



A ESCUTA MULTIESPÉCIES EM CLARICE LISPECTOR

MULTISPECIES LISTENING IN CLARICE LISPECTOR

Evandro Sant' Anna*

* evandrors.letas@gmail.com

Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (Vitória, Espírito Santo). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO: Tendo como ponto de partida o fato de a escuta ser um elemento presente em boa parte do material ficcional de Clarice Lispector, este artigo analisa sobretudo algumas das relações que podem ser estabelecidas entre o exercício da escuta e a inscrição da vida outra que humana em seus textos. Investiga-se, portanto, de que modo a autora recorre a uma relação com a escrita afastada de um posicionamento que assume o olhar como o ponto nodal da construção de sentidos e, assim, constrói narrativas que embaralham os limites semânticos e conceituais que envolvem termos como *vida*, *humanidade* e *animalidade*. Trata-se, neste trabalho, de compreender a escuta em Clarice Lispector como gesto que expande as maneiras por meio das quais nos afetamos pelo texto literário e, com isso, amplia o campo do possível ao nos apontar outros modos de se conceber a vida, a humanidade e os outros seres da terra.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Escuta; Animalidade; Ecocrítica; Ecopoética.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the connections that may be established between listening, which is largely found as a performance in the fiction work of Clarice Lispector, and an affirmation of life other than human that is also present in her texts. To this end, it investigates how the author explores an approach to writing that is removed from the place that acknowledges gaze as the nodal point in the creation of senses and, in turn, builds narratives that disturb the semantic and conceptual limits that envelop terms such as *life*, *humanity* and *animality*. Furthermore, it seeks to understand listening in the work of Clarice Lispector as a gesture that broadens the ways we are affected by the literary text and, consequently, expands our field of possibilities, introducing new forms of conceiving life, humanity and other earthly beings.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Listening; Animality; Ecocriticism; Ecopoetics.

A ESCRITA COMO PROCURA E O EXERCÍCIO DA ESCUTA

“— — — — —, estou procurando, estou procurando” (LISPECTOR, 2009, p. 09). Assim como G.H. em insistente tentativa de iniciar o seu relato, rompo com a página em branco partindo da primeira pessoa. Assumindo a posição do “possível leitor” para o qual Clarice Lispector endereça seu quinto romance, *A paixão segundo G.H.* ([1964] 2009), a “aproximação” analítica que inscrevo neste texto será “gradualmente e penosamente” construída. Desse modo, em uma espécie de imitação do gesto de procura que não cessa de se refazer, gesto cuja sustentação aparenta resultar de uma entrega que o sujeito ficcional clariceano se permite ao irreconhecível, busco dar forma a um sentido que seja capaz de preencher ou ao menos tangenciar alguns dos questionamentos que me inquietam a respeito das relações entre “escuta”, “literatura” e “animalidade” na escrita de Clarice Lispector.

Sei, de antemão, que essa busca tem como ponto de contato, ou melhor, como ponto de partida, trajetos já explorados; procuras já executadas, que acompanham, por vezes, respostas muito bem delimitadas. Habita, dessa maneira, na consciência de que muito já foi dito acerca das categorias que pretendo investigar, a hesitação que por bastante tempo me manteve por trás da página em

branco. Tratarei, como bem fizera G.H., de entregar-me ao que me é desconhecido, objetivando não a construção de um dizer completo, irrefutável e soberano sobre a escrita de Clarice Lispector, mas procurando “rastrear”, com o auxílio do que já foi dito, “algumas linhas de força que marcam sua obra” (ROSENBAUM, 2002, p. 14), assumindo que o diálogo possível com as movimentações e deslocamentos semânticos que transitam por seu conjunto ficcional “terá de fazer-se aos poucos, de forma tateante e fragmentária”, em “um modo mais alusivo do que afirmativo” (ROSENBAUM, 2002, p. 13).

Encarar o desafio — e por que não, ao mesmo tempo, a “alegria difícil”? — de *farejar ideias*¹ que possam me guiar na estruturação de um suporte para a crítica que proponho é lidar com suspensões de certezas e noções cristalizadas, suspensões que a própria literatura é capaz de movimentar. Dessa forma, adotando a crítica como a extensão de um “discurso sobre um discurso” (BARTHES, 2003, p. 160), como “o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades” (BARTHES, 2003, p. 163), levanto neste texto algumas sugestões que traçam o caminho dessa procura, dessa tentativa de “ajustar, como um bom marceneiro que aproxima ‘apalpando’ duas peças de um móvel complicado”, a linguagem fornecida por minha realidade histórica “à linguagem, isto é, ao sistema formal de

1. Faço referência à narrativa infanto-juvenil *O mistério do coelho pensante* ([1967] 2015a), escrita por Clarice Lispector a pedido de seu filho Paulo Gurgel Valente (Cf. GOTLIB, 2013, p. 349). Nela, conta-se a história de um coelho que “pensava ideias” com “o nariz”.

constrangimentos lógicos” (BARTHES, 2003, p. 161, grifos do autor), de Clarice Lispector.

Começo, então, com algumas considerações a respeito do encontro do que compreendo como “vida” e “literatura” a partir da escrita clariceana, perseguindo as seguintes questões: que forma de “contato”² a escrita de Clarice Lispector nos convida a experimentar? De que maneira essa escrita nos ajuda a reorganizar não só nossa postura frente à literatura, mas também os modos com os quais construímos sentido a partir dela? Qual a possível relação dessa reorganização com a inscrição de vidas outras que humanas em seus textos, e em que medida ela é contaminada por uma força política potencialmente capaz de arquitetar arranjos sociais descentrados da figura humana? Como a escrita da autora nos aponta, partindo do eixo “vida”, formas de habitabilidade que não se sustentam sobre os terrenos da separação humano/animal?

Em crônica de título “Literatura e justiça”³, publicada em *Para não esquecer* ([1978] 2015b), Clarice Lispector nos confessa um certo desconforto por acreditar não saber como se “aproximar de um modo literário (isto é, transformado na veemência da arte) da ‘coisa social’”. Destacando que o campo social, para ela, tivera sempre “importância maior do que qualquer outro”, e que sente

não “contribuir para nada humano e social por meio do escrever”, a autora concebe um distanciamento entre sua prática de escrita e os possíveis resultados oriundos desta com as forças que nutrem e sedimentam aquilo que pode ser compreendido como “social” (LISPECTOR, 2015b, p. 45). À medida que notamos esse aparente — e falso, como prefiro pensar — distanciamento, no mesmo texto nos é revelado que a escrita se configura como um ato de “procura”, sugestão evidenciada em “Escrever”⁴, onde se encontram os seguintes dizeres: “escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível [...]” (LISPECTOR, 2018, p. 143-144).

Tomo esses trechos como abertura inicial para a elaboração de minha proposta analítica, pois há em ambos um indicativo — a escrita como forma de *procura* — que em minha concepção constitui uma boa lupa que nos permite ampliar nossas perspectivas acerca da produção literária da autora, assentada em grande parte sobre uma atmosfera “volátil” (ROSENBAUM, 2002, p. 24), atmosfera resultante de um esforço em “subverter os sentidos já gastos pelo uso corrente da língua e resgatar o código linguístico em sua fonte primeira” (ROSENBAUM, 2002, p. 32). Com isso em mente, acredito que encarar a escrita de Clarice Lispector como ato de procura é apreender, em certa medida, a experiência que estabelecemos com ela

2. “*Ou toca ou não toca... suponho que me entender não é questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato*”, afirma a autora em entrevista concedida a Júlio Lerner em 1977. Cf. Lerner (1992).

3. Não há indicação das datas de produção das crônicas que compõem o referido volume. Sempre que as crônicas publicadas em jornais forem mencionadas haverá descrição em nota de rodapé informando o local e a data de publicação. Quanto às obras consultadas, diversas edições foram utilizadas (conferir referências), sobretudo a organização feita por Pedro Karp Vasquez, lançada pela Rocco em 2018 sob o título *Todas as crônicas*.

4. Crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 14 de setembro de 1968. Esse texto foi incluído na coletânea *A descoberta do mundo* (1999), cujo lançamento data de 1984. O livro reuniu crônicas escritas entre 1967 e 1973 para o *Jornal do Brasil*, onde Clarice Lispector atuou. A autora publicou outros dois contos sob o título “Escrever”, em 02 de maio de 1970 e 18 de novembro de 1972.

como um desdobramento deste mesmo ato, desdobramento movido por “curiosidade intensa” (LISPECTOR, 2018, p. 501)⁵; é tentar alcançar, no processo de leitura, assim como a autora em seu momento de criação, sentidos que fogem ao uso corriqueiro da língua, tornando a palavra inoperosa para potencialmente abri-la a novos usos. De que maneira, contudo, essa procura — essa *curiosidade intensa* — é experienciada, e o que ela nos diz sobre a “vida”, seja ela humana ou outra que humana?

Na coletânea *A descoberta do mundo* ([1984] 1999), em crônica intitulada “Submissão ao processo”⁶, a voz narrativa declara que

o processo de viver é feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’ era o próprio assustador contato com a tessitura de viver — e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima [...] precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. (LISPECTOR, 1999, p. 102, grifos meus).

Atenho-me, nesse momento, ao significante “tessitura” atrelado ao verbo “viver”. Embora por analogia ele faça

referência à maneira por meio da qual se organizam e/ou estão interlaçadas as distintas partes que compõem um todo, no contexto da teoria musical ele equivale à “disposição das notas para se acomodarem a uma determinada voz ou a um dado instrumento”, à “série das notas mais frequentes numa peça musical, constituindo a extensão média na qual ela está escrita”, ou à “escala de sons de um instrumento” (OXFORD, 2020)⁷. Quero propor, tendo isso em mente, que a escrita como procura exercida por Clarice Lispector é movida por certa postura que nos convoca — se pensarmos nos significados que podem ser atribuídos ao significante “tessitura” — a apurar os ouvidos, tal como um violinista atento à afinação de seu instrumento, para captarmos o tom que ecoa de seus textos, tom este que compõe a tessitura de uma “cosmovisão singular e diferenciada” (SÁ, 1993a, p. 95) a respeito do que nos habituamos a denominar “vida” ou mesmo “vidente”.

Retomo, agora, uma das falas da autora em entrevista ao crítico literário Leo Gilson Ribeiro, concedida no início dos anos 60: “literatura não é literatura, é vida vivendo” (*apud* MOSER, 2017, p. 282). Penso que um dos maiores destaques da produção ficcional de Clarice Lispector é o encontro entre “vida” e “escuta”: sua escrita, portanto, não nos mostra apenas a “vida” em seu “processo” — de germinação ou percurso indefinível —, como em leitura

5. Referência à crônica “Sobre escrever”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 03 de junho de 1972.

6. Crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de janeiro de 1973.

7. As definições presentes no texto foram retiradas do dicionário eletrônico Oxford Languages (Acesso em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>). Para detalhes mais aprofundados acerca do conceito dentro da teoria musical, conferir o artigo “Challenging Notions of Tessitura: Its identification and Redefinition”, de JanClaire Elliot (2001).

primeira parece sugerir a crônica acima citada, mas nos convida a escutá-la, nos convida a mergulhar, despidos(as) de alguns dos artefatos que nos enclausuram em uma forma indissolúvel — o “mergulhar” é “anônimo” —, no tecido ressonante de uma vida que também se distancia das múltiplas qualificações que tornam a própria vida facilmente classificável.

Ainda apalpando — para seguir com o termo de Roland Barthes —, com o objetivo de estabelecer um ponto de encontro entre a “escuta” clariceana e a inscrição da “vida” em seu projeto ficcional, cabe um destaque para a crônica intitulada “Intelectual? Não”⁸. Nela, após recusar de forma um tanto quanto irônica a posição do que seria o “intelectual”, a autora afirma ser “uma pessoa que tem um coração que por vezes *percebe*”, “uma pessoa que pretendeu *pôr em palavras um mundo ininteligível* e um mundo impalpável” e, enfim: “uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre *a vida humana ou animal*” (LISPECTOR, 2018, p. 163, grifos meus). Encena-se, dessa maneira, um dos exercícios de G.H., que após a experiência quase que indizível de provar do líquido branco — o *plasma neutro* — da barata, nos afirma: “*Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida.*” (LISPECTOR, 2009, p. 19, grifos meus).

Considero, a partir desses trechos brevemente pontuados, que a produção clariceana ultrapassa “um processo que tenta explorar a intimidade, até o mais recôndito do ser” (GOTLIB, 2013, p. 80). Ela gera, com sua capacidade de “dinamitar a linguagem em seu próprio território de representação para aí deixar à luz o seu cerne inovador” (GOTLIB, 2013, p. 194), novas formas de aceção no tocante ao que, mediante saberes e modos de compreender o mundo e a alteridade um tanto quanto previamente programados, assinalamos sob a insígnia “vida”: “escrever é tal *procura* de íntima veracidade de *vida*”, confessa o narrador de *Um sopro de vida (pulsações)* ([1978] 1999d, p. 17, grifos meus).

A escrita como procura, essa que materializa o universo ficcional da autora, é gesto que assume total entrega ao desconhecido, gesto que “opera uma volta à natureza primeira das palavras [...], buscando nesse movimento inverso não a fossilização da linguagem, mas a pluralidade de seus significados” (KADOTA, 1999, p. 35); gesto que, assim como o faz a narradora de *Água viva* ([1973] 1998c), adota a escrita como “o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (LISPECTOR, 1998c, p. 21), para encontrar algo que exprima minimamente a “vida vista pela vida” (LISPECTOR, 1998c, p. 19). Trata-se, como já sugeriu Olga de Sá, de visualizar

8. Crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 2 de novembro de 1968.

a prosa clariceana “como a reversão paródica da ilusão ficcional, arrancando-lhe a máscara: o desnudamento da ficção, *uma poética do escrever = viver, do sopro de vida*” (SÁ, 1993b, p. 237, grifos meus), onde o que está em jogo não é mais o desejo por representação, mas a inscrição de um timbre que alcança sentidos outros e, ressoando em nós de diversas formas e intensidades, comunica o outro por meio de rotas que escapam ao itinerário previamente programado pela lógica político-cultural que nos cerca.

Dessa maneira, a escrita como procura que Clarice Lispector exerce, aderente ao que é vivo, “aprimora-se na minuciosa gravação das vozes dos movimentos do sentir-pensar. Seu ‘escrever’, que ela constantemente adjetiva como ‘fragmentário’”, tortura-se para inscrever a “vida-relance da realidade inventada” (SÁ, 1993b, p. 220). Nota-se:

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido novo como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me envolve toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva — e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado. (LISPECTOR, 1998c, p. 25, grifos meus).

Quando o sujeito ficcional nos convoca à escuta para que a construção de sentido a partir da experiência com o texto se concretize, ele nos direciona a uma forma específica de participação frente ao que pode ser lido como a relação simbiótica entre o que, no texto clariceano, de um lado é vida e, de outro, palavra: “a densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo” (LISPECTOR, 1998c, p. 25). Essa relação, ainda, parece extrapolar os limites do que, partindo de uma ótica estritamente humana, estabelecemos como vida, visto que há a inscrição da natureza como elemento sexualmente vivo, como a membrana que envolve o sujeito da narrativa em uma força truculenta e transformadora, a ponto de fazer com que a voz ficcional adote um movimento animalizado e inscreva na materialidade textual a imagem de vidas afastadas de um contorno humano: “lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado” (LISPECTOR, 1998c, p. 25).

Ao colocar-se como alguém cujo coração por vezes percebe, como alguém que, via escrita — e nos terrenos de um “sentimento constante” —, nos comunica a “vida vista pela vida” (LISPECTOR, 1998c, p. 19) com “palavras que vivem de som” (LISPECTOR, 1998c, p. 27), a autora nos permite conceber sua “procura” como uma entrega à — pegando emprestado alguns versos do poeta paulista

Tarso de Melo — “palavra ouvida de passagem/ e quem sabe a passagem entreouvida” para partir “daí para o lugar em que consiga dizer algo/ encaixar um som, uma trama, desarmar, desatar-se”⁹ (MELO, 2017, p. 26), o que nos permite retomar a seguinte sugestão de Hélène Cixous (1991b, p. 01): “[...] quando criança, o primeiro ato de Clarice foi colocar-se à *écoute* de, em sintonia com a escrita, algo que acontece entre o corpo e o mundo [...]”, de um modo que seu texto, em consequência desse posicionamento, pudesse partir de “uma hipótese não formulada de que escrever é algo vivo” (1991b, p. 01, grifos meus)¹⁰.

Dessa maneira, a produção de Clarice Lispector assume que “*para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto*”¹¹ (LISPECTOR, 2020, p. 75, grifos meus), sendo esse aspecto que nos escapa, esse som e esse objeto, o sentido outro que complexifica nossa relação com o mundo que nos cerca, exigindo de nós uma abertura significativa — que vai além da simples experiência visual com o texto — ao “drama da linguagem” (NUNES, 1995) que compõe sua força literária: “*Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa [...] Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso*” (LISPECTOR, 1998c, p. 30), solicita a voz narrativa de *Água viva*¹² em sua “onomatopeia”, em sua “convulsão da

linguagem” (1998c, p. 27) assentada sobre uma tessitura muito mais que humana: “Mas bem sei que *o que escrevo é apenas um tom [...] Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertencço ao gênero humano*” (LISPECTOR, 1998c, p. 86, grifos meus).

Se nos deparamos constantemente com sujeitos ficcionais que nos afirmam “O erotismo *próprio do que é vivo* está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado *na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz*” (1998c, p. 40, grifos meus), ao passo que nos pedem “*Ouve-me* então com teu corpo inteiro” (1998c, p. 10, grifos meus), podemos sugerir que os textos de Clarice Lispector demandam uma espécie de entrega auditiva, uma atenção acentuada frente ao que não é apenas literatura, mas vida vivendo que ressoa em nós. Essa atenção, ainda, nos conduz ao questionamento do “humano” como a régua que mede e define o que é uma vida, posto que esta pulsa na prosa clariceana espalhando-se no ar, no mar e nas plantas ao mesmo tempo em que se espalha na “veemência” da “voz” que nos escreve — confundindo-se, assim, com a *natureza*, aquilo que supostamente seria o oposto radical das qualificações que confirmariam um ser vivo na condição de vivente humano: “Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo — cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela

9. Faço referência ao poema “Feitio de oração”, publicado em *Íntimo desabrigo* (2017).

10. No original: “Clarice’s first movement as a child was to put herself at the *écoute* of, in tune with, writing, of something that happens between the body and the world” [...] “comes from within. It is written from an unformulated hypothesis that *writing is something living*”. (CIXOUS, 1991b, p. 01).

11. Faço referência ao conto “É para lá que eu vou”, publicado em *Onde estivesse de noite* ([1974] 2020).

12. É válido destacar que *Atrás do pensamento: monólogo com a vida e Objeto gritante* foram os primeiros títulos da narrativa, editada e publicada em 1973 como *Água viva*. Acredito que os dois primeiros títulos, ainda que tenham sido substituídos — muito embora se inscrevam de forma evidente no espaço ficcional de *Água viva* —, sublinham com precisão as relações que podem ser estabelecidas entre “vida” e “escuta” na escrita clariceana. Sobre a mudança, conferir o interessante e afiado texto “As duas versões de *Água viva*”, de Alexandrino E. Severino (1989).

tosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica” (LISPECTOR, 1998c, p. 24).

Como se opera, entretanto, esse exercício de escuta — seja no tocante à autora em seu processo criativo, seja no tocante aos(as) leitores(as) em contato com sua escrita? Que “vida” é essa que ecoa a partir de seus textos? “O que canta a natureza?” (LISPECTOR, 1998c, p. 41) em Clarice Lispector? Em seu *Coming to Writing and Other Essays* (1991a), Hélène Cixous afirma o seguinte:

Se Kafka tivesse sido uma mulher. Se Rilke tivesse sido um judeu brasileiro nascido na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta anos. Se Heidegger tivesse sido capaz de deixar de ser alemão, se tivesse escrito o *Romance da Terra*. Por que citei esses nomes? Para tentar traçar seus arredores. É por ali que Clarice Lispector escreve. Ali, onde os trabalhos mais exigentes respiram, ela faz seu caminho. E então, no ponto em que o filósofo perde o fôlego, ela continua indo, ainda mais longe, além de todo o conhecimento. Depois da compreensão, passo a passo, ela mergulha trêmula na incompreensível profundidade do mundo, *a orelha ultrasensível, tensionada para captar até o som das estrelas, até a mínima fricção entre os átomos, até o silêncio entre dois batimentos cardíacos*. (CIXOUS, 1991a, p. 133, grifos meus).

A “orelha ultrasensível” de Clarice Lispector sublinhada por Cixous, pronta para captar o que transita pelo espaçamento corpo-mundo, nos sugere que o ato de construir sentido exercido pela autora ultrapassa os campos da visão. É, também, pela entrega auditiva que ela não só se aproxima de nomes como Kafka e Heidegger, mas vai além dos limites por eles traçados, para em igual movimento afastar-se deles. Trata-se, tanto no resultado criativo clariceano, quanto na postura que Clarice Lispector assumia em sua procura pela palavra ouvida de passagem, da encenação mais profunda daquilo que Rodrigo S. M., narrador de *A hora da estrela* ([1977] 1998b) — comumente compreendido como o *alter ego* da autora — indica como escrever de ouvido: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

É a partir dessa afirmação de Rodrigo S. M. que Marília Librandi — dialogando, inclusive, com alguns dos apontamentos de Hélène Cixous — desenvolve seu *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (2020). Nele, Librandi analisa uma possível “teoria da escuta” elaborada por Clarice Lispector em suas mais variadas narrativas. Quero ressaltar, a princípio, considerando as valiosas sugestões da crítica, que o escutar de e em Clarice Lispector ao qual me refiro “não é meramente sonoro,

mas também é mergulhado no silêncio” (LIBRANDI, 2020, p. 33), o que nos leva ao seguinte fato: a escuta presente na escrita não está ancorada na oposição entre “o silêncio escrito e oralidade, ou entre texto e fala, ou entre silêncio e som; ao contrário, trata-se da conjugação desses dois momentos — de sua fricção” (LIBRANDI, 2020, p. 33). Assim, “se a escrita é silenciosa, escutar o que está escrito não implica apenas uma habilidade que tem a ver com o som”, uma vez que além dos sons do mundo para os quais a escrita aponta, “há sons na mente do leitor, que emergem quando repetimos as palavras que lemos em silêncio” (LIBRANDI, 2020, p. 37-38).

O que pretendo destacar é que a “orelha ultrasensível” de Clarice Lispector ressignifica “a autoria como um modo ativo e fértil de recepção auditiva” (LIBRANDI, 2020, p. 30), nos solicitando em igual movimento a apreensão de seus textos a partir de um exercício que busca não assumir o olhar como o ponto central da construção de sentidos; o que não quer dizer, contudo, que devemos compreender a arte da escuta na escrita “como um privilégio de um sentido sobre outros”, mas sim como um “espaço de ressonâncias, como um objeto expandido”, tal como os romances da autora (LIBRANDI, 2020, p. 116). Opera-se, então, uma saída, por parte de quem lê o texto clariceano, de uma lógica estritamente visual — de

caráter interpretativo, onde há algo a se compreender ou se explicar a partir de modelos de inteligibilidade cristalizados —, à condução de uma experiência literária guiada por um corpo aberto às ressonâncias e às tessituras orquestradas pela materialidade textual:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último do domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos [...] E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano [...] E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase feita apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...] (LISPECTOR, 1998c, p. 11).

Acredito que conduzir nossa relação com o texto clariceano em proximidade do exercício adotado pela narradora de *Água viva* (1998c) é um gesto que abre novos caminhos em relação às maneiras por meio das quais somos atingidos(as) pelos movimentos de “comunicação” — para dialogar com certa perspectiva de Georges Bataille (2017) — agenciados pelo texto literário, dado que o escrever de ouvido orquestrado por Clarice Lispector

13. No original: “ce qu’on essaye de capter par l’oreille, ce sont des *signes*; ici, sans doute, l’homme commence; j’écoute comme je lis, c’est-à-dire selon certains codes” (BARTHES, 1992, p. 184). Vale destacar que além dessa modalidade de escuta, Barthes elenca outras duas. Uma é compreendida como um estado de alerta [*alerte*] — baseado em *indícios* sonoros — e nos aproximaria dos animais outros que humanos [rien, à ce niveau, ne distingue l’animal de l’homme]. A outra, em contrapartida, segue um caráter moderno, onde é levado em conta não apenas o que é emitido, mas o *que/quem* emite determinado som. Ela também se desenvolve em um espaço intersubjetivo, onde o “eu escuto” quer dizer também ‘escuta-me’; aquilo que ela [a escuta] se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma ‘significância’ geral, não mais concebida sem a determinação do inconsciente”. No original: “ou « j’écoute » veut dire aussi « écoute-moi »; ce dont elle s’empare pour le transformer et le relancer infiniment dans le jeu du transfert, c’est une « signifiante » générale, qui n’est plus concevable sans la détermination de l’inconscient” (BARTHES, 1992, p. 184). Para uma leitura de Clarice Lispector mais próxima dessa abordagem, conferir o trabalho de Dany Al-Behy Kanaan (2002).

“pede leitores capazes de ‘escutar’ um texto escrito, a fim de capturar precisamente aquilo que passa entre as linhas, como a forma e o desenho de uma entonação, de um tom ou de um timbre” (LIBRANDI, 2020, p. 70). Escutar um texto é, portanto, direcionar atenção à — como bem solicitou a voz narrativa de *Água viva* (1998c) — “pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” que compõe dada superfície ficcional; é relacionar-se com o texto, com as palavras e suas pulsações estético-discursivas, assumindo o corpo como o espaço que não só confere sentido ao que é escutado, mas que funciona como um dispositivo que faz ecoar esse mesmo sentido, o que me permite dizer que a escuta aqui é diferente de uma das noções propostas, por exemplo, por Roland Barthes em seu *L’obvie et L’obtus* (1992); noção essa que coloca o referido exercício no âmbito de uma *déchiffrement* [decodificação] acionada pela captura auricular, posto que para o autor “aquilo que tentamos captar pela orelha são *signos*” (BARTHES, 1992, p. 184, grifos do autor)¹³ a serem decifrados.

Permitir que a escrita de Clarice Lispector ressoe em nós por caminhos que escapam à soberania do olhar, assim como faz a narradora do trecho acima citado, que escuta música com o corpo para sentir o mundo tremer em suas mãos com o intermédio da “eletricidade da vibração”

produzida pela eletrola, é apreender seu texto como uma caixa de música fechada — e é justamente por isso que considero, seguindo o que propôs Marília Librandi, que a cada vez que um livro de Lispector é aberto, “é possível ouvir o pulso de suas palavras reverberando experiências passadas em uma forma escrita, ao mesmo tempo em que transmite novas ressonâncias para o futuro a cada releitura” (2020, p. 68), posto que as próprias palavras que materializam sua literatura são, como pontualmente narra Rodrigo S. M. em *A hora da estrela* (1998b), “sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão” (LISPECTOR, 1998b, p. 16).

Nesse tom, a postura que costumo adotar frente à literatura clariceana dialoga bastante com o apelo — com o *puxão de orelha*, na verdade — de Jean-Luc Nancy em seu texto *À l’écoute* [À escuta] ([2002] 2013), que propõe justamente uma saída de uma ordem oculocêntrica ao destacar que possibilidades múltiplas são inauguradas quando nos permitimos efetivamente *escutar*. Trata-se, no pensamento de Nancy, de enfatizar os sentidos — seja no aspecto semântico, no sentido sensato; seja no campo da *aisthesis*, no sentido sensível — como apreensões que resultam de uma entrega legítima ao exercício da escuta. Mas o que seria, recuperando a pergunta de tonalidade ontológica deixada pelo filósofo, “um ser entregue à

escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?” (NANCY, 2013, p. 162). O que seria, além disso, estar à escuta da vida — dessa *tessitura anônima* — que irrompe no texto clariceano?

Quero sublinhar, de início, que para Nancy “escutar é estender a orelha — expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão da orelha¹⁴ —, é uma intensificação e uma preocupação, uma *curiosidade* e uma *inquietação*” (2013, p. 162), porque penso que isso se aproxima bastante das já mencionadas assertivas de Clarice Lispector, as quais posicionam o movimento da escrita sobre os terrenos de uma “curiosidade intensa”, de “uma procura” por aquilo que, dizendo algo a respeito da “vida humana ou animal”, produza uma literatura que pode ser compreendida como “vida vivendo”. Além disso, o “estender a orelha” de Nancy, aqui, nos ajuda a ampliar o campo de compreensão semântica que pode ser atribuído não só à cena inaugural de *Perto do coração selvagem* ([1944] 1998d), primeiro romance da autora, mas de seu próprio “raiar” — para usar o termo cunhado por Antonio Candido (1977) em seu primeiro texto que trata da escrita clariceana — na literatura brasileira. No primeiro parágrafo da referida narrativa, que inicia o capítulo intitulado “O pai”, notamos o seguinte:

A máquina do pai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. *Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.* (LISPECTOR, 1998d, p. 13, grifos meus).

A escuta como *leitmotiv* (LIBRANDI, 2020), portanto, faz-se presente desde o início da carreira de Clarice Lispector como escritora publicada¹⁵, o que coloca em evidência que sonoridades, tonalidades, timbres, tessituras e diversas vibrações — ainda que se trate de um texto —, são marcas que, via palavra — sempre escorregadia, atravessada pela tentativa de capturar o “instante-já” —, caracterizam sua literatura. A orelha pendurada, demarcando um corpo que funciona como antena pronta para captar o que interliga os elementos do mundo a sua volta — é preciso notar que os sons que perpassam a cena estão “ligados” uns aos outros —, opera ainda uma espécie de abertura à diferença em sua forma mais radical — isto é, a natureza, a vida outra que humana —, dado que é essa “orelha à escuta” aquilo que abre passagem para que Joana — que “não pensava pensamentos, porém música” (LISPECTOR, 1998d, p. 71) — sinta seu corpo em proximidade da “terra quente, socada, tão cheirosa e seca”, onde

14. “Como se a expressão tivesse sido emprestada da observação de certos animais, como os coelhos e muitos outros, sempre à escuta e ‘em alerta’...” (NANCY, 2013, p. 162)

15. Clarice Lispector confessou algumas vezes que escrevia desde criança — tendo tentado, inclusive, publicar alguns textos no *Diário de Pernambuco*, na coluna “O diário das crianças”, espaço dedicado ao público infantil. Seus escritos, contudo, nunca foram aceitos. De acordo com ela, a recusa era consequência do seguinte fato: os materiais que eles recebiam “começavam assim: ‘Era uma vez e isso e isso...’ *Os meus eram sensações*” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, p. 82, grifos meus). Destaco essa questão porque acredito que uma escrita que, já na infância da autora, inscrevia “sensações” em detrimento de fatos narrativos, parece prever o que mais à frente seria a marca de sua produção literária: uma quase exigência para que o que compõe a materialidade textual seja efetivamente *sentida*.

“uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer” (LISPECTOR, 1998d, p. 13). A atenção e curiosidade intensa que demarcam a escrita como procura e como gesto de escuta, bem como a orelha estendida — agora, me refiro à nossa orelha — que ocupa o espaço corpo-texto por meio do qual nos afetamos pelo campo do sensível aberto pela autora, voltando-se às mais variadas formas de vida que se espalham por seu projeto de escrita frisam inclusive que a palavra, em se tratando de uma economia ficcional clariceana, é capaz de inventar “um caminho de vida” (LISPECTOR, 1998d, p. 33) com potencial para despertar “percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos” (LISPECTOR, 1998d, p. 43).

Em segundo lugar, é necessário indicar as diferenças entre *entendre* e *écouter* (em português, *ouvir* e *escutar*), pois é a partir da marcação do que distingue ambos os verbos na língua francesa que Jean-Luc Nancy nos permite pensar sobre como o gesto da escuta pode ser estendido, também, à experiência literária: se o primeiro [*entendre*], para ele, configura o ato de compreender o sentido — o inteligível, o *entender* o que alguém fala, o que nos narra um texto etc. —, o segundo [*écouter*] “é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível” (NANCY, 2013, p. 163). O que está em

discussão nessa distinção é que o primeiro termo se filia a uma espécie de acabamento: o ouvir o que se diz de forma a adotar o sentido produzido por esse dizer como verdade compreendida a partir de saberes e contornos prévios de inteligibilidade; o segundo, por outro lado, abraça o sentido como abertura, como possibilidade. É preciso considerar, então, que “pensar em escutar significa pensar no que vem *antes* da linguagem articulada, como uma infralíngua” — isto é: murmúrios, sussurros, ruídos — “e o que vem *depois*, o ultrassom que vai além da linguagem e a transcende, como um ritmo estendido ou um eco que ricocheteia” (LIBRANDI, 2020, p. 69), de modo a transformar o sujeito da escuta em uma caixa de ressonância, em um “sujeito diapasão” (NANCY, 2013, p. 169).

Dito isso, e voltando à Hélène Cixous (1991b) em sua ênfase de que Clarice Lispector colocava-se à escuta [*à l'écoute*] do que acontecia entre seu corpo e o mundo — saltando desse campo relacional para assumir a escrita como algo vivo —, sugiro, partindo da produção ficcional da autora, que a aproximação que pode ser feita entre sua *escrita* e o exercício constante da *escuta* é ligada por um fio condutor ancorado no sentido como algo que se desloca constantemente. Em Nancy:

o sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir “em mim”, como se diz (voltaremos a esse “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isso). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. *Soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si.* (NANCY, 2013, p. 164, grifos meus).

O que pretendo frisar, desse modo, é uma espécie de jogo por meio do qual a autora, via exercício de escuta em relação ao que a cerca, produz sentido — em sua dupla acepção — a partir de uma entrega e dedicação auricular e, escrevendo, desloca esse mesmo sentido ao leitor ou leitora, que por sua vez, ao colocar-se de igual modo à escuta, movimenta sentidos outros, fazendo ressoar o que foi lido e escutado tanto em si, quanto em outrem. Tendo isso como ponto de análise, e considerando que “o visual seria tendencialmente mimético” enquanto o sonoro é “tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio)” (NANCY,

2013, p. 165), o escutar em e de Clarice Lispector é exercício atravessado por tudo aquilo que compõe o campo de experiência da autora, o campo de experiência de quem se defronta com seus textos e, ainda, o campo de experiência instaurado pela comunicação literária — em outros termos, pelo *estar-com* o sentido inscrito pela escrita, que assume, inclusive, o silêncio como potência. A escuta na literatura clariceana, em decorrência disso, configura uma participação latente, um colocar-se frente ao texto que abre passagem a uma inclinação profunda à diferença e aos sentidos múltiplos que por ela são agenciados, de modo que a matéria ficcional a ser experienciada deixa de ser compreendida como um campo meramente interpretativo e passa a ser o tecido com o qual são costuradas possibilidades outras não só de se compreender aquilo que sedimenta o horizonte do real, mas de modificar o que produz esse próprio horizonte.

À ESCUTA DA VIDA

No lugar de coerência e verossimilhança — elementos que corresponderiam a uma ordem mimética —, escrever de ouvido “produz metamorfoses literárias, um continente inteiro de monstros fecundos e belos” (LIBRANDI, 2020, p. 55), e é por isso que encontramos em Lispector “textos plurivocais, formas em fluxo e numerosas bestas — algumas mitológicas, como centauros e sereias, e outras

configuradas a partir de justaposições de coexistências” (LIBRANDI, 2020, p. 55) entre o humano e o outro que humano, como bem evidencia o encontro inicial de G.H. com a barata:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito [...] Uma barata? Muitas: mas quantas?!, perguntei-me em cólera. Vagueei o olhar pelo quarto nu. Nenhum ruído e no entanto eu bem sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando o silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 46-48).

Encontramos, nesse trecho, o silêncio — que é escutado — como a passagem que permite que a narradora identifique o que há dentro dela: o receio, a apreensão causada pelo encontro com o inusitado, o horror que foi se deparar com um animal abjeto, invasor de seu espaço pessoal. É curioso, além disso, perceber que por mais que a personagem recorra ao olhar como ponto de referência para compreender o que acontecia — “vagueei o olhar pelo quarto nu” —, é pela afetação auditiva, ou seja, pelo ato de escutar [*écouter*] o “silêncio roçando o silêncio” em sua “ressonância enfática”, que G.H. torna-se capaz de

dizer que “estava saindo” de *seu* mundo “e entrando *no* mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 62, grifos meus), “na bruta e crua glória da natureza” (LISPECTOR, 2009, p. 63), abrindo caminhos para concluir, páginas a frente, que “a respiração do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio” (LISPECTOR, 2009, p. 97). Escutar o texto clariceano é, assim, compreender que sua poética da escuta, “em última instância, se move em uma direção extra-humana e assume uma dimensão planetária” (LIBRANDI, 2020, p. 54) e, sobretudo, multiespecífica.

Entra em destaque, desse modo, o que Marília Librandi sugeriu como *ecopoética*: aquilo que se define como uma “abertura incondicional ao exterior”, como a “consequência de estar completamente integrado ao sentido de pertencer, de fazer parte de algo que pode ser o útero, o mundo, e/ou o próprio planeta” (LIBRANDI, 2020, p. 36). Essa *ecopoética*, conceito que alude, ao fim e ao cabo, “uma poética de ressonâncias capaz de englobar reverberações estéticas, éticas e ecológicas do imaginário” (LIBRANDI, 2020, p. 36), tem como impulso fundamental um “escrever de ouvido” que se apresenta como “uma copresença ecológica, ecoica, acústica: um ser no mundo, um ser no corpo, pessoal e cosmológico” que considera “as reverberações rítmicas entre nosso corpo e o que o envolve” (LIBRANDI, 2020, p. 80).

Quando Clarice Lispector cria uma personagem capaz de escutar o mundo respirar, ela nos propõe a existência de um sujeito extremamente sensível à vida em suas mais diversas gramáticas e morfologias: sensível a uma vida, portanto, que não é necessariamente preenchida pelas atribuições capazes de defini-la como humana. Escutar a escrita da autora, mesmo quando ela faz irromper no âmbito textual quase que a materialização do silêncio, é uma das formas de nos aproximarmos dessa vida, posto que a palavra, em sua prosa, apresenta-se “como isca para ouvir-dizer o não dito de animais, plantas e flores” (LIBRANDI, 2020, p. 203).

“O corpo todo escuta”, é o que afirma Lori em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* ([1969]1998e), em uma das cartas que escreve a Ulisses, descrito como “seu homem” (p. 36). É essa a experiência — a de habitar um corpo que, em sua totalidade, escuta — que se estende àqueles e àquelas que se permitem não apenas compreender o sentido lógico [*entendre*] que permeia a escrita de Clarice Lispector, entregando-se, para isso, às sensações e sensibilidades outras para as quais seu movimento criativo nos direciona [*écouter*]. Se a produção ficcional clariceana reorganiza nossa postura frente à literatura ao se desvincular de uma ordem oculocêntrica, redimensionando as maneiras por meio das quais

construímos sentidos a respeito do mundo que nos cerca, ela reorganiza também os modos como sentimos esse próprio mundo, construímos esse mundo e, enfim, o ocupamos — uma vez que o contato exigido por seus textos é aquele ancorado no *écouter*, no estar inclinado(a), no deixar-se afetar pelas ressonâncias e tessituras que por ali transitam —, sublinhando que o que está em questão em seu projeto criativo é sobretudo um gesto que expande o campo do possível.

Para elucidar ainda mais o que estou sugerindo como “escutar a vida” — tanto no âmbito autoral clariceano quanto no âmbito de quem experiencia seus textos —, recorro novamente à Marília Librandi, que argumenta o seguinte:

o ouvido é o que aproxima os humanos dos animais, porque é o que nos tira da linguagem humana articulada; o ouvido é o órgão de experimentação acústica, o órgão mais próximo de uma antena pronta para captar sinais. É onde somos mais outros, na medida em que deixamos de enunciar para receber o que nos vem de fora, em ecos e reverberações, e de dentro, como pulsações. (LIBRANDI, 2020, p. 208).

Escutar o que nos comunica a literatura de Clarice Lispector é justamente o exercício de sermos mais outros,

de nos despirmos das vestimentas político-discursivas que delimitam nossos desejos, nossas formas de vida e as práticas cotidianas que assumimos perante a alteridade e perante o mundo. É abrir-se, portanto, a outras éticas da vida e do vivente, o que me faz pensar que é aqui que se localiza uma das forças políticas da escrita clariceana, posto que essa abertura experienciada pelo leitor ou leitora em contato com sua obra faz cair por terra a crença da própria autora a respeito de seu exercício criativo e sua suposta ausência de contribuição para o que seria o “social”. O ponto, aqui, é que o “social” não se define, em Lispector, sob os ditames do excepcionalismo humano, e é essa a questão fundamental sobre a qual me situo para pensar sua escrita, dado que escutar a vida que dela ecoa nos guia, de certa forma, a uma espécie de epistemologia ecológica que aguça, conseqüentemente, nossa imaginação ecológica, fazendo com que a vida social seja vista “como uma potência criativa” capaz de redefinir a “paisagem e as nossas relações com os outros organismos e objetos que formam o mesmo mundo no qual existimos” (STEIL; CARVALO, 2014, p. 163), sendo que este “horizonte imaginativo não se esgota, no entanto, na criação e na reprodução constante de modos de ser e viver, mas também incide sobre as formas pelas quais pensamos e conhecemos o mundo” (STEIL; CARVALO, 2014, p. 163) e seus mais diversos habitantes.

Destaco, então, que colocar-se à escuta de outras éticas da vida e do vivente a partir do que ecoa pelas margens acústicas da literatura de Clarice Lispector — éticas que se formulam sobretudo com a diluição dos agrupamentos epistemológicos definidores do que compreendemos como “humanidade” e o que a ela deve se curvar — é inclinar-se às ressonâncias de sociabilidades outras. Sugerir, acima, que a escrita clariceana parte de um “gesto que expande o campo do possível”. Essa expansão, esse alargamento apresentado em constante estado de devir, é acionado, acredito, com a atenção e a entrega que seu texto nos solicita; é acionado com o colocar-se à *l'écoute* da criação dos sentidos movimentados pela prosa da autora, dos sentidos que fogem com frequência das hierarquias que classificam, modelam e situam os corpos no horizonte de uma realidade histórico-política que se sustenta sobre e a partir das divisões entre o que é o natural e o cultural, o humano e o animal, o irracional e o racional — para citar, por ora, apenas alguns exemplos — (Cf. GIORGI, 2014), ditando com isso quais serão aqueles(as) que merecem viver e quais serão aqueles(as) cujas vidas poderão ser abandonadas à violência, à violação e à morte.

Assim, da mesma forma que a *escuta* é apresentada na escrita de Lispector desde o seu primeiro romance, fundamentando-se em sua produção ficcional como elemento

que, quando não se destaca, mostra-se pelas bordas da superfície textual, a inscrição da *vida* — dessa mais que humana e, por isso, ampla demais para ser capturada pelos estreitos limites que definem as margens de um *bios*, de uma existência politicamente qualificada — também configura um segundo *leitmotiv* que merece atenção especial. Se considerarmos a sugestão de Claire Varin, para quem *Perto do coração selvagem* (1998d) “carrega em gérmen todos os seus outros textos”, sendo nesse sentido “o *cadinho*, o conjunto de manifestações futuras, o Um contendo todos os possíveis” (VARIN, 2002, p. 111)¹⁶, estender a orelha para a marcação da vida na referida obra nos ajuda a lançar luz sobre os sentidos que a ela podem ser atribuídos pelo restante do percurso criativo clariceano.

No início do romance, no que pode ser compreendido como o segundo capítulo, a voz narrativa proposta por Clarice Lispector afirma que Joana “sentia dentro de si um animal perfeito” ainda que, ao mesmo tempo, “repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto” por “receio”, talvez, “de alguma revelação” (LISPECTOR, 1998d, p. 18). Que os animais outros que humanos e a natureza são inscritos desde o início da prosa em questão, quando Joana observava com atenção desmedida “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (LISPECTOR, 1998d, p. 13), já foi mencionado. Quero sublinhar,

contudo, que além disso nos deparamos com uma personagem que, sentindo esse animal dentro de si, concentra em seu cerne uma espécie de “acúmulo de vida” (LISPECTOR, 1998d, p. 22), como a própria narradora nos sugere no mesmo capítulo, de título “o dia de Joana”. Trata-se, no caso da protagonista, de um sujeito ficcional que “ouvia longínqua e surdamente o fragor da *vida se aproximando, densa, caudalosa e violenta*” (LISPECTOR, 1998d, p. 80, grifos meus), que “tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela” (LISPECTOR, 1998d, p. 80); de um sujeito ficcional, portanto, que “na verdade não enxergava tanto quanto *ouvia dentro de si a vida*” (LISPECTOR, 1998d, p. 76, grifos meus).

Essa vida em excesso que atinge, quase sempre pelo intermédio da escuta, a personagem — que é construída sobre um plano subjetivo evidentemente volátil, seja pelas questões familiares que a circundam, pela gélida relação que mantinha com Otávio, ou pela sensação de estar “vivendo menos do que podia” (LISPECTOR, 1998d, p. 19) — mostra-se ainda na própria estrutura da escrita, que varia constantemente entre o uso da primeira e terceira pessoa, em indicativo formal de que os sentidos que aos poucos podem ser atribuídos à essa vida transitam com considerável insistência pela ordem de algo que não se deixa capturar por um contorno preciso:

16. Claire Varin sugere, em capítulo de título “*Perto do coração selvagem* (1944): fundações do templo”, inserido na coletânea de ensaios *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector* (2002), que o citado romance apresenta um conjunto de prelúdios temáticos que se espalham por boa parte dos trabalhos futuros da autora. A crítica, além disso, ao longo de seu livro, indica como esses temas se interligam, delineando possibilidades interpretativas que nos permitem apreender a obra clariceana como um grande “templo” composto por várias seções, cômodos e especificidades arquitetônicas. Marília Librandi (2020, p. 122) também utiliza esse ensaio para fundamentar seu argumento de que o elemento da escuta é algo que se capilariza pela escrita de Lispector.

Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. *Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada, definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma.* Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descobro de outra qualidade. *Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva.* (LISPECTOR, 1998d, p. 68, grifos meus).

Tensionando a escuta, encontramos aqui um possível germen — para pensar, ainda, com Claire Varin (2002) — da contestação do que se compreende normalmente como “vida” e “humanidade”; contestação presente também nos últimos textos clariceanos, como bem evidenciam, por exemplo, tanto o narrador de *Um sopro de vida (pulsações)*, ao afirmar que “vida não tem adjetivo” (LISPECTOR, 1999d, p. 19), quanto Rodrigo S. M., que descreve Macabéa como “matéria vivente em sua fonte primária” (1998b, p. 38), como “fina matéria orgânica” que “existia” e “só isto” (LISPECTOR, 1998b, p. 39). O espanto causado por esse “recorte” que atinge Joana, pelo reconhecimento dos limites que a conformam em um molde muito bem delimitado, contrasta com sua constante sensação de ser “espalhada no ar”, de pensar “dentro das criaturas” e viver nas coisas além dela mesma. Nesse compasso, a chocante

descoberta de ser “de outra qualidade” experienciada por uma personagem que pisa “no vital” do mundo, assumindo com esse pisar que tudo o que a circunda “é continuação” de seu “começo” (LISPECTOR, 1998d, p. 20), nos aponta para o fato de que Joana parece não estabelecer distinções hierárquicas entre ela, o ambiente por ela habitado e os outros seres que nele podem ser encontrados.

“Esqueço que sou humana”, nos narra a protagonista, demarcando logo em seguida que, partindo desse esquecimento, compreende-se como “coisa apenas viva”, como alguém cujo “corpo” e “alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como *matéria simplesmente viva*” (LISPECTOR, 1998d, p. 99, grifos meus). Nota-se neste texto, desse modo, o prelúdio para o que se tornará característica marcante na obra da autora; isto é, a inscrição de uma organicidade, de uma vida que prescinde à personalização e coloca problemas para determinada lógica que toma a “humanidade” como essência, como estatuto ontológico do vivente humano: “Mas há também o mistério do *impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca*”, confessa a narradora de *Água viva* (LISPECTOR, 1998c, p. 30, grifos meus), em consonância não só com o que Joana narra em *Perto do coração selvagem*

(1998d), mas com o que outras personagens clariceanas experienciam, como a própria G.H., que em seu mergulho na “vida pré-humana” proporcionado pelo contato com a barata, afirma estar “vivendo da tessitura de que as coisas são feitas” (LISPECTOR, 2009, p. 101).

Voltemos, então, ao primeiro romance de Lispector:

Assim lembrava-se de Joana menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, o gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma [...] A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável. (LISPECTOR, 1998d, p. 46).

É preciso destacar que dentro da constante marcação da vida orgânica, da vida que aparentemente não se condensa em uma forma fixa — “afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável [...]” (LISPECTOR, 1998d, p. 194) — a figura do animal outro que humano é notoriamente instaurada como um ponto de passagem. A

aparente diluição do que poderia emoldurar uma vida em um quadro fixo, dessa maneira, alcança com recorrência um limiar a partir do qual a personagem, defrontando-se com um *bios* outro que humano, nos permite tanto questionar a humanidade a ela conferida como dado pronto e cristalizado, quanto repensar a separação do vivente humano em relação ao que supostamente seria o seu oposto. Assim sendo, acredito que o que está em questão na escrita de Clarice Lispector é a construção de um plano sobre o qual o vivente humano — que, em momentos específicos de suas muitas narrativas, nos permite colocar problemas a respeito do que seria tal “humanidade” — convive com viventes outros de modo a inscrever um umbral por meio do qual se abrem caminhos para a desterritorialização dos sentidos comuns que envolvem os termos “animal”, “humano”, “corpo”, “natureza”, dentre outros. Essa desterritorialização, levando ao limite os referidos signos, é constantemente apresentada pelo intermédio de determinada zona de indiscernibilidade mediante a qual esses próprios signos se misturam — “Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo” (LISPECTOR, 1998d, p. 71) — ou mesmo se dissolvem:

E sobretudo havia o que não se podia dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber. Também: as plantas

crescendo de sementes e morrendo. Também: longe, em alguma parte, um pardal sobre um galho e alguém dormindo. Tudo dissolvido. (LISPECTOR, 1998d, p. 195).

Inserida na narrativa como “substância apenas, menos que humana” (LISPECTOR, 1998d, p. 200), o atordoamento vivenciado por Joana — esse de confundir-se com os elementos que estão a sua volta, de entoar que “tudo é um” — opera, em minha concepção, uma espécie de desmanche das distinções que, tomando a própria ideia de “humanidade” como ponto de partida, regulam e ditam como organizamos nossa relação com aquilo que é natural — tomando o “natural”, aqui, no sentido mais amplo possível, isto é: a vida animal, vegetal, mineral, os fungos, protozoários etc. O “entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma” (LISPECTOR, 1998d, p. 46), a tessitura de um sujeito que enraíza-se à terra — prendendo-se, enfim, “a tudo o que não era mais seu” — realoca Joana, portanto, em uma habitabilidade afastada de qualquer postura que possa apreender o mundo natural a partir de algo que é apropriável, pois essa vida que irrompe no texto — atrelada à natureza e contaminada pela presença do animal outro que humano — mostra-se, como os trechos citados têm sugerido, como algo que resiste à apropriação.

Joana, que nos diz “Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma” (LISPECTOR, 1998d, p. 69), no decorrer de *Perto do coração selvagem* (1998d) liberta-se aos poucos das categorias que poderiam limitá-la em um contorno preciso, sendo essa libertação construída reiteradamente pelo intermédio de uma aproximação que a protagonista estabelece com o mundo natural e com a vida outra que humana. O cão do trecho citado anteriormente, que surge nas cenas finais da narrativa — quando Joana já não estava mais com Otávio, pois este havia partido —, mantendo-se à espreita da personagem, funciona como gatilho para que ela abrace, enfim, o “animal perfeito” que sentia dentro de si desde o início do romance. O contato causado pelo ingresso de Joana no umbral aberto pela relação não-hierárquica que ela assume com a natureza, bem como pela aproximação que ela estabelece com o animal outro que humano, é justamente o que inaugura sua passagem para um estado em que a vida passa a ser contemplada por uma fluidez absoluta, podendo ser compreendida como o espaço para pura experimentação, para pura transformação: “Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-se em pura transição” (LISPECTOR, 1998d, p. 200). Não à toa, o romance é finalizado com a inscrição do rompimento de

Joana com tudo aquilo que reprimia seu “animal perfeito” dentro de uma “*montagem humana*”¹⁷:

existem dentro de mim [...] *eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado correndo para o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro! [...] serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.* (LISPECTOR, 1998d, p. 201-202, grifos meus)..

Essa questão — um dissolver-se aliado à inscrição do animal outro que humano — também se estende ao segundo livro de Clarice Lispector, *O lustre* ([1946] 1999c). Negligenciado pela crítica literária¹⁸, o romance é iniciado com a apresentação de sua protagonista, Virgínia, da seguinte maneira: “Ela seria *fluida* durante toda a vida” (LISPECTOR, 1999c, p. 09, grifos meus). A personagem, que “vivia à beira das coisas”¹⁹ (LISPECTOR, 1999c, p. 15), ocupava, ainda que em estado de constante deslocamento, um ambiente profundamente cercado pela natureza

em sua mais vasta multiplicidade. Ela, que diversas vezes é descrita com características animais — “o rosto doce como o de um animal que come na mão” (LISPECTOR, 1999c, p. 16), “a face tenra e gelada como de uma lebre” (LISPECTOR, 1999c, p. 17) —, ora assume certa aproximação com a vida outra que humana, ora confere à natureza e aos animais uma espécie de capacidade de agência, como é possível notar nos seguintes *ecos*²⁰: “E era também de sua qualidade saber imitar choros de bichos, às vezes de bichos que não existiam mas poderiam existir. Eram vozes guardadas, redondas na garganta, uivadas, doídas e bem pequenas” (LISPECTOR, 1999c, p. 28), “o vento comunicando-se com o mundo” (LISPECTOR, 1999c, p. 14), “algum cavalo solto movia vagaroso as ervas com pernas finas” (LISPECTOR, 1999c, p. 13), “formigas que subiam e desciam cumprindo misteriosamente uma missão ou divertindo-se por um motivo” (LISPECTOR, 1999c, p. 26).

Virgínia, além disso, que “pensava como um pássaro que apenas voa” (LISPECTOR, 1999c, p. 207), também se assemelha a Joana em termos de um atravessamento com o mundo vegetal e mineral; atravessamento proporcionado, ainda, por um permitir-se escutar com o corpo inteiro:

E se um pássaro voava ou o grito de uma ave esguichava da mata próxima, ela era envolta por um turbilhão frio, o vento rodando

17. “Montagem humana” é o que G.H afirma ter perdido após o seu contato com a barata encontrada no guarda-roupa que havia no cômodo anteriormente ocupado por Janair: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha *montagem humana*” (LISPECTOR, 2009, p. 11).

18. Sérgio Milliet, Álvaro Lins (1963) e Gilda de Mello e Souza (1989) se destacam nas críticas contemporâneas à publicação do romance. Seus escritos “podem ser considerados como a recepção de *O lustre* nas letras brasileiras, ora se aproximando, ora se distanciando em sua análise, com algumas semelhanças e diferenças no posicionamento crítico dos autores” (SANTOS, 2016, p. 19).

19. Essa caracterização levantada pela voz narrativa de *O lustre* (1999c) se repete, inclusive, em *Água viva* (1998c), quando a narradora nos afirma “vivo à beira” (LISPECTOR, 1998c, p. 12).

20. Utilizo a palavra *eco* tanto para demarcar a questão da escuta, quanto para frisar a intensa sonoridade — movida pelo uso da assonância e da aliteração — que encontramos nos trechos citados. Nota-se: “algum cavalo solto movia vagaroso as ervas com pernas finas”, “formigas que subiam e desciam cumprindo misteriosamente uma missão ou divertindo-se por um motivo”.

folhas secas e poeira, vagos inícios inacabados, *num redemoinho dela e do que já não era ela* [...] *alongava-se para a distância como se aos poucos pudesse perder a forma* — pretendia ouvir as vozes e os ruídos do casarão e inclinava-se para distinguir. *Encostava-se de novo à árvore, esfregava um dos pés empoeirados, ultrapassava a compreensão e por uma espécie de esforço irreprimível atingia a incompreensão como uma descoberta* [...] Mas o que ela amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, o que ninguém lhe ensinara [...] Quando queria com muita força ia pela estrada até o rio. Numa de suas margens, escalável embora escorregadia, achava-se o melhor barro que alguém poderia desejar [...] só em pegá-lo, em sentir sua delicadeza alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo [...] Misturava o barro à água as pálpebras frementes de atenção — *concentrada, o corpo à escuta*, ela podia obter uma proporção exata e nervosa de barro e de água numa sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada. Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia *modelar um mundo*. (LISPECTOR, 1999c, p. 44-45, grifos meus).

Nota-se, então, em *O lustre* (1999c), que a natureza se mistura à personagem principal em notável proximidade com o que *Perto do coração selvagem* (1998d) nos apresenta em relação à Joana. Virgínia, que se perde “num redemoinho dela e do que já não era ela”, demarcando sua fluidez,

parece se afetar pela natureza a partir de uma escuta — é preciso frisar que, assim como as personagens que destaquei até aqui, a protagonista de *O lustre* (1999c) mantinha “*o corpo à escuta*”. Acredito que, tal como acontece com Joana, essa escuta — essa atenção às vibrações, ecos e ressonâncias da natureza e do animal outro que humano — é um dos gestos que abre passagem para a perda de uma forma: “*alongava-se para a distância como se aos poucos pudesse perder a forma*” (LISPECTOR, 1999c, p. 44)²¹.

O pássaro que voa pelos arredores do local ocupado pela personagem, a marcação do grito de uma ave que esguichava da mata próxima — tal como, quem sabe, “o grito de ave de rapina” (LISPECTOR, 1999d, p. 13) que abre *Um sopro de vida (pulsações)* — não produzem meramente uma “permanente, e por vezes exaustiva sinfonia”, como indicou Sérgio Milliet ao escrever sobre o romance em 15 de fevereiro de 1946, no 4º volume do *Diário Crítico* (1993a, SÁ, p. 27)²². Trata-se, na leitura que busco propor, justamente da eco-poética sugerida por Marília Librandi; das sonoridades que, permitindo que sejamos mais outros(as) na medida em que anunciamos menos para receber o que vem de fora — e o que ressoa em nosso interior —, nos apontam para um colocar-se no mundo atrelado a reverberações éticas, reverberações a partir das quais as vidas em suas mais diversas morfologias não

21. Destaco novamente a sonoridade que ecoa do texto em discussão com o auxílio do uso da aliteração e da assonância: “*alongava-se para a distância como se aos poucos pudesse perder a forma*”. Trata-se também, em minha leitura, de pensar que a escrita de Clarice Lispector não apenas em *O lustre* (1999c), mas em boa parte do seu projeto ficcional, elabora um convite à escuta que não é encenado unicamente a partir de um eixo temático constante. Ela evidencia, além disso, um cuidado e uma atenção latente à própria forma textual, que se une ao sentido — tanto o sensato, quanto o sensível — proposto pela matéria ficcional de um modo a fazer com que as sonoridades que por ali se multiplicam produzam ressonâncias ainda mais intensas naqueles e naquelas que se permitem escutar o que está escrito.

22. De acordo com Olga de Sá, Sérgio Milliet encontra em *O lustre* “a mesma procura de fixação do imponderável e do diferente que caracteriza *Perto do coração selvagem*”. Em suas palavras, o crítico “sublinha sempre, depois de analisar Virgínia, a protagonista, o estilo exuberante, a volúpia da palavra, da frase, do som e da cor. Trata-se de um estilo, uma expressão, que ele situa “à beira do desmaio, do êxtase” (SÁ, 1993a, p. 27-28).

se distinguem por compassos e medidas hierárquicas e caminham para um viver junto multiespecífico — como bem aponta, por exemplo, o seguinte trecho de *A maçã no escuro* ([1956] 1999b), romance publicado uma década após *O lustre* (1999c):

Ele então deu um passo para a frente. E, ofuscado, estacou. No começo nada viu, como quando se entra numa gruta. Mas as vacas habituadas à obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo — com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se já tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzira ao fraco do homem: essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem a outra. Num suspiro resignado, pareceu ao homem lento que “não olhar” também seria o seu único modo de entrar em contato com os bichos [...] Foi com mal-estar que sentiu as vacas escolhendo nele apenas a parte delas que havia nele [...] as vacas escolhiam nele algo que ele próprio não conhecia — e que foi aos poucos se criando [...] Nunca, até então, ele se tornara tanto uma presença. (LISPECTOR, 1999b, p. 96-97).

Os lampejos ficcionais que pontuei até aqui configuram uma espécie de tentativa de mapeamento que busca indicar que desde o seu raiar com *Perto do coração selvagem* (1998d) Clarice Lispector preocupava-se em, via gesto criativo que assumia a escrita como “procura”, aproximar aqueles e aquelas que se defrontam com seu material narrativo de uma vida outra que humana, de um habitar o mundo afastado das hierarquias, separações e distanciamentos entre o que é o humano e o que a ele se opõe. Escutar a vida a partir da obra da autora é, portanto, deixar-se afetar pelas ressonâncias produzidas pelo vivente em sua forma orgânica e pelo vivente em contato direto com o animal outro que humano, de modo que a “vida” inscrita em seus textos seja compreendida como espaço de puro devir, como campo inacabado que abriga potências de expansões e criações para outras éticas possíveis, onde os limites do humano são recorrentemente questionados.

A capacidade de agência conferida à vaca que observa Martim em *A maçã no escuro* (1999b), bem como o atravessamento entre o animal com Joana em *Perto do coração selvagem* (1998d) e com Virgínia em *O lustre* (1999c); a barata que desestrutura G.H., a multiplicidade dos outros que humanos que encontramos em coletâneas como *Laços de família* ([1960] 2016) e *A legião estrangeira* ([1964] 2016), operam no interior do conjunto narrativo clariceano a

indicação de que, no tocante aos seus textos, “não há vida em última instância própria: a vida não é apropriável, não é determinada por um ‘eu’, não é um domínio sobre o qual temos ‘direitos’ (de propriedade, de autonomia, etc.)” (GIORGI, 2014, p. 64), de modo a indicar que sua escrita assinala a vida como campo de experimento, de encontro, de transformações que não se deixam capturar pelo binarismo humano/animal.

CAMINHOS FUTUROS

Até aqui, portanto, quis elucidar como Clarice Lispector, nos convocando à escuta, opera desde antes de *A paixão segundo G.H.* (2009) — narrativa que em sua fortuna crítica recebe considerável atenção no que diz respeito às análises voltadas à figura do animal e do desmonte de determinada noção de humanidade — tensionamentos que parecem tocar o limite daquilo que se compreende como vida, como humano e como animal. Escutar esses limites partindo do que nos comunica a escrita de Clarice Lispector é se abrir, conseqüentemente, às múltiplas formas de questionar aquilo que também sedimenta os terrenos sobre os quais são construídas políticas da — e sobre a — vida e o vivente, posto que “a ficção clariceana sinaliza uma experiência [...] diferencial para o humano”, não se tratando, pois, do estabelecimento de “uma oposição para com os outros animais [...]”, mas de uma

experimentação do “ser-outro” (NASCIMENTO, 2012, p. 28) sustentada por uma espécie de *intertroca*.

Para Evando Nascimento em seu *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), “no jogo das máscaras ficcionais, a intertroca é um dispositivo que convoca o leitor para claricianamente se transmutar na diferença não ontológica” (NASCIMENTO, 2012, p. 34). Considerando essa sugestão do crítico, sublinho que o que está em questão em minha análise é conceber a escrita da autora como um campo de ressonâncias que, quando experienciado via abertura legítima proporcionada pelo exercício da escuta — vale lembrar, novamente, que escutar um texto é entregar-se a um sentido possível e não imediatamente acessível — permite que o leitor ou leitora apreenda a vida que protagoniza seus textos de forma a tornar possível o “pensar o impensável”, sabendo que “só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença” (NASCIMENTO, 2012, p. 24). Isso quer dizer, também, que escutar a vida que se espalha pelos limites da materialidade textual de Clarice Lispector é considerar que seus escritos compõem “passagens arriscadas por planos imanentes da existência, visando a transcender justamente a imanência pré-dada e predadora, o dado culturalmente previsível e predeterminado” (NASCIMENTO, 2012, p. 34), isso porque

a intertroca desterritorializa identidades ontológicas, abrindo para diferenças irreduzíveis à imanência histórica ou existencial. História e existência significam apenas pontos de partida para a instauração de um tornar-se-outro, uma mutação que desloca o jogo prefixado dos comportamentos, das vontades, das idiosincrasias, em suma das identidades monolíticas. (NASCIMENTO, 2012, p. 35).

Desse modo, acredito que é possível analisar a escrita da autora — essa da escuta, que inscreve ecos, tessituras e ressonâncias de uma vida muito mais que humana — em proximidade daquilo que Gilles Deleuze sugeriu em seu “A literatura e a vida” ao propor que “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, posto que a própria literatura, produto — nem sempre imediato, diga-se de passagem — do escrever, “está do lado do informe” (DELEUZE, 2011, p. 11). A escrita como gesto de escuta elaborada por Clarice Lispector, bem como a leitura feita com a orelha estendida agenciada por aqueles e aquelas que se defrontam com sua matéria ficcional, é “um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11), o orgânico e o inorgânico, o humano e aquilo que o ultrapassa. Pensar esse processo com atenção especial às tonalidades que o animal outro que humano e a natureza cantam no texto clariceano é, portanto, direcionar-se ao

exercício do *outrar-se* — para usar aqui expressão sugerida por Evando Nascimento —, já que escutar essa vida nos põe “em contato com o mundo, fazendo-nos redescobrir a força da terra” ao promover “a intertroca do humano com seus outros, tão próximos mas mal considerados em nossa escala de valores” (NASCIMENTO, 2012, p. 37), que determina muitas das vezes quais serão as vidas vivíveis e quais serão as vidas que poderão ser abandonadas à morte.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. **L’obvie et l’obtus**: essais critiques III. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: _____. **Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

CIXOUS, Hélène. "Writing and the Law: Blanchot, Joyce, Kafka, and Lispector". In. **Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsetayeva**. Org. e trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991a, p. 1-27.

CIXOUS, Hélène. **Coming to Writing and Other Essays**. Org. e trad. Deborah Jenson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991b.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11-17.

ELLIOT, JanClaire. Challenging Notions of Tessitura: Its identification and Redefinition. In. **The Phenomenon of singing**. Newfoundland and Labrador, v. 3, p. 90-102, 2001.

GIORGI, Gabriel. **Formas comunes**: animalidad, cultura, biopolítica. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: eterna Cadencia Editora, 2014 (Ebook).

GOTLIB, Nádía B. **Clarice**: uma vida que se conta. 7ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

KADOTA, Neiva P. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Editora Liberdade, 1999.

KANAAN, Dany Al Behy. **Escuta e subjetivação**: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

LERNER, Júlio. A última entrevista de Clarice Lispector. **Revista Shalom**, n. 296, p. 62-69, 1992.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido**: Clarice Lispector e os romances da escuta. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. **O lustre.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante e outros contos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2015a.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 2015b.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (pulsações).** Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

MELO, Tarso de. **Íntimo desabrigo.** São Paulo: Dobradura Editorial e Alpharrabio Edições, 2017.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **outra travessia**, n. 15, p. 159-172, 2013.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector.** São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993a.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1993b.

SANTOS, Bruno Miranda. **A persistência das sombras:** sonhos, devaneios e lembranças em O Lustre, de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 135. 2016.

SEVERINO, Alexandrino E. “As duas versões de **Água viva**”. **Remate de Males**, vol. 9, p. 115-118, 1989.

SOUZA, Gilda de M. O Lustre. In: **Remate de Males**, Campinas, vol. 9, p. 171-175, 1989.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. **Mana**, v. 20, p. 163-183, 2014.

TESSITURA. In: OXFORD, Dicionário online de português. Oxford University Press. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em: 22/06/2020.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

Recebido em: 14-12-2022

Aceito em: 25-08-2023