ficção, o que está na base de sua existência. Se vista assim, é possível compreender que ela não é posta apenas para romancear ideologias, e sim para expor um tratamento específico do mundo (SAER, 2004). O autor de ficção não tem um pacto com a suposta “verdade”, não se prende a

<sup>4</sup> “A verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito turvo de deturpar a verdade”. [TP]

<sup>5</sup> A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas correntes. [...] não se escrevem ficções para evitar, por imaturidade ou responsabilidade, os rigores que exige o tratamento da “verdade”, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo do que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar um salto ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, se submerge em sua turbulência desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade está feita. [TP]

ela, mas busca narrar o mundo a sua maneira, afastando-se tanto do verdadeiro quanto do falso.

A propósito dessa relação, Saer acredita que a ficção é o que nos possibilita tratar sem exclusão das relações complexas e problemáticas impostas pelo verdadeiro e pelo falso, acrescentando que o entrecruzamento crítico entre a verdade e a falsidade, essa tensão íntima, tem aparecido nas grandes ficções de nosso tempo, e talvez de outros tempos. Segundo ele, “El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’”.<sup>6</sup> (2004:15). Após visualizar questões como a posição singular do autor ficcional entre o saber objetivo e as turbulências da subjetividade, Saer define de uma maneira global a ficção como sendo uma “antropologia especulativa” (2004:16), definição que parece dar a abertura necessária para a ficção e movê-la para o campo fértil da criação.

Nas narrativas contemporâneas, nas quais se enquadram as obras de Miranda, tornou-se frequente a utilização da temática histórica, ou melhor, a releitura da história em um movimento de criação e atualização; também é característica crucial dessas narrativas a auto-reflexão. A criação literária tem sido o foco da própria ficção, enquanto temática que explora e reflete o processo de escrita ficcional. Tornou-se recorrente encontrarmos narrativas debruçadas sobre si mesmas em um jogo de autoanálise e espelhamento. Ao tratar do percurso e da evolução da narrativa na alta modernidade, Aimée G. Bolaños assinala que:

La literatura se vuelve hacia si misma, hacia su producción, intensificándose la autorreflexividad, el carácter metadiscursivo [...], de modo que conscientemente la narrativa se revela como escritura, discute su naturaleza, su función en la vida social e puede ejercer su propia crítica (2002:22).<sup>7</sup>

Conforme elucidou Bolaños, a escritura passa por uma tensão entre criação e crítica com relação a si mesma. Nesse sentido, o que encontramos nos textos autoconscientes é um trabalho simultâneo com a teoria ficcional e sua prática, de modo que a primeira aparece através da segunda, na escrita ficcional. Estas e outras características encontram-se na base da *metaficção*, termo originado a partir de um ensaio escrito pelo crítico e romancista William H. Gass, em 1970 (WAUGH, 1984:2). Assim, a ficção e seu processo de autoconsciência,

<sup>6</sup> “O fim da ficção não é expedir-se nesse conflito, mas fazer dele sua matéria modelando-a ‘à sua maneira’”. [TP]

<sup>7</sup> A literatura se volta para si mesma, para sua produção, intensificando-se a auto-reflexão, o caráter metadiscursivo [...], de modo que conscientemente a narrativa se revela como escritura, discute sua natureza, sua função na vida social e pode exercer sua própria crítica. [TP]



visualizado nas narrativas da pós-modernidade, têm encontrado sua definição naquilo que se configura como *metaficção*.

Ao tratar do termo *metaficção*, Patrícia Waugh busca defini-la, sustentando que:

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (1984:2).<sup>8</sup>

De fato, o que os autores metaficcionais fazem é explorar “a theory of fiction through the practice of writing fiction” (WAUGH, 1984:2)<sup>9</sup>. O que torna possível a reflexão acerca da existência de uma autoconsciência por parte dos autores que buscam explicar as construções ficcionais através da própria ficção. Pode-se dizer que, a tomada de consciência no campo literário vem acompanhar a tomada de consciência social e cultural que envolve a contemporaneidade. Surgem os termos “meta” do discurso, os quais representam este olhar da linguagem para si mesma. Conforme esclarece Patrícia Waugh,

Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. ‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world *outside* the fiction (1984:03).<sup>10</sup>

A metaficção busca, justamente, explorar e descrever as tensões contidas nas possíveis representações do mundo. Para tanto, traz à tona as limitações e o encarceramento impostos

---

<sup>8</sup>*Metaficção* é um termo dado para a escrita ficcional, a qual autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato a fim de apontar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Em fazer uma crítica de seus próprios métodos de construção, alguns escritos não examinam somente as estruturas fundamentais da narrativa ficcional; eles também exploram a possível ficcionalização do mundo fora do texto literário ficcional. [TP]

<sup>9</sup>“uma teoria da ficção através da prática de escrever ficção”.

<sup>10</sup>A linguagem é um sistema independente e auto-suficiente, o qual gera seus próprios significados. Sua relação para o mundo fenomenal é altamente complexa, problemática e regulada por convenção. ‘Meta’ termos, portanto, são necessários a fim de explorar a relação entre este sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção eles são necessários a fim de explorar a relação entre o mundo *da* ficção e o mundo *fora* da ficção. [TP]

ao sentido pela linguagem. Através da metaficção as convenções do romance e seu processo de construção tornam-se transparentes, altamente identificáveis. Além de trazerem em si a instabilidade de definições, a quebra da linearidade e da opacidade, em prol da transparência e da auto-organização consciente. Com a metaficção, temos a ficção sendo criada a partir de uma consciência de criação e fabulação. Quanto a isso, Waugh assinala que a metaficção é denominada como algo que:

simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between creation and criticism and merges them into the concept of 'interpretation' and 'deconstruction' (1984:06).<sup>11</sup>

As narrativas contemporâneas têm refletido a instabilidade e o questionamento que marcam as relações interpessoais e a identidade do sujeito. Além disso, a literatura contemporânea atingiu o rompimento com verdades incontestáveis e valores tradicionais fixos, de modo que a ficção passou a problematizar as relações entre os seres, relações que na contemporaneidade são marcadas pelo silêncio, pela diferença, pela oposição e pelo afastamento, mas também pelo diálogo e pela possibilidade de novas experiências. Nesse âmbito, as desconstruções metaficcionais possibilitam tanto o entendimento das estruturas narrativas, quanto do mundo como uma construção, um artifício (WAUGH, 1984:09). Além de nos mostrar que "reality or history are provisional: no longer a world of external verities but a series of construction, artifices, impermanent structures" (WAUGH, 1984:07).<sup>12</sup>

Dentre as principais características da metaficção, aponto algumas indispensáveis para o entendimento de textos pertencentes ao gênero; logo, para a leitura dos romances metaficcionais historiográficos de Ana Miranda e, em especial, de *Clarice*. Primeiramente, a metaficção, com frequência, emprega *referências intertextuais*, as quais lhe possibilitam examinar sistemas ficcionais, incorporar aspectos presentes na teoria e na crítica literária, *criar biografias de escritores imaginários* assim como apresentar e discutir trabalhos ficcionais de um personagem imaginário. Já em suas desconstruções da narrativa, encontram-se comentários do autor em meio ao texto, interpelação ao leitor de maneira direta, envolvimento do autor com

---

<sup>11</sup> simultaneamente cria a ficção e faz uma declaração sobre a criação daquela ficção. Os dois processos são unidos em uma tensão formal que quebra as distinções entre criação e crítica e os funde no conceito de 'interpretação' e "desconstrução". [TP]

<sup>12</sup> "realidade ou história são provisórias: não mais um mundo de verdades externas mas uma série de construções, artificios, estruturas impermanentes". [TP]

personagens ficcionais, além da rejeição de um enredo convencional. Por fim, a presença da autorreflexibilidade, que possibilita aos textos em questão pensarem a respeito de sua organização e função. Nesse âmbito, muitas das características metaficionais configuram as narrativas de Miranda, e especialmente em *Clarice* é possível apontar a presença da intertextualidade e da criação de uma biografia imaginária, dentre outras possibilidades de leitura.

Em textos metaficcionalis, princípios de composição, como os mencionados, aparecem ora de maneira combinada, ora de maneira singular. A metaficção atua duplamente, pois mostra-nos de que maneira a ficção cria seus mundos imaginários e nos ajuda a entender como a realidade em que vivemos é também construída, escrita (WAUGH, 1984: 18). A fim de concluir minha reflexão acerca da metaficção, mas jamais de esgotar as abordagens, observo o pensamento de Patrícia Waugh, ao afirmar que estamos longe da morte do romance e próximos da autodescoberta e autoconsciência do mesmo, pois segundo Waugh,

far from 'dying', the novel has reached a mature recognition of its existence as *writing*, which can only ensure its continued viability in and relevance to a contemporary world which is similarly beginning to gain awareness of precisely how its values practices are constructed and legitimized (1984:19).<sup>13</sup>

Inserida de certa forma na metaficção, a metaficção historiográfica, por tal condição, traz em si características metaficcionalis; no entanto, elas são acompanhadas por uma preocupação de cunho historiográfico. Assim, tem-se no gênero ora estudado simultaneamente a autoconsciência teórica e o reconhecimento da história e da literatura como construções humanas, o que aponta para um estudo e uma abordagem das formas literárias e do conteúdo histórico. Exatamente como salienta Linda Hutcheon, ao pensar a estética do discurso pós-moderno, o mesmo é “histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana” (1991:79). Assim, é na metaficção historiográfica que são tencionados ambos os discursos, o literário e o histórico, já que as fronteiras entre ficção e história estão cada vez mais resvaladiças e menos claras (SILVA, 2006).

---

<sup>13</sup> longe de 'morrer', o romance alcançou um reconhecimento maduro de sua existência como *escrita*, a qual pode somente assegurar sua viabilidade continuada e relevância para um mundo contemporâneo que está semelhantemente começando a ganhar consciência precisamente de como suas práticas de valores são construídas e são legitimadas. [TP]

Diante disso, uma vez instauradas as definições e abordagens em torno da ficção e da metaficção, cabe, a seguir, a reflexão em torno da metaficção historiográfica. Ela reflete a respeito de questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, das relações postas entre o fato histórico e o acontecimento empírico, além de problematizar as “certezas” e “verdades” aceitas pela historiografia (HUTCHEON, 1991:14). De fato, a metaficção historiográfica, por meio de sua autorreflexividade formal e de sua temática histórica, questiona a natureza do referente e sua relação com o “mundo real”. Nesse tipo de ficção o que se vê é a formulação de perguntas, a incerteza, a revelação das construções ficcionais, o desvelamento, a abertura onde antes se tinha a presença da “verdade” absoluta e das formas incontestáveis.

Segundo Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica procura “questionar a natureza da linguagem, do fechamento narrativo, da representação bem como do contexto e das condições de sua própria produção e recepção” (1991:80). As ficções que trazem em si preocupações formais e históricas têm observado através da narrativa a relação entre o literário e o histórico, buscando sempre focalizar o que os mesmos possuem em comum em vez de apenas observar as diferenças. Para Hutcheon, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1991:145).

Na metaficção historiográfica, temos o rompimento com pensamentos restritivos, frequentes no senso comum, a exemplo dos que postulam a ficção como sendo o discurso do falso e a história como detentora da “verdade”. Diferentemente disso, a metaficção historiográfica

recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significação (HUTCHEON, 1991:127).

Por meio do encontro do ficcional com o historiográfico as ficções autorreflexivas e historiográficas contestam as visões de cópia “inautêntica” e de representação “autêntica” postuladas à ficção e à história, respectivamente. Desse modo, as metaficções historiográficas assumem uma “postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até o seu envolvimento na ideologia” (HUTCHEON, 1991:142).

Dentro da perspectiva da metaficção historiográfica, tanto a ficção quanto a história são formas de narrar, através das quais construímos significados e mediamos o mundo, atribuindo sentido a ele, de maneira que, não só na ficção, mas também no discurso histórico, o sentido é construído dentro de um sistema cultural de signos e não como algo pronto e “natural”. Conforme salienta Linda Hutcheon, “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (1991:158). E o acesso a ambas só se dá através de sua textualidade.

O passado é visto pela metaficção historiográfica como algo que pode ser recuperado somente a partir de textos e “o ‘mundo’ em que esses textos se situam é o ‘mundo’ do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos. Esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (HUTCHEON, 1991:165). Com isso, a ficção entra em contato direto com os intertextos, sejam eles ficcionais ou históricos, sendo que a história é vista como intertexto. Como assinala Hutcheon,

A história passa a ser um texto, um constructo discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura. [...] como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada (1991:185).

Nessa medida, a ficção não busca reproduzir acontecimentos; em vez disso, observa conscientemente o fato histórico, suas construções, a fim de revelá-las o sentido. O significado é restabelecido pela ficção através da autorreflexividade metafictional e da consciência do processo de geração de sentido, sem deixar de fora o referente histórico (HUTCHEON, 1991:193).

Contudo, sempre mantendo sua autonomia, a ficção, dentro da metaficção historiográfica, busca outro tipo de referência que, nas palavras de Linda Hutcheon,

não se liga, nitidamente, apenas ao universo ficcional coerente, mas também à ficção enquanto ficção. Essa auto-representação ou auto-referência sugere que a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma (1991: 200).

O que pode ser evidenciado é que a metaficção historiográfica não surge simplesmente para negar a história ou o próprio percurso da narrativa, mas é a fim de contestar as “verdades”

supostamente existentes na realidade e na ficção. Para tanto, lança dúvidas e questionamentos acerca do sentido, revelando conscientemente as construções do discurso histórico e ficcional. Além disso, de maneira autoconsciente, essas ficções mostram que apesar dos acontecimentos terem realmente ocorrido, em um passado real empírico, o acesso a eles só é possível quando os acontecimentos passam a fatos e são construídos e denominados a partir de “um determinado posicionamento narrativo” (HUTCHEON, 1991:131).

Enfim, mesmo trazendo em si ambos os discursos, o ficcional e o histórico, a metaficção historiográfica busca manter a distinção entre sua autorrepresentação formal e seu contexto histórico; com isso, “problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (HUTCHEON, 1991:142). Hayden White também evidencia as problemáticas encontradas no discurso da história e postula que:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre história e ficção reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador (1995: 22).

O teórico, ao buscar novas definições para a história, acaba por apontar o caráter fictício do relato histórico, sua constituição ideológica e sua natureza narrativa, pois “Toda a história, mesmo a mais ‘sincrônica’ ou ‘estrutural’, há de ser posta em enredo de alguma maneira” (WHITE, 1995:23). Além do que, “como toda ideologia é acompanhada por uma idéia específica da história e seus processos, toda idéia da história é, também [...] acompanhada por implicações especificamente determináveis” (WHITE, 1995:38). As postulações do pesquisador inglês resultam da consciência teórica adquirida na contemporaneidade de que nenhum gênero discursivo dá conta dos fatos em sua completude e menos ainda de apreender a vida de um sujeito em sua totalidade. E ambas, ficção e história, constroem seus relatos sobre um referente discursivamente construído.

Contudo, as ficções contemporâneas, mesmo reinserindo o histórico, jamais eliminam sua identidade ficcional e formal, além de deixarem claro o fato de não aspirarem contar a verdade. O que ocorre é que a metaficção historiográfica

insere, e só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não rejeita [...] nem o aceita simplesmente [...]. Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história (HUTCHEON, 1991:39).

Nesse sentido, a ficção contemporânea busca reescrever e representar o passado através da narrativa ficcional, a fim de que ele não permaneça como algo fechado, pronto e teleológico. Ao ser incorporado ao presente, o passado ganha nova significação. O que faz com que a realidade renasça e seja transfigurada nos romances. O passado, assim, é revelado, aberto para o presente, de maneira consciente e passível de ser construído na linguagem e fazer sentido social e culturalmente. À medida que a própria história não é mais entendida com base no contínuo e no linear, mas figura a própria dispersão, impregnada de imaginário. Diante do quadro apresentado, tem-se que:

la única acción intelectual posible es la deconstrucción, el análisis del meccano – el lego –, el estudio de las piezas para desnudar su funcionamiento. Es un análisis del detalle, de lo minúsculo. Se han desprestigiado esas hermanas gemelas, la universalidad y la totalidad, y en su lugar reina el fragmento [...], el día tras día, la parcelación y la parcialidad, el microanálisis (RUFFINELLI, 1990:32).<sup>14</sup>

Assim, dentro da perspectiva da metaficção historiográfica, pode-se entender o romance como algo que “é, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo” (HUTCHEON, 1991:187), além de se ter consciência da criação, o romance observa a si mesmo e observa como se dão as construções narrativas dentro de si, tanto as ficcionais quanto as históricas. Na metaficção historiográfica encontramos “romances cuja auto-reflexividade [sic] atua em conjunto com o que parece constituir seu oposto (a referência histórica) tendo por objetivo revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991: 280).

Da leitura atenta do texto de Aimée G. Bolaños, observa-se outro ângulo de entendimento no que cabe à metaficção historiográfica e à própria ficção, quando a estudiosa

---

<sup>14</sup> a única ação intelectual possível é a desconstrução, a análise do mecanismo – o lego –, o estudo das peças para mostrar seu funcionamento. É uma análise do detalhe, do minúsculo. Prestigiaram-se essas irmãs gêmeas, a universalidade e a totalidade, e em seu lugar reina o fragmento [...], o dia após dia, a parcela e a parcialidade, a microanálise. [TP]

reflete as narrativas da alta modernidade e a abertura do romance para novas possibilidades de transcendência, assinalando que as pretensões das narrativas atuais são:

Comprender la historia en sus fracturas y discontinuidades, ir más allá de lo irrefutable, instaurar nuevos modos de ver, motivar la reflexión y el autocuestionamiento, recuperar el pasado histórico recodificando los estereotipos y simulacros (2002:20).<sup>15</sup>

Enfim, as contribuições da metaficção historiográfica residem, justamente, em uma gama de possibilidades e abertura no entendimento cultural e social. Isso porque, além da consciência formal e dos processos de reflexão agora impostos para a escrita, encontram-se processos que se ampliam no entendimento cosmovisivo, nas relações humanas e na maneira como se dá o entendimento do mundo a nossa volta. Todas essas questões são problematizadas de maneira autorreflexiva nas narrativas contemporâneas e nos abrem caminhos para o entendimento humanístico, o qual nasce na leitura, na análise e na interpretação das obras literárias.

Em última instância, a fim de refletir sobre traços para uma possível produção literária atual, trago a visão muito pertinente do crítico e romancista Tomás Eloy Martínez, que afirma estarmos em um tempo pós-rompimentos com as “verdades” e com as “certezas absolutas”, pois as mesmas já não se sustentam, e o que sobrou delas é o vazio e o deslocamento do poder para outras organizações. O autor, ao tratar das produções literárias latino-americanas da atualidade, afirma que:

Escribir no es ya oponerse a los absolutos, porque no quedan em pie los absolutos. Nadie cree ahora que el poder es un bastión homogéneo; nadie puede tampoco redescubrir que el poder contruye su verdad valiéndose, como observó Foucault, de un a red de producciones, discriminaciones, censuras y prohibiciones. Lo que ha sobrevenido es el vacío: un vacío que comienza a ser llenado no ya por una version que se opone a lo oficial, sino por muchas versiones o, más bien, por una vesión que va cambiando de color según quién es el que mira. Polaridades, etnocentrismos, márgenes, géneros: la mirada se mueve de lugar (MARTINEZ, 2004:06).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Compreender a história em suas fraturas e discontinuidades, ir além do irrefutável, instaurar novos modos de ver, motivar a reflexão e o autoquestionamento, recuperar o passado histórico recodificando os estereótipos e os simulacros. [TP]

<sup>16</sup> Escrever já não é opor-se aos absolutos, porque não ficam em pé os absolutos. Ninguém crê agora que o poder é um bastião homogêneo, ninguém pode também redescobrir que o poder constrói sua verdade valendo-se, conforme observou Foucault, de uma rede de produções, discriminação, censuras e proibições. O que tem sucedido é o vazio: um vazio que começa a ser completado já não mais por uma versão que se opõe ao oficial, mas por muitas versões, ou, melhor, por uma versão que vai mudando de cor segundo quem a observa. Polaridades, etnocentrismos, margens, gêneros: o olhar se move de lugar. [TP]



Diante das variadas colocações teóricas, cabe ressaltar que Ana Miranda tem, ao longo de sua produção literária, dialogado com a poética das narrativas contemporâneas. Dentre suas obras, aponto *Clarice*, uma novela metaficcional, constituída no diálogo intertextual amplo com o universo literário de Clarice Lispector. Ana Miranda, demonstrando grande capacidade na reinvenção da história e da própria história da literatura, articula, em algumas de suas obras, temáticas literárias. Assim, a história da literatura ganha espaço e é relida em três romances da autora, *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, e na novela *Clarice*. Através das obras destacadas, a autora reinventa o universo literário, dialoga com a história e com a literatura, ambas postas intertextualmente, e cria histórias de vida imaginadas, fazendo de sujeitos históricos, como Gregório de Matos Guerra, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector, personagens de sua ficção. Com a criação de tais obras, Miranda mostra-se leitora da literatura nacional, sendo capaz de movimentar-se entre os textos literários lidos, criando a partir da leitura.

Com a leitura das obras de Ana Miranda, busco trilhar um caminho comum entre *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* com relação à *Clarice*, exatamente no que concerne à ficcionalização de vidas e à releitura da história literária. Nesse sentido, proponho a seguir uma leitura das três primeiras obras mencionadas para, posteriormente, empreender uma leitura interpretativa de *Clarice*, guiada pelo pensamento teórico aqui desenvolvido acerca de ficção, metaficção e metaficção historiográfica.

## **1.2 Leituras de gênero: a metaficção historiográfica de Ana Miranda**

Em suas obras de ficção *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e dias* (2002), Ana Miranda cria universos ficcionais em um amplo diálogo com a literatura e com a história. Ao estruturar ficções de natureza histórica e literária, a autora acaba produzindo romances com as características do que hoje é denominado o novo romance histórico. Este se configura justamente como uma releitura da história e, no caso de Ana Miranda, da história literária. Paralelamente às características do novo romance histórico, estão as do romance metaficcional historiográfico. O gênero fora assim denominado pela teórica canadense Linda Hutcheon (1991) como metaficção historiográfica, por envolver, simultaneamente, a consciência metadiscursiva e historiográfica. O que possibilita aos romances, entre outras características, o diálogo com a literatura e a história, através do jogo intertextual, como fora abordado

anteriormente através das reflexões teóricas em torno do gênero.

No âmbito da ficção de Ana Miranda, os romances *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* ganharam maior enfoque por parte da crítica e das análises acadêmicas, ao contrário de *Clarice*, que, embora citada algumas vezes, não fora consideravelmente eleita para estudos mais aprofundados. Isto pode ter se dado pelo fato de as três primeiras obras citadas terem configurado a temática da literatura e da história de maneira mais evidente, articulando fatos históricos e períodos literários. Em *Clarice*, a história é uma história de vida, de natureza mais subjetiva e poética. Embora Clarice Lispector tenha dado vida à personagem Clarice, nas páginas de Ana Miranda, exatamente como os demais sujeitos do cânone literário, Gregório de Matos Guerra, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, a obra não traz um enredo romanesco, pois seu gênero é a novela, e sua estrutura intertextual e fragmentária, em vez de prender o leitor a uma trama, desconserta por sua fluidez e inconstância. Aliado a isto está o fato de *Clarice* não ter recebido premiações literárias e ter sido publicado no mesmo ano de *Desmundo*, ficando praticamente à sombra deste.

Ao empreender uma busca da fortuna crítica da obra de Miranda, percebo que a maior parte dos textos trata dos romances de temática historiográfica. Por exemplo, *Desmundo*, *Dias e dias* e *Boca do Inferno* são os romances mais abordados pela crítica e analisados em trabalhos acadêmicos. Talvez o que chame a atenção para o estudo dos mesmos seja a possibilidade de releitura da história e de um entendimento acerca da constituição ideológica das construções discursivas, que emolduram os fatos históricos. Em *Desmundo*, por exemplo, a autora demonstra ousadias com a linguagem, além de recriar o contexto do período colonial brasileiro através do olhar feminino de Oribela, possibilitando novo entendimento dos fatos históricos e da posição feminina com relação a eles.

Nesse sentido, os romances, dentro de um estudo do gênero metaficcional historiográfico, possibilitam a reflexão em torno da construção da narrativa, de sua estrutura e organização formal, e da presença de cosmovisões. Consciente das características autorreflexivas nas obras de Miranda, anteriormente mencionadas, saliento que as leituras aqui realizadas me conduzem a pensar a ficção, a metaficção e a metaficção historiográfica. Na leitura das obras percorro os caminhos de construção, leitura e recriação de dados propostos por Ana Miranda. Eles abrem os rumos para a leitura da obra *Clarice*, uma vez que é construída de maneira distinta; contudo, sua existência completa a tríade de narrativas biográficas-ficcionais, *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, ao tornar personagem de ficção mais uma figura da história literária, no caso, Clarice Lispector.

A leitura interpretativa de *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, no presente

trabalho, possibilita uma visão de conjunto da produção de Ana Miranda, quando narra o histórico e o literário de maneira biográfica. Assim, ao ler *Clarice*, paralelamente às demais biografias ficcionais da autora, torna-se possível pensar as diferenças de constituição poética e as semelhanças na temática.

### 1.2.1 *Boca do Inferno*

A literatura e a historiografia aparecem como aliadas nas páginas do romance *Boca do Inferno* (1989), por meio do qual a autora ficcionaliza momentos da vida de duas personalidades literárias centrais para o barroco brasileiro: o poeta Gregório de Matos Guerra e Padre Antônio Vieira. A partir de um olhar duplo, Ana Miranda cria no romance as peripécias do poeta historicamente chamado “Boca do Inferno” e a vida de mandos e desmandos, religiosidade e sexualidade, que marca a cidade da Bahia no século XVII, podendo a mesma ser vista como a própria “Boca do Inferno”. Gregório de Matos e Padre Vieira são eixos centrais da narrativa, com os quais se relacionam inúmeras personagens, que configuram o submundo do Brasil colonial. O romance desvenda as infinitas possibilidades de relação entre indivíduos, tanto de poderosos políticos, fidalgos, donzelas e padres corruptos, quanto de figuras marginais, como negros escravos, prostitutas e judeus. *Boca do Inferno* traz em si a dualidade barroca e narra o cotidiano obscuro de uma cidade antitética, dividida entre o bem e o mal, o pecado e o prazer, a fé e a devassidão, a oração e a inveja.

Pelo discurso de um narrador heterodiegético, a autora articula no romance diversos núcleos, os quais são compostos por inúmeras personagens. Os acontecimentos brotam com um fluxo dinâmico, sendo capazes de envolver o leitor na trama e nas descrições peculiares que configuram a cidade da Bahia no tempo colonial. *Boca do Inferno* traz em sua construção a polifonia, tanto no que diz respeito à diversidade de vozes do texto, quanto ao romance como algo visto em suas aberturas, possibilidades de mudança, diálogo e evolução. As personagens que povoam o universo diegético de *Boca do Inferno* são marcadas pela diversidade, pelas diferenças, pela excentricidade e pela mudança, não pelo fechamento, pelo monólogo e pela linearidade. No romance, Ana Miranda cria um universo multifacetado, intertextual e intrinsecamente polifônico, características comuns às obras literárias na contemporaneidade.

Com a narrativa, a romancista ficcionaliza o cotidiano e sua natureza rica em contradições e instabilidades. As inúmeras personagens traduzem as vozes da vida social, cultural e ideológica presentes no Brasil colonial no século XVII. Para criá-las, Ana Miranda estabelece um diálogo com a historiografia e com a própria história da literatura, além de

focalizar as micro-histórias, não só de individualidades centrais, mas também de seres à margem dos grandes discursos, rompendo com o discurso de uma historiografia totalizadora. No início do romance, por meio do olhar crítico e audacioso do poeta Gregório de Matos, é possível refletir acerca da multiplicidade de relações e de possibilidades de vida que brota na cidade da Bahia, a qual se mostra aberta ao ecoar de vozes:

Da janela, Gregório de Matos acompanhou com os olhos a passagem do governador entre pessoas de diversos mundos e reinos distintos. Reinóis, que chamavam de maganos, fugidios seus pais ou degredados de seus reinos por terem cometido crimes, pobres que não tinham o que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar no cais da colônia. Alguns chagavam em extrema miséria, descalços, rotos, despídos, e pouco tempo depois retornavam ricos, com casas alugadas, dinheiro e navios. Mesmo os que não tinham eira nem beira, nem engenho, nem amiga, vestiam seda, punham polvilhos. Eram esses os cristãos que vinham, na maior parte, e esses os que caminhavam por ali tirando o chapéu e curvando-se à passagem do governador. Eram também persas, magores, armênios, gregos, infiéis e outros gentios. Meridônios, judeus e assírios, turcos e moabitas. A todos a cidade dava entrada. (MIRANDA, 1989:10)

O romance estrutura-se através de ramificações, que podem ser metaforizadas sob forma de uma frondosa árvore; no centro, ou melhor, na base, encontram-se a narrativa da vida de duas figuras centrais do período barroco brasileiro, Gregório de Matos, com seu viver boêmio e sua desafortada e intrigante obra literária, e Padre Vieira, com seu envolvimento político, social e religioso e sua produção literária composta de sermões. A partir das duas figuras, as histórias ramificam-se, e temos micro-histórias, como a da morte do alcaide, os desmandos do governador, as desditas de Maria Berco, a ardente vida da prostituta Arnica de Melo, os riscos e mistérios da vida do povo judeu, a falsa moral dos padres, além de negros escravos e imigrantes que chegam e saem da colônia. De fato, são muitas as ramificações, e ao final, na parte intitulada “Epílogo O Destino”, Ana Miranda concede a boa parte de seus personagens centrais um destino, um possível final para cada uma das vidas que povoaram o romance, conferindo completude à obra e desfecho aos microrrelatos.

A existência de múltiplas personagens, que integram a Bahia e o Brasil no período colonial, abre espaço para uma nova perspectiva de entendimento historiográfico, que se encontra na base das narrativas metaficcionalis historiográficas. O romance aponta um mundo de relações complexas, marcado pelo poder, pela ambição e pela inveja, o foco narrativo atinge o mundo obscuro e insalubre da Bahia, onde residem a pequenez e as fraquezas do ser humano. O texto fala de hipocrisias, traições, conspirações, desejos, desordem, infâmia,

vulgaridade, corrupção e imoralidade, mas também de amor, sexo, volúpia, ousadia, doação, cumplicidade. *Boca do Inferno* trata da alma humana em um contexto marcado por dúvidas existenciais, descobertas territoriais e acordos políticos inescrupulosos, repletos de comportamentos duais capazes de levar o sujeito às maiores contradições e desequilíbrios. Nesse mundo desregrado, a cidade da Bahia mostra-se como o próprio inferno, “um inferno que não estava nas ruas nem nas casas, ou na natureza. Estava nos homens” (MIRANDA, 1989: 209).

A narrativa de Miranda traz sujeitos marcados pela abertura, pelo fragmento, por flutuações territoriais e descontinuidades, além de apontar a diferença – de raça, gênero, classe e crenças. Nas micro-histórias de *Boca do Inferno*, surgem mulheres como Maria Berco e Anica de Melo, ambas envolvidas com o protagonista Gregório de Matos e desencadeadoras de conflitos cruciais na narrativa. Maria Berco, mesmo branca, vive em situação social e economicamente desfavorável, não passando de uma dama de companhia. No decorrer do romance demonstra ousadia e ambição, transita entre a margem e o centro. Através dela a romancista aborda as condições em que viviam as mulheres na colônia e o casamento envolvendo órfãos, vindas de Portugal, o que revela o trato às mulheres como objetos a serem vendidos, temática também desenvolvida no romance *Desmundo*.

Anica de Melo, por sua vez, é prostituta, mas também ganha espaço no romance, supera sua posição marginal ao relacionar-se com Gregório e desempenhar um papel que vai além do sexual. Anica torna-se amiga, confidente do poeta:

Anica de Melo jamais vira Gregório de Matos como um freguês nem quisera apresentar-se como prostituta, embora no momento em que se conheceram todas as mulheres do lugar o fossem e os homens dali estivessem em sua busca. Ser prostituta não era muito agradável naquela cidade cheia de criminosos e galicados (MIRANDA, 1989:73).

De fato, Ana Miranda insere na narrativa inúmeras figuras excêntricas, como negros, índios, imigrantes, boêmios e judeus. No que cabe aos judeus, dedica significativa parte para abordar suas crenças e a situação de perseguições e humilhações a que eram submetidos, focalizando a relação de Padre Vieira, o chamado “judeu brasileiro”, com o povo judeu e sua luta contra o Santo Ofício: “Padre Vieira sempre fora conhecido em Portugal como um homem vendido ao poder econômico. Por isso protegia os judeus que representavam a riqueza” (MIRANDA, 1989:70). A identificação do jesuíta com o povo errante abre espaço na narrativa para a temática da Inquisição, da clandestinidade judaica no Brasil, para a cultura e para as

crenças do povo judeu, o qual esteve sempre à margem da cultura ocidental cristã:

José Soares, que se mantinha num canto, olhava o judeu com ar ambíguo. Nunca vira um rabino e o piedoso homem à sua frente não tinha o aspecto de quem crucificava crianças cristãs para beber-lhes o sangue, ou de quem açoitava crucifixos e profanava hóstias consagradas; não possuía patas de demônio nem chifres na cabeça, tampouco rosto de idólatra ou herético. Tinha o ar sofredor e triste, e seu rosto era o de um sábio. Apesar de todas as perseguições, aqueles homens não haviam perdido sua personalidade como povo e como crentes (MIRANDA, 1989:154).

Os negros também são figuras marcantes nas páginas do romance, dão à Bahia o toque africano, pois “Sem africanos não havia Bahia. Sem Angola não havia Brasil” (MIRANDA, 1989:182) e a cultura negra surge como contraponto à visão eurocêntrica e cristã, com suas tentativas de religiosidade exacerbada. Assim, o universo criado por Miranda estrutura-se em uma relação completamente antitética e dual que enfatiza o pecado e a religiosidade, advindos da inventiva mistura de negros, índios e brancos, sujeitos que povoam a narrativa e refletem as características do povo brasileiro.

A personagem de Padre Vieira também confere ao romance a possibilidade de reflexão em torno do exílio, da viagem, do deslocar-se. O sentimento de não pertença habita a alma de sujeitos como Vieira, marcados pela desterritorialização. Sujeitos que, mesmo pertencentes ao universo colonial, aproximam-se das angústias do sujeito pós-moderno:

Vê meu amigo, o que foi minha vida. Passei a viajar pelos outros reinos e fiquei tanto tempo viajando que acabei por me tornar estrangeiro em qualquer terra. Já fui, sim, um homem de meu país, que afinal nem sei mais qual é, se é onde nasci, onde vivi, ou por onde minha imaginação vagou. (...) (MIRANDA, 1989:134).

Com a releitura de períodos históricos antecedentes, como o Brasil Colônia, as narrativas da pós-modernidade possibilitam um novo entendimento para o leitor, no que se refere às problemáticas humanas obscurecidas pelo relato histórico tradicional. Assim, o romance conduz à reflexão em torno de figuras e historietas marginais nos grandes relatos, como as mulheres, os judeus, os pobres, os errantes, os negros, etc. Na contemporaneidade, o romance de cunho historiográfico incorpora exatamente tal possibilidade de novo entendimento para as relações entre os seres, considerando a atuação do poder e das ideologias na configuração social.

Como forte característica da metaficção historiográfica, *Boca do Inferno* oferece ainda

possibilidades de reflexão em torno da linguagem, mais precisamente da linguagem poética, do fazer poético e da recepção literária. Em um discurso metaficcional, Ana Miranda possibilita à literatura um olhar sobre si mesma e sobre sua historicidade. A partir de sujeitos autores como Gregório de Matos e Padre Vieira, o romance problematiza o fazer literário, a instabilidade da arte e do artista como um ser que vê e sente o mundo de maneira diferenciada. Na narrativa tem-se a presença da oralidade, do fluxo da recepção, das dificuldades em torno da autoria e da publicação, das contradições que permearam o escasso mundo literário do Brasil colonial, em um tempo no qual ainda não tínhamos bases culturais e intelectuais sólidas.

As poesias e as sátiras produzidas por Gregório de Matos traduzem o cotidiano da época, ligam-se ao povo e suas mazelas, conforme afirma o próprio Gregório, ao falar de si mesmo enquanto poeta: “Eu não sou um poeta. Não como queria ser. (...) Faço versos para os que não sabem ler” (MIRANDA, 1989:188). Concomitantemente às produções mundanas de Gregório de Matos, assiste-se aos anseios do poeta por aproximar-se da poesia do espanhol Gongora y Argote. Durante a narrativa o diálogo com o poeta espanhol ocorre por meio das produções de Gregório de Matos, o que possibilita um amplo contato intertextual. Ao comparar-se ou até mesmo espelhar-se em Gongora, o poeta brasileiro depara-se com o conflito da criação:

Veio à sua mente a figura de Gongora y Argote, o poeta espanhol que tanto admirava [...]. Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alçar o culteranismo. Saber escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse aonde o levaria? Não estivera Gongora tentando unir a alma elevada do homem a terra e seus sofrimentos carnis? Gregório de Matos estava do lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? (MIRANDA, 1989:09).

Os questionamentos acerca da produção literária, do propósito da arte e do artista perpassam ao longo da narrativa os pensamentos dos personagens Gregório de Matos, Padre Vieira e também de Bernardo Ravasco. Com a personagem de Gregório de Matos, a criação entra em tensão: “Decidira escrever poemas líricos, mas um poeta não escreve o que quer, senão o que consegue. Sentava-se à escrivaninha, cheio de intenções, e no final via que escrevera versos libertinos, sobre a picardia, o furto, a fornicção” (MIRANDA, 1989:186). O texto de Miranda não só reflete o fazer literário, como atualiza as produções do período barroco brasileiro. Além disso, traz em si o intertexto com textos históricos e com outras obras literárias, como a dos trovadores portugueses, inspiradores de Gregório de Matos em suas sátiras maldizentes e de escarninho, e a de Camões, influenciadoras da escrita de Padre Antonio

Vieira.

A figura intrigante do poeta barroco chamado “Boca do Inferno”, por sua maneira de escrever contendo críticas, sátiras e pornografias, as quais literalmente infernizavam a vida de poderosos políticos e religiosos, é capaz de sugerir, através do romance, o panorama que possivelmente tenha marcado o período colonial. Nele encontravam-se as impossibilidades de publicações, a fluidez dos textos entre o povo e na “boca do povo”, assim como possíveis alterações frequentes nas obras: “‘Não tenho sequer um escrito guardado’, disse o poeta. ‘Os que se têm por aqui me são totalmente alheios e supostos, na substância cheios de infinitos erros, trocados, diminuídos ou acrescentados, corruptíssimos, como diria padre Vieira” (MIRANDA, 1989:186).

A autoconsciência metaficcional faz com que o próprio ato da escritura apareça no romance, e a escrita surge como grande temática de *Boca do Inferno*, assim como a literatura: “Gregório de Matos sentou-se a uma pequena mesa, pegou papéis e começou a escrever. Ficou algum tempo ali, o ruído da pena arranhando sobre o papel ou entrando no vidro de tinta” (MIRANDA, 1989: 277).

A história, que também é ficcionalizada pela autora, traz para o romance um efetivo diálogo com os fatos registrados pela historiografia brasileira, como a guerra da colônia contra os holandeses, da qual “Ainda se viam resquícios dos danos causados” (MIRANDA, 1989:08), e a ação da Companhia de Jesus, a qual “irradiava-se de norte a sul do Brasil, fortificada em igrejas, missões para catequese dos indígenas e colégios para evangelização de novas gerações” (MIRANDA, 1989:77). Além da economia açucareira, da instabilidade dos senhores de engenho, da queda no preço de produtos e das negociatas feitas na colônia, já que por volta do ano de 1683 “a cidade da Bahia devia ter quase cem mercadores, que dominavam o comércio com Portugal e África, sendo essa atividade atrelada ao aumento do tráfico negreiro” (MIRANDA, 1989:181). Ao incorporar na narrativa esses fatos, Ana Miranda possibilita ao leitor efetuar uma releitura da história, além de conferir ao texto elementos passíveis de comprovação histórica, o que acaba por enriquecer a tensão entre ficção e realidade e instigar a leitura a partir das inúmeras relações intertextuais pelas quais poderá perder-se o leitor.

Como discurso da metaficção historiográfica, em *Boca do Inferno* a reflexão em torno da história e da literatura é fomentada. A narrativa é construída nas possibilidades discursivas de mulheres, negros, judeus, prostitutas, escravos..., rompendo com uma visão da história totalizadora, proveniente de um discurso uno e coerente. Ao contrário da unificação, aponta para novos olhares e diálogos, para a possibilidade de reescrever discursos e produzir novos entendimentos. Em uma abordagem da obra de Miranda, a pesquisadora Graça Paulino



acredita que, em *Boca do Inferno*, o que a autora faz é

misturar discursos, arrancando molduras dos retratos pintados pelos biógrafos, historiadores e literatos, compondo um mesmo painel. O livro *Boca do Inferno* é, pois, uma releitura: a ficção relê a História através da literatura. Dessa forma, lacunas são preenchidas, certezas são colocadas em dúvida, num processo de desvelamento de sentidos (2001:148).

Enfim, Ana Miranda lê a literatura barroca à sua maneira, assim como faz com a história. Cria a partir das leituras o seu Gregório de Matos, que é posto em relação direta com o espaço de criação literária e de vivências contraditórias que é a Bahia, também vista como a “Boca do Inferno”, como sugere a narradora ao falar do poeta:

Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais profunda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas Boca do Inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia (MIRANDA, 1989:214).

Em *Boca do Inferno*, Ana Miranda cria um universo que parte de uma nova leitura da história e da literatura, une as duas em um diálogo autoconsciente e rompe com um entendimento historiográfico concluído, possibilitando a reflexão em torno do fato histórico. Tudo a partir de um texto de ficção que articula a literatura, a história, a história da literatura, a autoria, a leitura e a própria escritura. De fato, a linguagem é ferramenta fundamental nos novos romances, a preocupação com ela está aliada diretamente a uma proposta de releitura do passado, através da constante quebra nos discursos hegemônicos. Assim, é através da linguagem que surgem as possibilidades de novas visões de mundo, com base na abertura, na pluralidade e diversidade de vozes sociais, exatamente como figura o mundo de *Boca do Inferno*. Talvez resida na tal amplitude temática e cosmovisiva, existente na obra, o fato de ela ter sido largamente premiada e considerada pela crítica, além de ter consagrado a entrada de Ana Miranda na produção do gênero romance e consolidado o início de sua trajetória literária.

### 1.2.2 *A última quimera*

Também situada na proposta de criação de biografias-ficcionais de caráter histórico, a obra *A última quimera* (1995) traz a história literária como importante foco de análise, tanto na possibilidade de reconstrução de discursos e cenários históricos, como ao participar da tensão

do universo ficcional. Isso porque Ana Miranda ficcionaliza o mundo artístico, de efervescência poética, no qual estiveram mergulhados grandes autores da literatura brasileira, como Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Lançando mão do relato memorialístico e da lembrança de vivências significativas, o narrador protagonista conta parte da vida de Augusto dos Anjos e de seu percurso literário, partindo de sua infância promissora em Pau d'arco, Pernambuco, até a sua lamentável e decadente morte em Leopoldina, Minas Gerais. À medida que narra as angústias e tristezas caracterizadoras da vida do poeta paraibano, o narrador também revela suas perturbações autorais e amorosas, assim como a evolução por que passam a cidade do Rio de Janeiro e o contexto literário e político, marcados por revoluções e pela glória da *belle époque*, com suas noites de boemia, as quais atraíam os poetas e marcaram o desenvolvimento da poesia nacional.

A exemplo do que ocorre nos seus demais livros metaficcionais historiográficos, em *A última quimera* encontra-se a possibilidade de reflexão em torno do processo de criação e leitura literária, assim como releitura historiográfica. Ana Miranda cria um universo ficcional, em que, por meio da figura enigmática de Augusto dos Anjos, põe em evidência o percurso da produção e da recepção literária, além de criar o contexto histórico que emoldurou a vida do poeta. A partir de eleições pessoais, como leitora de poesia e pesquisadora de fatos da história e da história literária brasileira, a autora articula informações e imaginação para criar sujeitos altamente complexos, mergulhados em conflitos tanto de ordem existencial quanto artística.

Não por acaso elege para narrar *A última quimera* um sujeito que, mesmo sendo protagonista, não é identificado, não possui marca nominal e pouco se sabe a seu respeito. A principal informação dada ao leitor é de que se trata de um amigo de infância de Augusto dos Anjos. Com o tipo de construção adotado, Ana Miranda configura espaço para o espelhamento entre a figura que narra e a personagem do poeta Augusto dos Anjos. O espelhamento entre o narrador e o poeta é tão intenso que só se descobre algo sobre o primeiro, quando o segundo o revela a partir de fatos relacionados ao amigo. De modo que os conflitos e sofrimentos vivenciados por Augusto são sentidos e vivenciados também pelo narrador: “Agora está morto, e isso o fará irremediavelmente infeliz, da mesma maneira que me faz irremediavelmente infeliz, como se uma parte de mim tivesse sido destruída, como se eu mesmo tivesse morrido” (MIRANDA, 1995:49).

O narrador, ao contar a vida de outro, conta a si mesmo, a figura de Augusto dos Anjos aparece não só como uma projeção, mas também como desdobramento identitário. O narrador encontra no amigo o seu *duplo*, busca reconhecer-se no outro, na vivência do outro. Para tanto caminha sobre os passos de Augusto. Jean Chevalier, ao mencionar o *duplo*, o atribui aos

desdobramentos de um indivíduo, segundo ele: “Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o *eu* cognoscente e consciente e o *eu* conhecido e inconsciente” (2007:353). Essa imagem do duplo acompanha o narrador ao longo da narrativa, assim como a ânsia pelo entendimento e reconhecimento de si. Em um estudo da ficção histórica brasileira, Marilene Weinhardt empreende uma leitura crítica de *A última quimera*, problematizando a figura do narrador como um *outro* de Augusto:

O terceiro poeta-personagem também merece alguns comentários. Na primeira leitura, esse narrador, nunca nominado, tem uma posição que parece canhestra, mas se revela perturbadora. Qual seu papel? Apenas testemunha? Mas por que o tempo narrativo prolonga-se por mais alguns anos depois da morte de Augusto, mostrando o narrador eleito Príncipe dos Poetas, ele, que parecia uma sombra do amigo, que não publicava nada, que tivera seus escritos incendiados, que mantinha doentia relação com uma tísica, depois de ter abandonado uma noiva no altar? O narrador deixa de parecer uma excrescência se o encarmos como ‘outro’ de Augusto, situado entre este e Bilac, aquele que Augusto dos Anjos poderia ter sido se tivesse deixado se enquadrar no seu tempo (1998:107).

A imagem do *outro* de Augusto marca a trajetória do narrador que, segundo sugestão da estudiosa, no comentário anterior, pode ser entendido como uma projeção futura de Augusto dos Anjos. A vida do narrador talvez sugira uma vida que poderia ter sido a de Augusto, se este não estivesse à margem do seu tempo, se tivesse outra trajetória de vida. No caso em análise, a imagem da projeção amplia-se e o narrador apresenta-se mais uma vez como desdobramento do amigo. Contudo, é com a morte de Augusto dos Anjos que o narrador inicia um mergulho em si mesmo, através da memória, das imagens da infância e dos momentos de reflexão acerca da produção poética e da sua relação com o mundo. A morte do amigo é desencadeadora da busca por explicações existenciais. Assim, frente à morte, o narrador sente a necessidade de entender a vida, seus mistérios, sua grandiosidade:

Creio que neste momento sinto exatamente o que sentiu Augusto quando pensou: Estou morrendo.

A visão do muro do cemitério, das primeiras cruces, causa-me um leve estremeamento no peito. Sinto medo, como se o chão fosse rachar; a qualquer instante, sem aviso posso parar de respirar, meu coração sem nenhum motivo pode cessar de bater, estou vivo apenas por um acaso. Junto a essa insegurança existencial, vem a noção do mistério da morte, acompanhada de um fascínio pelo mistério da ressurreição, da existência da alma. Há, misturado a tudo isso, o sentido de abandono; e o sentimento de perda de algo insubstituível (MIRANDA, 1995:118).

O espelhamento entre o sujeito que narra e o poeta Augusto dos Anjos faz com que a morte seja igualmente temida pelo narrador; este fica desorientado, vive o conflito da mortalidade, da não permanência e da necessidade de atribuição de sentido para as coisas do mundo: “Não sei se tenho mais medo da vida ou da morte, pois estaco no portão, perplexo, sem saber para que lado me dirigir” (MIRANDA, 1995:192). Diante da ausência do amigo e da impossibilidade de viver à sua sombra, o narrador sente a necessidade de encontrar-se, de descobrir-se, de enfrentar seus medos, seu próprio passado, seus desejos. Assim, enfrenta a paixão pela mulher de Augusto, Esther, contida durante anos, os fantasmas de seu passado, marcados pelas figuras de Marion e Camila, e encara suas produções literárias, as manifestações de sua individualidade, o seu próprio *eu*, conforme manifesta:

Ali estavam minhas lembranças, minhas misérias, meus sofrimentos de amor, meu ódio, minhas esperanças, meu erotismo, minhas paixões, meus segredos, os sonetos escritos às mulheres que amei, que desejei, cada um tendo como título um nome [...]; ali estavam os meus poemas às prostitutas da Senhor dos Passos que eu admirava de longe, apaixonado, logo que cheguei da Paraíba; o *meu Eu*. Ali estava toda a minha vida (MIRANDA, 1995, p.44).

Com a morte do amigo o narrador passa a obter uma consciência maior de sua realidade e da realidade literária que o cerca, em função da presença da morte, experimenta uma espécie de ritual de passagem e purificação, em que o passado é corroído pelo fogo e o narrador sente a necessidade de se despedir de Esther, de Augusto, de seus antigos manuscritos para viver uma vida própria, marcada apenas pela ausência de Augusto e pela presença de si mesmo:

Uma sensação de vazio se apodera de mim, o mesmo vazio do quarto penetra minha alma e por alguns instantes fico sem pensar em nada, como um abismo em meu ser, como se eu mesmo fosse um precipício. [...] Destruíram o único retrato que Esther me dera um dia, com uma afetuosa dedicatória, e todos, absolutamente todos os poemas que escrevi em minha vida (MIRANDA, 1995: 299).

De forma ampla e por meio da figura de Augusto dos Anjos e, paralelamente, do narrador, Ana Miranda reflete sobre os conflitos da criação, da autoria, sobre os questionamentos e sobre a amplidão da alma do artista, que é posta para além de convenções canônicas e de aceitações críticas por parte da academia. Toda a narração passa pelo julgamento, pelos olhos e pela lembrança do narrador, o qual busca na figura de Augusto e

também de Olavo Bilac explicações para a sua existência enquanto poeta, refletindo a respeito das vivências do artista e de sua arte em um tempo de disputas intelectuais e políticas, marcado pelos interesses pessoais e pela superficialidade das relações.

O contexto de exuberância, ostentação, brilho e grandiosidade, que marcam a literatura no século XIX no Rio de Janeiro, é contestado pela figura marginal do poeta Augusto, e marcado pela presença de Olavo Bilac na narrativa. No que cabe à importância do último para marcar a historicidade no romance, Marilene Weinhardt acredita que:

A presença de Olavo Bilac (encontros, diálogos) é a deixa para uma reconstituição da época e da ambientação sócio-político-literária, enquanto na economia narrativa realiza o contraponto para a figura de Augusto dos Anjos. Aquele é tão representativo da época quanto este é descentrado (1998:107).

Nesse sentido, paralelamente à narração da vida e morte de Augusto dos Anjos, o narrador fala ao leitor sobre o envolvimento literário e político de Olavo Bilac, desvendando as problemáticas relações do meio artístico da cidade cosmopolita do Rio de Janeiro, em um tempo de prestígio e desenvolvimento literário. Ao abordar a vida do “Príncipe dos poetas”, o narrador aponta para o conflito que permeia a arte parnasiana e pelo qual passa Bilac, assim como para as transformações literárias e sociais que afetam os artistas da *belle époque*. Ao final do romance a alteração na arte de Bilac mostra o caminho humanístico para o qual se direciona a poesia no século XIX.

As crônicas de Bilac nas folhas têm sido ciclóides [sic], alternam uma jovial alegria com a mais funda depressão da alma; se um dia ele acorda cantando a luz do céu, as folhagens verdejantes, a cintilação das águas da baía, no outro pergunta-se por que acordou, vê apenas jardins lamacentos, nuvens de chumbo, cogumelos inchados. Oh, miserável homem, um mundo infinito se revela; mas nele não há lugar para ti (MIRANDA, 1995:303).

Ao fazer de Olavo Bilac personagem do romance, Ana Miranda amplia a possibilidade de entendimento do universo literário no século XIX; Bilac surge como contraponto para Augusto dos Anjos e, logo, para o narrador. Na ficcionalização de figuras distintas que viveram sua arte em períodos próximos, a autora possibilita ao leitor a reflexão em torno de questões ligadas ao poder, ao prestígio e à exclusão do cânone, as quais talvez tenham ficado apagadas nos discursos da história da literatura. Assim, em sua proposta metaficcional historiográfica, acaba por conduzir a literatura a uma reflexão de si mesma, de sua organização historiográfica e de um novo entendimento para as relações interpessoais da época. Com isso, ao questionar-

se sobre a literatura, a produção estética, sua recepção, o narrador encontra em Bilac o sujeito que traduz perfeitamente a efervescência literária, o labor poético, a transformação estética e as relações de poder e hierarquia por detrás das produções literárias:

Não compreendo porque penso tanto em Olavo Bilac, na verdade ele não tem nenhuma importância em minha vida, a não ser pelo fato de eu querer me tornar alguém como ele. Não que almeje sua obra literária, ou sua glória; o que me fascina em Bilac é ser ele em sua essência um poeta, que respira poesia, se embriaga de poesia, sonha poesia, se alimenta de poesia (MIRANDA, 1995:78).

Como importante viés metaficcional historiográfico tem-se que *A última quimera* é construída na intertextualidade com textos e autores da literatura mundial, os quais muitas vezes, são postos a fim de consolidar os conceitos de poesia e de poeta presentes na narrativa, como no caso da figura de Baudelaire, que surge já no início do texto, através do diálogo de Bilac com o narrador:

Passamos a falar a respeito de Benville e logo, por uma associação perfeita, sobre Baudelaire, de quem uma vez disseram que o odor fétido de alcova porca emanava das suas poesias. Chegamos, portanto, onde eu desejava. Falar sobre Baudelaire tem o mesmo gosto que falar sobre Augusto dos Anjos (MIRANDA, 1995:12).

A menção a Baudelaire sugere uma relação de filiação por parte de Augusto e, conseqüentemente, estabelece a intertextualidade inerente à literatura, em que novas obras e autores surgem filiados e a partir da leitura de outros já existentes. Além disso, a presença da literatura mundial como influência direta para as produções literárias brasileiras aparece através da recepção do livro de Augusto dos Anjos, o qual é julgado pelos boêmios: “Simbolista, dizia um; romântico dizia outro; parnasiano, um terceiro. Um escrínio de ofensas ao bom gosto. Discípulo de Rimbaud? Jamais! E envergonharia Verlaine, causaria repugnância a Mallarmé”. Assim, ao longo da narrativa, ecoam nomes e vozes de autores como Théophile Gautier, Eça de Queirós, Zola, entre outros. De fato, todo o romance é estruturado a partir do diálogo com a literatura nacional e mundial, através da filiação às escolas literárias, ou disputas intelectuais entre os autores. Logo, o texto é permeado por vozes em conflito, presentes no emaranhado dos fatos narrados, o que questiona e problematiza o universo literário.

No romance tem-se um duplo posicionamento de Ana Miranda, o de leitora e de escritora, em diálogo intenso com a textualidade literária e histórica, comum à metaficção

historiográfica, assim como a ampla consciência da criação literária, enfim dos processos de produção, publicação e recepção, o que também se encontra em *Clarice*. Em *A última quimera* a autoconsciência literária indica que a metaficção constitui sua natureza, evidenciando a imagem do poeta e da própria poética em sua maneira autorreflexiva. Aliado a isso, encontram-se os conflitos de ordem existencial vividos pela figura do artista, sua busca por um sentido em sua arte, posta em relação com o mundo. Tem-se a alma do artista sendo investigada, assim como um processo de reflexão sobre a arte e a vida. O romance sugere um conceito humanístico para a arte, esta é vista como “expressão das partes profundas do ser, não cupidinhos nus tangendo liras” (MIRANDA, 1995:195).

Nesse sentido, o texto de Miranda dialoga com a história literária, figura a “roda literária” e a “roda da vida”, revela as inquietações vindas da tríade autor-obra-leitor e as possibilidades deixadas por “um mundo infinito” chamado literatura. *A última quimera* revela-se como uma obra caracteristicamente metaficcional, tendo a autorreflexão literária no centro de sua temática, como fica sugerido ao final do romance: “Os intrépidos boêmios da rua do Ouvidor não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade” (MIRANDA, 1995:306).

Além disso, a obra também possibilita desenvolver uma leitura do parnasianismo, partindo do viés da própria ficção. Enfim, juntamente com *Boca do Inferno*, *Dias e dias* e *Clarice*, o romance *A última quimera* propõe um novo entendimento para a organização da história literária, rompendo com posicionamentos únicos, e visões restritivas com relação ao cânone literário. De fato, na esteira do que coloca Eunice Morais, Ana Miranda traz para o interior da obra “uma discussão que se origina no posicionamento histórico dos poetas, passa por suas individualidades (sua história individual) e alcança a crítica literária canonizada” (2003:457).

### 1.2.3 *Dias e dias*

Dentro da proposta de releitura da história e da história literária, nos marcos do gênero metaficcional historiográfico, encontra-se, também, o romance *Dias e dias* (2002). Nele, tem-se a história da personagem Feliciano, narradora e protagonista do romance, uma jovem apaixonada pelo poeta Antônio Gonçalves Dias. Paixão que tem início quando os dois ainda eram crianças e viviam em Caxias, interior da província do Maranhão. Mesmo sem o conhecimento do poeta e desencadeada pelo poema “Verdes Olhos”, possivelmente escrito por

Gonçalves Dias menino, em um embrulho de papel, a paixão de Feliciano surge e resiste, por cerca de 29 anos, até a morte do poeta.

Através das cartas de Gonçalves Dias para seu amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, Feliciano investiga e acompanha a vida do poeta romântico. As cartas, como parte da estratégia textual da autora, conferem ao texto uma ilusão de veracidade, uma vez que sugerem o acesso aos originais históricos, que contam parte da vida de Gonçalves Dias; com isso, instigam o leitor através da tensão entre ficção e verdade, comum nos textos metaficcionalis historiográficos. Em uma leitura crítica da obra, Eunice Morais comenta que:

Estas cartas, frequentemente citadas no romance, criam uma ilusão de realidade, fazem o leitor esquecer-se da ficcionalidade de Feliciano e de outros personagens, que têm existência apenas no romance, colocando-os no mesmo plano de existência de Alexandre Teófilo e Gonçalves Dias (2003:458).

Além disso, Ana Miranda traz no romance analisado os inúmeros mistérios que residem em um coração apaixonado, envolto no romantismo. É a alma feminina que é descrita e desvelada através da personagem narradora. Em seu título, a autora deixa transparecer o drama presente no romance, o passar da vida do poeta e a espera de Feliciano durante “dias e dias”, por um amor não concretizado, idealizado, enfim metaforizado nas imagens da palmeira e do sabiá, provenientes dos versos do poeta romântico. O título sugere ainda a relação dialógica do texto de Miranda com o nome do poeta “Dias”, cuja figura é ficcionalizada no romance. Contudo, a motivação inicial para a escrita foi, segundo a autora, a leitura do poema “Dias após dias”, de Rubem Fonseca, ampliando ainda mais as relações intertextuais.

No romance, o discurso da narradora tem caráter memorialístico; os fatos são narrados partindo de um lugar no presente, Feliciano organiza as memórias e as informações lidas nas cartas de Gonçalves Dias. Ao final, mostra-se envolvida com a poesia e a criação literária, como leitora apaixonada do poeta nacionalista, personificando a própria escola romântica:

Feliciano parece ser a própria incorporação do espírito romântico oitocentista, é uma memória ambulante que transforma Gonçalves num ser etéreo, intocável e, ao mesmo tempo, tão presente. Feliciano é o sabiá, com toda a sua brasilidade, preso na gaiola com saudades do poeta nacionalista (MORAIS, 2003:458).

Feliciano personifica o romantismo, justamente, por idealizar o mundo a sua volta e sua relação com o poeta nacionalista, vivendo um amor platônico, não concretizado. Além disso, vive o próprio nacionalismo na maneira de vestir-se, comer e comportar-se. Ao contrário da



prima Maria Luíza, prefere as coisas da terra, em lugar de adotar hábitos europeus. Com isso, o romance, ao tematizar o nacionalismo romântico, alarga a leitura para as reflexões em torno de um nacionalismo na contemporaneidade, por meio do qual assistimos ao retorno da narrativa para temáticas brasileiras, como é o caso do romance *Dias e dias* e de outras obras de Ana Miranda.

Ao eleger Feliciano como narradora, a autora estrutura uma atmosfera de romantismo e conflitos interiores, própria para emoldurar a ficcionalização da vida do poeta Gonçalves Dias. Com seu drama íntimo, que parte do amor não correspondido, Feliciano vê o mundo sob a ótica romântica e com o sentimento feminino latente. A todo o momento, em sua narração, surgem imagens de puro romantismo:

Pensava em Antonio, isso me enchia de uma estranha felicidade, ele estava sempre por perto pois vivia dentro de mim, pelo menos o seu fantasma, eu o via nas palavras, eu o ouvia no canto dos sabiás, no balouçar das palmas, em cismar sozinha à noite eu o via nas cortinas, nas nuvens e nas estrelas, via seu rosto estampado na lua (MIRANDA, 2002:77).

Através da focalização dos conflitos do sujeito, Ana Miranda estabelece um diálogo com a própria estética romântica, a qual, em parte, é caracterizada pelo individualismo e pela subjetividade. A partir dos distúrbios emocionais de Feliciano, torna-se possível o reconhecimento de características da arte romântica, em que o sentimento pessoal e individual, assim como o lirismo proveniente de estados da alma, surgem nas produções artísticas. Segundo Antonio Candido, “Do ponto de vista literário, o individualismo romântico importa numa alteração do próprio conceito de arte: ao equilíbrio que a estética neoclássica procurou estabelecer entre a expressão e o objeto da expressão, sucede um desequilíbrio” (CANDIDO, 1975b: 23) Em *Dias e dias*, Feliciano fala de si mesma, da grandiosidade de seu amor pelo poeta, de seu sofrimento e de suas desditas, que passam pelo entendimento da personagem como manifestações de superioridade perante as escolhas de outras mulheres:

eu tive nenhum marido e apenas um único amor em toda a minha vida, um amor sem modos de o conseguir, mas que não tem nada do que pensam os beijadores de ladrilho da igreja, no escondido da noite sinto uma desordem dentro de mim e ninguém sabe disso, minha devoção é muito mais romântica porque é secreta, [...], sou alguém que ama em segredo, não sei porque sou assim, talvez seja aquele mesmo problema dos poetas que se entregam a sacrifícios que não interessam a ninguém, vivem para o próprio segredo, mas prefiro isso ao lugar comum, prefiro essas pessoas revolvidas pela tristeza (MIRANDA, 2002:47).

Ao apaixonar-se por Antonio Gonçalves Dias, Feliciano apaixonou-se por uma imagem de poeta criada por ela mesma, e que se aproxima dos conceitos de poeta e de poesia que surgem na própria estética romântica. Através das definições e da busca incessante por aproximar-se de Gonçalves Dias, Feliciano concretiza a imagem do poeta: “Ele nasceu poeta, ou talvez tenha se tornado poeta quando leu os primeiros livros de poesia e sentiu-se tocado por aquela expressão de mundos sensíveis” (MIRANDA, 2002: 240). Com o discurso da narradora, Ana Miranda emprega um processo de autorreflexão literária consciente, no qual a literatura pensa sua própria estrutura. A narradora de *Dias e dias* reflete os conceitos de poeta e poesia através de um discurso amplamente metaficcional, no qual a literatura observa a si mesma:

tantas pessoas lêem poesias e não se tornam poetas, a poesia é para gente como Antonio, gente que não fala, gente que se sente desamada, sem mãe, que lê no banco da praça, ou gente que não sorri, que ama a solidão, o silêncio, o prado florido, a selva umbrosa e da rola o carpir, como mesmo disse Antonio, gente que ama a viração da tarde amena, o sussurro das águas, os acentos de profundo sentir, para esses é a poesia” (MIRANDA, 2002:45).

Durante toda a trama a personagem Feliciano envolve-se com a poesia na tentativa de encontrar e sentir a presença de Antonio; assim, posiciona-se como leitora de Gonçalves Dias; Ana Miranda, por sua vez, projeta-se em Feliciano, à medida que também desempenha o papel de leitora do grande poeta do Romantismo brasileiro. A autora transfere para sua personagem a leitura de poesia, e esta acaba adotando para sua vida e para sua narração o lirismo proveniente do mundo poético e romântico, como quando define a poesia:

A poesia é para gente que gosta de errar pelos vales e campos, pelas ruas sujas, pelos becos sem saída, gente que chora a vida que se escoia lenta, longa e em vão, que ama a triste noite e suas negras asas, a poesia não é a tradução das estrelas, nem da brisa na palmeira, nem do murmúrio das florestas, a poesia é dor, sofrimento, espinho da vida a se entranhar no coração do poeta, poeta é aquele que sofre sem motivo, aquele que tem a inocência de determinar para sua própria vida sacrifícios de que ninguém toma conhecimento e a ninguém interessa, a não ser a algumas almas compassivas [...]. Poeta é uma pessoa egoísta (MIRANDA, 2002:46).

Através da voz de Feliciano, afirmam-se no romance alguns conceitos literários, os quais traduzem visões que se aproximam das sugeridas pelo pensamento romântico no século XIX. Dentre elas estão, a figura ideal do poeta, o qual era visto como enviado da divindade, dotado de certa superioridade sobre os homens comuns, e condutor da produção poética como uma missão. Diretamente ligado a tal visão, também está o entendimento da inspiração como algo

transcendente e divino, sendo o poeta considerado um guia para os demais. Exatamente como define Antonio Candido:

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhe acrescenta a idéia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o *bardo* o profeta, o guia (1975b: 27).

A paixão idealizada de Feliciano faz com que a alma e os sentimentos do poeta Gonçalves Dias sejam revelados, o amadurecimento poético, suas produções, seus conflitos para criar, a nebulosidade do exílio mesclada às inúmeras possibilidades da vida em liberdade. A vida do artista é revelada no olhar romântico e imaginativo da narradora, que captura o poeta em suas obras e o conduz pela sua imaginação de leitora fiel e fascinada: “pensar em Antonio era viajar na minha imaginação, na verdade eu não queria encontrá-lo, [...] eu queria mesmo era um eterno monólogo” (MIRANDA, 2002:77).

Nesse âmbito, a recepção literária apresenta-se atrelada à imagem de permanência e imortalidade do sujeito como possibilidade que surge na leitura do texto literário. Feliciano lê e relê as obras de Antonio para que este não caia no esquecimento, para que consiga romper a barreira do tempo, continuar vivo nas páginas de seus livros e nas inúmeras possibilidades de leitura: “apenas para viver mais, para que ele nunca fosse esquecido, eu declamava seus poemas todos os dias, para que não morresse completamente” (MIRANDA, 2002:213). Com a leitura de Feliciano, a obra de Antonio é atualizada, assim como a imagem do poeta, da mesma forma que a leitura de Ana Miranda atualiza a obra de Antonio Gonçalves Dias, o qual é ficcionalizado a partir das imagens criadas pela leitora Ana Miranda. Exatamente como ocorre nas demais biografias ficcionais da autora, como *Clarice*, que surge do processo de leitura.

Ainda dentro das propostas estéticas do Romantismo, Ana Miranda utiliza-se das figuras do sabiá e da palmeira, migrantes da poesia de Gonçalves Dias, e relacionadas no romance ao conflito do exílio e à afirmação identitária, por sua vez, vinculada à proposta nacionalista. Com isso, o romance acaba traduzindo a poética romântica em seus dois aspectos básicos: o romantismo e o nacionalismo. Segundo Antonio Candido, “O Romantismo brasileiro foi tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura” (1975b: 15). No romance de Ana Miranda, temos exatamente essa duplicidade, pois o foco está no sujeito, em seu

desequilíbrio e introspecção; todavia, a constituição imagética da obra está repleta de elementos nacionais, como o índio, a vegetação local, o povo miscigenado da província, tudo de acordo com a proposta do Romantismo de “Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional” (CANDIDO, 1975b: 15). Nesse sentido, Feliciano utiliza-se das metáforas do sabiá e da palmeira, ambos repletos de brasilidade, a fim de representar Gonçalves Dias enquanto ave que migra, voa sem paradeiro definitivo, e representar a si mesma, como a palmeira que está fixa em um lugar, presa e estática.

Antonio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante (MIRANDA, 2002:113).

Além disso, ambos os elementos sugerem o diálogo com a poesia de Gonçalves Dias e a exaltação dos elementos da terra brasileira, o que talvez indicie uma releitura do nacionalismo. Quanto ao exílio, ele emoldura a vida do poeta nacionalista e, em uma proposta contemporânea, abrange não só a distância da terra natal, mas também o exílio existencial e social pelo qual passa Gonçalves Dias. Com isso, tem-se na narrativa a não pertença, a flutuação territorial, temáticas também presentes na pós-modernidade, mesmo que de forma distinta. O poeta migra durante toda a sua vida, divide-se entre Brasil e Portugal, traz consigo uma identidade turva, vinda da mistura da mãe mulata com o pai português. Enfim, vivencia a errância, a exclusão e a impossibilidade de retorno ao lugar de origem, onde muitas vezes é desprezado, seja pela madrasta, ou pela comunidade que não entende sua poesia.

Feliciano, por sua vez, vive uma vida oposta, marcada pelas raízes identitárias fixas; entretanto, envolta no desejo de mudança e fascinada pela vida errante do poeta, procura-se a todo instante na imagem de Gonçalves Dias, por ela criada. Nesse sentido, busca encontrar-se muito mais do que propriamente ao poeta; assim, em um ímpeto de procurar o ser amado, parte em busca do sentimento de liberdade, do adeus, intensamente vivido pelo poeta romântico, querendo sentir a sensação do partir e do adeus:

Então era aquilo o sentimento do adeus, a ventura do partir, os arpejos da liberdade tocavam meu coração e faziam meu corpo tremular, ventos e correntezas e cabelos, viver para o horizonte, então era aquilo a brisa favorável, a vasta amplidão do mundo que embriagava! (MIRANDA, 2002:163).

De fato, o exílio e a partida são motivos dominantes na estética romântica, e muitos são

os textos literários que figuram o adeus e a despedida da terra natal; em *Dias e dias*, motivada pela estrutura intertextual, Ana Miranda retoma a temática, reconstrói essa imagem, que acaba assumindo novas conotações na literatura contemporânea. Contudo, através do romance, surge a possibilidade de um novo entendimento para o contexto romântico, de migração e exílio, subjetividade e nacionalismo, contexto que traz consigo a autoconsciência por parte do sujeito. Logo, a experiência do deslocamento causa em Feliciano a mudança, o amadurecimento, seus horizontes são ampliados, esta passa a entender Antonio, o exílio, a distância e a despedida: “Na viagem de volta eu já era outra mulher, mesmo fazendo o caminho de volta eu ia para a frente e não para trás” (MIRANDA, 2002:177).

Em *Dias e dias*, dentro da proposta metaficcional historiográfica, tem-se, juntamente com a consciência poética, a consciência histórica. A ficcionalização de fatos históricos decisivos para o desenvolvimento intelectual e político do Brasil. O romance exprime aspectos tanto do universo individual, quanto social em um tempo de idealização nacional e definição das fronteiras do País, num movimento de reconstrução do ideário nacional. O intuito patriótico comum à estética romântica encontra-se no texto de Miranda, através de figuras como o pai de Feliciano e dos conflitos gerados pelo desejo de Independência no Brasil, pois: “Aqui se ouvia falar todo o tempo de insurgentes, movimentos nacionalistas em que conspiram contra o rei, mas os portugueses em Caxias adoravam dom João e resistiam ao Império Independente” (MIRANDA, 2002:35).

O diálogo com a temporalidade histórica configura o discurso próprio da metaficção historiográfica, trazendo na estrutura romanesca, além do intertexto, a ilusão de fontes históricas: as cartas de Gonçalves Dias e informações do contexto histórico que emoldura a narrativa, como fatos, datas e sujeitos específicos. Por exemplo, a autora constrói uma imagem do índio, mesclando as produções indianistas do poeta: “Os índios marcaram tanto as lembranças de Antonio que muitos de seus versos são indianistas, e Antonio fez até um dicionário da língua dos índios” (MIRANDA, 2002:31). A imagem traduz o período colonial e a tensão vivida entre portugueses e indígenas, sendo os últimos os sujeitos que povoam as produções de Gonçalves Dias. E que estão de acordo com a proposta nacionalista da busca pelo específico nacional, segundo a qual, a arte devidamente engajada tem a missão de contribuir para a consolidação da nova nação. Logo, o aborígine é visto como a melhor temática para as produções artísticas brasileiras, exatamente como é posto nas produções indianistas de Gonçalves Dias.

Para além das características românticas e nacionalistas, a obra de Ana Miranda mostra-se duplamente: como discurso do leitor e do escritor. Em primeiro plano, no interior do

universo ficcional, encontra-se Feliciano, que lê, interpreta e cria seu próprio poeta, através de um olhar imensamente romântico e feminino abre sua alma e seu coração e empreende a partir da leitura o processo de escritura: “escrevi minhas palavras tolas e sem poesia mas carregadas de amor, de paixão, porque quando busco dentro de mim é o que encontro, e a volúpia da saudade, o mais romântico de todos os sentimentos” (MIRANDA, 2002:218). Paralelamente, de maneira implícita, tem-se a figura autoral de Ana Miranda, a qual também empreende o processo de leitura, interpretação, a fim de criar seu próprio poeta nas páginas de *Dias e dias*.

Enfim, o romance *Dias e dias* concede espaço para a criação, para a leitura e para a escritura, de maneira autoconsciente. Da mesma forma que cria momentos históricos, dialoga com a historicidade, não só política e social como literária, à medida que atualiza o texto de Gonçalves Dias e as produções românticas com suas características mais peculiares. A metaficção historiográfica de Ana Miranda traz em si a oportunidade para o leitor percorrer um caminho de reconstrução do romance, tanto na estrutura literária, quanto historiográfica, possibilitando maior entendimento acerca das construções discursivas e do caráter intertextual presente na narrativa contemporânea, entre outras características de construção poética que são problematizadas através das narrativas metaficcionais historiográficas.

*Dias e dias*, então, completa o grupo de obras de Miranda dedicadas à temática da biografia ficcional. Contudo, como nas demais, não pode ser analisada apenas como simples proposta de reescritura da história literária brasileira, ou retomada de figuras históricas através do relato biográfico. Diferente disso, a obra também traduz o percurso de criação da autora e aponta para um cuidadoso trabalho de contato textual e invenção literária, traduzindo perfeitamente o processo de leitura que atualiza e renova a todo o instante as obras de ficção. Nesse sentido, compartilho do pensamento crítico de Eunice Moraes, quando ela afirma o seguinte a respeito das obras de Ana Miranda:

os romances em que a autora utiliza o discurso biográfico trazem a marca da apropriação do estilo de cada um dos escritores biografados. É o pastiche do estilo de Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias amarrado a uma perspectiva histórica atual e questionadora, o que torna esses romances interessantes (2003:457).

Assim, cada uma das obras aqui lidas, embora apresente pontos de contato umas com as outras, é organizada a partir de um estilo próprio, que se aproxima do estilo do poeta ou autor biografado ficcionalmente, compondo traços próprios dos autores. Nesse sentido, a leitura realizada das obras *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* torna-se efetiva para

reflexão em torno do gênero adotado pela autora, além de particularizar o contato e a visualização de cada percurso criativo. Somada a isso, a reflexão em torno das obras possibilita uma visão de conjunto da produção metaficcional historiográfica de Ana Miranda, assim como amplia e enriquece a leitura da obra *Clarice*.

### 1.3 *Clarice*: temática e composição

Não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem.

Clarice Lispector – *A Paixão segundo G.H.*

Ao apresentar seu livro sobre Clarice Lispector, intitulado *Clarice uma vida que se conta* (1995), Nadia Battella Gotlib, biógrafa de Lispector e crítica de suas obras, nas primeiras páginas do livro, levanta questionamentos em torno da relação entre Clarice Lispector sujeito empírico com sujeitos ficcionais, como as personagens de suas obras literárias, indagando: “De quem é a voz? Quais as pessoas e quais as personagens? O que é história e o que é ficção? Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta *história de Clarice?*” (1995:15). Tais indagações parecem circundar o universo clariceano, seja ele ficcional ou biográfico, a ponto de Gotlib confessar, quanto à construção de sua obra biográfica, que:

à medida que foi ela sendo construída, a partir dos dados com os quais contava, foi sendo “enformada” por redes de sentido imbricados, torcidos, linhas sem fim e pontos sem nó, desenhos de labirintos, em que a linearidade tendia a se perder, revelando-se como projeto impossível, como, ela mesma se questionava, abrindo perspectivas de indagação a respeito da sua própria plausibilidade: o que seria, enfim, uma vida?, ou melhor: o desenho de uma vida? ou melhor ainda: como seria possível traduzir este desenho de vida? (1997:17).

De fato, ao longo do livro *Clarice: uma vida que se conta*, Gotlib percorre o processo de autoficcionalização que acredita ter sido empreendido por Clarice Lispector em suas obras, o que leva a pesquisadora a afirmar, em entrevista concedida a Gastão Moreira, no programa

especial “30 anos incríveis”, exibido pela TV2 Cultura, em 1977, que “Clarice foi se ficcionalizando”, ficção que para autora atingiu seu clímax no instante da morte de Lispector,

mas morte já não de si mesma, da Clarice, ou das Clarices, mas de uma outra, já totalmente transfigurada em ficção. Ao querer não morrer, Clarice ficcionaliza este trágico espetáculo: o de enxergar-se como uma criação de si, na luta vã de resistir à morte e de não partir novamente (GOTLIB, 1995:483).

Já ao refletir sobre a obra clariceana *Um sopro de Vida* (1978), Nadia Battella Gotlib traz a intrigante passagem encontrada na mesma, publicada postumamente, através da qual sugere que a autora Clarice Lispector aí implícita manifesta-se através de seu personagem, nomeado por Lispector como “o Autor”. Este, que também é o narrador da obra, entrega o jogo ficcional: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou” (LISPECTOR,1999:20). Essa passagem parece completar a idéia a respeito de uma ficcionalização de si realizada por Lispector, que se projeta nesta personagem masculina como também se projetou em Rodrigo SM, de *A Hora da Estrela* (1977). Certamente, a obra de Nadia Battella Gotlib está posta para muito além do relato biográfico, o qual configura o gênero da “biografia” e que, segundo a autora, “pressupõe um repertório de recursos que são usados objetivando a definição de um perfil, ou de um caráter, ou da personalidade do biografado, que aí aparece a partir de seu percurso de vida” (1997:15).

A estudiosa de Clarice Lispector parece não possuir a pretensão de apenas narrar uma vida em sua totalidade e exatidão, presa aos fatos e documentos verificáveis, embora esses tenham sua importância para o resgate a que se propõe, atendo-se às características da biografia, até porque, se tratando de Lispector, fatos e documentos ora são escassos, ora ambíguos. Assim, o que fez Gotlib foi também investigar os sentimentos de Clarice Lispector nos diversos momentos de sua vida. Logo, optou por trabalhar a obra clariceana enquanto leitora, crítica e pesquisadora, além de biógrafa. Através de perguntas frequentes, semelhante às que surgem na apresentação do livro, volta-se a complexa relação estabelecida pela própria Clarice Lispector, em seus textos, entre ficção e vida real, um “real” que nas mãos da ficcionista tornou-se movediço. De fato, “o que a história não faz, Clarice faz, quando faz a sua história”, e torna-se “objeto de si mesma ou, sob certo aspecto, vítima de sua própria autoficcionalização” (GOTLIB, 1997:22).

Ana Miranda, por sua vez, relaciona-se, em sua obra de ficção *Clarice*, com as diversas informações da vida de Clarice Lispector, seus textos ficcionais e com o próprio livro de Nadia Battella Gotlib, o qual buscara somente depois de ter lido a obra completa de Lispector, “para



fazer uma leitura com pureza e sem interferências”<sup>17</sup>. Foi com o livro pronto que leu a biografia de Gotlib, complementando seu conhecimento sobre Clarice Lispector, conforme comenta: “vi fotos, e percebi, a Clarice de sandália e casaco de pele, isso era eu...”<sup>18</sup>. Assim, Ana Miranda possivelmente tenha utilizado os dados biográficos, as fotos e os registros que aparecem descritos em sua narrativa, tudo a fim de criar a partir de seu contato com os textos, de sua leitura e de seu discurso leitor, uma Clarice própria, traduzida pela mescla de rastros do ser empírico, chamado Clarice Lispector e pelas inúmeras personagens que habitaram o interior de Clarice enquanto escritora, que muitas vezes se projeta em sua ficção, como sugere Gotlib, ao mencionar o real e o imaginário.

Miranda não busca narrar uma vida que tenha sido empiricamente, mas imaginar uma vida que é no contexto ficcional da obra *Clarice*. Busca sua Clarice nas páginas de ficção de Clarice Lispector, de forma que a personagem surge a partir do duplo discurso empreendido por Ana Miranda, de leitora e de autora, que acaba por sugerir um processo altamente reflexivo, no qual Clarice Lispector se reflete em suas personagens que, por sua vez, refletem-se em Ana Miranda leitora e na construção de sua personagem Clarice.

Apesar de não se pretender uma biografia, mas sim um texto de ficção, a obra *Clarice* traz um narrador que conta uma história de vida, de vida imaginária, que assume características formais diferentes do relato biográfico tradicional, embora narre episódios de uma vida. O que nos leva ao diálogo com Juan José Saer, quando pensa a respeito da biografia de James Joyce, escrita por seu irmão Stanislaus Joyce, a qual também assume peculiaridades que tangenciam as características do relato biográfico. Para Saer,

James Joyce aparece como cualquier personaje de novela moderna: con su distancia o lejanía, sus minuciosas contradicciones y sus oscuridades. Es que a diferencia del biógrafo profesional, que trabaja con textos, informes y documentos, Stanislaus Joyce ha trabajado su libro con un material más poético: sus emociones y sus recuerdos (2004:239).<sup>19</sup>

A novela de Miranda aproxima-se do que Saer encontra na obra de Stanislaus Joyce, pois a narrativa de vida de Clarice Lispector que, a exemplo de Joyce, torna-se uma personagem de ficção, é contada e estruturada a partir de imagens poéticas. Além de atingir a

---

<sup>17</sup> Ver nota 01, p. 09.

<sup>18</sup> Ver nota 01, p. 09.

<sup>19</sup> James Joyce aparece como qualquer personagem de novela moderna: com sua distância ou lonjura, suas minuciosas contradições e suas obscuridades. É que à diferença do biógrafo profissional, que trabalha com textos, informes e documentos, Stanislaus Joyce trabalhou seu livro com um material mais poético: suas emoções e recordações. [TP]

subjetividade do sujeito, as emoções e perturbações que marcam o mundo artístico da personagem, que é escritora, estrangeira, mulher..., a narrativa da vida imaginada deste sujeito em suas nuances possibilita o conhecimento de um mundo interior, partindo de traços humanos específicos, que encaminham o ser para o desdobramento de seus inúmeros “eus”, como as inúmeras mulheres que habitam Clarice Lispector, sejam elas suas personagens ou, no universo extratextual, as inúmeras leitoras de Clarice, como Ana Miranda.

A novela *Clarice*, ao constituir um relato de vida, articula os eventos de vivência do ser Clarice; esses partem do presente, do momento em que Clarice vê a cidade do Rio de Janeiro do décimo terceiro andar de seu edifício, é madrugada de lua cheia e Clarice fuma, debruçada no parapeito da área de serviço, joga a ponta do cigarro na cidade, procurando a amplidão. Simultaneamente à ponta do cigarro que cai, a personagem contempla o mundo, vê a favela e a extensão de prédios e, a partir do que vê, cria, imagina, segue um caminho de inspiração poética. Através do olhar, intensifica-se a imaginação e o Rio torna-se um lugar desconhecido, uma cidade “deformada pelo encantamento” (MIRANDA, 1996:12)<sup>20</sup> e pela arte de Clarice, passando a existir dentro dela como se fosse um novo mundo.

A personagem passa a habitar esse mundo dentro de si, juntamente com habitantes que migram de seu passado e de universos ficcionais. Nesse ponto, já não se sabe precisamente o que é presente, passado, ou futuro: tem-se somente fragmentos de vida compostos pelas três temporalidades. De um apartamento vizinho, um oficial de marinha observa Clarice através de um binóculo, tentando desvendar os seus mistérios. Como a ponta do cigarro que cai na cidade, a mente de Clarice mergulha no vácuo, em sua memória. Através da memória e da ficcionalização, a narrativa é povoada por elementos, pessoas, lugares que fazem parte da vida da personagem; assim, ao longo da novela surgem, rompendo com o tempo e o espaço, navios, uma pensão, apartamentos, bairros como Copacabana, Tijuca, Leme, montanhas, o mar, os filhos, um incêndio, o cão Ulisses, uma cadeira, empregadas, choferes de táxi, moças balconistas, nordestinas pobres, o Jardim Botânico, o pai, uma tia, um amante, o professor, a escola, um hospital, uma festa, a feira livre, a Floresta da Tijuca, o jardim zoológico, um restaurante, um teatro, uma igreja, uma piscina, pessoas em um ônibus, prostitutas, casas, um internato, galinhas...

A memória e a imaginação da personagem são habitadas por todas as imagens elencadas, e são elas que constituem a narrativa de vida. Ao final da obra, mas não da biografia

---

<sup>20</sup> Todas as demais citações da obra *Clarice* serão extraídas dessa edição; assim, passo a indicar somente o número das respectivas páginas.

ficcional, pois esta é cíclica e inconclusa, Clarice ouve o barulho de um trovão e é invadida pela presença da chuva, ela e “a chuva se tornam uma só, ambas querem fluir com intensidade” (94). Clarice está feliz. A chuva cessa, a personagem acende um cigarro. Pelo binóculo o oficial de marinha vê Clarice no terraço. Ela joga a ponta do cigarro sobre a cidade e permanece envolta em seu mistério. Com isso, a narrativa mostra-se inacabada, dotada de circularidade, aberta. O que nela acontece preenche cronologicamente alguns segundos, até a ponta do cigarro tocar o chão, mas no universo interno da personagem ocorre uma vida de mistério e encantamento.

A novela constitui, assim, um relato de vida imaginária, em que Ana Miranda ficcionaliza a vida da artista Clarice Lispector. De fato, o relato de vidas imaginárias tem possibilitado um novo olhar para o relato biográfico, segundo o pensamento de Aimée G. Bolaños:

Com as vidas imaginárias, está entrando na história da literatura ocidental outro conceito de biografia, que faz valer o domínio do imaginário na configuração de retratos assumidamente ficcionais, sejam de figuras relevantes documentadas na historiografia ou na mitologia, ou, ainda, de pessoas possíveis, imagináveis, que veremos na tessitura do contraditório viver, iluminando a história menor.<sup>21</sup>

Estruturada de modo diferenciado das biografias tradicionais, presas ao relato cronologicamente fundado e comprometido com fatos referenciais, a novela *Clarice* compõe-se pelo viés da abertura, da fenda, das possibilidades deixadas pela imaginação, considerando o sujeito em suas ambiguidades e instabilidades. Traz em si o que fora sugerido por Roland Barthes, ao pensar o processo de contar vidas, originando o termo “biografema”. Segundo Barthes, o sujeito presente em um texto “é disperso, um pouco como cinzas que se atiram ao vento após sua morte” (1990:12), e o que fica são apenas “cavacos de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos” (1990:12), lacunas que conduzem Barthes ao biografema:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma (1979:12).

---

<sup>21</sup> O referido texto de Aimée G. Bolaños trata-se de um texto inédito, ainda não publicado. Assim, quando o mesmo for citado novamente ao longo do trabalho indicarei somente esta nota explicativa.

O biografema pode ser entendido como um detalhe, algo aparentemente irrelevante para o relato tradicional, mas que faz sentido na narrativa minimalista, fluida e imaginativa. Segundo Bolaños:

Diferente da biografia-destino, na qual tudo se liga fazendo sentido, os biografemas compõem uma biografia nos vazios, aberta a interpretações, que assume suas carências de conhecimento no sentido tradicional. A narração é descontínua, de inflexões e vestígios.<sup>22</sup>

Na novela *Clarice* os biografemas da vida da personagem são construídos a partir de biografemas existentes na ficção de Clarice Lispector, nas inúmeras histórias de vida, instantes da existência que foram intensamente observados pela escritora em suas minúcias, marcados pelo vazio, pela abertura e quase sempre pelo silêncio. Aliada a isso está a construção da novela de Miranda, feita em fragmentos, os quais possuem uma unidade temática, podendo ser vistos e entendidos isoladamente, contribuindo para a visualização dos biografemas, à medida que carregam em si pormenores, traços peculiares que caracterizam por si só a personagem sem se comprometerem com um todo narrativo que venha a traçar um destino uno.

Os fragmentos também sugerem o diálogo com a narrativa de Lispector, *A Paixão segundo G.H.* (1964), à medida que são encadeados através das frases finais, com as quais a autora, em um processo semelhante ao eleito por Lispector, inicia o fragmento seguinte. A repetição tem nos textos de ambas as autoras um efeito enfático; no entanto, em *G.H.* isso ocorre ao longo de toda a narrativa e sempre sob forma de frases acabadas, o que difere um pouco de *Clarice*, em que ora é repetido integralmente o texto, ora são utilizadas palavras anteriores como título do próximo fragmento, ou retomadas idéias que sugerem a continuidade. Por exemplo, o fragmento inicial de *Clarice* é concluído com a palavra “amplidão”, a mesma aparece no fragmento seguinte como título “A Amplidão” (08), conferindo o encadeamento das partes, semelhantemente, ao que acontece em *G.H.*, em que o primeiro capítulo é concluído com a mesma frase que iniciará o próximo: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 1998:23). Assim, o relato em *Clarice*, embora assuma em alguns momentos uma aparência caótica e desordenada, já que rompe com a cronologia dos fatos, é a todo tempo amarrado pela autora, que trabalha os fragmentos como elos de uma mesma corrente, unindo os instantes da vida de Clarice-personagem.

A composição em fragmentos alia-se ao discurso minimalista que estrutura a novela, no

---

<sup>22</sup> Ver nota 21, p.50.

sentido do instante, do pequeno ato interior e sutil da personagem que povoa a narrativa, e que encaminha o texto para a intra-história. Esta traz em si um novo foco para o ato de narrar, diferente, por exemplo, do adotado em discursos totalizantes, comuns aos textos biográficos, nos quais, conforme ensina Saer, “El biógrafo roe la vida del autor como un hueso, pero no logra extraer su substancia. Acumula textos, información, conjeturas, pero no penetra jamás en zonas últimas de la creación”<sup>23</sup> (2004:241). Ao observar o ser em seu mundo interior e em suas introspecções, a narradora possibilita reflexões em torno da construção do ser humano e da problemática da existência partindo, para tanto, da visão pontual, interna, que considera a história menor, e vê a realidade a ser narrada como fundamentalmente descontínua e heterogênea, o que, para Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros* (2006), consiste na “melhor introdução à micro-história”. (2007:270). De fato o relato a partir da micro-história também é construído, como em *Clarice*, nos demais romances metaficcional historiográficos de Ana Miranda, como em *Boca do Inferno*, que traz, por exemplo, um contexto heterogêneo, repleto de microrrelatos, e em *A última quimera* e *Dias e dias*, nos quais se tem relatos voltados para universos interiores que partem de visões internas da história.

A temática da micro-história em *Clarice* oportuniza a reflexão, ao se pensar no discurso produzido pela metaficção historiográfica, em que é possível visualizar as aberturas para a focalização dos relatos menores, marginais e silenciados, ou dos relatos subjetivos, que buscam a história minimalista, vista de dentro, construída no detalhe de uma vida, não no todo, muitas vezes, desprovido de significado. Por exemplo, Ana Miranda, ao imaginar uma história de vida, o faz priorizando os detalhes, ou seja, narra uma biografia ficcional a partir dos pormenores de uma vida, os biografemas. Assim, narra as impressões e os hábitos da personagem a partir de suas roupas, das compras e escolhas que faz, dos objetos que a cercam e que dão sentido para sua existência. É no hábito da personagem que a narradora encontra os traços que compõem a essência de um ser; logo, a comida servida na mesa da família é capaz de traduzir parte da história de Clarice:

O que come uma família composta de uma mulher, dois meninos, um cão, uma empregada, num apartamento escuro no Leme? Uma mulher judia. Come pão trançado aos sábados? Carne kosher? Não. Come queijo, canjica, sopa de ervilhas, sardinha, carne, sal, pimenta. Ovos com bacon. Mas as comidas de que Clarice mais gosta são as pernambucanas (43).

---

<sup>23</sup> “O biógrafo roe a vida do autor como um osso, mas não extrai sua substância. Acumula textos, informações, conjeturas, mas não penetra jamais nas últimas zonas da criação.”[TP]

Ao focar cuidadosamente o que come uma família como a de Clarice, com raízes judaicas, a autora toca em questões referentes à identidade da personagem. Os hábitos denunciam uma brasilidade presente na escolha dos alimentos. Mesmo em um pequeno fragmento, é possível identificar uma história marcada pela fluidez identitária, um gosto ligado ao nordeste brasileiro e uma família marcada pela ausência do pai, configurando, assim, as micro-histórias dos sujeitos narrados. Entretanto, Ana Miranda poderia ter embasado o relato de uma vida em fatos grandiosos, salientes e pontuais. Contudo, opta por narrar a vida de Clarice do modo como esta foi vista por Clarice Lispector: a partir do instante, dos acontecimentos simples, à margem de qualquer relato oficial.

Com semelhante foco, Clarice a todo tempo constrói sua história, partido do olhar minimalista, como quando observa a praça com árvores:

Clarice senta-se num banco do jardim. Um vento fresco apazigua o calor de seu corpo que arde. Ela entrega suas faces ao vento e fecha os olhos. Por longos e vazios minutos ela perde a consciência do lugar onde se encontra. Abre os olhos. Vê a lua. Nuvens pesadas se aproximam. Clarice traga a fumaça do cigarro, joga a ponta do cigarro na rua, procura a amplidão. Fecha os olhos. Há uma marquise. Árvores com galhos de sombras flutuantes. Crianças limpas, com laços nos cabelos, brincam de roda, jogam peteca; seus gritos faíscam no jardim, gotas resplandecentes da água do repuxo enchem o ar de fino brilho, mas Clarice prefere olhar para a terra escura, a relva. A terra é um imenso vazio (65).

No relato minimalista, o detalhe adquire sentido e, em vez de grandes acontecimentos, tem-se momentos únicos que dão forma à vida de um sujeito. A personagem observa o mundo, e à medida que o faz, deixa-se revelar por ele. Ana Miranda, ao narrar atos interiores de contemplação poética, valoriza, na narrativa, os dramas específicos do sujeito, suas referências, hábitos, os quais compõem sua história, ou o que, contemporaneamente, denomina-se história menor. Enfim, a metaficção historiográfica, enquanto gênero narrativo pós-moderno, aponta o caminho da descontinuidade e das lacunas existentes em qualquer relato, seja ele memorialístico ou ficcional, discutindo o estatuto do “real” e do “verdadeiro”.

Além de focar as possibilidades da subjetividade em um microrrelato, em uma história de vida específica e interna, é dentro de um discurso metaliterário que a novela *Clarice* traz em si o universo autoral da escrita e da criação: “suas mãos sentem dores de chamas as incendiando. Suas unhas se tornam brasas, quando Clarice escreve” (42). A obra focaliza a relação do artista com o mundo a sua volta e com seu mundo interior, no qual a personagem Clarice está mergulhada em busca de respostas para sua identidade de escritora e criadora de vidas

imaginárias. Da mesma forma que Ana Miranda, de maneira reflexiva e especular, observa a si mesma como escritora e criadora da vida imaginária de Clarice, além de deixar traços de sua ação enquanto leitora de Clarice Lispector que, por sua vez, também refletiu o ato da criação poética.

O texto suscita caminhos para o entendimento da figura feminina, de seu posicionamento enquanto autora de ficção, assim como a busca por relacionar-se com o mundo ao seu redor, marcado pela complexidade das noções espaço-temporais, que estão refletidas em sua identidade descontínua e tumultuada. Assim, com a personagem Clarice, Miranda evidencia o processo autoral, de inspiração poética e de sensibilidade artística, que está presente no cotidiano de uma mulher aparentemente comum.

A ficção biográfica possibilita um contar livre, que segue um fluxo próprio, que ora avança como relato encadeado cronologicamente, ora recua para cometer saltos através de espaços e sensações completamente distintas. A temporalidade, assim como o espaço físico, sofre rompimentos ao longo da narrativa. O presente e o passado articulam-se, de maneira que o primeiro é marcado pelo instante de reflexão e devaneio em que se encontra a personagem ao olhar o mundo pela sacada de seu apartamento: “Do alto deste edifício o presente contempla o presente” (11). As reflexões seguem um tempo psicológico amplo e descontínuo; no entanto, cronologicamente não duram mais que o tempo de uma ponta de cigarro caindo do décimo terceiro andar por entre os edifícios. A própria autora comenta a temporalidade na narrativa, aliada à proposta de liberdade formal, e aponta o cigarro como pista a ser seguida:

Observando-se bem, há uma certa unidade do *Clarice* com os livros da minha segunda fase, que se inicia com o *Desmundo*, algo mais ligado à poesia, capítulos de uma ou duas páginas, com títulos, uma linguagem mais solta, uma estrutura mais estrita, uma trama mais sutil, que ocorre enquanto uma ponta de cigarro cai do alto de um edifício, até o chão, esse é o tempo do livro. Talvez fosse um ensaio de passagem, um rito, ou, como diria a Clarice, um prelúdio.<sup>24</sup>

A imagem da ponta do cigarro que cai, ao longo da narração, encadeia e perpassa a narrativa e acaba marcando um importante traço da personagem: o ato de fumar compulsiva e solitariamente. Tal característica, que se apresenta já na capa do livro, através da ilustração de Ana Miranda, encontra-se em várias das personagens de Clarice Lispector, podendo ser considerada um dos hábitos mais marcantes que tinha a própria escritora.

A dimensão temporal da narrativa surge como ponto nodal para a estrutura da obra.

---

<sup>24</sup> Ver nota 01, p. 09.

Uma vez que esta se organiza em fragmentos que ora se referem ao presente, em que a personagem fuma, no alto de seu edifício, contempla a noite e o luar, toma café, transita em seu apartamento, enquanto é observada por um misterioso marinheiro; ora se referem ao passado da personagem, que surge bruscamente como novo fragmento e que conduz Clarice para inúmeros lugares e situações de sua existência. O passado brota por entre o texto, e sem coerência aparente traz à superfície da memória acontecimentos da infância, da relação da personagem com a cidade do Rio de Janeiro e sua relação com objetos e momentos de vida.

A narrativa inicia em um lugar no presente, com pontos fixos, o alto do edifício, o marinheiro e a ponta do cigarro que cai..., mas um abismo abre-se aos pés de Clarice que cai, infinitamente, sem parar, indo cada vez mais ao fundo, ao fundo de sua memória: “sou mulher de cidade grande. Pensa Clarice, olhando a ponta de cigarro que cai. Sua mente também cai, num vácuo, que é o passado que existe no presente. E relembra” (14). A partir desse ponto, a narrativa passa a ser marcada por saltos espaço-temporais; no entanto, faz isso sem aviso nenhum, e a única pista a ser seguida, entre os devaneios e fluxos de consciência, que irão traduzir a memória, é a ponta do cigarro a cair na cidade. Através do relato, em cada fragmento o passado vai sendo “presentificado” no discurso da narradora e as vozes do passado de Clarice ecoam na narrativa: “Aproveitei a confusão e vim para o Rio, diz Clarice” (14).

Ao projetar a personagem para o passado, em uma espécie de poço do ser, a narradora descreve os lugares que Clarice costuma frequentar, as coisas que vê e ouve, o que gosta de comer, os vestidos e as roupas que possui, seus hábitos mais corriqueiros, suas atitudes, crenças, sua relação com os filhos e com o lugar onde vive. De maneira que são essas as informações que vão compondo uma história de vida, entre mesclas de dados empíricos e dados ficcionais. Além disso, é no pensamento e nos sentimentos da mulher escritora que estão guardadas suas personagens, com as quais Clarice se depara ao caminhar nas ruas do Rio de Janeiro, sua vida mescla-se à vida dos seres ficcionais: Macabéa, mendigos, moças balconistas, um professor, uma tia e, implicitamente, por estarem sugeridos nos recortes intertextuais: Lóri, Ulisses, G.H, Lucrecia Neves, Angela Pralini...

A narração oscila entre o mundo exterior e o mundo interior de Clarice, divididos pela imagem metafórica de uma janela. Clarice é uma observadora nata: observa e sente o mundo a sua volta, reflexo do seu mundo interior, do seu coração e da sua alma. A obra de Ana Miranda traduz exatamente essa precipitação da personagem entre dois mundos, entre duas temporalidades que, embora distintas, tocam-se, mesclam-se e, até mesmo, confundem-se e criam uma sucessão de fragmentos aparentemente desconexos. Contudo, somente com a instauração de uma espécie de caos na linearidade da obra torna-se possível traduzir os fluxos



de consciência realizados pela personagem e a sensibilidade e comunhão intensa entre a artista e o seu mundo de criação poética, aos moldes do que fora vivenciado por Clarice Lispector.

No fragmento “O coração de Clarice”, Ana Miranda deixa ao leitor uma pista para percebermos a complexa relação existencial de Clarice com o mundo, de um tempo exterior que se liga a todo instante com um tempo interior profundo, capaz de captar a vida de maneira singular. No coração de Clarice encontra-se a sensibilidade da mulher escritora:

O coração é selvagem e tem rasgos por onde entra o mundo de fora. O mundo de fora, todavia, se transforma em um véu de sombras e luzes e nunca se materializa, pois Clarice é só espírito e não quer ser corpo. O mundo de fora que entra dentro do coração selvagem de Clarice é apenas alimento para seu mundo de dentro mandar para fora o que ela tem dentro e nesse jogo labiríntico de fora e dentro ela cria sua fantasia e a traduz em sentimentos que transforma em palavras e escreve com os dedos ardendo numa delicada máquina em seu colo (78).

O mundo de Clarice, esteja ele situado dentro ou fora do sujeito, é o mundo da ficção e da criação. Como escriba ela não quer a materialidade empírica, mas a vida em palavras, a vida de Clarice, de um espírito que habita as páginas da ficção de Clarice Lispector que, por sua vez, buscou a projeção e autoficcionalização como tentativa de viver em um mundo *outro* totalmente inventado e sonhado. Clarice encontra-se entre um instante e outro, entre o passado e o futuro, mantendo sempre a busca incessante pelo presente fugidio, pelo *é* da coisa que nos escapa por entre os dedos. Simultaneamente, sente o futuro, que para Clarice é o “prelúdio”, aquilo que antecede o que talvez seja; enfim, o que sabemos do futuro é sempre, e apenas, o prelúdio.

A obra é composta de forma cíclica: no fim retornamos ao instante inicial, no mesmo local, sem uma mudança temporal acentuada, o cigarro continua a cair e Clarice a fumar no alto do edifício. Contudo, a narrativa fora invadida pela memória e no tempo psicológico da personagem as mudanças temporais ocorrem de forma labiríntica; com a utilização do flashback, a personagem “vê o tempo passar para trás” (90), a narração rompe a barreira do tempo e do espaço e Clarice viaja por inúmeros lugares, temporalidades entrecruzam-se, como em um sonho ou em um devaneio. Ela toma banhos de mar, tem a mão queimada e vai para um hospital, para uma festa, para a feira livre, para a Floresta da Tijuca e para o Jardim Botânico, para quartos de pensão, apartamentos, para o nordeste, para a casa de uma tia ou a casa de um professor, Clarice viaja em um navio... Assim como o cigarro cai, a personagem cai em seu interior, no túnel de seu passado. Suas reflexões acompanham a queda do cigarro,

posto na narrativa como elo, desencadeador da reflexão e da introspecção: “Clarice cai dentro de seu passado, cada vez mais vertiginoso, como a ponta do cigarro. Mas a ponta cairá na calçada da rua. Onde Clarice cairá? A queda terá um fim?” (89).

A partir da temporalidade, pode-se refletir a respeito do espaço na novela, o qual também adquire conotações fluidas, descontínuas, assumindo um caráter misterioso e labiríntico à medida que acompanha os saltos da personagem em suas memórias. Elas a levam para um navio, para quartos de pensão, ou até mesmo para o oriente: “Num instante ela está em uma cidade que é o Rio de Janeiro e que é Constantinopla” (09). A amplidão, palavra utilizada pela narradora, traduz não só o espaço no qual mergulha a personagem, como também a identidade híbrida e multifacetada de um sujeito que traz em si a flutuação territorial, as vivências em terras distintas e a não pertença a nenhuma delas e a todas ao mesmo tempo. O olhar da personagem artista também é um olhar de quem procura a amplidão, em lugar das limitações. As próprias imagens que a narradora utiliza na descrição da personagem, dos lugares e das ações são amplas, imateriais, sutis, inefáveis, leves e livres como o espírito da personagem.

Clarice a todo instante desdobra-se em um *outro* de si mesma, que a conduz à aprendizagem e ao autodescobrimento, como ocorre com muitas das personagens de ficção da própria Clarice Lispector. Assim, a vida da personagem Clarice é tecida a partir da leitura, feita por Ana Miranda, de fontes textuais diversas que povoam o imaginário da leitora/escritora, o qual parece costurar uma boneca de pano, como partes recortadas de uma vida ricamente imaginada pela própria Clarice Lispector em suas cartas, ficções, crônicas..., obra na qual Clarice Lispector “não se confessa, senão que estiliza a si mesmo, se converte em arabesco de sua escrita. Sua obra por isso está tão perto de sua *persona* quanto distanciada em abismo” (COSTA LIMA, 1991:54). E Ana Miranda capta tal relação, a ponto de optar por construir sua história de vida de Clarice a partir das obras de ficção da autora, intensificando a recriação e a estilização.

A relação de Miranda com os textos ficcionais de Clarice Lispector sugere um amplo diálogo entre as narrativas. As obras de Lispector são lidas a fim de comporem a obra *Clarice* e a intertextualidade presente na obra prevê um leitor “de alma já formada”, para usar as palavras da própria Clarice Lispector. Ao leitor cabe relacionar-se com ambos os textos, uma vez que a narrativa conduz esse possível leitor-modelo aos textos de Lispector. Entretanto, a estrutura intertextual e dialógica não ocorre simplesmente como estratégia textual e retomada, mas é posta no âmago do texto, de maneira intrínseca e vital. A relação intertextual é responsável pela estrutura e pelo sentido da narrativa, a qual busca a construção de um sujeito disperso nas

narrativas e nos textos com os quais dialoga. É para construir Clarice e seus inúmeros desdobramentos e mistérios que Ana Miranda lê Clarice Lispector.

A releitura faz parte da criação literária, a polifonia atua diretamente na composição da obra e constrói sua identidade estética. O universo da leitura e da interpretação literária constitui o interior da obra, que traz em si o ato de ler e de relacionar-se com os livros. Em *Clarice* temos um jogo de espelhos, não só pelo fato de Ana Miranda refletir-se na imagem de artista e de escriba que o texto traz e problematiza, mas também pela própria obra de ficção *Clarice* refletir-se nas obras de ficção de Clarice Lispector, de forma que, tanto as escrituras como as leituras empreendidas sugerem uma estrutura em abismo, *mise-em-abîme*, umas contendo as outras. É a ficção que contém a ficção e a personagem que contém a escritora que se ficcionalizou e que contém a escritora que relê a ficção. Em *Clarice* a reflexividade não sugere um espelho apenas, mas uma sala de espelhos de imagens múltiplas.

Nessa medida, a autorreflexividade implica o discurso metaficcional construído pela autora. A obra, embora não pretenda reescrever a história literária, trata de temas relacionados com o fazer literário e com uma personalidade da história literária, além de focalizar o processo de produção e recepção. Aliada aos demais textos metafissionais produzidos por Ana Miranda, *Clarice* completa o grupo de narrativas que fazem de figuras autorais da literatura brasileira personagens de ficção, como em *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, os quais acabam traçando um novo e possível percurso para a história da literatura, quando esta passa a ser escrita por meio da própria ficção.

No que se refere ao gênero literário eleito para a construção da narrativa, a novela, alia-se à proposta de uma ficção biográfica, pois, diferente do romance, não objetiva o retrato e a descrição de fatos de uma determinada realidade, mas é pautada sob a brevidade estética, tendo como “assunto um acontecimento particular, frequentemente único, em torno do qual se organiza a narração” (STALLONI, 2001:114). Em *Clarice*, a narrativa de vida imaginada pela autora constitui um microcosmo, em que o foco recai sobre o instante, o peculiar e o detalhe que marca a ação do sujeito e a fluidez de seu pensamento. Angélica Soares, ao pensar os gêneros literários, parece traduzir bem a compatibilidade do gênero com a temática da obra:

Têm aparecido como mais apropriadas à novela as situações humanas excepcionais que, não sendo apresentadas como um flash (o que constituiria um conto), se desenvolvem como um corte na vida das personagens, corte este explorado pelo narrador em intensidade, ao contrário do romance que se estende por um longo período ou até por uma vida inteira (2006:55).

A forma novela, escolhida pela autora, possibilita a construção e a composição de uma história de vida que parte do fragmento, do recorte e de alguns instantes apenas, não de um panorama geral e ambicioso em que se conta a vida de um sujeito desde o seu nascimento até a sua morte. Em *Clarice* pouco se sabe do nascimento da personagem e a autora sequer se detém na sua morte, mas no enigma de uma vida, nos instantes de mistério e mistificação que marcaram a vida de Clarice Lispector e sua intensa relação com a cidade do Rio de Janeiro; é em tal pormenor que Ana Miranda busca a personagem de sua ficção. De fato, “A brevidade favorece essa abordagem em favor da unidade, da intensidade que produz um efeito de ‘circularidade’” (STALLONI, 2001:115). Em *Clarice*, a circularidade é acrescida da abertura da obra.

Outro aspecto importante no gênero novela é o fato de a mesma ocupar-se dos momentos de crise, nos quais clímax e desfecho coincidem. Em *Clarice* narra-se a situação particular e extremamente intensa de um sujeito, de modo que a ação em torno da personagem desenvolve-se mais interna do que externamente, sendo marcada pelo fluxo de consciência e pelo deslocamento interno, que parece provocar certa desordem na narrativa. O que poderia justificar-se ao se pensar que a novela “é a abstração da irracionalidade, o mundo da desordem dominado por instantes inesperados, surpreendentes, que tudo sublevam, refratário a análises, o mundo dos momentos não causais” (LUKÁCS, 2000:212).

O gênero novela possibilita na construção de *Clarice* a intensidade de sentidos, a fluidez e a liberdade da enunciação, à medida que o texto se aproxima de uma linguagem poética, fragmentada e muitas vezes caótica, cujos antecedentes e raízes encontram-se na própria ficção de Clarice Lispector. Assim, a referida obra de Ana Miranda afasta-se, no que cabe ao gênero, de suas demais obras metaficcionalis, como é o caso de *Boca do Inferno*, na qual as vidas de Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira são retratadas amplamente, assim como o contexto sócio-histórico e literário em que estão imersas as personagens. Tal amplitude é própria do romance, como sustenta Lukács ao diferenciar os gêneros em questão: “O que o romance consegue aos poucos, mirando uma a uma as resistências do sentido, a novela faz desabar de uma só vez, num acontecimento único que engloba toda uma vida e descarta os demais fragmentos” (2000:210).

No entanto, mesmo enquadrada tipologicamente como novela, a narrativa rompe com as barreiras impostas pelo gênero e perpassa campos distintos, trazendo em si características do gênero lírico. Para além do texto em prosa, encontra-se a poesia que parece animar a obra Clarice. As imagens poéticas palpitam no discurso da narradora, estão latentes, assim como a imagem da personagem, que parece voar ao deslocar-se através dos fragmentos. O tempo e o

espaço também são móveis na narrativa; tudo contribui para a criação de uma atmosfera misteriosa, brumosa e sensível na qual a figura da personagem aos poucos é desvendada a partir do cotidiano e de atos aparentemente corriqueiros.

Assim, a autora constrói o texto como uma visão poética do mundo, aproximando-se do modo de narrar de Clarice Lispector. Para tanto, parte de uma linguagem elaborada, de jogos de linguagem capazes de construir imagens líricas, metafóricas, místicas e sedutoras. O fluxo de consciência da personagem sugere a tentativa de dar forma ao silêncio, ao indizível, ao imaterial e ao vazio das relações humanas, a exemplo do que ocorre nos textos de Lispector e que Ana Miranda articula e alia às suas imagens e interpretações de leitora apaixonada. De fato, lendo *Clarice* me inclino a pensar que somente uma prosa poética traduziria o ser Clarice Lispector em personagem de ficção, e Ana Miranda enquanto autora traduziu a linguagem, aproximou-se de Lispector até mesmo por este ângulo, além dos demais, como as obras de ficção com as quais dialogou.

A aproximação com a obra de Clarice Lispector, sua visão de mundo e sensibilidade artística, ao tratar das possibilidades de ser e de não ser, e da condição problemática do artista, possibilitam à Ana Miranda a autoprojeção e a investigação de si mesma enquanto mulher-artista. A autora pensa seu ofício através do drama de Lispector e de suas personagens artistas, além de empreender paralelamente à personagem uma busca existencial e literária. Por intermédio da voz narrativa, a autora implícita na obra compactua com as experiências de vida da personagem escritora e afirma:

Somos da cidade onde nascemos, da cidade onde crescemos, da cidade onde vivemos mais tempo, da cidade de que gostamos mais, da cidade sobre a qual escrevemos nossos livros, da cidade onde nasceu o homem que amamos, da cidade onde morremos e onde fica nosso corpo sepultado (46).

A narrativa precipita-se a todo instante para a pluralidade de sentidos e imagens, o que acarreta na abertura do texto, apresentado de forma inconclusa, sugerindo a continuidade. Ao final o que se tem não é o fechamento, a conclusão, mas a imagem de um mistério não resolvido, de fato como sugere o fragmento final “Nunca penetrei no seu coração”, o mistério de Clarice continua, não é desvendado ou esgotado pelo marinheiro que a observa, nem pelo leitor, nem por Ana Miranda, até mesmo porque ela não pretende esgotá-lo, mas apenas senti-lo e recriá-lo. A obra *Clarice* é uma maneira de entrarmos em contato com esse mistério e com os mistérios da alma humana e da alma feminina, representada tanto pela personagem quanto pela figura mistificada de Clarice Lispector: “Toda mulher tem um segredo que jamais será

revelado” (36).

Em *Clarice* não existe a pretensão de desvendar ou esclarecer fatos da vida de Clarice Lispector, mas está presente a sensibilidade da autora de obras de ficção, que buscou o ser humano em seu universo mais íntimo e desconhecido; está também a impressão da leitora atenta que lê e cria a partir da leitura realizada; está, enfim, o sentimento de mulher, leitora e escritora. O que me conduz ao que fora posto por Aimée G. Bolaños, quando lê a obra e afirma, como final certeza de sua leitura, que: “a vida imaginária de *Clarice* na sua incompletude fica aberta ao enigma vivo de Clarice Lispector”<sup>25</sup>. A leitura de *Clarice* certamente conduz o leitor ao enigma, mas não ao desejo de desvendá-lo; a única certeza que surge na leitura da obra de Ana Miranda e na leitura da obra clariceana é que “Clarice é perguntas” (MIRANDA, 1999:44).

Consciente da significação essencial do contato intertextual que dá vida à obra *Clarice*, proponho no próximo capítulo uma leitura intertextual da obra. Para tanto, primeiramente, refletirei a respeito de questões ligadas à leitura e ao leitor, assim como ao dialogismo e à intertextualidade. Tudo a fim de desenvolver uma leitura intertextual sólida da novela de Miranda, em seu contato com as obras de Clarice Lispector, escolhendo para isso imagens constituintes da narrativa, como o Rio de Janeiro, o mar e o caminho de inspiração poética.

---

<sup>25</sup> Ver nota 21, p.50.

## 2 CLARICE REINVENTADA

### 2.1 Para uma leitura intertextual

Hoje estou contaminada pela imensidão de livros que li, pelo que aprendi. Passei por uma longa experiência de aprendizagem de técnica literária, por um processo de construção de minha dicção e minha *persona* literária, e depois por um processo de libertação da mente, para trabalhar de uma forma mais experimental com a linguagem.

Ana Miranda<sup>26</sup>

A leitura surge na obra *Clarice* como elemento crucial para a construção da narrativa, semelhante ao jogo intertextual, o qual pode ser entendido como sustentáculo do todo que constitui a obra. Assim, a criação de Ana Miranda nasce na leitura dialógica das obras de Clarice Lispector.

Ao empreender uma leitura interpretativa de *Clarice*, sinto-me conduzida, enquanto leitora, para fora do texto, onde encontro as obras e personagens de Lispector. Tudo através de uma relação ampla e inventiva, em que a intertextualidade e o dialogismo inerentes à obra *Clarice* movimentam a leitura para o contato com os textos de Clarice Lispector e, logo, para o recorte empreendido por Ana Miranda leitora.

A obra acaba prevendo um leitor cooperativo, que seja capaz de transitar por ambos os universos ficcionais e de recuperar e enriquecer as referências de Miranda à obra clariceana, construindo seu próprio texto. Tudo através de movimentos de cooperação entre texto e leitor. Em relação ao tópico citado, Umberto Eco resulta esclarecedor:

---

<sup>26</sup> Ana Miranda em entrevista por e-mail concedida ao Jornal *O Povo* em 01 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/1amary1.html>. Acessado em: 13 fev. 2009.

Para organizar a própria estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências [...] que conferem conteúdo às expressões que utiliza. Deve assumir que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo do seu leitor. Por conseguinte, deverá prever um Leitor-Modelo capaz de cooperar na actualização textual como ele, o autor, pensava, e de se mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente (1983:58).

Assim, o leitor faz parte da construção da obra literária, ficando incumbido da actualização textual e da cooperação para o sentido do texto. De modo que o último pode ser entendido, a partir da expressão de Eco, para quem: “um texto é apenas um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido” (1993:28). O semiótico pragmático visualiza o leitor como parte ativa na constituição do livro e da história literária, além de afirmar que ambos, autor e leitor, são estratégias textuais. Nesse sentido, “A cooperação textual é um fenómeno que se realiza [...] entre duas estratégias discursivas, não entre sujeitos individuais” (ECO, 1993:66).

Consequentemente, na obra *Clarice*, o processo de leitura assume uma projecção dúplice. Por um lado, tem-se Ana Miranda que atua no papel de leitora, coopera e actualiza os textos de Lispector, extraindo impressões e sentidos próprios que a conduzem ao processo de escrita. Por outro, tem-se o leitor da obra que terá também a função de cooperar com o texto que lê e ser capaz de exercer a leitura dialógica que o mesmo demanda, articulando o que está por detrás dos traços textuais.

Isso me faz pensar que Ana Miranda autora prevê um Leitor-Modelo capaz de fazer funcionar as alusões da obra e sua estrutura intertextual, o que lhe confere sustentabilidade e identidade estética. Como pensa Umberto Eco, um autor “constrói o seu Leitor-Modelo escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências, e ainda mediante a inserção no texto de chaves, remissões, e possibilidades, inclusive variáveis, de leituras cruzadas” (2003:62).

De fato, o leitor de *Clarice* terá que ser um leitor intertextualmente avisado para que a obra atinja plenamente seus sentidos, fundamentados em relações intertextuais. Ao leitor cabe captar o diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos que falam entre si (ECO, 2003). Além de que, em *Clarice* a leitura torna-se um processo fragmentado, que encaminha o leitor inúmeras vezes para uma cadeia hipertextual, de interconexões com o discurso de Clarice Lispector, uma vez que “O texto é entendido como um universo aberto onde o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (ECO, 1993:45).

Na leitura intertextual o leitor auxilia na montagem do texto, partindo do agrupamento dos recortes imagéticos que compõem a obra. Na relação com diversos textos, acaba por criar



o seu próprio texto-leitura, seu discurso de leitor, que surge nos vazios deixados pelo discurso da escritora na estrutura interna dos textos lidos. Logo, o leitor cria também sua própria Clarice, que emerge do processo de leitura. Esse leitor-criador que está em *Clarice* também é identificado por Alain Robbe-Grillet, ao refletir sobre o Novo Romance e afirmar que:

em vez de o desprezar, o autor hoje proclama a absoluta necessidade que tem do seu concurso activo, consciente, *criador*. O que lhe pede não é o aceitar um mundo já pronto, acabado, cheio, fechado sobre si próprio; é, pelo contrário, o participar numa criação, o inventar por seu turno a obra – e o mundo – e aprender assim a inventar a sua própria vida (1969:169).

Ana Miranda, ao falar sobre o seu possível leitor, delega a ele exatamente a liberdade para criar, para construir sua própria obra e ser construído reflexivamente por ela. Assim, afirma:

Eu acredito que todo leitor é cooperativo, todo leitor constrói um novo livro a partir do que está lendo, e ele constrói o sentido. No entanto, o livro existe em si mesmo, e tem seus significados. E o livro também constrói o leitor, é uma relação de grande intimidade, entre livro e leitor, um devora o outro, um se transforma no outro. No caso de *Clarice*, o leitor talvez possa ser aquele marinheiro que a olhava pela janela, de binóculos. Leitor distante, que não consegue compreendê-la, mas tem a percepção de seu mistério, ele navega o mistério de uma mulher, de uma obra literária.<sup>27</sup>

Ao dialogar com Ana Miranda em nossa entrevista e pensar a obra *Clarice* e sua intertextualidade, descubro que é preciso ser capaz de “perder-se” no emaranhado de ficções, identificando sensivelmente a ficção de Ana Miranda, a qual caminha rumo à de Clarice Lispector que, por sua vez, autoficcionaliza-se em suas obras. De maneira circular, é a figura autoficcionalizada que está presente nas páginas da biografia ficcional de Ana Miranda. Além disso, na sugestão da própria autora, o leitor necessita ser o navegador e, como escreveu Lispector, “de alma já formada”, apto a navegar na complexidade da obra literária. Nesse sentido, o prazer do texto passa a ser experimentado quando, no papel de leitores, conseguimos ler a ficção de Lispector encapsulada no texto de Miranda. Um texto que assume as características de um mosaico de sentidos e figurações na sua enunciação, além de ser um diálogo constante entre enunciados.

---

<sup>27</sup> Ver nota 01, p. 09.

As relações dialógicas entre enunciados encontram-se no cerne da poética de Mikhail Bakhtin. Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), o autor desenvolve o pensamento acerca do dialogismo que rege a natureza da própria vida e do pensamento humano. Bakhtin acredita que a vida humana e a vida de linguagem estão repletas de relações dialógicas e que diversas vozes habitam esse universo, uma vez que a vida é dialógica por natureza e viver significa participar de um diálogo. Ainda na esteira de Bakhtin, tem-se que a linguagem está fundamentada no diálogo, na relação com o outro, além de envolver as relações semânticas entre enunciados dentro da comunicação verbal. A linguagem é vista como um campo de trocas imprevisíveis, de acordo com o teórico em estudo:

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas (1997:183).

Além da comunicação dialógica intrínseca à linguagem, deve-se considerar a polissemia presente nos enunciados, uma vez que “A linguagem é incapaz de apreender um significado único e preexistente: o dever da linguagem é, ao contrário, mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos” (ECO, 1993: 45). Ao leitor cabe saber que cada linha traz um significado secreto e infinito, e cada interpretação que se faça, pressupõe outras possibilidades, outros sentidos, outras vozes que ecoam. Um texto aponta o caminho da inconclusividade de sentido, e do vazio a ser preenchido, além do contato com o outro, com as vozes do outro e as diferentes vozes de si, dentro do universo da linguagem. Ao pensar acerca de tais parâmetros, acredito que lendo *Clarice* percorro um dos inúmeros caminhos possíveis e encontro minha Clarice, fruto de minhas experiências na articulação das vozes do texto.

Bakhtin, ao voltar-se para o universo do romance e estabelecer o conceito de romance polifônico, destaca o caráter dialógico das partes que o compõem, afirmando que as mesmas se organizam em oposição e contraponto. Segundo ele,

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (1997:42).

Com a utilização da análise das personagens na estrutura romanesca, Bakhtin aponta a ambivalência e a inconclusividade do sujeito, o qual demonstra um ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo em uma atitude autoconsciente. O mundo entendido a partir de um campo de visão dialógico é um mundo aberto, livre, em oposição ao mundo unitário, decorrente do pensamento monológico. Do mesmo modo, o ser, em vez de completude e isolamento, vive em interação com muitas consciências, vivencia a familiarização, o entendimento, a alteridade e o diálogo. Exatamente como ocorre em *Clarice*, em que a personagem está constantemente em contato com outras individualidades, familiarizando-se com identidades que ecoam do texto de Clarice Lispector e em contato com os desdobramentos de sua consciência, travando um diálogo com seu passado e com suas expressões em relação ao mundo.

Assim, o pensamento bakhtiniano traz o entendimento de que o discurso da vida prática e o discurso literário estão repletos de vozes, de palavras de sentido múltiplo, de palavras do outro. E precisamente, no que diz respeito ao discurso literário, Bakhtin salienta que:

Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete. Além disso, o discurso literário sente ao seu lado outro discurso literário, outro estilo (1997:197).

Por ser o dialogismo originariamente de natureza interpessoal, no universo da linguagem textual, toca de maneira ampla o campo das línguas e da literatura, como em *Clarice*. De fato, aplica-se o dialogismo aos textos e às relações destes com seus outros, através de estruturas como a paródia, o pastiche, a ironia e também com os ditos e não ditos de outros textos. Essas relações encaminham a análise dialógica de um texto para o que fora conceituado por Julia Kristeva como intertextualidade, com base igualmente em outra leitura, no caso em questão, da obra bakhtiniana.

Julia Kristeva, a fim de explicar a intertextualidade, apoia-se no pensamento bakhtiniano acerca da pluralidade semântica da palavra e de sua natureza bivocal, afirmando que a “palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (1974:62) Junto à citada postulação teórica, que move a palavra e o texto para o cruzamento com outros, Kristeva chega ao pensamento de que:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade,

instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (1974:64).

A partir do desdobramento do dialogismo, Kristeva aponta para uma designação simultaneamente dupla da escritura, como subjetividade e como comunicatividade, a última referindo-se à intertextualidade. De fato, Bakhtin já visualiza “a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto” (KRISTEVA, 1974:67). Em continuidade a essa linha de raciocínio, Kristeva afirma que a palavra “funciona em três dimensões (sujeito-destinatário-contexto), como um conjunto de elementos sêmicos em *diálogo*, ou como um conjunto de elementos *ambivalentes*” (1974:64). Aqui a ambivalência marca a pluralidade de relações, sentidos e de imagens de um texto, o qual configura um universo rico, capaz de formar uma infinidade de combinações.

De maneira que, os estudos empreendidos por Bakhtin e sua continuidade em Kristeva atuam exatamente na consciência de que a natureza do discurso literário é plurissignificativa, ampla e infinita em seu sentido. Assim, ao entrar em contato com outros textos que ecoam em *Clarice*, o leitor tem a possibilidade de reinventar a personagem e o significado do texto, articulando os recortes textuais.

Dentro do referido universo dialógico e de sentidos amplos, tem-se a visão da literatura como um imenso e incessante diálogo, que nasce na base de outro diálogo e assim sucessivamente, pois “a literatura sempre nasce da e na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1978:59). Mas também, como indica a mesma Leyla Perrone Moysés: “Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (1978:63). Na obra literária *Clarice* estão presente todas as nuances do texto dialógico, intertextualmente organizado. Ana Miranda cria sua personagem e o universo da obra a partir da mistura de vozes, visões de mundo e vivências migrantes dos textos de Clarice Lispector, com os quais se relaciona, conferindo-lhes novos sentidos.

A personagem Clarice traz em si o diálogo; sua existência é constituída pela alteridade, ou seja, pelo outro, pelo olhar do outro e, conseqüentemente, pela busca de um *outro* em si mesma. Através de um labirinto de projeções, Clarice se projeta em outros, como personagens, lugares, subjetividades. Esse outro, por sua vez, projeta-se em Clarice. Por exemplo, a personagem se vê através dos olhos do marinheiro, vivenciando a fronteira entre as particularidades de sua experiência e de sua experiência com relação ao outro e as

experiências do outro. Além disso, a alteridade se dá, na maioria das vezes, com subjetividades que residem nos ecos provenientes da obra clariceana.

O dialogismo ainda é marcado pelo fato de que, na narrativa de Ana Miranda, o ponto de vista da personagem sobre o mundo e sobre si mesma aparece nitidamente. Clarice é autoconsciente, tece visões acerca do mundo e de si mesma, mesmo que através do discurso da narradora. Contudo, temos o campo de visão da personagem, que entra em contato com a realidade e com suas contradições a partir de tomadas de consciência. Clarice, também, é marcada pela inconclusividade, pela busca e inconstância; sua relação com o mundo confunde-se com seu entendimento de si.

Enfim, a autora Ana Miranda costura sua narrativa a partir de textos clariceanos e elege imagens significativas nas obras de Clarice Lispector para compor o novo e reinventado universo literário. Algumas delas surgem com frequência tanto na obra de Lispector como no texto de Miranda sendo que, em *Clarice*, ligam-se significativamente à obra, o que fez com que eu as elegeisse como foco para a análise intertextual. Dentre elas estão o *Rio de Janeiro*, espaço que circunda a personagem e exerce grande influência em sua constituição e visão de mundo. O *Mar*, elemento amplamente simbólico e que conduz a personagem a si mesma e ao outro, marcado pelo Marinheiro e seu olhar. E por fim a *Inspiração*, caminho que traduz a personagem enquanto artista criadora de universos imagináveis e vidas imaginadas, em projeção às autoras Clarice Lispector e Ana Miranda.

A articulação dialógica entre os três elementos conduz a leitura por inúmeros caminhos interpretativos. Além da visualização de Clarice em seus desdobramentos em diversas individualidades, ao focalizar o eixo do eu e do outro, inerente à relação dialógica. A obra de Ana Miranda também possibilita as reflexões no que concerne à constituição poética, uma vez que se trata de uma obra metaficcional. Contudo, estabelece um diálogo reflexivo interno, em que a ficção olha para a ficção, e externo, por meio do qual a ficção de Ana Miranda busca a ficção de Clarice Lispector.

## 2.2 Clarice caminha nas ruas do Rio de Janeiro

Somos da cidade onde nascemos, da cidade onde crescemos, da cidade onde vivemos mais tempo, da cidade de que gostamos mais, da cidade sobre a qual escrevemos nossos livros, da cidade onde nasceu o

homem que amamos, da cidade onde morremos e onde fica nosso corpo sepultado.

Ana Miranda - *Clarice*

A relação de Clarice com a cidade do Rio de Janeiro aparece na narrativa como elemento altamente significativo para a construção da biografia imaginada. A cidade possibilita à personagem trilhar um caminho de imaginação, servindo como lugar de encontro e diálogo entre ela e os seres migrantes da ficção clariceana. Somado a isso, o envolvimento de Clarice com o Rio de Janeiro surge aliado à proposta inicial da obra: retratar a relação de Clarice Lispector com a cidade. Ana Miranda comenta essa motivação:

Houve realmente um convite da Fundação Rio para que eu inaugurasse uma coleção em que escritores escreveriam sobre a relação de outros escritores com o Rio de Janeiro, depois a coleção abriu outros rumos, mas era isso, no começo. Não gosto de escrever livros sugeridos, pois tenho dezenas de temas meus, que preciso escrever, mas creio que a motivação para aceitar essa proposta foi o fato de eu estar num momento muito difícil do romance que eu escrevia na época do convite, que era o *Desmundo*, e aceitei para fugir um pouco ao desafio do *Desmundo*, por medo, cansaço, insegurança, no entanto foi uma atitude acertada, pois a minha relação com a Clarice deu-me certas chaves e libertações que me permitiram depois continuar e terminar o *Desmundo*. O convite era para escrever sobre outro autor, mas não aceitei, e me propuseram uma lista, escolhi a Clarice, ela me chamou.<sup>28</sup>

Instigada inicialmente pela proposta da Fundação Rio, Ana Miranda constrói a personagem Clarice em forte relação com a cidade. Possivelmente porque a própria Clarice Lispector manteve ao longo de sua vida relação semelhante. No entanto, Ana Miranda não limita a narrativa a um dado pontual, que a detivesse apenas no Rio de Janeiro, mas vai além, conduzindo Clarice pelo Rio, pelo Ceará, por Berna e até mesmo pelo Extremo Oriente. A autora parte do Rio de Janeiro para chegar à imagem de uma Clarice que ama a cidade em que vive, mas que pertence a muitos lugares, e a nenhum ao mesmo tempo. Assim, mesmo situada no Rio de Janeiro, Clarice é capaz de transpor espaços físicos para visitar os espaços da memória. A amplitude em que vive está aliada ao fato de a autora ter imaginado para sua

---

<sup>28</sup> Ver nota 01, p.09.

personagem uma cidade própria, ampla, partindo de um olhar poético, a dialogar com descrições encontradas nas páginas ficcionais de Clarice Lispector.

A narrativa parte de um momento presente em que Clarice está situada espacialmente no Rio de Janeiro, no décimo terceiro andar de seu edifício, contemplando a cidade. O olhar e os flashes da memória, as mesclas de presente e passado fazem Clarice relacionar-se intensamente com o espaço que a circunda, observando objetos e pessoas na tentativa de apreendê-los. Eles atuam diretamente na constituição do ser contemplador, além de o encaminharem para a descoberta de sua identidade, que se desdobra na relação com o outro e com o espaço a sua volta.

Nesse sentido, a personagem, quando peregrina pela cidade, entra em contato com espaços e seres da obra clariceana, de maneira que, para compor Clarice, a partir do diálogo com Clarice Lispector, que já tinha se dissipado em meio às suas obras de ficção, Ana Miranda busca no universo ficcional os rastros deixados por Clarice Lispector em sua vida ricamente imaginada. Sendo assim, a autora de *Clarice*, obra declaradamente ficcional, arquiteta sua biografia imaginada a partir da presença de várias personagens clariceanas, que também como a autora empírica, mantiveram uma intensa relação com a cidade do Rio de Janeiro.

Por ser construída no contato com as personagens de Lispector, Clarice traz consigo uma forte característica, qual seja, o hábito de olhar o mundo, contemplar o que está posto fora de si, a fim de atingir o entendimento de si mesma. Conseqüentemente, o espaço contemplado exerce forte influência na constituição e consciência do ser que observa. Assim, o sujeito observador, além de ocupar um lugar concreto no mundo, ocupa uma determinada posição com relação ao que vê, uma visão de mundo própria e única.

A duplicidade de ocupação do sujeito dentro da narrativa está de acordo com o que fora entendido no pensamento pós-desconstrutivista como “local” ou “topos”, que traz em si o “conceitual” e o “concreto”. Nesse entendimento as abordagens espaciais na narrativa ora são físicas e concretas, como quando temos descrições da cidade do Rio de Janeiro, território no qual transita o sujeito; ora atingem a concepção de mundo do sujeito, focalizando seu lugar ocupado na enunciação. Logo, tem-se o que Derrida considera como “sítio espacial” e “topos retórico”, uma vez que:

The *lieu* can hold together text and the “occasion” within the world where it is analyzed because the *lieu* is ontologically unstable and flutters between the concrete topographical site and the rhetorical topos (PUNDAY, 2008:34).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> O *lugar* pode envolver juntamente texto e “acontecimento” dentro do mundo onde é analisado porque o *lugar* é ontologicamente instável e oscila entre o sítio topográfico concreto e o topos retórico. [TP]

À medida que o espaço é entendido como algo ontologicamente ambíguo, mediador entre texto e mundo, surge uma flutuação entre o espaço concreto e a representação conceitual atrelada a ele. Tudo de acordo com a idéia de que o discurso e a subjetividade com que observa o mundo são incompletos, estando aliados ainda à idéia de incompletude o fato de um texto flutuar entre o concreto e o conceitual, em um movimento que relaciona a descrição externa das coisas e o que se enuncia a respeito delas.

No texto de Miranda, a personagem simultaneamente contempla a cidade do Rio de Janeiro e é capaz de ampliar seu olhar na comunhão com outros espaços. Estes, desprovidos de concretude, são criados, através da mente e do olhar, na subjetividade da personagem que imagina. A busca pela quebra da fronteira espacial talvez traduza a essência da não pertença que marca a trajetória de Clarice Lispector empiricamente. Como ponto essencial em sua biografia, segundo Nadia Battela Gotlib, a mudança de Clarice Lispector para inúmeros lugares no Brasil e no mundo acaba por ser refletida em sua obra de ficção. Ana Miranda, por sua vez, opta por criar sua personagem em contato com o Rio e com esse caminho de peregrinação.

Caminho compartilhado por Clarice personagem, e é no fragmento intitulado “O Caminho da Inspiração” que a não pertença deste sujeito e a posterior pertença ao Rio de Janeiro aparecem:

Clarice nasceu numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul. Viveu até os quatro anos em Maceió, até os quinze anos em Recife, até os vinte e quatro no Rio de Janeiro, até os vinte e oito em Berna, na Suíça, até os trinta em Torquay, na Inglaterra, até os trinta e sete em Washington. Quando se separou do marido, voltou para o Brasil. Escolheu o Rio de Janeiro para morar e nessa cidade permaneceu, dezessete anos (17).

O Rio de Janeiro é a cidade escolhida por Clarice, assim como fora escolhida por Clarice Lispector. Ambas as mulheres passaram em toda sua vida vinte e seis anos no Rio, em lugares como a Tijuca, o Leme, bairro vizinho de Copacabana, e tantos outros que são descritos nas narrativas de vida de Clarice Lispector, mas principalmente nas páginas de ficção da autora. Os lugares ficcionais parecem completar as lacunas deixadas pela falta de registros oficiais, ou pelas ambiguidades criadas por eles. Conforme argumenta Nadia Batella Gotlib, a respeito dos perfis de Clarice Lispector, os quais são apenas “vestígios de uma identidade, traços de um ‘ser quase’ Clarice” (1995:54). Sob os traços de um “quase ser”, Clarice Lispector cria, inventa, fabula e Ana Miranda, em semelhante intensidade, cria sobre o criado, inventa sobre o que fora



inventado e principalmente fabula sobre essa vida de Clarice, imaginativamente fabulada. Com isso, tenta trilhar um possível caminho para Clarice, seguindo os rastros ambíguos de Lispector.

Nesse sentido, a relação com a cidade desencadeia no sujeito a necessidade de pertença; Clarice Lispector, em sua vida peregrina, carregou a angústia de não pertencer a lugar algum desde o berço, sentimento manifesto em uma de suas crônicas:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. Se no berço experimentei essa fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. (LISPECTOR, 1999:110).

A personagem da obra *Clarice* carrega consigo o traço que Ana Miranda define como uma “Secreta certeza” e, após, questiona: “Clarice é de onde?” (44) De fato, Clarice é russa, é brasileira, é alagoana, é pernambucana e, por fim, Clarice é do Rio. Nada e nenhum lugar é capaz de definir Clarice, exatamente como ficou indefinida Clarice Lispector, sabe-se que é “Um pouco russa, um pouco alagoana, um pouco pernambucana, um pouco do Rio de Janeiro, um pouco peregrina” (46). Clarice não tem lugar e sofre por isso, “Clarice não tem lugar. Carlos tem Itabira. Rosa tem o Sertão. Todo mundo tem um lugar. Clarice sofre por não ter um lugar” (46), gostaria de ter aprendido somente Português para sentir-se pura, exatamente como Lispector, que diz em uma de suas crônicas: “Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida” (LISPECTOR, 1999: 101). O sentimento de não pertencer desencadeia a busca do sujeito: “Clarice busca a pureza. Busca um lugar” (46). Esse lugar talvez só exista na escrita, na criação de uma realidade imaginada; assim, a busca por pertencer conduz ao ato criador e ao momento de encontro, na escrita de si mesma. Logo, Clarice cria a cidade para encontrar-se e pertencer e o diálogo com outras identidades amplia o encontro.

O olhar da personagem sobre a cidade desencadeia o retorno dos fatos do passado e do mais íntimo de si. Assim, é no contato com o espaço que ela se constrói, rememora sua trajetória e se reinventa na criação. Então, simultaneamente à queda da ponta do cigarro, Clarice cai num abismo, no fundo de suas memórias:

Clarice vê a cidade com um olhar cada vez mais distante. Quer surpreender a si mesma. Ainda que suas visões venham a contrariar tudo o que já está nela assentado pelo seu delírio, ainda que seu olhar delirante venha a demolir o chão que estaria sob seus pés e a cidade se torne um abismo sem fim. (12)

A cidade se torna um abismo, ou até mesmo um labirinto, à medida que Clarice perde-se em pensamentos que a fazem voar em direção ao passado, às lembranças. O olhar de delírio com o qual contempla a cidade move-a para a incerteza, a descontinuidade, a dúvida e a nebulosidade que envolvem cenas do passado. Ao vivê-lo, Clarice perde a solidez de um mundo já pronto e estruturado, para viver no universo do sonho e da imaginação. A personagem busca encontrar-se ao deixar perder-se no passado. Nesse movimento de encontro, está o Rio de Janeiro e dentro dele o Leme, o bairro no qual Clarice visualiza boa parte de suas cenas de vida. O Leme aparece na narrativa como desdobramento do Rio, entre outros bairros visitados por Clarice.

Assim, dentro do Rio de Janeiro, Clarice escolhera morar no Leme, “bairro vizinho de Copacabana, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer” (17). O Leme é povoado por muitas das personagens de Clarice Lispector, que ali também viveram, nas páginas de ficção. Clarice Lispector definiu o Rio como “uma cidade com muitas cidades dentro” (LISPECTOR, 1999:468), em diálogo, o Rio fora definido em *Clarice* de forma semelhante:

O Leme é um bairro, mas Clarice o chama de Cidade do Leme. O Rio é feito de muitas pequenas cidades separadas por montanhas ou manguezais ou restingas ou morros. [...] se perguntarem onde está o Rio de Janeiro, quase todos responderão: entre montanha e mar. O Leme é perdidamente Rio de Janeiro, entre montanha e mar (18).

É no Leme que Clarice cria seus filhos, os quais compram revistas na banca de jornal. Há, também, o bar do seu Manuel, onde Clarice compra cigarros e pilhas para o rádio. Os personagens citados cumprem no Leme um ritual cotidiano que fez parte da vida de Clarice Lispector e que a escritora transformou em ficção. Nos seus textos ficcionais temos muitas mulheres observadoras da vida, assim como faz ela própria para descobrir o Rio: busca sentar-se em bancos de praça e ficar olhando as cenas cotidianas, tentando descobrir o “inacreditável Rio de Janeiro” (34).

Já na abertura do livro, o leitor depara-se com a epígrafe escolhida pela autora, “*Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade*”; um tanto quanto sugestiva, a epígrafe encaminha para a intertextualidade que estrutura a obra e para a forte relação estabelecida entre a personagem e a cidade ao longo de toda a narrativa. Clarice, inicialmente, aos moldes de G.H, personagem de *A paixão segundo G.H.* (1964), observa a cidade do alto de seu apartamento, entrando em comunhão com a mesma.

O primeiro fragmento, que dá início à narrativa, intitulado “A cidade vista de um terraço”, traz em si a descrição do lugar onde se encontra a personagem, no tempo presente, e a perspectiva segundo qual ela vê o mundo, ou seja, a sua ótica:

A cidade é vista do décimo terceiro andar de um edifício branco revestido de mármore [...]. Clarice fuma, debruçada no parapeito da área de serviço. A área de serviço é um emaranhado de vidraças, esquadrias, varais, manchas de chuva, janelas contra janelas (07).

O espaço de vivência da personagem, que aparece no fragmento transcrito, conduz a leitura tanto para dados empíricos de Clarice Lispector, comprobatórios de que a autora, ao final da vida, residia no Rio de Janeiro, no Leme, em um apartamento no décimo terceiro andar; quanto de maneira altamente dialógica, para a vida da personagem G.H. que, como as demais figuras, reside em um apartamento no Rio, no décimo terceiro andar, de onde também contempla a cidade:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro.

Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. [...]

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora o meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas (LISPECTOR, 1998:34).

Em diálogo, Clarice e G.H. realizam ações semelhantes em locais também semelhantes. O ato de jogar a ponta do cigarro do alto do edifício, que marcará toda a temporalidade na narrativa de Miranda, “Clarice joga a ponta do cigarro na cidade. Ela procura a amplidão” (07), também é realizado por G.H., “Joguei o cigarro aceso para baixo, [...] não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra” (LISPECTOR, 1998:36). O contato entre as duas narrativas é intensificado e algumas das experiências de G.H. em relação à cidade compõem as experiências de vida de Clarice, ambas à procura da amplidão e a observar o mundo através de sua janela, assim Clarice vê o Rio:

O Rio de Janeiro está sob seus pés. Enquanto a ponta do cigarro cai, Clarice vê uma enorme extensão de prédios ao luar, cobertos de antenas que emitem

sinais sobre a verdade bruta do mundo exterior. A ponta do cigarro passa diante de mil vidraças que refletem mil edifícios de vidraças que refletem mil edifícios. Os edifícios de apartamentos lhe parecem aldeias, que juntas ficam maiores do que a Espanha. Os edifícios jazem, adormecidos, formam um desenho pesado. Nunca foram mapeados, nem serão, jamais. Adiante, ela vê a favela no morro e, mais além, os planaltos da Ásia Menor. É o estreito de Dardanelos (08).

Semelhante à Clarice, G.H. também vê o mundo de forma ampla:

Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranquilamente escaldados ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha. Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos (LISPECTOR, 1998:105).

A descrição de Ana Miranda, partindo de pontos existentes em G.H., auxilia na construção de um ser que, além de encontrar-se em forte relação com a cidade do Rio de Janeiro, dissolve-se em uma flutuação territorial própria do ser migrante, peregrino, que possui no olhar a amplitude e a consciência da existência do outro e de uma cultura outra, com a qual se torna possível entrar em relação. Sendo assim, a relação se concretiza, exatamente, quando Clarice cria uma cidade para si, habitada por seres nos quais encontra o espelhamento necessário para sua própria constituição. A cidade é criada a partir do olhar, passa a existir no momento em que Clarice vê e imagina novas possibilidades para o que está sendo visto. Na condição de artista, a personagem transcende o espaço e o tempo, substituindo-os pelo imaterial e pelo instante.

De fato, Clarice personagem é construída através de uma linguagem poética e relaciona-se com o mundo de maneira sensível, aos moldes das personagens da escritora Clarice Lispector. Logo, é capaz de migrar entre espaços altamente distintos, rompendo barreiras espaciais e temporais, pois “Há lugares tão distantes no mundo de Clarice. [...] Num instante ela está em uma cidade que é o Rio e que é Constantinopla” (09).

Quanto à transposição espaço-temporal, Alain Robbe-Grillet é esclarecedor ao pensar as características do Novo Romance e afirmar que: “o espaço destrói o tempo, e o tempo sabota o espaço. A descrição não progride, contradiz-se, anda à volta. O instante nega a continuidade” (1969:168). Em *Clarice* a narrativa é caracterizada exatamente pelo instante, pela quebra, tanto na continuidade temporal, já que Clarice ora vive o presente, ora mergulha em

cenas do passado, quanto na quebra no espaço, pois cada fragmento traz em si uma descrição espacial própria, em um tempo próprio. Ambos ocorrem dentro e fora do sujeito e, assim, ligam-se diretamente às suas sensações e percepções.

Ao longo da narrativa, partindo de uma amplidão espaço-temporal, o Rio de Janeiro de Clarice assume características poéticas, que seguem a visão sensível do mundo que perpassa a narrativa de Clarice Lispector. A cidade vista por Clarice é encantada, transparente, “quase invisível, apenas um pressentimento do que poderia ser se fosse real” (12), mas não é: está construída sobre pilares imaginários, é uma cidade inventada nas páginas da criação literária, de Lispector e, reflexivamente, de Miranda. O que move a descrição da cidade é a criação, a imaginação e o devaneio da personagem que observa. Por isso Clarice, ao percorrer a cidade, seja pelo olhar, seja pela imaginação, mescla-se aos personagens clariceanos, mulheres, mendigos, com os quais dialoga.

No quinto fragmento, intitulado “Uma cidade pressentida”, a narrativa entrega-se ao delírio da personagem e ao mergulho que faz em si mesma, em busca de si, de sua história, de sua cidade. Tudo na cidade de Clarice “segue o caminho da inspiração” (12), da vivência poética. Os habitantes do Rio de Clarice emergem da ficção de Lispector e, assim: “Todos os habitantes do Rio de Clarice são mendigos (ela diz que sente pior do que um mendigo, porque nem sabe o que pedir). É uma cidade feita de ouro e pedra, que esconde entre as brechas um tesouro” (12). Aqui é evidente o diálogo estabelecido com *A paixão segundo G.H.* e com o conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (1979). E, além dos dois, encontra-se o sentimento de comunhão com um mendigo em uma das crônicas de *A descoberta do mundo* (1984).

No livro de crônicas, a autora descreve o sentimento que a aproxima de um mendigo: “Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir” (LISPECTOR, 1999:270). Clarice sente-se como mendiga e o Rio e seus habitantes mendigos são sentidos por Carla e vistos por G.H:

Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade.  
Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol era seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia (LISPECTOR, 1999:107).

Ao contemplar a cidade do Rio de Janeiro, Clarice personagem transporta dialogicamente para suas ruas mendigos que vivem nas narrativas de Clarice Lispector. Clarice

vive em uma cidade povoada por seres ficcionais, ela mesma é construída na imaginação e na criação poética. Aliada a isso está a descrição que Ana Miranda faz da cidade de Clarice: a cidade vai, ao longo da narrativa, ganhando caráter mais sutil, etéreo e translúcido, a fim de sugerir um mundo próprio de um ser transcendente, “uma cidade feita de vidro, luzes, água, areia” (13). A personagem deita um olhar de artista sobre o Rio de Janeiro, olhar com o qual a cidade se transforma, do mesmo modo que, simultaneamente, se transforma o sujeito que a contempla.

A partir de um lugar fixo no presente, em que Clarice, como G.H., está em um “presente que contempla o presente” (11), a personagem, ao mesmo tempo em que procura deter-se no instante, no *é* da coisa, deixa sua mente cair “num vácuo, que é o passado que existe no presente” (14), e inicia uma viagem na memória, que a conduzirá por inúmeros lugares além do Rio de Janeiro. Assim, Clarice passa a sentir o exato momento da sua chegada pela primeira vez na cidade grande, que passa a ser “Mulher de cidade grande” (14). Exatamente como Lucrécia Neves, em *A cidade Sitiada* (1949) um dia deixou o subúrbio de S. Geraldo para viver na metrópole, e Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), deixou o interior de Campos a fim de seguir para o Rio, Clarice deixa a infância no nordeste e vem para o Rio usando um “chapéu demasiadamente pueril para a moça que é, já com algumas marcas no rosto, de sofrimentos, de desilusões” (14). A menina é uma viajante, como outros tantos que cruzam sua trajetória:

Aproveitei a confusão e vim para o Rio, diz Clarice a um jovem que senta ao seu lado. Ele está enamorado e pediu ao pai de Clarice para acompanhá-la durante a viagem. Conversam até chegar à cidade grande. Despedem-se no cais e Clarice vai para a nova moradia. Clarice morou em muitos lugares, nem se lembra de todos (14).

Clarice parece ser mulher de cidade grande antes mesmo de chegar ao Rio, pois ela é livre, ampla e como artista sente a necessidade de isolar-se das pessoas e o “melhor lugar para se distanciar das pessoas é uma cidade grande” (16). Mesmo quando se ama e compreende cada vez mais as pessoas, esse é o sentimento do artista e o sentimento de Clarice. A relação da personagem com a cidade está diretamente ligada com sua produção literária: a cidade é o espaço que ela ama e que a conduz para a escrita:

Clarice gosta de sentir o ar poeirento, luminoso e estridente da cidade grande. Na cidade grande faz muito barulho para se dormir. Há cinemas. Luzes. De repente as luzes se apagam: é o racionamento. Clarice acende velas. Sente-se

livre no escuro, entre os milhões de solitários no escuro. À luz de vela, escreve. Livre, solitária, vai pelo caminho da inspiração (16).

Ao reconhecer-se como mulher de cidade grande, Clarice aproxima-se intensamente de Lóri, que também vive o deslocamento do interior para o Rio de Janeiro e torna-se, exatamente como Clarice, uma mulher de cidade grande. Ambas as personagens refletem acerca dessa condição e de sua relação com a cidade, que indicia a pertença e o sentimento de filiação. O laço de Clarice com a cidade do Rio de Janeiro dialoga diretamente com o que é vivenciado por Lóri no romance de Clarice Lispector. Ela também vai para o Rio em meio à confusão:

Aproveitei a confusão e vim para o Rio. Foi uma experiência engraçada e boa a de passar das grandes salas de família, em Campos, para o minúsculo apartamento que todo ele caberia dentro de uma das salas menores. Tive a impressão de ter voltado às minhas verdadeiras proporções. E à liberdade, é claro (LISPECTOR, 1998:94).

A mudança espacial sentida por Lóri aparece como um dos sentimentos de Clarice. A personagem está em diálogo com as vivências de Lóri e traz na lembrança os espaços primeiramente ocupados pela família no Rio de Janeiro, como “Uma Pensão” e em seguida um “Apartamento”, assim Clarice também

acha estranho passar de grandes salas de famílias para o minúsculo apartamento que caberia todo dentro de uma das salas menores. Clarice tem a impressão de voltar às suas verdadeiras proporções. E à liberdade, é claro (16).

A relação entre as narrativas também se dá a partir dos lugares onde costumam ir as personagens. Clarice e as personagens de Clarice Lispector transitam pelos mesmos lugares. Talvez estes tenham sido frequentados pela própria autora em sua relação com o cotidiano e vistos pela sua ótica de artista, que faz a si mesma ao fazer sua arte, uma vez que “a arte é o instrumento não só do representar, mas do consumir o ato deste fazer-se. Arte é representação e vida ao mesmo tempo” (GOTLIB, 1995:324). A autora Clarice Lispector, em suas crônicas, descreve muitos lugares aos quais costumava ir e que são compatíveis com aqueles visitados por suas personagens e por Clarice na obra de Miranda. Assim temos o Leme, o Leblon, a Floresta da Tijuca, Ipanema, o Jardim Botânico... os espaços de vivência são comuns, entrecruzam-se nas narrativas, entrecruzam-se nas histórias de vida.

O Rio de Janeiro, por exemplo, é também o espaço no qual o enredo do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* se desenvolve, as personagens Lóri e Ulisses circulam por tal espaço, composto pela Praia de Ipanema, Floresta da Tijuca, Bairro da Glória, clubes, bares, igrejas, feiras e restaurantes. No fragmento “Clarice continua a andar nas ruas do Rio de Janeiro”, os passos de Lóri são seguidos pela personagem:

Clarice caminha até a Glória, entra na Conde Lage, onde antigamente moravam as prostitutas polonesas. Pára por alguns instantes na frente de um portão de grades de ferro enferrujadas, onde está escrito *Vila Mariana*. O relógio da Glória toca, de quinze em quinze minutos, uma espécie de música monótona que marca o tempo. Clarice sobe uma escadaria íngreme e chega a Santa Teresa (36).

A rua Conde Lage, na Glória, é a mesma onde mora Ulisses, amante de Lóri, “numa casinha pequena e muito antiga”; o local chama-se Vila Mariana e em frente encontra-se o “portão de grades de ferro enferrujado que range quando se abre, e depois vem a escadaria, porque na zona da Glória as ruas tendem a subir até que vão parar em Santa Teresa” (LISPECTOR, 1998:103). Trata-se de uma zona de prostituição, perto do relógio da Glória, do qual Ulisses escuta as badaladas de quinze em quinze minutos. Na narrativa de Miranda, precisamente na continuidade da passagem citada, além dos lugares frequentados por Lóri e Ulisses, aparecem outros comuns à narrativa de Lispector, como o Jardim Botânico, a praia no Leme, a rua da Alfândega, a praça Tiradentes, a rua do Lavradio, a rua São Clemente... Muitos são os lugares que marcam a vida e as narrativas de Lispector e Ana Miranda dialoga com eles, conduzindo sua personagem a revisitá-los.

No fragmento intitulado “O Posto 6”, a relação dialógica intensifica-se e as ficções de Miranda e Lispector tocam-se decididamente. Clarice, como Lóri e Ulisses, vai ao Posto 6: “Ela anda devagar, ao lado de Ulisses, que não é o seu cão de olhos de gazela, nem o navegador, nem o livro, mas um homem que a ama. Andam sem pressa, à brisa que sopra do mar” (54). Tanto Clarice quanto Lóri caminham como se levassem uma jarra ao ombro, ambas parecem uma antiga sacerdotisa. O fato é que Clarice se parece muito com Lóri, ou melhor, Clarice é Lóri, dentro de seus desdobramentos identitários, em que inúmeros *eus* habitam sua alma como consequência do contato intertextual.

A intertextualidade explícita entre os textos conduz o leitor para o contato com o texto de Lispector e o Posto 6 passa a ganhar amplo sentido quando é identificado nas crônicas da autora ou nas páginas de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:



Chegaram ao Posto 6 e ainda estava entre claro e escuro. [...] Sim os peixes já estavam lá, amontoados, prateados, de escamas faiscantes, mas de corpo encurvado pela morte. Os pescadores continuavam a esvaziar na areia novas redes onde os peixes ainda se mexiam quase mortos. E deles vinha o forte cheiro sensual que o peixe cru tem. Lóri aspirou profundamente o cheiro quase ruim, quase ótimo. Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a ânsia de viver que esse cheiro provocava nela. Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte. Só outra pessoa que tivesse experimentado saberia o que ela sentia, pois de quase tudo o que importa não se sabe falar (LISPECTOR, 1998:99).

Clarice também busca, ao submergir em sua memória, o contato com o mar, com os pescadores e com os peixes. O desejo pelo encontro com o mar, imagem constitutiva da narrativa, intensifica a relação do sujeito com a cidade e com o espaço que a circunda. O Rio é marcado por montanhas e mar, o qual Clarice busca no diálogo com Lóri:

Chegam ao Posto 6 quando ainda está clareando o dia. Os barcos voltam do mar. São arrastados sobre a areia. Os pescadores jogam os peixes das redes na areia. Os peixes se debatem, faiscantes, ainda querem nadar, sentem asfixia, olham com olhos arregalados para o mundo seco, pedem que alguém os salve, ninguém pode fazer nada, alguns saltam, são mais fortes, amam a vida, outros sucumbem, se encurvam, se imobilizam, um a um todos morrem, logo outras redes de peixes vivos são lançadas sobre os peixes mortos e os peixes vivos morrem um a um e mais peixes vivos são jogados sobre os mortos e morrem um a um. É um ciclo de vida e morte prateada. Deles sai um cheiro sensual.

Clarice aspira o odor de peixe, não sabe se é bom, se é ruim.

Como exprimir o inexprimível cheiro de peixe? A única maneira é sentir de novo.

Porque de quase tudo o que importa não se sabe falar (54).

Ainda no caminho das semelhanças, os passos de Lóri são “perseguidos” por Clarice, que vai à “Feira Livre”, hábito comum de Clarice Lispector e igualmente ordinário em suas narrativas. A feira possibilita o encontro do sujeito com o cotidiano e atua como fonte de inspiração para o sujeito que cria. Nela, Lóri executa a aprendizagem a que está submetida e busca o contato íntimo com as coisas da terra e da natureza:

E Lóri continuou na sua busca do mundo.

Foi à feira de frutas e legumes e peixes e flores: havia de tudo naquele amontoados de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando, apalpando o material a comprar para ver se estava bom. [...]

Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida [...]. Aquela batata era muito bonita. Não quis comprá-la porque não queria vê-la emurcheçar em casa e muito menos cozinhá-la. [...]

Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos.

Eram brancos.

Na barraca dos peixes entrefechou os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos.

As peras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo deu a primeira dentada [...]. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar e para olhá-las mais alguns dias (LISPECTOR, 1998:122).

Clarice, por sua vez, encontra na feira o sentimento de Lóri e aliado a ele o sentimento da artista, que observa sua cidade, as pessoas, suas vidas e suas escolhas, e esse sentimento a personagem compartilha com Clarice Lispector aí implícita e sua peculiar visão de mundo.

Clarice olha para o alto. Busca o mundo.

Clarice está na feira livre. Caminha entre as mulheres, os carrinhos de compras, as barracas. A feira é livre, mas Clarice não.

Uma beterraba esmagada no chão atrai seu olhar, faz lembrar uma poça de sangue. Clarice acaricia uma batata, acha-a bonita, tanto que não tem coragem de comprá-la para não vê-la murchando numa cesta. Ovos. Peixes. Peras. Compra peras para enfeitar a casa. A feira para Clarice é uma natureza viva. Clarice ama a natureza, as frutas, as árvores (63).

A personagem de Miranda também acompanha os passos de Ulisses e a seu lado vai à Floresta da Tijuca, assim como faz Lóri. Na obra *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, Lóri encontra-se com Ulisses na Floresta da Tijuca, onde ambos descobrem-se como amantes e como seres em busca de explicações para a existência. Assim:

Em silêncio rodavam pelas ruas até atingirem a floresta, cujas árvores estavam mais vegetais que nunca, enormes, encipoadas, cobertas de parasitas. E quando a densidade orgânica das plantas e capim altos e árvores, mais pareceu se fechar, chegaram a uma clareira onde estava o restaurante, iluminado por causa da escuridão do dia (LISPECTOR, 1998:102).

Ana Miranda encontra na obra clariceana esses lugares do imaginário, a fim de estabelecer a relação de sua personagem com a cidade. Com isso, Clarice também vai até a Tijuca envolta no mistério que brota da floresta e no mistério presente na alma de um homem e de uma mulher. A relação intertextual se dá no fragmento intitulado “A Floresta da Tijuca”:

É vista pela janela de um restaurante. Sempre há janelas entre Clarice e o mundo.

As árvores estão mais vegetais do que nunca. O restaurante fica numa clareira. É um dia escuro e as luzes estão acesas, embora seja começo de tarde. Cai uma chuva fina, faz frio.

Há uma lareira acesa, o que é muito raro no Rio de Janeiro e deixa Clarice espantada. Ela está acompanhada de um homem gentil, que a ama, que lhe traz uma taça de vinho vermelho. Ele lhe mostra um pássaro à janela. É uma andorinha solitária, de penas preto-esverdeadas (64).

Contudo, de volta aos instantes do presente, Clarice reinventa o Rio de Janeiro ao contemplá-lo. Com a observação, tenta desvendar o mistério da cidade, situada em torno de si e dentro de si. Com seu olhar poético sobre o mundo, é capaz de sentir até mesmo a chuva que vem da Malásia:

Clarice ouve o barulho de um trovão.

Vem de uma parte muito profunda da terra. De um lugar distante, onde há mulheres delicadas e doces, perfumadas de jasmim. O trovão traz um perfume doce de elefantes grandes. É a Índia invadindo a Guanabara. O Rio de Janeiro é uma cidade oriental. Tem cheiro de cravos de cemitério.

A chuva vem de longe, a chuva vem da Malásia (92).

A personagem sente a chuva, da mesma forma que Lóri a sente; além disso, a mesma idéia é encontrada entre as crônicas de Clarice Lispector, o que amplia a intertextualidade e faz com que as narrativas se aproximem. Nessa medida, o intertexto se dá simultaneamente com a crônica de *A descoberta do mundo* e com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

Deve ser de muito longe o trovão. Ao mesmo tempo vem um cheiro adocicado de elefantes grandes, e de jasmim da casa ao lado. A Índia invadindo o Rio de Janeiro, com suas mulheres adocicadas. Um cheiro de cravos de cemitério. Irá tudo mudar tão de repente? Para quem não tinha nem noite nem chuva nem apodrecimento de madeira na água – para quem não tinha senão pérolas, será que a noite vai chegar? Vai ter madeira enfim apodrecendo, cravo vivo de chuva no cemitério, chuva que vem da Malásia? (LISPECTOR, 1998:25)

O Rio aparece em muitas partes que constituem os contos, as crônicas e os romances de Clarice Lispector. No livro *A descoberta do mundo*, encontram-se inúmeros textos clariceanos que fazem parte do jogo intertextual recriado e enriquecido por Ana Miranda. As crônicas tornam-se um campo fértil para a criação, para o contar de uma vida inventada, já que a autora trata do cotidiano e do modo como se relaciona com ele. Assim Ana Miranda dialoga diretamente com o que fora escrito por Clarice Lispector cronista. Enfim, Miranda recupera

muitos hábitos de Lispector relacionados à cidade do Rio, que ficaram registrados em seus textos, como quando ela descreve em uma crônica seu contato com os choferes de táxi:

Um dia desses um chofer de táxi, e eu entrevisto muitos, foi quem se encarregou de me entrevistar. Fez-me várias perguntas indiscretas, e entre elas, uma bastante estranha: “A senhora se sente uma mulher igual a todo mundo?” (Ele era tão motorista que não dizia *mulher*, dizia *muler*.) Respondi sem saber ao certo ao que respondia: “Mais ou menos” (LISPECTOR, 1999:465).

A mesma maneira de descobrir a cidade e seus habitantes caracteriza também Clarice nas páginas de Ana Miranda: “Clarice não tem carro. Anda a pé, ou de ônibus, ou de táxi. Sempre conversa com os choferes de táxi, responde as perguntas que lhe fazem. A senhora se sente uma mulher igual a todo mundo?” (34) Certamente Clarice é um ser singular, com olhos e visão singulares. Por isso, transcendeu a própria cidade e sua configuração material, passando a habitar um mundo paralelo, fluídico, um mundo de imagens poéticas e livres.

O laço de Clarice com a cidade está no limiar de sua busca existencial, de suas reflexões enquanto sujeito que quer entender-se e entender o mundo a sua volta. Clarice pressente uma cidade, uma cidade que está dentro dela, que “só pode ser lembrada como um sonho” (13), como algo inefável, flutuante, transcendental. Contudo, a mesma cidade aprisiona Clarice, uma vez que está em torno dela “como grades estão em torno de um prisioneiro. Os prédios altos de cimento são as barreiras de ferro que não a deixam partir para sempre, rumo ao infinito” (13). Clarice está marcada na cidade, como a cidade está em Clarice, ambas não conseguem libertar-se, por isso Clarice continua andando nas ruas através de outros seres que, a exemplo dela, também habitam a cidade construída de palavras, de imaginação e de poeticidade.

De fato, o Rio de Janeiro encontra-se de diversas maneiras na obra de Clarice Lispector; a autora criou uma cidade própria, com lugares próprios, lugares possivelmente amados, os quais são escolhidos para que suas personagens transitem e passem a existir. A obra de Lispector, embora traga em si muito do mundo e do sentimento universal dos seres, traz bastante do Rio de Janeiro e do Brasil, e em especial traz os sentimentos de uma mulher, escritora e habitante da cidade grande, algo que Ana Miranda parece ter traduzido em sua novela.

Enfim, no fragmento “Rosas Trêmulas”, a autora descreve minuciosamente Clarice, enquanto ser constituído nos traços implícitos de Clarice Lispector e de sua vida ficcionalizada e transcendente:

Clarice mora ao pé da montanha, na Gustavo Sampaio, uma rua ladeada de amendoeiras. Ali, sua amiga Nélida diz que muitas vezes a viu encostada no parapeito de mármore da jardineira à porta do seu edifício, enquanto os transeuntes passavam indiferentes à sua sorte.

A placa na frente do edifício diz apenas: 88. Não há nenhuma placa dizendo que ali é a casa de Clarice, [...] não há nenhuma estátua de Clarice.

Não deram ao edifício 88 o seu nome. Não há nem mesmo uma rua com o nome de Clarice, no Leme. Deram seu nome a algo que vaga no céu, acima da cidade. Nuvem Clarice Lispector. Chuva Clarice Lispector. Arco-íris. Nebulosa.

Não há nenhuma placa, mas há a presença de Clarice. Vem pela maresia, pela luz, pelo ar, pelas folhas com brisa, pelo raio de luar. Clarice vive nas coisas etéreas. Sua placa é feita de nuvens e ondas salgadas e areias. Clarice ainda está ali encostada ao parapeito e ninguém a pode ver, as pessoas continuam a passar indiferentes. Mas ela está dentro da alma de outras mulheres, e também de homens. Sua alma está dentro de outras almas, dentro de mulheres que querem ser Clarices (20).

Com o fragmento recém-citado, a autora atinge um grau de poeticidade semelhante ao encontrado na obra clariceana, na qual a linguagem é utilizada na tentativa de expressar as sensações, as emoções, o indefinido e o inconsciente. Ana Miranda traduz o ser sensível que observou o mundo como se tomasse conta de algo valioso e entrou em contato com as coisas do espírito e com os pequenos milagres da vida e da condição humana. Em sua leitura da obra de Clarice Lispector, capta uma relação de intensa comunhão entre a autora e a cidade do Rio de Janeiro. Consegue, através do viés escolhido, conduzir o leitor por um caminho intertextual que perpassa momentos de grande relevância na vida e na obra de Lispector. De fato, a cidade atua como base para a narrativa, estando presente em boa parte dos fragmentos direta ou indiretamente. Dessa maneira, continua de alguma forma presente nas leituras seguintes, em que terei como foco o mar e, por fim, a inspiração poética.

### 2.3 Clarice mergulha no mar

Seu mundo é outro. Um mundo amplo, fundo, mutável, habitado por seres feitos da mesma matéria de sua alma, assim como o mar é habitado por seres compostos de água.

Ana Miranda, *Clarice*

Em Clarice, Ana Miranda apropria-se do mar simbólico e constrói sua personagem em comunhão com as imagens provenientes do universo marinho. No contato com o mar a

personagem é conduzida para as descobertas de si mesma, para a aprendizagem e para a transformação, uma vez que o mar pode ser entendido como:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimentos, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER: 2007:592).

É na comunhão com o mar e seus elementos que Clarice mergulha em suas incertezas e medos, perpassando temporalidades. A relação com o mar é em parte responsável pela ligação entre o passado o presente e um possível futuro de mudanças e revelações interiores. Assim, tal relação liga um passado de memórias, em que o mar aparece na infância, a um presente em que a personagem entrega-se a banhos de mar, e a um futuro de incerteza que ronda a imagem do marinheiro observador.

A vida imaginada de Clarice é, pois, marcada pelo mar, assim como o mesmo elemento é encontrado na vida de Clarice Lispector e de suas personagens. O mar está presente desde o início da vida de um ser migrante, que atravessou oceanos até chegar ao Brasil, ao Recife, ao Rio de Janeiro, espaços marcados pelo mar e pelas praias. A viagem para o Rio de Janeiro é feita pelo mar, e a nova cidade está totalmente situada entre montanha e mar. Conforme ficou registrado em uma das crônicas de Lispector, no livro *A descoberta do mundo* (1984):

eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia. Mas aí vão minhas recordações de viagem por mar.  
Fiz na minha vida várias viagens por mar (LISPECTOR, 1999:349).

Do mesmo modo que nas memórias de Clarice Lispector, a Clarice de Ana Miranda traz consigo um mar do passado e vive com ele o seu presente. Clarice mergulha no mar em busca de transformação, de nascimento e purificação. Além disso, tem sua vida marcada pela transitoriedade, pela errância e pela flutuação. A personagem é um ser ambivalente, misterioso, que se relaciona com o mundo de maneira incerta, difusa e densa, buscando sempre respostas para os pequenos milagres da existência, movendo-se dentro da dúvida, da indecisão e dos questionamentos. Tais características definem também a vida de Clarice Lispector, ou pelo

menos a vida criada por ela em suas crônicas e compartilhada com suas personagens na ficção.

Na leitura intertextual entre *Clarice* e a obra de Clarice Lispector, o mar é entendido como elemento dialógico. Já na ilustração do livro de Ana Miranda, encontramos a imagem de um ser híbrido, formado por corpo de mulher, cauda de peixe, rabo de gato e asas, semelhantes às de pássaros. Essa imagem nos remete, em parte, a um ser marinho, à figura mitológica da sereia e sua forma metade peixe metade mulher. De fato, a aproximação da personagem com a figura da sereia se completa ao ser estabelecido o diálogo com a obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), na qual vive Lóri e sua relação com o mar. Ao perguntar para Ana Miranda sobre a sereia por ela ilustrada, a autora comenta:

Meus desenhos são assim. Não fiz a sereia de asas especialmente para a Clarice, sempre desenhei essa sereia. Achei o desenho parecido com a Clarice. Acho que a Clarice parece uma sereia de asas, algo de gato, e a cabeça da Clarice voa pelo infinito... Desenhei o rosto da Clarice, fumando, o rosto dela poderia ter o corpo da minha sereia de asas, mas o rosto dela não pode ser aplicado a nada, e voa... A sereia com a cabeça, dei-a para um amigo que me contou uma história da Clarice.<sup>30</sup>

Embora o desenho não tenha sido criado para Clarice, segundo explicação de Ana Miranda, além do fato de também se encontrar na obra *Amrik* (1997), ele figura uma imagem feminina e sensual, que no caso de Clarice ganha um toque de mistério. Quanto à cabeça, penso que Ana Miranda, em sua opção por deixar a sereia, em *Clarice*, sem cabeça, diferente de *Amrik*, onde a sereia aparece com cabeça, demonstra mais uma vez ter captado a incerteza que envolve esse ser, que segundo ela voa... Assim, o desenho completa e confere amplitude à obra, à medida que aponta para o feminino, o híbrido, o misterioso, o múltiplo...

Ainda no diálogo com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tem-se Ulisses, amante de Lóri que, como ela, também migra, sendo personagem de referências mitológicas ligadas ao mar simbólico. No romance de Lispector é ele quem conduz Lóri à aprendizagem de si mesma:

- Não, estou certo de que você não sabe. É uma pena que seu apelido seja Lóri, porque seu nome Loreley é mais bonito. Sabe quem era Loreley?  
- Era alguém?

---

<sup>30</sup> Ver nota 01, p. 09.

- Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais de detalhes (LISPECTOR, 1998: 96).

Clarice, por sua vez, vai junto de Ulisses ao Posto 6, exatamente como Lóri, compartilhando da identidade de sereia que possui Lóri, pois descende de uma linha de Loreleys, “análogo germânico das sereias da mitologia grega. Encarapitada sobre os rochedos das margens do Reno, ela atraía os marinheiros contra os recifes, seduzindo-os com seus cantos” (CHEVALIER, 2007: 558). A sereia é uma figura híbrida em sua natureza, dual, escorregadiça e ambivalente, características que marcam Clarice, com suas indefinições e dualidades, as quais a fazem estar sempre em contato consigo mesma e com outras identidades que a constituem. Como a sereia, Clarice e Lóri são mulheres ambíguas, misteriosas, que buscam conhecer-se no contato com o mar e na sua visão própria que revelam do referido elemento.

No *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (2007), encontra-se um verbete, de autoria de Lícia Soares de Souza, que enriquece as leituras das personagens-sereias e a de Ulisses:

Segundo o mito alemão, os dois personagens, Lóri e Ulisses trocam experiências um ao outro, transformando a percepção que têm da vida e tornando-se pessoas comuns, um homem e uma mulher que descobrem o poder da linguagem como instrumento privilegiado de comunicação entre os humanos. A sereia alemã inscreve-se aqui nas metáforas da renovação comunicacional (BERND, 2007: 572).

Nesse sentido, o mar sugere uma renovação comunicacional da mulher sereia consigo mesma e com o outro, como ocorre entre as personagens mitológicas Loreley e Ulisses. Assim, Clarice dialoga com a idéia contida na “metáfora de renovação comunicacional”, trazida por Lícia Soares de Souza. O contato entre os seres e deles com o mar sugere a iniciação e a descoberta. Ao visualizarem o universo marinho e buscarem a comunicação e a tradução do sentido e do vivido por meio da linguagem, o homem e a mulher descobrem-se no diferente, no híbrido e no dual, como ocorre com a imagem da sereia e sua busca por um entendimento humano.

Ligado diretamente à imagem da renovação, tem-se um dos momentos mais intensos da narrativa de Ana Miranda: o mergulho de Clarice no mar. Assim como Lóri, a personagem entrega-se às sensações que o mar lhe proporciona, dentre elas o autoconhecimento:



Clarice adormece e acorda sobressaltada às cinco e dez da manhã. Veste o maiô, o roupão e em jejum, como seu pai lhe ensinou nos bondes de Olinda, vai até a praia. A rua está fresca, vazia. Ao longe passa a carroça do leiteiro. Clarice chega até o mar. O mar, a mais incompreensível das existências não humanas, diante da mais incompreensível de todas as mulheres. Um encontro de dois mistérios. A única coisa que podem fazer é se olhar. Clarice sente a imensidão do mar diante da sua pequenez. O mar não é solitário, porque é habitado. Clarice é solitária, porque dentro dela há apenas ela mesma. Não há mais ninguém.

Antes assim. Há mulheres que são solitárias porque buscam e nunca encontram dentro de si a si mesmas. Encontram apenas estranhos que as levam para ainda mais longe de si mesmas.

Clarice pensa: Antes encontrasse a mim mesma dentro de mim. Não estou nem em mim nem fora de mim. Não estou em lugar nenhum. De onde eu sou? De onde eu vim?

Um cachorro preto corre na praia. O mar a deixa entrar nas águas geladas. Clarice sente-se como se fosse um barco, a água das ondas batendo em seus costados, indo e vindo. Ainda pode ver as estrelas no céu. O mar está de um azul tão profundo e escuro que dá medo até a um marinheiro. Clarice sente medo (57).

O mistério do mar mescla-se ao mistério de Clarice e indiretamente ao mistério de Clarice Lispector. O trecho a seguir relaciona-se com diferentes obras de Lispector, sendo uma delas o livro de contos *Felicidade Clandestina* (1998), no qual temos o conto intitulado “As águas do mundo”; já no livro de crônicas *A descoberta do mundo*, a relação se dá com a crônica intitulada “‘Ritual’ – Trecho” e, por fim, como parte do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que Lóri vai ao encontro do mar, semelhante à atitude de Clarice:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra.

Deviam ser seis horas da manhã. O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar (LISPECTOR, 1998: 78).

Ao entrarem no mar, ambas as mulheres passam por um rito de purificação e renovação, estabelecem uma comunhão com o natural e com o mistério de suas existências. Na narrativa de Miranda, o contato com o mar desperta na personagem a ânsia pela busca de si mesma, de suas identidades; Clarice se questiona, não sabe precisamente quem é, nem de

onde vem, é um ser incompleto, em busca de explicações. De fato, muitos mares habitam a alma de Clarice, que vêm da infância, ou para instigar a personagem ao mergulho no presente. Ao buscá-los, busca a si própria.

Um dos mares que habita Clarice é o mar da infância, para o qual ia de bonde com seu pai em Olinda. Com o pai aprendera a não tirar o sal do corpo, traços de experiências narradas e talvez vividas por Clarice Lispector e que são eleitas por Ana Miranda para compor sua personagem:

Vai à praia, no Leme, com os filhos e uma amiga. Usa óculos escuros, um maiô preto frente única com botões brancos, uma bolsa listrada; tem os pés descalços. Não levou barraca para se proteger do sol. Senta-se na areia, estende as pernas longilíneas, empina o nariz e é fotografada. Na volta da praia, não toma banho; deixa o sal marinho na pele, pois seu pai ensinou assim (36).

O texto acima também remete a leitura para o livro de Nadia Battella Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995), onde se encontram fotos de Clarice Lispector. Uma delas traz exatamente a cena descrita por Ana Miranda, em que Lispector está na praia. As experiências com o pai são narradas pela autora em suas crônicas, e a imagem da infância perpassa toda a relação de suas personagens com o mar, como as idas à praia antes de o sol nascer, o jejum, o beber a água do mar na concha das mãos. Ana Miranda, na sua construção intertextual, revisita as imagens que povoam a narrativa de Lispector:

Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife.

Meu pai também acreditava que o banho de mar salutar era tomado antes do sol nascer. Como explicar o que eu sentia de presente inaudito em sair de casa de madrugada e pegar o bonde vazio que nos levaria para Olinda ainda na escuridão?

[...] O mar de Olinda era muito iodado e salgado. E eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas, e trazia um pouco do mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele. [...]

Meu pai acreditava que não se devia tomar banho de água doce: o mar devia ficar na nossa pele por algumas horas. Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar (LISPECTOR, 1999: 169).

A ralação com o pai mescla-se às experiências vividas no mar. E mesmo jovem, Clarice descobre as diferentes sensações despertadas por ele, como ao remeter a personagem para

experiências de vida e de morte. No trecho intitulado “O mar”, Clarice retorna ao momento em que seu pai morre. Ao receber a notícia da morte dele, corre em busca de alento no mar:

Clarice recebe a notícia da morte do pai e sai correndo da casa escura da tia, sufocada, vai vomitar entre as rochas, com o vento forte batendo em seu corpo frágil de adolescente. Clarice abre os olhos como se saísse de um abismo, e vê o mar denso, revoltado, estendendo-se sobre a areia silenciosa, como um corpo vivo. Alguma coisa grande vem de dentro do mar, e a faz sentir um aperto, depois um afrouxamento no corpo. E ela bebe o mar, e morde o mar. O pai morreu. O mar é fundo. O pai morreu. Não se vê o fundo do mar. E ela se entrega à areia, deitada, entrega-se ao barulho das ondas, o barulho vem em ondas sinuosas, serpentes de ruídos, víboras (51).

Agora o mar que representava a vida, a renovação nas madrugadas em Olinda, passa a emoldurar a morte, o escuro destino humano; o mar torna-se nebuloso aos olhos de Clarice, que sofre com a perda do pai. Em sua ambivalência, o mar ora assume características serenas, translúcidas e pacificadoras, ora representa a instabilidade, a revolta, capaz de gerar medo e ansiedade em quem o observa e sente. Clarice vive a morte do pai exatamente como a vive Joana, em *Perto do coração Selvagem*:

Joana enxugou com as costas das mãos o rosto umedecido de beijos e lágrimas. Respirou mais profundamente, sentiu o gosto inosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia. Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo. [...] Lá em baixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca. [...] Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. [...] Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu (LISPECTOR, 1998:37).

A morte do pai está construída completamente sobre a vivência de Joana, como ela Clarice busca o mar no instante da morte do pai. A figura do mar acaba por mesclar-se à figura de um homem, que tanto pode ser o pai, como um amante, ou o marinheiro que observa Clarice. O mar também está presente quando Clarice descobre estar apaixonada por seu professor e, ao fugir desse sentimento e de si mesma, busca conforto na praia:

Clarice foge, vai à casa do professor conversar, mas se vê numa situação ainda mais opressora e quer fugir, quer se deitar na areia, ouvir as ondas do mar. Fugir significa ir correndo até a praia, jogar-se na areia, ficar deitada na areia, esconder o rosto na areia, ouvir o mar. Quando ela descobre que ama e odeia o professor, os objetos em torno – [...] – parecem apenas reminiscências e a verdade que surge para ela é o mar, o mar de noite, escuro (52).

O amor pelo professor e a fuga para o mar partem dialogicamente de *Perto do coração selvagem* e Clarice se confunde novamente com Joana, que também: “Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora” (LISPECTOR, 1998:52). A protagonista de Clarice Lispector igualmente se apaixona pelo professor e, do mesmo modo que Clarice busca esconder o rosto na areia, “Deitou-se de bruços sobre a areia, as mãos resguardando o rosto, deixando apenas uma pequena fresca para o ar” (LISPECTOR, 1998:40).

Desde a infância a personagem mantém uma relação de cumplicidade com o mar. Ele emoldurou momentos felizes ao lado do pai, primeira figura masculina de sua vida, depois traduziu sua dor com a perda desse ser amado, transformando-se em águas nebulosas e revoltas. Contudo, a ligação com o mar em um instante migra, dentro da narrativa, da infância para o presente. Tudo de maneira simultânea, como se estivesse sendo traduzido o pensamento da personagem. Nesse sentido, situada no presente, Clarice contempla o mar e sente a solidão nas noites de insônia, entregue ao devaneio do alto de seu edifício no Leme e, paralelamente, entregue à queda em sua memória:

Clarice ouve as ondas do mar quebrando na praia. Enquanto está acordada, os outros dormem. Clarice vai à janela. Sente o cheiro forte do mar, que é o mesmo cheiro profundo de um homem. O homem a olha de longe, mas ela não o vê. Vê os raros postes de luz. Pensa nas pessoas que conhece, devem estar dormindo, ou em bares. Clarice sente a solidão. Anda pelo apartamento, triste, inquieta. Não consegue sentar-se. Volta à janela. Vê a paisagem que lhe é familiar durante o dia mas estranha durante a noite. Uma sombra alta, que se move, trêmula, é a árvore que de dia refletia o sol em suas folhas. Agora as folhas flutuam ao vento que arrasta papéis rasgados pelo meio fio, fazendo-os quase voar. Venta muito, Clarice tem medo de que de manhã chova e ela não possa ir à praia. Sabe, no entanto, que mesmo com chuva ela vai (56).

As noites vividas em claro, a contemplar o mar e o outro lado da existência, quando a vida está adormecida, surgem na narrativa, em parte, a partir do diálogo com as experiências de Lóri.

Ouvia o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia. Era uma noite diferente, porque enquanto Lóri pensava e duvidava, os outros dormiam. Foi à janela, olhou a rua com seus raros postes de iluminação e o cheiro mais forte do mar. Estava escuro para Lóri. Tão escuro. Pensava em pessoas conhecidas: estavam dormindo ou se divertindo. Algumas estavam bebendo uísque. Seu café então se transformou em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão dos solitários se tornou tão maior [...]. Foi de novo à janela: viu a paisagem que lhe era familiar durante o dia, mas estranha durante a noite. Aquela alta sombra escura e movente era a árvore que de dia faiscava de sol nas folhas. Agora estas estremeciam ao vento que arrastava papéis rasgados pelo meio-fio, fazendo-os quase voar. Ventava muito, e Lóri temeu que de manhã chovesse e ela não pudesse fazer o que pretendia: ir à praia. Sabia no entanto que mesmo que chovesse ela iria (LISPECTOR, 1998: 74).

A relação intertextual estabelecida entre Lóri e Clarice pode ser vista também nas crônicas de *A descoberta do mundo*, nas quais Lispector parece sugerir ao leitor um jogo ficcional ambíguo, pois através delas, deixa muitos rastros de suas vivências enquanto mulher artista. Exemplo disso são as noites de insônia pelas quais passava Clarice Lispector a olhar o mar, fumando e tomando café, e que a conduziam para um misterioso contato com as coisas mais secretas do mundo e de si mesma. Talvez Lispector tenha buscado na própria vivência noturna traços para compor seus personagens. Enfim, ao emprestar seus hábitos, como o cigarro e o café, para mulheres de ficção, a autora passou a alimentar um suposto jogo ficcional, principalmente através das crônicas. Na passagem que segue, encontram-se alguns dos hábitos noturnos narrados por Clarice Lispector em suas crônicas, os quais dialogam diretamente com as vivências ficcionais de Lóri e de Clarice no texto de Miranda:

De repente os olhos bem abertos. E a escuridão toda escura. Deve ser noite alta. Acendo a luz da cabeceira e para o meu desespero são duas horas da noite. E a cabeça clara e lúcida. Ainda arranjarei alguém igual a quem eu possa telefonar às duas horas da noite e que não me maldiga. Quem? Quem sofre de insônia? [...] Quem está acordado agora? E nem posso pedir que me telefonem no meio da noite, pois posso estar dormindo e não perdoar.[...] Então fico sentada na sala, sentindo. Sentindo o quê? O nada. E o telefone à mão. Mas quantas vezes a insônia é um dom. De repente acordar no meio da noite e ter essa coisa rara: solidão. Quase nenhum ruído. Só o das ondas do mar batendo na praia. [...] E o telefone mudo, sem aquele toque súbito que sobressalta. Depois vai amanhecendo. As nuvens se clareando sob um sol às vezes pálido como uma lua, às vezes de fogo puro. Vou ao terraço e sou talvez a primeira do dia a ver a espuma branca do mar. O mar é meu, o sol é meu, a terra é minha (LISPECTOR, 1999: 69).

Ao longo da narrativa a imagem do mar se completa através da figura enigmática do marinheiro, que marca o tempo presente, quando Clarice é observada. Assim, com o marinheiro tem-se o retorno da personagem para o presente; ele representa, muitas vezes, o ponto da narração capaz de costurar a teia de fragmentos, exatamente como a ponta do cigarro que cai do alto do edifício. No decorrer da narrativa, os dois elementos apontados surgem como uma espécie de elo, que encaminha a leitura novamente para o tempo presente e para um espaço definido: o apartamento de Clarice no Leme. Contudo, o retorno mescla-se ao mergulho em diferentes temporalidades, as lembranças e o resgate da memória da personagem ocorrem simultaneamente à queda do cigarro e ao olhar atento do marinheiro.

É na parte intitulada “Um Voyeur” que a figura do marinheiro aparece pela primeira vez na narrativa. Ao olhar Clarice através do binóculo, o que o homem vê é a imagem de uma intrigante mulher em uma de suas noites de insônia, as quais a impulsionam para olhar o mundo:

Um homem, oficial da marinha, da janela olha num binóculo Clarice em seu apartamento. Ele a ama desesperadamente, ou pensa que a ama, ama na verdade uma mulher que ele pensa que é Clarice. Ele vê sua sombra. Ele vê a solidão de Clarice, seus movimentos pela casa. Clarice prepara um café na cozinha. Clarice caminha. Clarice senta-se e fica imóvel um longo tempo, olhando para o vazio. Clarice levanta-se e tira o vestido. Veste a camisola, escova os cabelos, deita-se. A luz se apaga. Algum tempo depois acende-se o clarão de um fósforo e Clarice aparece à janela, fumando. Depois surge no terraço. Clarice olha a rua. Olha o mar. Olha o céu. Joga a ponta do cigarro na rua. A ponta do cigarro cai, refletida nas vidraças das janelas. Vai à cozinha, faz um café, toma uma xícara, lava a xícara, acende um cigarro. Assim passa a noite, sem dormir, a fumar, tomar café, olhar a areia, o mar preto. O marinheiro olha Clarice pelo binóculo como se estivesse de madrugada em alto-mar, num navio, olhando as estrelas no céu e querendo saber alguma coisa sobre elas (29).

O marinheiro observa Clarice e, mesmo não sabendo muito a seu respeito, sente-se intensamente atraído por ela. A partir do que vê, cria uma Clarice própria, que passa a habitar seus devaneios. Além disso, a mulher observada tem seus mistérios e esses atraem o olhar de um homem, não de um homem qualquer, mas de um homem disposto a desvendar um mistério, tocado pela ausência, pelo silêncio e pela solidão, exatamente como Clarice. O homem surge do mar e traz consigo o mistério do mar, a solidão, as noites escuras e as noites estreladas. Traz vivências que o levam a sentir um pouco do que sente Clarice. Através da metáfora das estrelas, tem-se a grandiosidade do mistério que envolve a personagem. Embora o marinheiro a veja, jamais conseguirá tocá-la, tê-la em suas mãos, pois ela está distante, materializa-se em

algo impossível de ser alcançado e muito menos desvendado; seu mistério paira no universo, tanto quanto o mistério contido no cosmos e nas estrelas.

O marinheiro acrescenta significação à relação da personagem com o mar, assim como compartilha com Clarice uma identidade flutuante, uma alma peregrina pertencente à imensidão e ao mar. A imagem do marinheiro, que persiste ao longo da obra, possivelmente seja fruto da relação intertextual entre *Clarice* e uma das crônicas de Clarice Lispector em *A descoberta do mundo*, na qual a autora comenta os telefonemas que recebera de um suposto oficial de marinha:

Outra pessoa que me telefonava de madrugada explicara que passava pela minha rua, via a luz acesa, e então me telefonava. No terceiro ou quarto telefonema disse-me que eu não merecia mentiras: na verdade o fundo da casa dele dava para a frente da minha e ele me via todas as noites. Como se tratava de um oficial de marinha, perguntei-lhe se tinha binóculo. Ficou em silêncio. Depois me confessou que me via de binóculo. Não gostei. Nem ele sentiu bem ter dito a verdade, tanto que avisou que “perdera o jeito” e não me telefonava mais. Aceitei. Fui então à cozinha esquentar um café. Depois sentei-me no meu canto de tomar café, e tomei-o com toda a solenidade: parecia-me que havia um almirante sentado à minha frente. Felizmente terminei esquecendo que alguém pode estar me observando de binóculo e continuo a viver com naturalidade (LISPECTOR, 1999: 136).

Clarice Lispector, ao escrever a crônica e contar tal episódio, que talvez tenha feito parte de sua vida, mostra o seu desagrado diante da atitude do oficial, o que não ocorre em *Clarice*, uma vez que a personagem é observada sem saber. Ana Miranda, com isso, amplia as possibilidades imaginativas e os fatos, partindo de uma experiência contida nas crônicas de Lispector. Consequentemente, cria em torno do marinheiro um ar atraente, misterioso e sedutor e ele, além de costurar a narrativa, ao final é capaz de envolver Clarice.

O marinheiro está presente no momento em que Clarice entrega-se ao mar; portanto, é espectador desse majestoso ritual, que se assemelha ao encontro de um homem e de uma mulher, como se a personagem entregasse seu corpo ao de um homem, no instante do mergulho no mar. Ao encontrar Clarice na praia, o marinheiro a observa:

Ele encontrou Clarice apenas uma vez. Ela estava na praia, eram cinco e meia da manhã e além dela havia apenas um cão preto. As estrelas ainda podiam ser vistas no céu de um azul tão profundo e escuro que dava medo mesmo a um oficial de marinha. Medo e atração. Os cabelos louros de Clarice, cortados, e sua pele alva a faziam flutuar, como se fosse uma anêmona perdida no fundo do mar. O oficial de marinha viu Clarice tirar o roupão, viu seu corpo, ela não teve pudor não sabia que estava sendo observada, apenas pressentia, ele viu

Clarice entrar nas ondas, entregar-se ao mar, beber da água salgada, como um ritual religioso (49).

A entrega ao mar ganha conotações sensuais: a nudez de Clarice diante do oficial de marinha, que vê seu corpo, aproxima a relação com o mar a uma relação sexual. Exatamente como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que o contato de Lóri com o mar também traz nuances do ato sexual:

A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto.

O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada. [...] Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com as conchas das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

E era isso que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem (LISPECTOR, 1998: 79).

O mar provoca em Clarice sentimentos profundos e ela entrega-se a ele como talvez jamais tenha se entregado a um homem, sente-se atraída por ele ao observá-lo. É no contato com o mar que surge o impulso de descobrir o que há de desconhecido em si mesma. Clarice olha o mar através de sua janela e simultaneamente é observada por um homem:

Clarice sente-se observada. Vai à janela. Pode ser algum homem. Ela é talvez fria para os homens, mas sensível ao mar. As ondas movem nela um sério e perigoso impulso. As ondas maiores soltam cheiro salgado de espuma. Depois que a água bate nas pedras e volta, resta uma ressonância de deserto, um silêncio feito de palavras escritas na areia. Ela tem medo de tomar banho de mar, tem medo do prazer que sentiria (52).

Associado ao mar simbólico está o olhar: Clarice observa e é observada. Ao longo de toda narrativa a personagem pratica e sofre a ação de olhar e ser olhada como em um jogo de olhares. O oficial de marinha a olha e, por intermédio de um binóculo, tenta desvendá-la secretamente, captar seus movimentos íntimos e secretos. Quando a olha, compartilha com o leitor sua visão e dá a ele a possibilidade de ver Clarice através das lentes secretas, que sugerem sensualidade e paixão. Assim, o mar torna-se o reflexo de um *eu* ou de um *eu outro*, feminino ou masculino; exemplo disso são as experiências de Lori, com as quais a obra *Clarice*



está em diálogo. No trecho seguinte, temos a fusão do masculino e do feminino sendo sentida por Lóri:

Que fazia com o exercício profundo de ser uma pessoa? Fazia o mar de manhã... Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe desagradava a multidão. Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. Ia às cinco da manhã porque era a hora de grande solidão do mar. Às vezes passava pela calçada um homem passeando o seu cachorro, só isso. Como explicar que o mar era seu berço materno, mas que o cheiro era totalmente masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita (LISPECTOR, 1998:110).

Na narrativa de Clarice Lispector o mar traduz a fusão perfeita entre o feminino e o masculino. A imagem dual aparece também em Ana Miranda, uma vez que Clarice afirma-se como mulher diante do mar, no contato com suas águas e com suas características masculinas. Além disso, a presença do marinheiro na narrativa amplia a possibilidade de relação entre homem e mulher, de maneira que aquele carrega consigo o mar. Ana Miranda, ao submeter a personagem ao olhar do marinheiro, submete-a à sedução, ao desejo e à paixão, segundo diria a própria Clarice Lispector: “Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro” (1998: 167). Assim, o marinheiro é símbolo de masculinidade, virilidade e força; representa perfeitamente a face masculina do mar, que se completa com a figura da sereia.

O olhar, assim como o mar, impulsiona o ser para as descobertas interiores, conforme define Jean Chevalier:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (2007: 653).

Com base na visão de Chevalier, a figura do observador ganha significação e relevância, por representar sombra ou reflexo sobre quem observa. Diante disso, o marinheiro surge na narrativa como instrumento de revelação da personagem. Paralelamente ao mar, o olhar também é um espelho natural que reflete o mundo. Nesse âmbito, do mesmo modo que o mundo se revela aos olhos de Clarice, contempladora da cidade, do mar e de seus habitantes, Clarice se revela a si mesma e ao observador, simultaneamente, através do olhar. O que nas

relações ficcionais dialógicas entre Lispector e Miranda acarretaria o jogo de espelhos, no qual, ao buscar descrever na narrativa esse ser Clarice que habita a ficção, foram reveladas parte das almas de ambas as mulheres escritoras. Ana Miranda e Clarice Lispector sutilmente se fazem presentes por meio de sua visão de mundo, a qual ficou marcada na ficção de Lispector e, por sua vez, na obra de ficção *Clarice*, pelas eleições intertextuais de Ana Miranda.

O mar traz as profundezas do cosmos, traz em si enigmas, assim de modo semelhante com a alma humana e, mais sensivelmente, com a alma feminina. “O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu” (CHEVALIER, 2007: 653). Um ser pode revelar-se pelo olhar ou deixar oculto o mais íntimo de si. Clarice nada sabe sobre o marinheiro, não porque não o conhece, mas porque nunca o viu, nunca deitou sobre ele o seu olhar:

É madrugada, Clarice não consegue dormir. Acende a luz do quarto e vai à janela. Não há ninguém na rua, as luzes nas janelas dos edifícios estão quase todas apagadas. Clarice fuma. Sente-se observada. Há uma sombra de um homem na janela escura em frente, com os braços levantados segurando diante dos olhos um binóculo, mas ela não o vê (62).

Segundo narrou Clarice Lispector em sua crônica, o oficial de marinha liga para ela, rompendo com o silêncio e a escuridão de uma noite de insônia, exatamente como o marinheiro nas páginas da obra *Clarice*. A personagem também recebe telefonemas enigmáticos no meio da noite; muitos prolongam o silêncio na ausência da fala de um possível interlocutor; todavia, um telefonema ocorre e é capaz de romper com o silêncio e a solidão da personagem:

É noite. O telefone toca. Clarice atende, angustiada, o mesmo silêncio, o mesmo vazio, a mesma solidão. De repente a voz de um homem diz algumas palavras, ela não entende bem, quem é? Quem pode ser, não se conhecem? Apenas ele a conhece, ele vê a luz acesa da janela de Clarice, quando passa na rua, ele a viu apenas uma vez, havia um cão preto na areia, o que significa? Ele quer ouvir, ela fala e fala, como é bom ter alguém para nos ouvir (66).

Clarice não compreende muito bem a semipresença desse homem que a espreita misteriosamente; entretanto, sente-se atraída por ele, pela possibilidade da companhia, do diálogo. Ao saber que alguém a contempla, questiona-se: “Como ele pode me ver da rua? Quem é ele? Não importa. Clarice não se sente mais tão só” (68). Ao saber da existência de um homem, a personagem sente-se abrigada, pois talvez signifique uma espécie de proteção. Mesmo que não saiba muito sobre ele, é a partir da imagem do homem marinheiro que Clarice

passa a conhecer um pouco mais de si mesma, uma vez que o olhar dele também a revela. O apartamento de Clarice relaciona-se com a casa do oficial de marinha: ambos estão situados em lugares próximos; contudo, Clarice sente-se perdida e solitária em seu apartamento, movida somente pelo impulso de olhar através das janelas um mundo que reflete os seus mistérios, seu sentimento e a sua visão das coisas.

Ambos, o marinheiro e Clarice, estão a olhar algo: ela contempla o mundo; ele, simultaneamente, a contempla:

Enquanto o homem a olha pelo binóculo, pela janela Clarice vê uma nuvem ao luar, ou um telhado na favela.  
Pela janela, girassóis tremem à brisa da noite, luzes vacilam no fundo da distância. Clarice está sozinha.  
A casa fica entre um instante e outro, entre o passado e o futuro. [...] Pela janela se pode ver um jardim, sempre há um jardim à janela de Clarice, um portãozinho. A casa de Clarice tem um ar de tempestade. A tempestade se acalma quando Clarice sai. A tempestade são as batidas do seu coração. Clarice precisa de um abrigo (86).

A autora conduz sua personagem para o contato com o marinheiro e com sua intimidade; Clarice observa a casa do homem e sente-se abrigada de sua fragilidade de mulher. No contato com as coisas do outro, a personagem é capaz de ouvir os ruídos que ecoam de seu passado. Nessa medida, Ana Miranda aproxima sua personagem da figura de um homem, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades e o desejo que brotam no coração da mulher escritora, que compartilha com o mundo seu enigma e desejos mais secretos, dentre eles o encontro de duas subjetividades:

Clarice vê um homem. É um marinheiro. Ele a segue pelas ruas. Ela caminha olhando o chão, as ervas que pisa. Quando levanta os olhos, lá está ele, à sua frente. Ele nunca se aproxima. Ele faz lembrar uma faca, causa vertigem.  
Um dia ela pára e ele se aproxima. Ficam parados um na frente do outro, em silêncio. Ouvem as folhas se movendo ao sopro da brisa, os passarinhos pipilando. As primeiras palavras que ele diz são:  
- Moro naquela casa.  
A casa tem cortinas fechadas, assoalho frouxo, sombras, uma poltrona velha, macia, uma cama coberta por lençóis amarrotados. Das paredes, das profundezas da casa, sai um cheiro de maçãs doces e velhas. Na parede fica um pequeno quadro de um barco flutuando em grossas ondas verdes, brilhantes, mal pintadas (87).

A descrição feita por Ana Miranda da casa do marinheiro mescla-se a lugares frequentados por Joana, em *Perto do coração selvagem*, que também escuta da boca de um homem: “Moro naquela casa, disse ele” (LISPECTOR, 1998:160) e entra em seu quarto:

O quarto do homem estava ainda morno do fim do sol. Ele abaixou as cortinas e a sombra estendeu-se pelo assoalho, até a porta fechada. Aproximou-lhe uma poltrona velha e macia, onde ela mergulhou, as pernas encolhidas. Ele mesmo sentou-se no bordo da cama estreita, coberta com um lençol amarrotado (LISPECTOR, 1998:161).

Fechou os olhos um instante, sentiu novamente o cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas. [...] O naviozinho sobre as ondas excessivamente verdes, quase submerso. Entrecerravam-se as pálpebras e o navio movia-se. Mas tudo deslizava sobre ela, nada a possuía... (LISPECTOR, 1998:187).

O mar e o marinheiro também estão presentes na vida de Joana, o barquinho na parede torna-se altamente significativo em ambas as narrativas. Além disso, é Joana que fala sobre Lalande, demonstrando seu contato e conhecimento do mar:

- Diga-me de novo o que é Lalande – implorou a Joana.
- [...] Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar (LISPECTOR, 1998:170).

Em *Clarice* o mar também é chamado Lalande em diálogo com a obra clariceana:

O mar de madrugada se chama Lalande, antes de o sol nascer, quando ninguém ainda viu a praia. Lalande é sentir o frescor da brisa virgem, do sal, é a vontade de andar numa praia escura, sem roupas sobre o corpo (53).

Enfim, a relação sensual entre homem e mulher, já metaforizada no encontro com o mar, projeta-se na figura do marinheiro, que compartilha com Clarice um amor pelo mar e seus mistérios. Relação que migra uma vez mais das narrativas de Lispector. Já a personagem de *Clarice*, quando se sente atraída por um homem, o qual é naturalmente o seu oposto, o outro extremo, a outra face, entende que este também se revela como possibilidade de encontro

consigo mesma. Clarice não define precisamente seus sentimentos com relação ao homem, nem conseguiria, pois não os define sequer em relação a si mesma; ela apenas se questiona:

O telefone toca. Clarice atende, ávida. É o homem que a vê à janela acesa, da rua.

Como você pode me ver da rua?

Não é bem da rua. Ele mora no edifício em frente. Um edifício de mil vidraças e de sua cozinha ele pode ver Clarice em sua casa.

Quem é você?

Clarice pensa se ele a ama. Ou se ela o ama, em sua solidão, ama-o como se ele fosse uma ponte de fios de seda que a levam ao mundo de fora. Clarice pode amar? (88)

O marinheiro passa a fazer parte do ritual em que Clarice está envolta e, aliado à ponta de cigarro que cai do alto do edifício, marca parte das vivências da personagem no presente. Com o binóculo invade seus sonhos e hábitos noturnos, como quando Clarice sonha com um homem e não consegue mais dormir. Então, “Toma café. Lê. Fuma. Espera o dia nascer. Mas o dia não nasce. A ponta do cigarro cai, o homem a olha pelo binóculo, como se quisesse penetrar em seu coração” (77). Enfim, o desejo de penetrar no universo translúcido e inefável em que vive essa mulher-mistério é compartilhado com o leitor que, movido pelo olhar de observador do marinheiro, absorve o desejo de olhar e desvendar os segredos do sujeito observado. Na semelhante condição de leitora também sou invadida pelo desejo insaciável de penetrar o coração de Clarice e mais ainda penetrar o âmago de Clarice Lispector e de suas páginas literárias. Isso porque em meu olhar-leitura encontro a possibilidade de criar, de imaginar, assim como Ana Miranda cria seu universo ficcional ao ler e contemplar Clarice Lispector, sem transcrições, mas apenas criações.

Com a elaboração de uma construção intertextual ampla, Ana Miranda faz com que a relação de Clarice com o marinheiro emoldure e se aproxime da relação da personagem com o mar, semelhante à sereia misteriosa que atrai o olhar e a atenção dos marinheiros. Talvez esse tenha sido um dos caminhos encontrados pela autora para tornar palpável o mistério que rodeia a figura amplamente inventiva que se tornou Clarice Lispector ao longo de sua vida. A própria obra *Clarice* surge como tentativa de penetrar no coração de Clarice Lispector, autoficcionalizada em suas inúmeras personagens. Assim, ao propor o contar inventivo de uma vida imaginada, Ana Miranda elege o mar como elemento simbólico de transformações na vida de Clarice. O mar perpassa momentos marcantes e reveladores na vida da personagem, tanto quanto para as personagens de Clarice Lispector, como Lóri, Joana e G.H, e possivelmente tenha ocorrido com Lispector em sua trajetória de vida peregrina.

A última passagem que constitui o livro é intitulada “Nunca penetrei no seu coração”, evocando a intertextualidade com a afirmação de Joana: “Também eu. Nunca penetrei no meu coração” (LISPECTOR, 1998:151); além disso, é exatamente nesse momento que a personagem descobre o seu interlocutor, ou melhor, aquele com o qual estabelecia uma espécie de comunicação involuntária:

Clarice acende um cigarro. Pelo binóculo, o oficial de marinha vê Clarice no terraço. Ela joga a ponta do cigarro sobre a cidade. O telefone toca. Sim. Uma suave respiração. Uma voz.  
 O oficial de marinha conta a Clarice que é oficial de marinha.  
 Marinheiro? Então você é?, ela pensa. Marinheiro? Então você tem um binóculo?  
 Sim.  
 Então você me olha de binóculo?  
 Sim, mas como se olhasse em alto-mar uma estrela no céu, querendo saber seu mistério (95).

A imagem da mulher que é observada como uma estrela alarga a possibilidade da incerteza diante das revelações da alma desse sujeito. O homem observa, mas permanece consciente da impossibilidade de revelação, exatamente como é impossível sabermos mais dos mistérios do universo e das estrelas. Um marinheiro, em alto mar, solitário, pode observá-las, desejá-las, mas sabe que jamais poderá tocá-las, e descobrir seu enigma. Talvez nem queira, uma vez que elas perderiam encanto e sensualidade.

De fato, Ana Miranda, como o marinheiro, sabe da impossibilidade de penetrar em uma alma complexa como a de Clarice Lispector, tampouco este é o seu propósito. Como leitora de Clarice Lispector, a autora provavelmente queira observar, conjecturar acerca de uma vida de sensibilidades, mas jamais definir caminhos, histórias e fatos. O que ocorre é que Ana Miranda leu o mar na obras clariceanas, e deixou a possibilidade de um leitor atento e ideal percorrer os caminhos do mar em *Clarice*. Tudo possivelmente através do olhar secreto, curioso e sensual de um marinheiro-leitor que surge a fim de enriquecer as páginas da ficção. Ficção que se volta para si mesma no lançar-se ao percurso intertextual e no guiar a personagem pelos caminhos da inspiração.

## 2.4 Clarice no caminho da inspiração

À luz de vela, escreve. Livre, solitária, vai pelo caminho da inspiração.

Ana Miranda, *Clarice*

Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida.

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

A escrita e o olhar da artista sobre o mundo ligam-se aos jogos intertextuais que corporificam a obra *Clarice*. A personagem Clarice, no diálogo estabelecido com a figura de Clarice Lispector é escriba, vê o mundo em suas sutilezas e compartilha sua identidade com um universo de personagens nascidos nas páginas da ficção. Ana Miranda, por sua vez, também vivencia indiretamente o jogo de espelhos ocasionado pela escrita, assumindo papéis de leitora e escritora. A escritora, ao ler Clarice Lispector, encontra os traços necessários para compor sua personagem Clarice, os quais se confundem com as identidades das personagens clariceanas e, de alguma maneira, estão de acordo com o que ocorrera a Clarice Lispector, ir aos poucos ficcionalizando-se. O referido processo de ficcionalizar-se parece ter sido concretizado na obra póstuma *Um sopro de vida*, obra em que se torna:

Impossível definir os limites das personagens em cotejo, já que cada uma questiona justamente esses limites entre o ser o eu e o outro, cada uma inventada para enganar alguém, sendo um que não é: é ficção – mas é real: na verdade, é. Afirma o Autor: “Até onde vou eu e até onde já começou a ser Ângela?”. E: “Estou com a impressão que estou me imitando um pouco”. Afirma Ângela: “Eu sou uma atriz pra mim. Eu finjo que sou uma determinada pessoa mas na realidade não sou nada”.

E ambos, Autor e Ângela, neste jogo de ser e não ser, acabam sendo e não sendo Clarice Lispector, que aparece explicitadamente na narrativa, por dados peculiares a sua identidade de “personagem-escritora” (GOTLIB, 1995:476).

Em função de não buscar dados que simplesmente transcrevessem o sujeito empírico Clarice Lispector, e por não objetivar a construção de uma biografia, Ana Miranda procurou a autora nas páginas de ficção, nas quais encontrou e criou Clarice no contato intertextual,

narrando uma vida que se narra, escrevendo uma vida que por si só se escreve no universo ficcional, pois o processo metaliterário em *Clarice* põe em tensão a escrita e suas temáticas.

A imagem da escrita é construída ao longo dos fragmentos que moldam a obra. Pela via da narração, os hábitos de Clarice desdobram-se aos olhos do leitor, dentre eles o de escrever. A narradora traça os caminhos da inspiração pelos quais a personagem transita ou, no tocante à memória, transitou. “O caminho da inspiração” é título de um dos fragmentos, e com ele torna-se possível sentir a ramificação de sentidos sugeridos por Ana Miranda, uma vez que o caminho da inspiração assume significações concretas bem como conotações literárias. A face espaço-temporal do caminho em questão está representada nas várias cidades pelas quais passou Clarice e, por sua vez, Clarice Lispector. Todavia, ao assumir conotações literárias, pode ser um caminho de sonho, de ficção, surgido na sensibilidade da artista que olha o mundo e relaciona-se com ele de forma diferenciada.

As imagens que configuram a escrita e o ofício de escriba são construídas paralelamente às imagens de vida cotidiana, e estabelecem um constante diálogo com o que fora escrito e talvez vivido por Clarice Lispector. Na novela, uma das primeiras cenas que encaminha a leitura para o universo da produção literária trata-se justamente de um acontecimento cotidiano descrito no fragmento intitulado “O dia de hoje”:

faz as compras da casa: arroz, óleo, sabão, café, pacotes de cigarro, doces para as crianças, papel para a máquina. Precisa chamar um bombeiro para consertar o encanamento, mas o telefone nunca dá sinal. Vai à cozinha ver se a comida está pronta, os meninos precisam ir para a escola na hora certa. O telefone toca, ela atende, é um convite para um chá de caridade. O correio traz cartas de leitores e livros, Clarice recebe muitos livros e muitas cartas. Às vezes três livros num só dia. A mão dói. As crianças estão atrasadas, Clarice as apressa. Prepara o lanche das crianças e fecha a porta depois que eles saem. Ufa! [...] Vai para o quarto. Tem tempo para si mesma. Senta-se com a máquina no colo. Põe o papel no colo. Chora (32).

Clarice divide-se entre ser mãe e ser escritora: em um instante prepara o lanche dos filhos e em outro busca a solidão necessária à criação poética. A personagem recebe livros e possui leitores, o que marca seu ofício, além da presença de uma sutil máquina de escrever. Nas compras, entre arroz, óleo e cigarros, encontram-se os papéis para a máquina. Essa passagem estabelece forte diálogo com o que fora narrado por Lispector em uma de suas crônicas, na qual são descritas ocupações cotidianas aparentemente simples, mas que muitas vezes desencadearam fortes temáticas para a sua escrita:



Ela estava muito ocupada: viera das compras de casa, deu vários telefonemas inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, foi à cozinha ver se o almoço dos meninos se adiantava, eles não podiam atrasar-se na ida à escola, riu de uma graça de uma das meninas, recebeu um telefonema convidando-a para um chá de caridade, preparou a merenda das crianças, e afinal fechou a porta à saída delas (LISPECTOR, 1999:154).

No romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Lóri vive uma experiência semelhante, reforçando a utilização do recurso da intertextualidade. A obra é iniciada justamente com o trecho a seguir, o qual parte de uma vírgula que talvez sugira o fluxo e o processo de vida da personagem:

,estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora a cozinha para arrumar as compras [...], recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade (LISPECTOR, 1998:13).

Embora nos trechos de Clarice Lispector citados há pouco não se encontre menção à escrita como temática, configurando traços metaliterários, neles vejo a intertextualidade que sustenta a obra *Clarice* e que serve de impulso criativo para Ana Miranda. Ela vai muitas vezes além das informações intertextuais, imaginando características próprias para a personagem, além das presentes no texto clariceano, outras vezes encadeando partes diversas que traduzem e estruturam sua personagem. O trecho aponta também para as temáticas corriqueiras com que Clarice Lispector geralmente trabalhava. Elas desencadeiam fortes tomadas de consciência, presentes na maior parte das produções clariceanas, emaranhando, muitas vezes, o processo de escrita e as vivências cotidianas. A respeito do tópico em foco, Nadia Battella Gotlib aponta:

Essa atitude de espectadora do circo traduz um comportamento geral de Clarice diante da surpreendente e, por vezes, inacreditável realidade da banalidade cotidiana tão impossível, que mais fácil é acreditar no sobrenatural. É dessa surpresa revigorada a cada instante que se alimentará toda a sua experiência de vida. E de escrita (1995:252).

Ana Miranda enquanto leitora atenta elegeu o traço do instante cotidiano, do estar sendo, como o fio para costurar e sustentar seu texto, fazendo com que o ofício da personagem, a escrita, esteja vivificada em cada movimento de vida e de olhar que constrói o

mundo poético de Clarice. De fato, a temática da escrita paira na obra e ganha amplo sentido no decorrer dos fragmentos, como no intitulado “A máquina de escrever”, em que a autora descreve a intensa relação de Clarice com sua máquina, não uma máquina qualquer, mas uma máquina dotada de sentimentos humanos:

Clarice gosta de escrever com a máquina sobre suas coxas, numa intimidade sensual. Por isso precisa de máquinas leves. Também porque seus dedos são delicados, e suas mãos sentem dores de chamas as incendiando. Suas unhas se tornam brasas, quando Clarice escreve.

E precisa de máquinas silenciosas, para não a afastarem da solidão. Mas também as máquinas de Clarice precisam ser humanas, para provocarem seus sentimentos. Clarice tenta escrever uma frase que flutua em sua mente há muitos anos, mas ainda sem forma, sem palavras, sem possibilidade de se exprimir. É uma frase que só será completamente escrita depois da morte de Clarice. Ela gosta de estar viva. Sente o fogo nas mãos. Sente fome e pára de escrever (42).

Inicialmente a autora estabelece uma relação sensual de Clarice com sua máquina de escrever, como em um romance ou em uma relação de amor entre dois seres. Clarice e a máquina ganham conotações sensuais aos olhos de Ana Miranda; a máquina toca suas coxas, parte do corpo que desperta o desejo, está próxima de seus órgãos sexuais, instiga o desejo da personagem e sua sensualidade feminina. Clarice é muito sensual e feminina e transmite isso ao entrar em contato com o mundo, como nos banhos de mar, em que se despe de si mesma, ou ao luar em seu apartamento quando nua toma banhos de chuva. Ana Miranda, em nossa entrevista, comenta acerca da feminilidade de Clarice Lispector, que a conduziu a descobrir tais traços em si mesma e, ao que parece, eles chegaram até Clarice personagem:

Ao terminar de escrever o livro, dentre todos o que me tomou menos tempo, apenas quatro ou cinco meses de trabalho, achei-o muitíssimo parecido com ela, mais do que comigo, e eu estava eternamente penetrada pela Clarice, tanto na literatura como no comportamento, mais feminina, e sem receio de pintar os lábios, mais livre no trato com as palavras.<sup>31</sup>

A personagem também vivencia a entrega de seu corpo a um homem, como Lóri, aprendendo com sua feminilidade. Todos esses elementos de sensualidade e feminilidade estão nas narrativas de Clarice Lispector, todos foram escritos, possivelmente, a partir de uma

---

<sup>31</sup> Ver nota 01, p. 09.

máquina em suas coxas, que traduz com exatidão a intensidade de viver desejada pela mulher-escritora.

Aliado à imagem comentada, está o fogo que arde nas mãos de Clarice. O fogo e as brasas surgem como imagens fortes na narrativa, uma vez que geram uma duplicidade de sentido. Primeiramente, o fogo pode remeter o leitor, como uma das possibilidades de leitura, para o acidente sofrido por Clarice Lispector, quando seu quarto incendiou a partir de um cigarro aceso e esquecido. Como consequência do incêndio, ficou com graves queimaduras em uma de suas mãos, tendo que se submeter a vários enxertos de carne. O acidente permaneceu como um fantasma na vida de Lispector, a qual perdeu os movimentos na mão direita. O fogo não marcou somente seu corpo físico, marcou também sua escrita, seu ofício. Após o acidente, Clarice Lispector provavelmente tenha sofrido devido às marcas em sua maneira de escrever. Olga Borelli afirma, em seu livro *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981), que o acidente lhe causara certas mudanças no comportamento, as quais afetam diretamente sua escrita:

Cumprimentava às vezes com a mão esquerda. Talvez por pudor, receosa de constranger as pessoas, dirigia-se a elas com economia de gestos. Alguns de seus manuscritos eram quase ilegíveis. Assinava com bastante dificuldade, mas utilizava ambas as mãos para datilografar (BORELLI apud GOTLIB, 1995: 367).

Contudo, Ana Miranda opta por ampliar as conotações da imagem gerada pelo fogo nas mãos da escritora, residindo aí uma segunda possibilidade de leitura, e empresta para sua personagem uma intensidade que queima e flameja migrante dos textos de Lispector. As personagens clariceanas demonstram essa ardência metafórica. Além disso, o fogo torna-se imagem da produção poética, compactuando com a metáfora da escritura como fogo, que pode ser lida em muitos textos clariceanos, e fora atestada por Lúcio Cardoso, quando pensa a poética de Clarice Lispector:

Em toda a obra dessa grande escritora alguma coisa íntima está sempre queimando: suas luzes nos chegam variadas e exatas, mas são luzes de um incêndio que está sendo continuamente elaborado por trás de sua contenção. Esse fogo é o segredo íntimo e derradeiro de Clarice é o seu segredo de mulher e escritora (CARDOSO apud GOTLIB, 1995:246).

O fogo é visto como segredo feminino que passa a significar intensidade, vivacidade e desejo de escrita e criação. De fato, exatamente como Clarice Lispector, Clarice possui mãos

de fogo quando escreve, a tudo modifica, queima com sua intensidade de viver e sentir o mundo. Quando escreve sente chamas a incendiando, sente o calor que brota para tentar traduzir em palavras o sentimento humano. E se a mão é fogo a queimar o papel com as palavras, suas unhas são brasas que intensificam a luz da escrita. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lóri sente o fogo que arde dentro de si como imagem do desejo, da sensualidade, da descoberta, da criação e da transformação:

Encarniçou-se então sobre o momento, comia-lhe o fogo interno, e o fogo externo ardia doce, ardia, flamejava. Então, como tudo ia acabar, em imaginação vívida, pegou a mão livre do homem, e em imaginação ainda, ao prender essa mão entre as suas, ela toda doce ardia, ardia, flamejava (LISPECTOR, 1998: 105).

Além do fogo, que surge como imagem preciosa para o ato da escrita e da imaginação, o trecho sobre a máquina de escrever ainda conduz o leitor para o enigma de vida que envolve Clarice, marcado pela solidão, pelo silêncio, pela morte e pela vida. A máquina precisa ser silenciosa a fim de contribuir com a solidão necessária em que Clarice mergulha para escrever, mas também precisa ser humana, não somente máquina. Clarice precisa que sua máquina também sinta para poder passar ao papel a vida latente e pulsante que brota de sua mente vivaz. Ana Miranda traduz o sentimento de mistério que faz com que a personagem transite entre a vida e a morte, a criação e a sensação poética a todo instante, como uma intensa chama a flamejar.

No contato intertextual entre *Clarice* e os textos de Lispector, destaco a máquina de escrever em uma das crônicas de *A descoberta do mundo*, intitulada “Gratidão à máquina”, na qual a autora descreve a importância da máquina em sua vida:

Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objetiva. O ruído baixo de seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve. Eu gostaria de dar um presente a minha máquina (LISPECTOR, 1999: 69).

Na narração de Clarice Lispector percebe-se a personificação do objeto, a máquina ganha traços humanos e desperta gratidão e carinho no sujeito que narra. A máquina de

escrever completa um círculo de vários objetos presentes em *Clarice*, como as roupas, o guarda-roupas, uma cadeira, quadros..., todos parecem migrar do universo clariceano e de suas narrativas diretamente para a novela de Ana Miranda. De fato, Lispector traz em seus textos inúmeras menções aos objetos, os quais servem ora de motivo para narrar os dramas humanos ora desencadeiam descobertas e reflexões nas personagens, como em contos semelhantes ao “O ovo e a galinha” (1971) e “O relatório da coisa” (1974). Os objetos em *Clarice* atuam como espelhos a refletirem a imagem do sujeito que os contempla e os descreve, exatamente como na poética clariceana, uma poética voltada para o olhar, também presente em *Clarice*.

A escrita e a presença da máquina como concretização do ato de criação perpassam outros fragmentos, como no intitulado “O coração de Clarice”, no qual Ana Miranda estabelece um diálogo com a obra *Perto do coração selvagem*, ao definir da seguinte forma o coração de Clarice:

O coração de Clarice é selvagem e tem rasgos por onde entra o mundo de fora. O mundo de fora, todavia, se transforma em um véu de sombras e luzes e nunca se materializa, pois Clarice é só espírito e não quer ser corpo. O mundo de fora que entra dentro do coração selvagem de Clarice é apenas alimento para seu mundo de dentro mandar para fora o que ela tem dentro e nesse jogo labiríntico de fora e dentro ela cria sua fantasia e a traduz em sentimentos que transforma em palavras e escreve com os dedos ardendo numa delicada máquina em seu colo (78).

Ao falar do coração de Clarice, a autora busca desvendar o mistério presente no coração da mulher escritora, que se expõe a todo instante ao jogo de fora e dentro ocasionado pelo contato e pela leitura do mundo que a circunda. Clarice lê o mundo para criar, contudo seu coração parece não compreender as coisas do mundo, não da maneira que os outros compreenderiam, pois seu coração é feito de matéria inefável, leve e sutil. No entanto, para criar necessita do contato com o mundo, assim como para encontrar-se necessita encontrar o outro, tem que passar pela consciência do outro para constituir-se na alteridade. A personagem alimenta-se das coisas do mundo, guardando-as em seu interior para que através das palavras voltem ao mundo. Assim, a criação poética de Clarice torna-se um jogo labiríntico, de trânsito dentro e fora de si mesma, sendo esse o jogo de fabulação e de produção poética que arde em ambas as mulheres, Clarice Lispector e Clarice.

Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, como Clarice, também está exposta ao jogo de dentro e fora de si mesma, ela também vivencia situações no mundo de fora que têm efeito intenso no mundo de dentro. Entre o jogo de fora e dentro estão localizadas as janelas,

“Sempre há janelas entre Clarice e o mundo” (64). A vida da personagem é marcada pela imagem da janela e, logo, do olhar. As janelas ligam os dois mundos, o de dentro e o de fora:

É suave a maneira como o mundo de fora se insinua em Clarice. Há constantemente uma disputa entre fora e dentro, que se passa através das janelas.

O mundo de fora chega através de uma janela que se abre, uma brisa, uma folha seca entrevista, um raio de luar que ilumina o peito de um homem, empalidece o quarto, e quando a paisagem é observada se torna parte do mundo interior de Clarice (79).

É por mediação das janelas que a personagem contempla o mundo e o mesmo passa a existir dentro dela, dentro de seu coração selvagem. Junto ao movimento da escrita está o movimento do observador, que escreve, vê e lê o mundo a sua volta com olhos diferenciados do olhar comum. A personagem mergulha dentro de uma poética do olhar, na mesma medida que Clarice Lispector conduziu suas obras através do olhar. É oportuno comentar que o mundo de fora é revelado no mais sutil movimento de vida, em uma brisa, em uma folha que cai ou em um inseto que paira no ar. Essa é a linguagem de Clarice Lispector, a linguagem dos sentidos e dos instantes, e que Ana Miranda suavemente articulou em sua narrativa, consciente das asas literárias adquiridas com a leitura de Lispector.

O olhar impulsiona a leitura para outro desdobramento da escrita, da inspiração, pois é através dele que a personagem vai compondo sua narrativa de vida, seus saltos nos instantes da memória. Desde o momento presente, em que Clarice fuma, debruçada do parapeito do edifício no Leme, inicia-se o seu olhar sobre as coisas do presente, do passado e, porque não, de um futuro incerto sugerido pela presença do marinheiro que a contempla, traduzindo o prelúdio, a véspera. Assim, os instantes são moldados pelo olhar, como quando “Clarice vê uma enorme extensão de prédios ao luar, cobertos de antenas que emitem sinais sobre a verdade do mundo exterior” (08) e passa a sentir dentro de si as sensações provocadas pelo que vê. Seu olhar pode construir ou destruir suas certezas, por ser um olhar delirante que a impulsiona para o abismo de si mesma:

Clarice vê a cidade com um olhar cada vez mais distante. Quer surpreender a si mesma. Ainda que suas visões venham a contrariar tudo o que já nela está assentado pelo seu delírio, ainda que seu olhar delirante venha a demolir o chão que estaria sob seus pés e a cidade se torne um abismo sem fim (12).

Clarice contempla o mundo e extrai dele sensações, é capaz de observar uma montanha ao longe e encontrar nela sentimentos seus:

Pássaros leves e negros voam sem que ninguém os veja. Ao longe, Clarice vê uma montanha: imagina que é grande e está distante; depois imagina que é pequena e está perto. Mas a montanha pesada, parada, é apenas uma mancha verde e cinzenta dentro de Clarice. O que ela não consegue pegar com a mão é como se não existisse. Assim é a montanha (19).

A personagem observa o mundo e tenta compreendê-lo, à medida que busca a compreensão de si mesma. Essa passagem é construída de forma semelhante ao que ocorre com Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, a qual também observa uma montanha e a partir dela é tomada por reflexões existenciais:

Pássaros leves e negros voavam nítidos no ar puro, voavam sem que os homens os acompanhassem com um olhar sequer. Bem longe a montanha pairava grossa e fechada. Havia duas maneiras de olhá-la: imaginando que estava longe e era grande, em primeiro lugar; em segundo, que era pequena e estava perto. [...] Aquilo cinzento e verde estendido dentro de Joana como um corpo preguiçoso, magro e áspero, bem dentro dela, inteiramente seco, como um sorriso sem saliva, como olhos sem sono e enervados, aquilo confirmava-se diante da montanha parada. O que ela não conseguia pegar com a mão estava agora glorioso e alto e livre e era inútil tentar resumir: ar puro, tarde de verão (LISPECTOR, 1998:31).

O diálogo com *Perto do coração selvagem* conduz a leitura para a visualização da janela como elemento significativo e metafórico na narrativa. “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade” (CHEVALIER, 2007:511); nas obras de Lispector aparecem muitas janelas através das quais as personagens contemplan, descobrem, questionam e recebem os mistérios do mundo. Além disso, muitas das personagens mencionadas vivenciam o trânsito entre o dentro e o fora, a casa e a rua, o interno e o externo, essa é uma temática comum de Lispector. O externo, o lado de fora, geralmente está ligado ao novo, à consciência e à revelação, enfim, à epifania clariceana. No romance *Perto do coração selvagem*, Joana observa as coisas e as pessoas intensamente, contempla a vida através de janelas: “Enquanto ela vivera o sonho, observara as coisas ao redor, usara-as mentalmente, nervosamente, como quem crispa as mãos na cortina enquanto olha a paisagem” (LISPECTOR, 1998:193).

Ao ler a obra de Clarice Lispector, Ana Miranda opta por traços também vindos de Joana e conduz sua personagem até janelas poéticas: “Clarice observa as coisas ao seu redor, usa-as

nervosamente, como quem crispa as mãos na cortina, enquanto observa pela janela uma ponta de cigarro que cai” (48). Simultaneamente à ponta de cigarro, surgem flashes de vida remontada na escuridão da memória, surgem cenas cotidianas e seres comuns que conduzem o olhar atento da artista para as mais intensas revelações.

Joana e Clarice gastam muito tempo à janela, ambas tentam espreitar a vida, mas ao olhar a vida, olham a si mesmas. Em *Clarice* esse ato comum entre as personagens é descrito no fragmento intitulado “O mundo através da janela”, no qual figura não apenas o ato de observar algo, o que muitos seriam capazes de fazê-lo, mas o de criar a partir do que é observado, a capacidade de sentir o que reside além da coisa em si e que encaminha o ser para a descoberta de suas paixões ou, simplesmente, ser capaz de ver *a coisa em si*:

Gasta muito tempo à janela olhando as coisas em movimento ou paradas, olha pela janela e a única coisa que vê é que está viva. À janela, está em companhia de si mesma, chega à janela como se chegasse a seus olhos para ver o mundo de fora, mas vê a si mesma (85).

Ao buscar Clarice Lispector através de suas obras literárias, Ana Miranda encontra Joana e seu hábito de olhar as coisas à janela: “Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava quanto ouvia dentro de si a vida” (LISPECTOR, 1998:76). Assim, Joana observa, a partir do que Lispector criou para ela observar, e Clarice observa a partir de Joana, de Lispector e do que Ana Miranda observou em tais figuras. As personagens e as escritoras se relacionam e fecham um contato cíclico entre si, partindo da observação e da criação poética.

A metáfora da janela completa-se ao serem descritos “Os olhos de Clarice”, os quais carregam os seus mistérios e concretizam sua maneira própria de ver o mundo:

Ela enxerga as coisas sob uma luz de crepúsculo dourado, flutuando num fulgor trêmulo, clareadas e finas. Subitamente as coisas secam, cinzentas. E se desfazem.

Ao seu redor as coisas são por vezes violentas. O sol é fogo, a terra sólida e possível; plantas brotam vivas, trêmulas, caprichosas; casas são feitas para nela abrigarem corpos; braços contornam cinturas. Para cada ser e para cada coisa há um outro ser e uma outra coisa numa união que é um fim ardente sem nada além (50).

Certamente é o olhar de Clarice o responsável pela maneira com que se apresenta o seu mundo, além de ser também o responsável por traduzir seu ponto de vista, atuando na



configuração do mundo de ficção, como o fez Clarice Lispector. De fato, o mundo e as coisas que nele existem passam a fazer sentido a partir do olhar e do entendimento de quem o contempla. Após serem vistas, as coisas passam a existir no mundo de dentro de Clarice e ela as atribui o significado que deseja. Assim, “O que há dentro de Clarice é algo mais forte do que ela pode dar ao mundo. O que há dentro dela precisa mais de o mundo lhe ser dado do que o mundo lhe dá” (27). Alain Robbe-Grillet claramente aborda a relação do sujeito com o mundo, a qual é mediada pelo olhar, quando afirma: “não se pode tratar certamente senão do mundo tal como o orienta o *meu ponto de vista*; nunca conhecerei outro. A subjetividade relativa do meu olhar serve-me precisamente para definir *a minha situação no mundo*” (1969:83). Logo, ao visualizar o mundo com base em experiências próprias, subjetivas, Clarice define sua situação e posição no mundo. Seu olhar a situa como artista, partindo de um ponto de vista poético acerca das coisas.

A todo instante, tanto no presente, enquanto a ponta do cigarro cai, quanto no passado, pela via da memória da personagem, em um tempo humano subjetivo e não cronológico, temos Clarice observando as coisas ao seu redor: observa a cidade do alto do seu edifício e no mesmo instante as pessoas dentro de um ônibus em um dia qualquer...

Clarice está sentada no ônibus. Distraída, olha pela janela mas não vê nada, vê a si mesma. De repente é invadida pela visão das pessoas no ônibus, imóveis. Vê a boca de uma mulher, a mão de um velho cheia de anéis sobre o espalmar de um banco, um pescoço; seu próprio braço roçando em seu próprio seio. Pedacos de pessoas. Não pessoas inteiras. Luxúria na luz, no ar que une suavemente os seres. Acariciar a si mesma...(75).

Porque Clarice vê as pessoas é que elas passam a existir e a habitar seu mundo de dentro, fazem parte dela e vão compondo seu universo de seres ficcionais e imaginários, assim como Macabéa compõe o universo de Clarice Lispector, e Clarice compõe o universo de Ana Miranda. Cada escritora desdobrando-se em suas personagens e todas dialogando na tessitura poética da obra *Clarice*, uma dentro da outra, encapsulada. A personagem, como escriba, está a cada momento criando, pensando o mundo em imagens, trilhando o caminho da inspiração. Ao trilhá-lo, descobre dentro de si outras identidades, homens e mulheres que sussurram em sua alma e vivem em cada canto da cidade do Rio de Janeiro, onde Clarice os busca, ou se depara com eles. Isso porque “Clarice gosta de observar a cidade e as pessoas da cidade. Gosta de olhar as mulheres, para tentar se ver” (76). O *outro* funciona como um espelho, reflete muitas vezes a imagem de Clarice; ela busca-se incessantemente num *outro*, aparentemente muito diferente de si, mas é capaz de desvendar os desejos mais íntimos e aguçar a

imaginação de uma mente inventiva. Nessa medida, “A alteridade torna-se o palco de releituras em que explodem refrações das verdades de cada um – e pela via das verdades, verossímeis, da própria ficção” (GOTLIB, 1995:146).

Assim, no fluxo de ver e de existir é que nascem, surgem, pairam seres como Macabéa, um mendigo, prostitutas, choferes de táxi, um professor, uma tia, um pai, um homem, um amante... Clarice toca e é tocada por todos eles, que fazem parte de sua vida imaginada, como fizeram parte da vida criada por Lispector. Além deles, temos, indiretamente, sugerida pela relação intertextual, a presença de várias mulheres, que emprestam suas vidas para Clarice, como G.H., Lóri, Joana, Lucrecia, Sofia... Com o recorte dialógico de experiências dessas personagens, Ana Miranda tece sua visão de Clarice e a escrita toma corpo no contato intertextual, nos movimentos que se repetem e no encontro textual das já referidas personagens.

Sendo assim, a escrita resulta no ponto nodal da obra *Clarice*, além de tentativa de contato e entendimento, por parte de Ana Miranda, da figura enigmática de Clarice Lispector. A obra põe em tensão o ato de escrever, o ofício, a própria literatura, aborda a construção e a narração de uma vida imaginada, montada a partir de recortes de vida ficcional. Contudo, me inclino a pensar que talvez por Clarice Lispector ter se mesclado aos seus personagens é que Miranda tenha optado por imaginar a vida do sujeito “biografado”, tramando-a com a ficção, pois conforme registrou Olga Borelli nas obras de Lispector, “É a autora que se funde aos personagens, o personagem que se sobrepõe ao autor”<sup>32</sup>. Nesses termos, a temática da escritura assume em *Clarice* mais uma faceta, qual seja, a do encontro entre personagens de Clarice Lispector com a personagem de Ana Miranda, encontro evocador da escrita em si, do mundo literário.

Macabéa pode ser considerada a mais representativa de todas as personagens, uma vez que se tornou uma das mais conhecidas e emblemáticas figuras criadas por Clarice Lispector, suscitando inúmeras interpretações críticas. Em *Clarice* a personagem encontra Macabéa, ao peregrinar pelas ruas do Rio de Janeiro:

anda pela avenida Copacabana e olha os edifícios, distraída, a nesga de mar, as pessoas, sem pensar em nada. Entra sem querer nas Lojas Americanas. Vê as balconistas, moças pobres que vieram de Pernambuco, Alagoas. A cidade está cheia de moças assim. Uma delas é chamada de Macabéa. Macabéa paira entre os seres humanos, entra na mente de Clarice e nasce (34).

---

<sup>32</sup> Esta afirmação de Olga Borelli encontra-se na orelha do seguinte livro de Clarice Lispector: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Clarice encontra Macabéa nas ruas do Rio de Janeiro, como Rodrigo S.M. a encontrou: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998:12); ambos seguem os passos um dia percorridos por Clarice Lispector, em seu hábito de passear pelo Rio de Janeiro, e ir à feira nordestina aos domingos, segundo relato de Olga Borelli:

Se o dia estava nublado, passeávamos de carro pela floresta da Tijuca e comíamos na praia de São Conrado, [...]. Ou íamos à feira nordestina em São Clemente, onde ela se encantava com as barracas e com os cantadores de viola, que depois imitava rindo muito. E não deixava de pedir algum prato típico, além de sempre comprar melado e beiju (BORELLI apud GOTLIB, 1995:473).

Em sua última entrevista concedida à TV Cultura, no ano de 1977, Clarice Lispector fala sobre o livro *A hora da estrela* (1977) e de sua experiência ao visualizar os nordestinos, o que completa o dialogismo entre as experiências vividas. Diz ela: “No Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá e peguei o ar do... meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro”.<sup>33</sup>

Ainda em diálogo com *A hora da estrela*, é possível identificar as figuras das balconistas, moças pobres que são muitas vezes engolidas pela velocidade e indiferença da cidade grande, pois “Há tantos atropelamentos nas ruas do Rio de Janeiro” (34), e um deles migra exatamente do enredo de *A hora da estrela*: trata-se do que ocorre à Macabéa. Clarice ama esse ser, compreende sua condição e identifica-se com ele, exatamente como Rodrigo S.M. Por fim projeta-se em sua imagem e, como o narrador e por sua vez Lispector, vive a revolta de não poder fazer nada diante da miséria e da inocência pisada de Macabéa. A nordestina envolve Clarice, chama por ela e a conduz para a criação poética:

Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas. Mas as acha encantadoras, com seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores, raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice leva Macabéa dentro de si.

Ama suas empregadas. Aninha, Jandira, Irene. Elas lhe mostram um outro mundo, que não é o real e nem o mundo irreal de Clarice, é o mundo dos pobres, dos subúrbios, dos lotações entulhados, dos trens. Clarice sente saudade do tempo em que era pobre, tão pura que ainda nunca tinha comido lagosta (35).

---

<sup>33</sup> Transcrição própria a partir da entrevista de Clarice Lispector concedida a Júlio Lerner, no programa “Panorama Especial” em 1977.

Junto à figura de Macabéa, aparecem as das empregadas domésticas de Clarice. Todas a conduzem para fora de si mesma, para “ver como é às vezes o outro” (LISPECTOR, 1998:30), ou seja, para a alteridade. Assim, a personagem se completa existindo como muitas dentro de uma apenas, pois em sua trajetória é Joana, Lucrecia, G.H., Lóri, Macabéa, Sofia, Jandira, Janair, Aninha, é... São mulheres da ficção, mulheres da vida real, não se sabe exatamente de onde partiram, mas se sabe que existem em Clarice personagem e, possivelmente, tenham existido de alguma forma em Clarice Lispector escritora.

A novela de Ana Miranda, por ser construída sobre uma base intertextual, faz com que a personagem desdobre-se no que eu chamaria de personagens de si, que atuam como espelhos na configuração de Clarice e que compactuam com seu papel de escriba, capaz de criar os outros de si mesma. Diante disso, como desdobramento das personagens de Clarice Lispector, a personagem Clarice e sua vida imaginada surgem no processo dialógico com algumas cenas vivenciadas pelas mulheres citadas há pouco. Isso ocorre, por exemplo, no fragmento “Prelúdios do apartamento”, no qual a narradora descreve o apartamento de Clarice, que em parte confunde-se com o de G.H., além de ambas estabelecerem uma relação com o leitor: “Se gostar de você, Clarice vai pegá-lo pela mão e levá-lo a percorrer seu apartamento, pois acredita que estará se revelando, e lhe dirá: Casa é muito reveladora” (22); com a mesma intensidade G.H. clama por alguém: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (LISPECTOR, 1998:17), e em suas crônicas, Clarice Lispector registrou: “Casa é muito reveladora” (1999:56). Assim, a descrição do apartamento de Clarice, pode ser de G.H. e pode ser de Clarice Lispector, tudo mesclado em um jogo enigmático e complexo de palavras e vozes.

Clarice torna-se G.H. em muitos momentos ao longo da narrativa: as duas mulheres se mesclam, principalmente em sua relação com o espaço. Contudo o desdobramento também contempla Lóri e ambas vivenciam cenas rotineiras e cotidianas como os cuidados aos cabelos:

Os cabelos longos demoram a secar. Estão embaraçados, dão muito trabalho para pentear. Clarice vai ao cabeleireiro e o manda cortar seus cabelos, bem curtos. Tem uma sensação de perda, mas agora vai secá-los ao sol, não vai mais precisar perder tanto tempo debaixo de secadores com cabelos enrolados (32).

Lóri compartilha hábitos com Clarice: “Seus cabelos de manhã lavados e secos ao sol do pequeno terraço estavam da seda castanha mais antiga bonita? Não, mulher” (LISPECTOR, 1998:16). O diálogo com as duas personagens é acentuado ao encontrar esse hábito registrado

por Clarice Lispector em uma de suas crônicas de *A descoberta do mundo*, mesclando-se a Lóri que, por sua vez, mescla-se na construção de Clarice, sempre seguindo uma estrutura intertextual em abismo, uma contendo as outras: “Meus cabelos, hoje lavados e secados ao sol do terraço, estão da seda mais antiga. Bonita? Nem um pouco, mas mulher” (LISPECTOR, 1999:154). O mesmo ocorre com o trecho em que é descrito um suéter vermelho de Clarice:

Clarice tem um suéter. O suéter tem uma alma vermelha luminosa e foi mandado por uma desconhecida. Fica justo em Clarice, marca a forma de seus peitos e acaricia seu corpo, incendeia-o. Faz de Clarice uma nova mulher, numa gloriosa condição feminina, pronta para atravessar uma tempestade de neve ou uma tempestade de hostilidades humanas (41).

O suéter confere à personagem um ar sensual e acentua sua feminilidade, tornando-se objeto crucial na descoberta de si, de suas características como mulher, semelhante à Lóri, a qual se descobre em contato com o mundo e com os objetos que a cercam e fazem parte de sua “vida-a-vida” (LISPECTOR, 1998:35):

Lóri usou a mesada do pai para comprar para cada criança de sua classe um suéter grosso de lã, e todos vermelhos para esquentar-lhes a vista ao mesmo tempo em que impedia que os lábios ficassem arroxeados do frio [...], Lóri entrava, ela própria em agasalho com as crianças (LISPECTOR, 1998:100).

O diálogo se dá também com alguns títulos das obras de Clarice Lispector, os quais aparecem no texto mesclados às descrições da narradora ou na voz de Clarice, remetendo o leitor imediatamente para a produção literária clariceana, como os livros de contos *Onde estiveste de noite* (1974), o conto “O primeiro beijo” (1971), os romances *A cidade sitiada* (1949) e *Perto do coração selvagem* (1943) e o livro infantil *A mulher que matou os peixes* (1969). No fragmento “Tão estranho...”, em que Clarice fala ao filho, exemplifico o intertexto com o título *Onde estiveste de noite* (1974): “Ah, filho, eu vou ter tanta saudade de mim quando eu morrer. Tu também? Por que estás me olhando assim? Espera filho, vou fazer um café. Deixa-me acender um cigarro. Filho, onde estiveste de noite?” (23).

A produção literária de Clarice Lispector se faz presente ainda por meio de cenários ordinários nas obras de Lispector, como o Jardim Botânico, que dialoga com o conto “Amor”, em que Ana vai ao Jardim Botânico ou o conto “O primeiro beijo”, no qual o garoto beija a boca de uma estátua de pedra, configurando seu primeiro beijo na boca. Clarice executa atos semelhantes:

Vai ao Jardim Botânico, apenas para ver, sentir, viver e se deixar rodear pelo mistério, caminha pelas alamedas e se perde, pisando nas bolinhas de aroeira chega a um chafariz e bebe sua água que sai de uma boca de pedra em uma cara de pedra. Beija a boca de pedra do rosto de pedra. É seu primeiro beijo na boca (37).

A ida ao Jardim Botânico faz parte dos momentos fecundos a envolver as personagens de Clarice Lispector e lhes proporciona revelações que se metamorfoseiam em inspiração poética e que surgem a todo instante em *Clarice*, também se apresentando como inspiração. Além disso, no decorrer da obra, o leitor depara-se com muitos intertextos, uma vez que, conforme procurei deixar claro em minhas reflexões, a obra tem como base para sua estrutura o contato intertextual que, segundo a autora Ana Miranda, foi estabelecido à medida que ela, enquanto leitora, lia os textos clariceanos; assim, efetuou recortes, selecionou imagens, mesclou-as, criou outras e montou Clarice. Como Clarice Lispector, Clarice personagem é constituída no mistério, pois seria “terrível demais viver sem mistério, sem sucumbir ao mistério das coisas” (47). Com seu olhar de artista e com sua sensibilidade, é capaz de viver o mistério das coisas, sentir a vida pulsar e traduzir isso em imagens, utilizando como instrumento as palavras.

Enfim, Clarice Lispector entregou-se a uma vivência ficcionalizada, pôs em tensão o real e o ficcional em cada instante de vida, pois viveu no instante, no estar sendo. A leitora Ana Miranda captou em parte o segredo de um ser que já tinha por si só se transportado para o universo ficcional, não como fuga ou morte, mas como tentativa de vida e continuidade. Com isso, escreve *Clarice*, que traz as nuances de Lispector, do olhar para o instante e ficcionaliza a vida no seu fluir, fazendo do passado e do futuro um tempo inexistente, pois fundido no *é* e no *ser*. Esse olhar gerou na narrativa algo que Lispector fazia muito bem: recortes fragmentários do real, “construção de instantes, de intervalos e de sucessões que já nada tem que ver com os dos relógios ou calendários” (ROBBE-GRILETT, 1969:164). E no caso de *Clarice*, o que seria real é ficcional e a novela surge nos recortes fragmentários do universo ficcional.

Por fim, Clarice, simultaneamente à ponta do cigarro que cai e marca o tempo humano na narrativa, “Toma um café. Acende um cigarro. Um café, um cigarro. A ponta do cigarro cai, pelos treze andares do edifício branco. Assim a vida vai passando” (33). E nesse fluxo, ela cai em sua memória, no vácuo do passado, que “é apenas uma fumaça e o presente são névoas que a separam da realidade sólida” (85). E cai no universo da criação poética, conduzida pelo pensamento e pelo olhar. A narrativa, ao seu final, deixa apenas a incerteza, a impossibilidade e a irrealidade; o leitor possivelmente não penetrará no coração de Clarice, assim como é bastante difícil que alguém o tenha feito. Ambas estão envoltas no mistério, em algo que

transcende possíveis explicações racionais. Acredito que parte do poema “Visão de Clarice”, de Carlos Drummond de Andrade, feito para a escritora, traduza o mistério que paira no final da narrativa:

Clarice  
Veio de um mistério, partiu para outro.  
Ficamos sem saber a essência do mistério.  
Ou o mistério não era essencial. Essencial  
Era Clarice viajando nele (1978:49).

A novela *Clarice* traz a imaginação de Ana Miranda e sua capacidade inventiva, que sugere uma leitura muito pessoal de vida e obra de Clarice Lispector. Contudo, a leitura e a reflexão acerca da obra me encaminham, enquanto leitora, para o pensamento de que *Clarice* traduz uma poética do olhar, da escrita e da leitura, construída sobre um alicerce metaficcional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho me possibilita pensar em *Clarice* como uma abertura para a leitura da obra literária de Ana Miranda por um viés diferenciado, na medida em que é composta intertextualmente por imagens poéticas migrantes do universo literário clariceano. Nesse sentido, a novela apresenta-se como um texto literário instigante e desafiador, no que diz respeito ao seu percurso de leitura, uma vez que encaminha o leitor para a obra de Clarice Lispector a todo o tempo. Além disso, sua composição intertextual faz com que o processo de leitura seja efetivamente constituído pelo e no leitor. Este, ao empreender a leitura, depara-se com um universo labiríntico, construído sobre bases estéticas que privilegiam a poeticidade e a sensibilidade, características que singularizam a obra no contexto das produções literárias da autora.

A novela *Clarice*, ao ser estudada no conjunto da obra de Miranda, completa a tríade tão festejada pela crítica, integrada por *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*. Como ocorre nos romances, a novela traz a biografia ficcional de um escritor brasileiro que, no caso de *Clarice*, trata-se de uma mulher artista. Semelhante ao que acontece nas obras metaficcionais historiográficas, na novela estudada, Ana Miranda utiliza recortes do texto de Clarice Lispector para compor sua narrativa, assim como procedeu em *Dias e dias*, ao incorporar ao discurso de Feliciano a poesia de Gonçalves Dias; em *Boca do inferno*, ao dar voz a Gregório de Matos com suas poesias satíricas; ou em *A última quimera*, em que permeou a narrativa de imagens provenientes da poesia de Augusto dos Anjos.

Nesse sentido, o processo intertextual é articulado pela autora nos três romances e na novela. Contudo, em *Clarice*, assume outras expressões, já que não só serve como estratégia discursiva e dialógica, mas é também responsável pela estrutura e pelo sentido da narrativa. Hipoteticamente, *Boca do inferno* poderia ser narrado sem os textos de Gregório de Matos, exatamente como a história do narrador em *A última quimera*, ou a de Feliciano em *Dias e dias* poderiam ser contadas sem as citações intertextuais, já que todas as narrativas citadas possuem um enredo estruturado para além do mosaico intertextual. No entanto, se os elementos intertextuais fossem retirados de *Clarice*, a narrativa não se sustentaria, a personagem e o enredo não existiriam, à medida em que a novela é, em sua natureza, fruto do dialogismo explicitamente intertextual com a literatura de Lispector.

Assim, *Clarice*, com sua identidade própria, está em diálogo com as demais obras, as quais formam um conjunto de narrativas dentro de uma condição estética que se propõe a



recriar tempos históricos e fabular vidas, considerando, ademais, que são compostas de modo autorreflexivo e tencionam os vínculos entre história e literatura, dentro de uma poética pós-moderna. Entretanto, *Clarice* adquire nuances diferenciadas das outras obras, tanto em sua constituição genérica, quanto em sua composição. Ela é marcada pelo fragmento, fluidez e quebra espaço-temporal, assim como pela relação dialógica intensa. Com a composição em fragmentos, os instantes de vida da personagem vão sendo construídos, partindo do pequeno ato interior e sutil que dá forma a uma vida. Tais sutilezas mostram-se em diálogo com a própria poética de Clarice Lispector, também caótica, inventiva, fluida e focada em instantes de vida.

A biografia ficcional de Clarice, ao romper com instâncias de tempo e espaço, torna-se caótica e descontínua, tudo a fim de seguir o pensamento e a memória da personagem, a qual observa o mundo e, reflexivamente, vê a si mesma, em uma poética do olhar. A história de vida da personagem e sua vivência de criação são construídas através de flashes da memória e epifanias provenientes do ato de contemplação da personagem escritora, que se desdobra a todo instante em personagens de Clarice Lispector, assim como na própria Lispector, presente em suas personagens. Nesse sentido, a personagem Clarice é criada a partir de retalhos de vida, que metaforizo na imagem, proposital, da uma boneca de pano, costurada a partir de inúmeros pedaços identitários, frutos da relação intertextual.

Nesse âmbito, a relação intertextual tão rica e sugestiva provém da leitura feita por Ana Miranda da obra clariceana. Com base em experiências próprias, a autora sustenta seu discurso leitor, de sua vivência na leitura de Lispector. Para tanto, elege, seleciona, estrutura, organiza as imagens provenientes de sua leitura, a fim de empreender a escritura. Com isso, constrói Clarice e deixa para seu leitor a possibilidade de percorrer caminhos de leituras e imaginação.

Certamente as possibilidades de criação são instigantes em *Clarice*, a personagem só se completa quando o leitor, já mencionado em minha leitura, “de alma já formada”, como queria Clarice Lispector, consegue conjecturar e transitar entre as narrativas. A novela dá ao leitor, intertextualmente competente e advertido, a possibilidade de criar sua própria Clarice, que nasce na sua experiência pessoal de leitura e interpretação, tanto da novela de Ana Miranda, quanto dos textos clariceanos, talvez para encontrar a si próprio em Clarice e em Clarice Lispector, vivendo uma nova experiência nos limites da linguagem.

Em verdade, proponho a leitura de *Clarice*, entre as inúmeras leituras e visões, como uma sala de espelhos, não apenas um espelho, mas vários capazes de refletir a autora Ana Miranda na imagem de artista e de escriba que o texto traz e problematiza, assim como refletir a própria obra de ficção *Clarice* nas obras de ficção de Clarice Lispector. Dessa forma, tanto as

escrituras como as leituras empreendidas, sugerem uma estrutura em abismo, umas contendo as outras, assim como uma mirada da literatura diante do espelho. De fato, Clarice projeta-se nas personagens de Clarice Lispector, as quais já haviam refletido a autora, que foi se ficcionalizando em suas obras. Simultaneamente, Ana Miranda, ao refletir-se em sua personagem escritora, reflete-se em Clarice Lispector através do viés ficcional. Por fim, ainda encontra-se a possibilidade de o leitor identificar-se e refletir-se nas personagens e, conseqüentemente, nas escritoras aí implícitas.

Diante de tal metáfora, sinto que, com a proposta de uma leitura de *Clarice*, entrei na sala de espelhos e me tornei fruto da multiplicação das imagens: li *Clarice* com base em minha experiência de leitura da obra clariceana, preenchi os espaços deixados por Miranda com minhas impressões de Clarice Lispector; logo, com a leitura criei minha própria Clarice, costurei, ao percorrer determinados caminhos intertextuais específicos, a minha própria boneca de pano.

Enfim, uma visão de conjunto da obra *Clarice* possibilita entendê-la como um texto composto na abertura e nas possibilidades deixadas pela imaginação. A narrativa viabiliza o conhecimento de um mundo interior, problematiza a relação do artista com o mundo a sua volta, abrindo caminhos para o entendimento da figura feminina da artista e de seu posicionamento enquanto autora de ficção. Isso porque, através da personagem Clarice, Miranda evidencia o processo autoral, de inspiração poética e de sensibilidade artística. Também põe em tensão e autorreflexão o universo da leitura e da interpretação literária, bem como o ato de ler e de relacionar-se com os livros. Assim, embarca nos processos de produção e recepção, diante dos quais se mostra leitora da literatura brasileira, sendo capaz de movimentar-se entre os textos literários lidos. A movimentação realizada por Ana Miranda, enquanto leitora atenta e criativa, perpassa o percurso de criação de suas obras. Além disso, o movimento de Miranda através de diversas obras da literatura brasileira, traduz uma relação de filiação e admiração por parte da autora, a qual cria suas narrativas sobre a vida de escritores lidos e amados.

Com base no processo analítico da leitura, enxergo a obra *Clarice* como uma maneira de entrarmos em contato com a complexidade da alma humana e da condição feminina, figuradas na personagem Clarice e patentes na própria figura de Clarice Lispector. A novela, ainda, conduz à reflexão no que concerne às questões de poética e tipologia narrativa, assim como também a respeito das tendências da literatura contemporânea, suas estratégias discursivas e temáticas. Da mesma forma que se torna possível pensar a respeito da atualização das produções de autores da literatura brasileira por meio da ficção, pelo viés do diálogo e da autorreflexão. Enfim, a presente dissertação apresenta-se como uma leitura complementar no âmbito dos estudos literários, envolvendo teorias metaficcionalis e

historiográficas, bem como as de leitura e intertextualidade, além de apresentar uma leitura crítica da obra de Ana Miranda, precisamente de *Clarice*, o que me felicitaria se pudesse servir de enriquecimento para estudos futuros da obra literária em foco.

Enterneçada com a leitura da obra, quero registrar ao final deste trabalho que o ser Clarice já habita completamente a minha alma leitora. Quanto a mim, acabei ficcionalizando-me em minha possibilidade de leitura, a fim de habitar esse mundo de ficção que contém Clarice, Clarice Lispector e Ana Miranda. Na leitura, imagino, crio, ficcionalizo a partir da imagem de Clarice Lispector mistificada. Diante de tudo, afirmo que para ler *Clarice* de Ana Miranda, o leitor necessita ser um leitor clariceano, é preciso sentir e captar o enigma de vida que se constrói em instantes, os quais palpitam ao redor dos seres. Somente a sensibilidade e o coração aberto nos conduzem a tais instantes em que costuramos a nossa boneca de pano pelo viés da imaginação. *Clarice* é para quem gosta de imaginar a realidade, fantasiar sobre vidas e sobre a existência. Essas possibilidades traduzem a literatura; nela criamos seres, imaginamos possibilidades de vida, recriamos a nós mesmos, buscando meios para reinventarmos a nossa vida, cada qual dentro de seu mundo de leitura e criação. Por fim, compartilho que minha leitura da obra *Clarice* está embasada em uma poética do encantamento.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia literária

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração Selvagem* (1944). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *O lustre*. (1946). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada* (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Laços de família* (1960). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Paixão segundo G.H.* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A mulher que matou os peixes* (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina* (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Água Viva* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *De corpo inteiro* (1975). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Seleta* (1975). Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela* (1977). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Quase de verdade* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Um sopro de vida* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A bela e a fera* (1979). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo* (1984). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Como nasceram as estrelas* (1987). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Correspondências*; [organização de Tereza Montero]. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Correio Feminino*; [organização de Aparecida Maria Nunes]. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas*; [organização de Claire Williams]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno* (1989). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A última quimera* (1995). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Clarice* (1996). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Desmundo* (1996). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Amrik* (1997). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dias e dias* (2002). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

### **Bibliografia teórico-crítica**

ALBERCA, Manuel. La invención autobiográfica. Premissas y problemas de la autoficción. In: *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor Libros, 2001.

\_\_\_\_\_. *El pacto ambíguo*. Boletín de la Unidad de Estudios Autobiográficos, n.01, 1996.

ÁLVAREZ, Myriam. La narratio lírica: otra forma de autobiografía. In: *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor Libros, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1979.

BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Ed. da UFRGS, 2007.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 191-200.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Clarice, uma aprendizagem das vidas imaginárias ou o prazer da composição*. (mimeo)

BORELLI, Olga. Não dá para analisar Clarice. In: *Brasil.Brazil*. Revista de Literatura Brasileira. n. 25, ano14. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p.91- 109.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 01 e v.02. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 21<sup>a</sup> ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHKLOVSKI, Victor. A Construção da Novela e do Romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Leitura do texto literário. Lector in Fabula*. Lisboa: Editora Presença, 1983.

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EIKHENBAUM, B. Sobre a Teoria da Prosa. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-58.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. In: *Ipotesi*. Revista de estudos literários. v. 11 – n.2. Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paula: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector Biografada: questões de ordem teórica e prática. In: SCHPUN, Mônica Raisa. (org.). *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p. 15-23.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

JABOUR, Luciana Ragone. *(Re) Contando a história: ficção e história no Desmundo de Ana Miranda*. Juiz de Fora. Dissertação [Mestrado] – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Lisboa: Livros Horizontes, 1984.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

LAURENTIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. Trad. de Susana Funck: In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 209-242.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos* (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico, venticinco años después. In: *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor Libros, 2001.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo – São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.



NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Maria Eloísa Rodrigues. *Novos olhares: a representação da mulher nos romances *Desmundo* e *Dias e dias*, de Ana Miranda*. Porto Alegre, 2005. Dissertação [Mestrado] – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PAULINO, Graça. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PINO, Carlos Catilla del. El eco autobiográfico. In: *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor Libros, 2001.

PIRES, Vera Lúcia (org.). *Coleção Ensaio/Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. n. 1*. Santa Maria, 1998.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector. Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PUNDAY, Daniel. *Narrative after deconstruction*. Albany, New York: State University of New York Press, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOER, Paul. *Del texto a la accion. Ensayos de hermenêutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Publicações Europa-América, 1969.

RUFFINELLI, Jorge. *Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?*. In: *Nuevo texto crítico*. vol.III, n. 6, 1990.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SILVA, Daniela Silva da. *Romance Contemporâneo Brasileiro: a terceira margem do rio*. Porto Alegre, 2006. Dissertação [Mestrado] – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SILVA, Flávio Henrique Menezes da. *Desmundo, de Ana Miranda: a reconstrução ficcional da história do Brasil colonial*. João Pessoa, 2008. Dissertação [Mestrado] – Universidade Federal da Paraíba.

SILVA, João Maria da. *Metaficção historiográfica em Santa Evita*. Curitiba, 2006. Dissertação [Mestrado] – Universidade Federal do Paraná.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2006.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 219 – 227.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Radiografía del posmodernismo. In: *Nuevo texto crítico*. vol.III, n. 6, 1990.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELLO, Raul. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p.103 -109.

WHITE, Hayden. *Meta-História. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## Bibliografia eletrônica e filmografia

*A hora da estrela* (filme). Direção de Suzana Amaral.

ALMEIDA, Lélia. *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*. Disponível em: [www.ucm.es/info/especulo/numero 26/linhagens.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2026/linhagens.html). Acessado em: 08 mar. 2008.

ALVAREZ, Fred. *La história, la novela y la biografía*. Letras Livres, janeiro de 2008. Disponível em: [www.letraslivres.com](http://www.letraslivres.com). Acessado em: 14 jun. 2008.

BARAHONA, Erasto Antonio Espino. Hacia una vision posmoderna de la história en *Noticias del imperio*. In: *Espéculo*. Revista de estudos literários. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: [www.ucm.es/info/especulo/numero14/n\\_imperi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html). Acessado em: 10 ago. 2008.

BIOGRAFIA DE ANA MIRANDA.

Disponível em: [www.anamirandaliteratura.hpgvip.com.br](http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.com.br). Acessado em: 08 mar. 2008

CARAGEA, Mioara. *Metaficção Historiográfica*. Disponível em: [www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcaoistoriografica.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcaoistoriografica.htm). Acessado em: 15 nov. 2008.

*Clarice Lispector* (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner (Levado ao ar pela primeira vez em 28 de dez. 1977, às 20h30)

CRÔNICAS DE ANA MIRANDA. Revista *Caros Amigos*. Disponível em: [www.carosamigos.com.br/darevista/edicoes/ed87/anamiranda.asp](http://www.carosamigos.com.br/darevista/edicoes/ed87/anamiranda.asp). Acessado em: 08 abr. 2008.

CRÔNICAS DE ANA MIRANDA.

Disponível em: [www.releituras.com/anamirandamenu.asp](http://www.releituras.com/anamirandamenu.asp). Acessado em: 08 mar. 2008.

DUSSÁN, Pablo García. *El papel de la ironia y metaficción en El general en su laberinto*. Disponível em: [www.simon-bolivar.org/bolivar/elpapeldejaironia.html](http://www.simon-bolivar.org/bolivar/elpapeldejaironia.html). Acessado em: 02 fev. 2009.

ENTREVISTA JORNAL DO COMÉRCIO. Disponível em: [www.uol.com.br/JC](http://www.uol.com.br/JC). Acessado em: 08 mar. 2008.

ENTREVISTA O POVO. *Aquela canção do exílio*. Disponível em: [www.opovo.com.br/povo/vidaearte](http://www.opovo.com.br/povo/vidaearte). Acessado em: 08 de mar. 2008.

ENTREVISTA RESENHANDO. Disponível em: [www.resenhando.com](http://www.resenhando.com). Acessado em: 27 fev. 2008.

ENTREVISTA VIDA & ARTE. Disponível em: [www.revista.agulha.nom.br](http://www.revista.agulha.nom.br)  
Acessado em: 16 mar. 2008.

LANDA, José Ángel García. *La novela histórica: parámetros para su definición. Géneros o modos de discurso que la delimitan*. Disponível em: [www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/novelah.ht](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/novelah.ht).  
Acessado em: 10 fev. 2009.

LISBOA, Adriana. *Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: Armadilhas ficcionais*. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo73.htm>. Acessado em: 08 mar. 2008.

LLORENTE, Lúcia I. La Comunera: uma novela de intrahistória. In: *Espéculo*. Revista de estudos literários. Universidad Complutense de Madrid.  
Disponível em: [www.ucm.es/info/especulo/numero14/n\\_imperi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html)  
Acessado em: 10 ago. 2008.

MARTINEZ, Tomas Eloy. Ficción, história, periodismo: límites y márgenes. *Tellar*: Revista Digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) – Año, 1 n. 1 – 2004.  
Disponível em: [www.filo.unt.edu.ar/centinti/iie/revista\\_tela/](http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iie/revista_tela/) Acessado em: 09 mar. 2009.

METAFICÇÃO. Disponível em: [www.english.edu/Bahri/Metafiction.html](http://www.english.edu/Bahri/Metafiction.html). Acessado em: 21 ago. 2008.

THEORIES OF METAFICTION.

Disponível em: [www.eng.fju.edu.tu/Literary\\_Criticism/postmodernism/metafiction.htm](http://www.eng.fju.edu.tu/Literary_Criticism/postmodernism/metafiction.htm).  
Acessado em: 21 ago. 2008.

## ANEXO – UM DIÁLOGO COM ANA MIRANDA

Por: Taíse N. Possani

**TAÍSE POSSANI: Com base em sua experiência leitora e na escritura, como definiria a ficção?**

ANA MIRANDA: Os seres humanos sempre necessitaram da ficção, ela existe desde os nossos primórdios, talvez a ficção tenha existido antes da realidade, talvez a realidade tenha sido construída a partir da ficção. Imagino que os seres humanos primitivos não faziam distinção entre seus sonhos, sua imaginação, suas fantasias, e a realidade, assim como as crianças. A ficção expressa um universo interior dos seres humanos, em que os dados são retrabalhados à mercê dos sentimentos e das necessidades pessoais e de associação, a necessidade que temos do Outro, também a necessidade que temos de nos relacionar com o desconhecido, com os mistérios da nossa existência, de mundo. Na literatura, a obra mais antiga de ficção que conhecemos é a *Odisséia*, de Homero. Todas as ficções literárias são odisséias, no sentido de que fazem viagens pela imaginação.

**T.P.: Quais são os principais autores que atuaram na sua formação como leitora e escritora?**

A.M.: Todos os livros que li em minha vida exerceram influência sobre meu gosto e minha sensibilidade. Escolhi uma vertente literária que nasce com o Romantismo brasileiro, formulada pelo José de Alencar, calcada numa linguagem brasileira, temas brasileiros, que gosta do nosso tesouro literário, e que tem o seu paradigma em Guimarães Rosa. Li, por exemplo, quando eu era muito jovem, Machado de Assis e Dostoiévski, mas não sinto que pertença à família literária desses autores, mais voltados para a psicologia e à reflexão sobre o comportamento humano. Lygia Fagundes Telles me disse, certa vez, algo que me cabe perfeitamente, ela disse que sou uma escritora de imaginação e linguagem.

**T.P.: Lendo suas obras, principalmente as de viés historiográfico metaficcional, percebo uma ampla referência documental. Na sua trajetória literária, quais são os caminhos que geralmente percorre no processo de composição textual? Interessa-se pela verdade da história narrada?**

A.M.: Eu diria que o caminho se fundamenta em uma sentença na qual acredito, que é: Não escrevemos o que queremos, escrevemos o que *somos*. O processo, então, é transformar-me no que almejo, na narradora, no personagem, o processo é viver as experiências do livro, por meio da imaginação, a ponto de sentir que a experiência foi vivida na realidade e é uma memória, não uma fantasia. É preciso haver uma certa ingenuidade para crer na imaginação a ponto de dar-lhe existência, os ficcionistas são pessoas ingênuas, as pessoas críticas, bizantinas, quando escrevem, vão para o ensaio, ou vivem em conflito com o próprio trabalho ficcional. Acreditar na história, ou que se está escrevendo uma verdade, ajuda a essa capacidade de fabulação, que carece de coragem. Sempre estou em busca de uma verdade, mas não é a verdade histórica, é mais ampla, é a verdade literária, ou poética... O romance tem um compromisso realístico, e tudo precisa parecer verdade, precisa ter lógica, fazer sentido. Mesmo o inseto de Kafka percorre um caminho racional, família, café da manhã, escritório, cama, linguagem realista, conflitos humanos... A ficção é um processo de deslocamento, de alteridade, digamos assim. Mas toda a experiência vai se somando à minha pessoa, de tal forma que me sinto a experiência em si. Eu sou a própria experiência. E não posso mentir.

**T.P.: Li que a obra *Clarice* foi escrita como parte de um projeto da Fundação Rio, conte-me mais a respeito das suas motivações iniciais. No processo da escritura do texto, quais resultaram suas motivações centrais?**

A.M.: Houve realmente um convite da Fundação Rio para que eu inaugurasse uma coleção em que escritores escreveriam sobre a relação de outros escritores com o Rio de Janeiro, depois a coleção abriu outros rumos, mas era isso, no começo. Não gosto de escrever livros sugeridos, pois tenho dezenas de temas meus, que preciso escrever, mas creio que a motivação para aceitar essa proposta foi o fato de eu estar num momento muito difícil do romance que eu escrevia na época do convite, que era o *Desmundo*, e aceitei para fugir um pouco ao desafio do *Desmundo*, por medo, cansaço, insegurança, no entanto foi uma atitude acertada, pois a minha relação com a Clarice deu-me certas chaves e libertações que me permitiram depois continuar e terminar o *Desmundo*. O convite era para escrever sobre outro autor, mas não aceitei, e me propuseram uma lista, escolhi a Clarice, ela me chamou.

**T.P.: *Clarice*, assim como *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias & dias*, ficcionaliza figuras da literatura brasileira, no entanto difere na sua forma compositiva. Por que a escolha da novela, a forma fragmentária e a textura poética?**

A.M.: Cada livro meu tem sua liberdade, assim como eu não gosto de me amarrar, não amarro meus livros, que talvez façam minha obra carecer de unidade, como a que existe no caso da Clarice, por exemplo. Cada livro meu é uma experiência de renovação, porque eles são livres para serem quem eles realmente querem ser, e o livro responde ao tema, ao material, ao momento, a minhas condições de vida e emocionais. O livro de Clarice nasceu assim porque o material me sugeriu esse formato, é algo muito natural, as trilhas vão se abrindo, eu sigo ali, aqui... A minha proposta de trabalho para mim mesma é assim, eu me ponho diante de um universo, e me deixo levar por esse mundo, penso, Vamos ver como eu me comporto diante desse material, ao contrário de muitos escritores, que estão sempre diante de seu próprio mundo. No entanto, claro, sou eu quem escolhe os mundos com os quais quero me relacionar. Observando-se bem, há uma certa unidade do *Clarice* com os livros da minha segunda fase, que se inicia com o *Desmundo*, algo mais ligado à poesia, capítulos de uma ou duas páginas, com títulos, uma linguagem mais solta, uma estrutura mais estrita, uma trama mais sutil, que ocorre enquanto uma ponta de cigarro cai do alto de um edifício, até o chão, esse é o tempo do livro. Talvez fosse um ensaio de passagem, um rito, ou, como diria a Clarice, um prelúdio.

**T.P.: Antes de escrever a obra, você era leitora de Clarice Lispector? Na escrita de Clarice como se deu o processo de leitura intertextual? Com quais livros estabeleceu um diálogo mais intenso? Qual é sua visão da autora Clarice Lispector?**

A.M.: Li Clarice pela primeira vez na revista *Senhor*, quando eu era adolescente, e li com muita dificuldade. Não entendi, fiquei perplexa, perturbada, pensando em o que era aquilo, eu já tinha lido Machado, Alencar, Macedo etc, na escola, a Clarice foi um dos primeiros autores não clássicos que li, ela ainda era viva e publicava, e havia questionamento, falta de compreensão acerca de sua obra. Percebi a força de Clarice, mas depois a esqueci, li mais tarde, aqui, ali, lia um livro, lia outro. Lembro-me de que fiquei impressionada quando li *Perto do coração selvagem*, novamente perturbada, perplexa, incomodada, inquieta, era uma leitura difícil, aquelas galinhas cacarejando, aquelas sonoridades, aquelas frases estranhas, indo para não se sabe onde, sempre uma narrativa distante de mim, nunca sentia a mesma afinidade de quando lia alguns clássicos, que sentia me pertencerem, Clarice não, ela não me pertencia, era quase o oposto de mim, e ela não pertence a ninguém, ela é vaga. Acho que sentia medo dela. O processo intertextual foi determinado por mim assim, eu só ia ler o que a Clarice tinha escrito, nada do que outras pessoas escreveram sobre ela, para fazer uma leitura com pureza e sem interferências, e foi assim, li os livros todos da Clarice na ordem como foram escritos e

publicados, como se lesse uma autobiografia, dela, e minha. Li as cartas. No final, com o livro pronto, ainda li a biografia escrita pela Nádya Batella Gottlib, e complementei meu conhecimento sobre a Clarice, vi fotos, e percebi, a Clarice de sandália e casaco de pele, isso era eu... O livrinho *Clarice*, então, é uma conversa entre duas escritoras, eu e a Clarice imaginada por mim a partir de suas palavras. Ao terminar de escrever o livro, dentre todos o que me tomou menos tempo, apenas quatro ou cinco meses de trabalho, achei-o muitíssimo parecido com ela, mais do que comigo, e eu estava eternamente penetrada pela Clarice, tanto na literatura como no comportamento, mais feminina, e sem receio de pintar os lábios, mais livre no trato com as palavras. Mas quando eu mostrei os originais ao Fernando Sabino, que a conheceu muito bem, ele me disse que o livro não tinha nada a ver com a Clarice, que eu mudasse o nome da personagem e ficasse com o livro para mim, porque, ele disse, o encontro das duas escritoras era de mim comigo mesma.

O livro de Clarice com o qual me entendo melhor deveria ser *A hora da estrela*, por aparentar haver mais afinidades, a nordestina, a trama... ou, então, *Felicidade clandestina*, porque tenho histórias de infância e adolescência semelhantes, mas não, o livro dela que mais me impressiona mais é *A paixão segundo GH*, nem sei porque, porque não tem nada a ver comigo, odeio faxina, odeio baratas, odeio quarto de empregada porque é muito injusto, talvez por isso mesmo, mas o que é essa coisa que temos de engolir? Talvez a obra da Clarice tenha me obrigado a me relacionar intensamente com esse livro, talvez ele seja o mais importante para a construção de nosso relacionamento, porque ele simboliza esse algo de nossa vida que temos de suportar e engolir. Eu não gosto desse livro, até acho-o recolhido de *Metamorfose*, do Kafka, que também me causa sofrimentos, mas ambos são de uma intensidade extraordinária, Paixão de Clarice é tão diferente de mim, tão oposto a mim mesma, uma pessoa solar, imagística, telúrica, que chega a mim, pelo lado da oposição.

Acho a Clarice uma das pessoas mais sofredoras desta humanidade, uma das mais sensíveis, e uma das mais intensas. Amo a Clarice com todas as forças de meu sentimento. Admiro-a e compreendo-a, como pessoa e como escritora. Acho-a linda. Adoro ler seus textos, olhar suas fotos, ela me faz sonhar, ela liberta a minha mente.

**T.P.: Você imagina um leitor cooperativo para suas obras? Cabe ao leitor a construção de sentido? No caso de *Clarice*, como visualizou esse leitor?**

A.M.: Eu acredito que todo leitor é cooperativo, todo leitor constrói um novo livro a partir do que está lendo, e ele constrói o sentido. No entanto, o livro existe em si mesmo, e tem seus



significados. E o livro também constrói o leitor, é uma relação de grande intimidade, entre livro e leitor, um devora o outro, um se transforma no outro. No caso de *Clarice*, o leitor talvez possa ser aquele marinheiro que a olhava pela janela, de binóculos. Leitor distante, que não consegue compreendê-la, mas tem a percepção de seu mistério, ele navega o mistério de uma mulher, de uma obra literária.

**T.P.: Em minha pesquisa pude perceber que a obra *Clarice* passou quase inadvertida pela crítica literária. Como foi sua recepção?**

A.M.: Não sei, não me interessa muito. Quando um livro meu é publicado, já estou escrevendo outro, sempre é assim, porque emendo um livro no outro, e o que gosto de fazer é o texto, o desenho da capa. Se eu pudesse, nem publicaria os meus livros. Publico porque faz parte do sistema literário a recepção, e é bom sentir aquela solidez de algo realizado, concreto, em cima de uma mesa, ou numa estante, mas prefiro cuidar da minha parte, que é escrever. Gosto de ficar em casa e me relacionar com poucas pessoas, aquelas com quem me sinto livre, à vontade, gosto de ficar em casa lendo, escrevendo e desenhando. Cresci assim. Aprendi a ser feliz assim.

**T.P.: Ao refletir em *Clarice* sobre o universo da escrita e da criação literária, projetou-se na sua figura, enquanto mulher artista?**

A.M.: É, uma projeção, acho que sim...

**T.P.: Na obra *Clarice*, você faz ilustrações da autora. Porque a escolha de um ser híbrido, composto por cauda de peixe, corpo de mulher, rabo de gato, com asas e sem cabeça?**

A.M.: Meus desenhos são assim. Não fiz a sereia de asas especialmente para a Clarice, sempre desenhei essa sereia. Achei o desenho parecido com a Clarice. Acho que a Clarice parece uma sereia de asas, algo de gato, e a cabeça da Clarice voa pelo infinito... Desenhei o rosto da Clarice, fumando, o rosto dela poderia ter o corpo da minha sereia de asas, mas o rosto dela não pode ser aplicado a nada, e voa... A sereia com a cabeça, dei-a para um amigo que me contou uma história da Clarice.

**T.P.: Como você vê *Clarice* no conjunto de sua produção literária?**

A.M.: Como uma pausa, um livro lateral, fora da obra em si, considero minha obra os romances, a partir de *Desmundo*. Estou sendo injusta e ingrata para com meus primeiros livros, *Boca do Inferno* me deu quase tudo o que tenho em termos de literatura, mas gostaria que minha obra começasse em *Desmundo*. Ela começa em *Desmundo*. Antes, foi o processo de aprendizagem. O que não é romance, é distração.

**T.P.: Uma vez que faz metaficção com a literatura, acredita que suas obras possam colaborar para repensar a história literária?**

A.M.: Não sei, acho que o pensamento sobre a história literária ocorre sempre, mesmo de forma inconsciente, cada escritor está reescrevendo a história literária, seja por aceitação ou por negação, seja por esquecimento, por recordação. Eu tenho amor demais pelo nosso tesouro literário, e gosto de me relacionar com meus antepassados, com os escritores, pois eu os vejo o tempo todo, em cada palavra que escrevo, lá estão eles todos, os que li e os que não li, a essas alturas os seres humanos carregam uma história muito longa, e eu vejo essa infinidade atrás de mim, ilumino.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)