
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENTRE A MEMÓRIA E A REINVENÇÃO: O EXERCÍCIO INTERTEXTUAL DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso (USP)
e Eduardo Neves da Silva (USP)
malonso924@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é evidenciar a utilização da intertextualidade como via de acesso à escrita de Clarice Lispector. A prática intertextual pode ser relacionada com os aspectos de colagem e reinvenção na medida em que realiza a busca reiterada de se ir adiante dos limites da linguagem. O que se revela nessa dinâmica são os movimentos de memória e alteridade na ficção clariciana.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; intertextualidade; alteridade; memória.

INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XIX sobreveio a discussão em torno da existência de duas modernidades distintas, sendo a primeira caracterizada pela ideia burguesa do progresso científico e tecnológico; e a segunda apreendida em relação a um conceito estético, que corroborou dar vida às chamadas vanguardas, estando, “desde os seus inícios românticos inclinada na direção de atitudes radicais antiburguesas” (Calinescu 1999: 49). Tal modernidade elegeu o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) como o seu principal representante, cuja poesia, centrada na tensão indissolúvel entre passado e presente, tradição e modernidade, materializou uma nova consciência de tempo, intensificando o trabalho com a linguagem poética.

Ao lado de Baudelaire, escritores como Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), artistas plásticos como Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne (1839-1906), entre outros, souberam romper com a visão realista da arte, ao oferecer novas formas de expressão, calcadas na dissonância e na negatividade dos discursos. Este rompimento provocou reações inesperadas,

propiciando a abertura para o movimento moderno e as vanguardas das primeiras décadas do século XX.

A incorporação dos ideais estéticos das experiências das vanguardas propiciou a análise do objeto literário em diálogo com as demais manifestações artísticas, engendradas sob o código da intertextualidade. Portanto, a representação literária define-se sistematicamente como um mosaico de referências dos demais sistemas artísticos.

Desse modo, a modernidade estética conta com uma espécie de poética do recorte, ou seja, escrita que se espelha constantemente na sua reescrita, em fragmentos textuais que atuam como peças de um jogo, obstruindo a passagem de ideias gerais e atitudes conclusivas, as quais surgem como repetição no texto literário: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (Jenny 1979: 5). Recorrendo à afirmação do poeta Stéphane Mallarmé – “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição” (Mallarmé apud Jenny 1979: 5) –, assenta-se a prática da intertextualidade como fenômeno que propicia a compreensão e conseqüentemente, a abordagem da obra literária.

Decerto, as perspectivas sobre a intertextualidade interessam particularmente a este estudo, uma vez que a opção pelo recurso intertextual é constantemente adotada na ficção de Clarice Lispector (1920-1977). Sua obra fundamenta-se em uma estrutura bifurcada, em que se destacam um arsenal de citações e alusões que vão desde autores nacionais e estrangeiros, até passagens bíblicas, textos jornalísticos, pinturas, bilhetes, cartas e telegramas, atestando que “o literário não é o único gênero a comprazer a autora” (Iannace 2001: 21).

Assim, faremos um resgate teórico acerca da intertextualidade, a fim de embasar, em seguida, a discussão de algumas narrativas claricianas.

COLAGEM E REINVENÇÃO

O conceito de intertextualidade foi adotado e difundido por Julia Kristeva, nos anos sessenta do século XX, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin. O termo foi explicitamente apresentado por Kristeva como uma tradução da noção do dialogismo bakhtiniano, sendo indissociável dos estudos do grupo de teóricos colaboradores da revista francesa *Tel Quel*, fundada em 1960 por Philippe Sollers.

Ao deter-se nas colocações de Bakhtin acerca do dialogismo, ou seja, do entrecruzamento de vozes presentes em um texto, Kristeva enfatiza umas das descobertas do teórico russo: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (Kristeva 1974: 64), instaurando, dessa maneira, a noção de intertextualidade em detrimento da de intersubjetividade.

Repensando os pressupostos bakhtinianos a respeito da abordagem da palavra nos interstícios textuais, a autora afirma: “o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como mediador que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o regulador da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária)” (Kristeva 1974: 64).

Para a estudiosa, devido à noção de estatuto, a palavra surge espacializada, relacionando-se com três dimensões (sujeito-destinatário-contexto), num conjunto de elementos ambivalentes em diálogo. Nessa concepção, “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva 1974: 54), acarretando a ilimitada repetição e reinvenção de formas e conteúdos no espaço dialógico dos textos: “O romance, em particular, exterioriza o diálogo linguístico” (Kristeva 1974: 64). Nesse sentido, o dialogismo bakhtiniano determina a escrita como intertextualidade, ou seja, como subjetividade e comunicatividade, que dá lugar à chamada *ambivalência*, termo que acarreta reciprocamente o envolvimento da história (sociedade) no texto e deste na história, para além de uma compreensão apenas linguística.

A abordagem e significação da intertextualidade fomentada por *Mikhail Bakhtin* e *Julia Kristeva* engendrou, por meio das pesquisas realizadas no circuito da crítica francesa, a difusão de incontáveis teorias que ampliaram a compreensão do conceito, inaugurando novas leituras e estratégias discursivas em suas formas de utilização.

Na profusão de releituras e abordagens acerca da intertextualidade encontram-se os estudos de Roland Barthes e Michael Riffaterre, os quais delimitam e reduzem o conceito a um campo de ação.

No artigo intitulado *Théorie du texte*, escrito para a *Encyclopaedia Universalis*, Barthes aborda a intertextualidade, relacionando-a com a prática da citação, conforme afirma: “Todo texto é um tecido novo de citações passadas” (Barthes apud Samoyault 2008: 23). A afirmação faz repercutir a colocação do poeta Stéphane Mallarmé, supracitada, conservando proximidade com os argumentos de Kristeva: “o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas em aspas” (Barthes apud Samoyault 2008: 24).

O autor recupera o conceito em *Le plaisir du texte* (1973), estendendo-o ao emprego da leitura ao utilizar a obra de Marcel Proust (1871-1922) como uma espécie de medida da leitura relacionada à memória:

Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a mandala de toda a cosmogonia literária [...] E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. (Barthes 1973: 59 apud Samoyault 2008: 24)

Como se vê, Barthes propõe uma via de mão dupla para a recepção literária, pautada na escritura e leitura, permitindo, assim, a concepção de uma “intertextualidade

de superfície”, caracterizada pelo “estudo tipológico e formal dos gestos de retomada” (Samoyault 2008: 24), e de uma “intertextualidade de profundidade”, marcada, por sua vez, pelo “estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si” (Samoyault 2008: 25).

Em *La production du texte* (1979) e *Sémiotique de la poésie* (1983), Michael Riffaterre amplia o conceito de intertextualidade, direcionando-o para a recepção literária. O intertexto, como um efeito de leitura, define-se pela percepção que o leitor tem das relações acerca de uma obra e outra que a precedeu ou a seguiu. Por sua vez, a intertextualidade caracteriza-se pelo “conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem” (Riffaterre 1981: 4 apud Samoyault 2008: 25). Desse modo, o texto constitui-se em um conjunto de pressuposições de outros textos, dada a necessidade de se compreender o texto a partir de seu intertexto.

Em *Le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon apresenta uma sistematização da intertextualidade, ligando-a à esfera da citação. Para ele, o trabalho da citação na escrita implica a utilização de processos fundamentais no sentido e no enfrentamento com os textos: “A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto” (Compagnon 1996: 34).

Compagnon avalia as práticas de reescritura, oferecendo a noção de texto como colagem ou bricolagem. Nesse sentido, o escritor, como um *bricoleur*, tem a função de citar textos de outrem a fim de construir o seu próprio texto.

Com efeito, a leitura e a percepção de outros universos ficcionais ocorrem com frequência na obra de Clarice Lispector, adquirindo o teor de reinvenção, “num constante e lúdico exercício de interpretação” (Gotlib 2001: 12). Dentre os inúmeros exemplos, está a crônica *Tortura e glória*, publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de setembro de 1967. A matéria desse texto é reaproveitada, surgindo, com algumas alterações, no conto *Felicidade clandestina*, da coletânea homônima, publicada em 1971. O tema ainda reaparece em *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas*, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1972.

Tortura e glória aborda os esforços que a narradora, já adulta, empreendeu em criança para ler o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato (1882-1948). Para tanto, precisou driblar a duras penas a antagonista, filha de um proprietário de livraria, “gorda, baixa e sardenta”, que lhe negava o empréstimo do livro: “Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia” (Lispector 1999a: 27). O intento sádico é interrompido pela mãe da garota, que, finalmente, põe um ponto final à tortura, obrigando-a a entregar o livro tão desejado. É Ricardo Iannace quem observa: “se antes a protagonista estava sob o domínio da filha do livreiro, agora, na posição de narradora, exerce pleno controle sobre o leitor” (Iannace 2001: 49).

As observações de Iannace confirmam o cruzamento de vozes e leituras que passam a fabulação da autora, evidenciada, sobremaneira, pela presença da obra lobatiana. A modificação do papel de leitora para o de escritora faz permanecer a paixão por Monteiro Lobato, como se nota em *Fidelidade*, pequeno texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 1968: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz” (Lispector 1999a: 142).

Acresce que, ao abordar a história da garota ansiosa por ler *Reinações de Narizinho*, a autora aborda, em verdade, a significação do ato de leitura e escrita, na medida em que nos mostra possibilidades de citações. Na esteira do que afirma Compagnon (1996), a citação nada mais é do que um vestígio e uma referencialidade, sutilmente capaz de apresentar ao leitor o pensamento e as preferências de cada autor: “E como se confecciona uma bibliografia? Ela é o catálogo dos textos lidos pelo autor enquanto o projeto atual de escrita o conduz, logo, necessariamente limitada e incompleta” (1996: 75-76).

O estudioso toma como exemplo da exploração de reescritura o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges (1899-1986), inserido no volume *Ficções* (1944). Nesta narrativa, Borges apresenta as estratégias obsessivas que o personagem Pierre Menard adota a fim de tentar recriar em sua ficção o mesmo procedimento estilístico de Miguel de Cervantes (1547-1616) em *Dom Quixote*: “Sua admirável ambição era reproduzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (Borges 1974: 67 apud Compagnon 1996: 32).

Tarefa que resulta impossível, a atitude de Menard corrobora a discussão do papel do leitor e a possibilidade do intertexto no século XX, isto é, numa época já contaminada pela obra de Cervantes. Com isso, o enredo borgiano toca na questão da aderência de um texto dentro de um novo contexto e nas perspectivas de absorção e transformação textuais: “Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir do ato de citação” (Compagnon 1996: 32).

Os apontamentos de Compagnon acerca da citação nos levam a outro dos contos do volume *Ficções*, de Jorge Luis Borges. Em *A biblioteca de Babel*, a conhecida metáfora da biblioteca rumo ao universo atua como fonte literária inesgotável, contendo uma infinidade de livros: “O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente” (Borges 1999: 38).

Nessa biblioteca interminável, Borges alude à literatura como uma espécie de manancial de todo autor, em referência à consulta e citação contínuas no que tange à elaboração dos textos. O narrador borgiano refere-se a “noções de análise combina-

tória, ilustradas por exemplos de variantes com repetição ilimitada” (Borges 1999: 40) para expor a ideia de que uma obra contém a recriação de todas as outras obras, citadas e referenciadas, em combinação aleatória dos mesmos procedimentos:

Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. [...] Dessas premissas incontrovertíveis deduzi que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. (Borges 1999: 40)

Sistematiza-se aqui o modelo de toda escritura literária, uma vez que os livros conservam, portanto, infinitas possibilidades, em que colagem e citação se enlaçam, numa espécie de jogo infantil de recortar e colar: “uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel [...]. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel” (Compagnon 1996: 12).

O modo lúdico e essencialmente babélico na relação com a palavra é o que caracteriza a escrita de Clarice Lispector. Nela, a recorrência a outros escritores e a si mesma é um traço constante. A brincadeira infantil da contação de histórias inacabadas pode bem caracterizar a prática clariciana, espécie de ciranda textual infinita, que, semelhante à *tesoura* e *cola* de Compagnon, inventa, recorta e recria enredos no eterno movimento “de citações sem aspas e de empréstimos textuais de si mesma e do outro” (Nolasco 2004: 156).

Nessa teia nômade, caracterizada por tecer o inacabado, há a conhecida cena-fragmento da *moça e o cavalo*, que transmigra do início do romance *A cidade sitiada* (1949) (capítulo intitulado *O morro do pasto*) para as páginas de *A paixão segundo G.H.* (1964). Do mesmo modo, o conto *Seco estudo de cavalos*, de *Onde estivestes de noite* (1974), desloca-se para a narrativa *Água viva* (1973). É importante salientar que tais procedimentos discursivos estendem-se por repetições e acréscimos, trazendo, na fatura diversificada, os sentidos anteriores.

Em linhas gerais, a literatura de Clarice Lispector recorre ao procedimento semelhante a um enxerto, espécie de *patchwork* em que fragmentos migram de um texto para outro, ilustrando o processo repetitivo e obsessivo da escritora. Como é o caso da série de textos, costurada e alinhavada heterogeneamente: *Silêncio*, publicado anteriormente em 24/08/1968, no *Jornal do Brasil* com o título de *Noite na montanha*; *Um caso complicado*, publicado no mesmo jornal em 03/02/1973 como *Um caso para Nelson Rodrigues* e também reaproveitado em *A via crucis do corpo* (1974) com o título *Antes da ponte Rio-Niterói*; *Tanta mansidão*, publicado como *A alegria mansa-trecho* (*Jornal do Brasil*, 04/05/1968), surgindo depois na narrativa de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em 1969, entre outros.

A noção de prática textual como enxerto é abordada por Laurent Jenny no ensaio *A estratégia da forma* (1979). A partir dos apontamentos de Julia Kristeva, o estudioso retoma o conceito de intertextualidade, observando o trabalho de transformação e

assimilação presentes na obra literária. Assim, ampliando as colocações de Kristeva, o crítico afirma: “O termo ‘intertextualidade’ seria, aliás, pouco adequado, uma vez que a relação se estabeleceria entre dois sistemas significantes ‘abertos’, e não entre dois textos” (Jenny 1979: 20).

O exercício intertextual estaria, portanto, alojado numa moldura narrativa coerente, cujo princípio fundamentar-se-ia em “fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente” (Jenny 1979: 23).

No que tange à obra clariciana, as referências são inseridas na moldura narrativa sem perda ou prejuízo, como bem se observa com as crônicas, as quais se deslocam “do panteão da crônica para construir fragmentos de livros e/ou capítulos inteiros dos mesmos” (Nolasco 2001: 82). Confirma-se, desse modo, o rearranjo textual da obra, a exigir, conseqüentemente, uma nova postura do leitor.

Em *A intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault reelabora o conceito de intertextualidade, partindo da noção de memória. Para a estudiosa, a memória implica muito mais do que uma simples retomada de textos, mas, sobretudo, a dinâmica de uma escrita permutada entre o jogo do antigo e do novo: “A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (Samoyault 2008: 47).

Apostando sempre na ideia da memória da escritura, ponto fundamental da intertextualidade, Samoyault enfatiza as duas propostas presentes na história da literatura, *Tudo está dito* e *Digo-o como meu*, conforme consta na abertura de *Caractères* (1688), de Jean de La Bruyère (1645-1696): “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (apud Samoyault 2008: 68). Assim, escrever significa reescrever, ato que registra a criação continuada, espécie de jogo responsável pelo aspecto lúdico da literatura. Nessa dinâmica, referências e modelos são colocados em cena, dando novo sentido à apropriação.

A memória e seu funcionamento no âmbito da intertextualidade é também tema do estudo *Voleurs de mots* (1985), do psicanalista francês Michel Schneider. A psicanálise é o pano de fundo para a abordagem acerca da apropriação, ou seja, das complexas relações evidentes entre o eu e o outro na prática de leitura-escritura.

O autor identifica os sistemas de oposição presentes no intertexto, tais como *um texto pelo outro* (plágio), *um texto sob o outro* (palimpsesto) e ainda *um texto como o outro* (pastiche), substituindo, desse modo, o termo intertextualidade. Na esteira de Bakhtin, o conceito de alteridade constitui, na teoria de Schneider, uma das medidas da intertextualidade, uma vez que a apropriação daquilo que vem de outrem pode atuar como constituinte do sujeito: “De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu” (Schneider 1985: 12 apud Samoyault 2008: 41).

O alcance das teorias de Michel Schneider e Tiphaine Samoyault lança luzes que interessam diretamente a esta pesquisa, no que tange aos processos de apropriação presentes na obra clariciana. Grande parte da crítica já procurou registrar a correlação estabelecida entre textos de Clarice Lispector e romances e contos de escritoras como Katherine Mansfield (1888-1923) e Virginia Woolf (1882-1941). Tais leituras contribuíram para a formação intelectual da autora, alterando, por vezes, sua condição pessoal, bem como deixando marcas singulares em sua escrita.

É conhecido o fato do quanto a obra de Mansfield impressionou Lispector, levando-a a apresentar reações bem peculiares registradas na crônica *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas* (escrita ao *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1973) e na carta ao amigo Lúcio Cardoso: “Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu!” (Lispector 1999: 453); “Que coisa absolutamente extraordinária que ela é!” (Lispector apud Gotlib 1995:190).

Frequentemente os críticos discorrem acerca dos contos *Bliss*, de Katherine Mansfield e *Amor*, de Clarice Lispector, procurando encontrar traços semelhantes. A cumplicidade entre as duas narrativas decorre da caracterização de suas protagonistas, Berta e Ana, mulheres inquietas na rotina problemática do lar e do casamento, bem como da ambientação intimista criada pelas autoras, já que no questionamento do cotidiano, ambas as personagens recolhem-se no jardim e, “de repente, sentem que algo de estranho está para acontecer” (Gotlib 1995: 152).

Nesse sentido é significativa a caracterização aguda que ambas as autoras fornecem a esse espaço, dotando-o de vivacidade no que tange ao ponto de vista de suas personagens. Como se pode notar em *Bliss*:

Bertha atirou-se no sofá e apertou os olhos contra as mãos.

‘Eu estou feliz demais - demais!’ murmurou. E parecia ver dentro de suas pálpebras a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo da sua própria vida. (Mansfield 1999: 300)

A passagem acima parece ecoar unissonamente no texto clariciano, quando da captação do Jardim Botânico pelos olhos de Ana. Distante do metódico mundo doméstico, a personagem percebe o ambiente como uma espécie de figuração imanente de sua própria vida, em claro sinal de estranhamento e desordem:

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. (Lispector 2001: 216)

Além disso, vale mencionar o “gosto pelo decorativo” (Lispector 2001: 213), responsável por suplantar a “íntima desordem” da protagonista em sua rotina desinte-

ressante de dona de casa, mãe e esposa. Nesse contexto fantasmagórico, a vida surtia plena e familiar: “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida” (Lispector 2001: 213). A mesma dinâmica ocorre no conto de Mansfield, uma vez que Bertha Young procura escamotear as tensões conflitivas em prol do casamento e da vida doméstica: “Era verdade — ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios” (Mansfield 1999: 304).

É também de modo fantasmagórico que surgem as descrições dos objetos da casa e das frutas da cozinha de Bertha. Como parte integrante de uma natureza morta, que se oferece para ser observada e calculada, tais objetos parecem não ter causa ou função, além do simples adorno de uma vida falsa, em estado de anulação e redundância:

Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia pêras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala. Que ideia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão. ‘Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa’, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato. (Mansfield 1999: 301)

Tal estado de estranhamento provindo da exterioridade afeta a visão das protagonistas na apreensão das coisas e dos lugares, propiciando uma espécie de conhecimento e encontro de sua própria essência. Como se vê com a personagem clariciana:

De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera. (Lispector 2001:213)

Ricardo Iannace pontua a escolha das duas autoras pela atmosfera passível de estranhamentos, cujos liames surgem a partir da ambiência doméstica presente em cada uma das narrativas, confirmando a presença do intertexto: “considerar que ‘Amor’ se constrói num plano paralelo ao conto *Bliss* significa depreendê-lo como um acabado intertexto, isto é, concentrado no núcleo temático e no processo de efeitos estilísticos que Clarice, a seu modo, tem em comum com a escritora neozelandesa” (Iannace 2001: 63).

Como se vê, a identificação de Lispector pela escrita de Mansfield aponta para o processo de alteridade que baliza a literatura de cada sujeito que se faz escritor.

Virginia Woolf também eclode nas páginas da produção jornalística de Clarice Lispector, embora no início de sua carreira literária tenha negado qualquer afinidade com a escritora inglesa. A título de exemplo, observemos o texto *A irmã de Shakespeare*, publicado em 22 de maio de 1952 na coluna feminina do semanário *Comício*. Nessa produção, a autora, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, confabula com as leitoras a respeito de *Um teto todo seu*, obra publicada em 1928 por Woolf:

Uma escritora inglesa – Virginia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith. [...] Judith não seria mandada para a escola. E ninguém lê em latim sem ao menos saber as declinações. Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado. (Lispector 2006: 125)

Como se sabe, o ensaio de Virginia Woolf foi o resultado de duas conferências que a escritora realizou na Inglaterra, em estabelecimentos de ensino para as mulheres de sua época. É importante sinalizarmos que a escritora inglesa toca em questões bastante polêmicas do período elizabetano, repensando o lugar da mulher frente ao trabalho, sempre nivelado por papéis sociais atribuídos aos sexos.

Lispector, por sua vez, apropria-se das ideias de Woolf, demonstrando estar atenta em relação às leitoras no que tange aos impasses enfrentados por estas no âmbito social e familiar. Conforme sinaliza Compagnon, “apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si” (1996: 94).

Diante disso, a intertextualidade deve ser compreendida como um procedimento dialógico, no qual outros textos são inseridos ou permutados na obra do autor: “A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros” (Samoyault 2008: 20).

A alteridade caminha, portanto, lado a lado ao artefato da escrita clariciana, restando à autora, espécie de Penélope das letras, tecer e destecer os textos, alinhavando-os na proliferação de imagens e motivos errantes, os quais retornam obsessivamente, como se nota nas palavras do narrador Rodrigo S.M, em *A hora da estrela*, ao se referir à nordestina Macabéa: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquálido igual a ela” (Lispector 1998: 29). Assim, nesse movimento labiríntico surge o exercício de reflexão, abarcado numa espécie de escárnio ou autoflagelação, à medida que a autora permeia pela escrita os limites de seu próprio poder demiúrgico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intertextualidade equivale, por certo, a um meio que propicia à narrativa clariciana interagir, reaproveitando outros textos, sejam eles de outrem ou de si mesma, manifestando-se, dessa forma, como trabalho estético capaz de provocar reflexões sobre a ideia de escrita.

Os jogos textuais empreendidos por Lispector inserem sua obra num novo patamar literário, fazendo de sua literatura “um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente *uróboro*, desaguar na nascente” (Santiago 2004: 233). A partir do que argumenta Santiago, entendemos a poética clariciana como algo que retorna criticamente sobre si mesmo, semelhante ao circuito mítico da serpente devoradora de sua cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível.

Favorável às expressões da subjetividade, a autora rende-se aos meandros de sua lucidez ao realizar o exercício intertextual de devoração de outras obras, próprias ou alheias, ao modo de um *patchwork*, em que fragmentos migram de um texto para outro. Nessa dinâmica, a intertextualidade surge como uma atividade conduzida aos limites extremos da linguagem, prestando-se com justeza à alteridade e memória.

Com isso, o leitor é obrigado a reconhecer o aspecto especular, poroso e aberto do texto clariciano. Enfim, pode-se dizer que a escritora não deixou de fazer da intertextualidade sua vertigem e obsessão:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer. Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. (Lispector 1999: 21)

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999. p. 38-42.

_____. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1974.

CALINESCU, Matei. As duas modernidades. In: CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade*. Lisboa: Vega, 1999. p. 49-53.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GOTLIB, Nádia Battella. No intricado mundo da leitura. In: IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 11-13.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades – Revista de Teoria e Análises Literárias. Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* [original]. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LISPECTOR, Clarice. A irmã de Shakespeare. In: NUNES, Aparecida Maria. (Org). *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 125.

_____. Amor. In: MORICONI, Ítalo. (Org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 212-219.

_____. Tortura e glória; Fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 27-29; p. 142.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 297-309.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

RIFFATERRE, Michel. L'intertexte inconnu. *Littérature*, Paris, n. 41, 1981. p. 4-7.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silvano. A aula inaugural de Clarice. In: SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte : UFMG, 2004. p. 232-241.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard, 1985.

BETWEEN MEMORY AND REINVENTION: THE INTERTEXTUAL EXERCISE IN CLARICES LISPECTOR'S WORK

ABSTRACT: The purpose of this article is to highlight the use of intertextuality as a way of understanding Clarice Lispector's writing. The intertextual practice may be related to aspects of reinvention and collage since it repeatedly performs the search of moving forward the limits of language. What is revealed about this dynamic of Clarice's works are the moves of memory and otherness.

KEYWORDS: Clarice Lispector; intertextuality; otherness; memory.

Recebido em 17 de agosto de 2015; aprovado em 30 de novembro de 2015.