

Vozes estrangeiras em Clarice Lispector

Uma leitura de «Como uma corça» à luz do poema « La Biche » de Rainer Maria Rilke

YUDITH ROSENBAUM
(Universidade de São Paulo)

Résumé

Cet article analyse la chronique « Como uma corça » de Clarice Lispector et prétend montrer la façon dont l'auteur travaille la notion d'étranger : la voix de l'autre, étranger à lui-même et, simultanément, voix du for intérieur et voix extérieure au je connu. À la lumière du concept psychanalytique de «das unheimliche», la lecture du texte de Clarice Lispector cherchera à établir des liens avec le poème « La Biche » de Rilke où l'image de la biche apparaît d'une forme distincte et semblable. Enfin, le jeu des voix étrangères comprendra encore la vision d'une autre biche figurée dans le poème « Alegria da escrita » de la poétesse polonaise Wislawa Szymborska.

Mots-clés : unheimliche, Lispector, Rilke, Szymborska

Abstract

This article intends to analyze Clarice Lispector's text «Como uma corça» («Like a Hind»), showing how it deals with the notion of «foreignness» as that of the voice of another self, simultaneously intimate and external to the ego. Using the psychoanalytical concept of the «unheimliche», this reading tries to link Lispector's text with Rilke's poem «La Biche», where the image of the hind appears in a different, but also similar, perspective. The interplay between those two different authorial voices invites eventually the appearance of another foreign poet, the polish Wislawa Szymborska, who also wrote about an imagined hind, in «The Happiness of Writing».

Keywords : unheimliche, Lispector, Rilke, Szymborska.

Este estudo pretende realizar uma leitura da crônica «Como uma corça», de Clarice Lispector (1920-1977), publicada originalmente como conto intitulado «A criada», no livro *Felicidade Clandestina*, de 1971, e recolhido postumamente no volume de crônicas escritas para o *Jornal do Brasil, A Descoberta do Mundo*, de 1979. Trata-se de um texto bastante curto, mas que condensa em sua brevidade toda a complexidade da visão de mundo da escritora judia ucraniana, vinda ao Brasil com dois anos de idade, fugindo dos *pogroms*, e que adotou o país e a língua como seus, produzindo uma vasta obra em português como idioma de sua identidade. Pretende-se, ainda, fazer dialogar o conto/crônica com o poema «La Biche», de Rainer Maria Rilke, escrito em francês pelo poeta alemão. A ideia é entrelaçar a construção da estrangeiridade no texto de Clarice Lispector com uma possível fonte inspiradora, o poema de Rilke, gênero estrangeiro ao conto, em que a imagem da corça surge em toda sua força. Curioso notar, ainda, que o poema é escrito em língua estrangeira ao idioma do autor, o que potencializa ainda mais o jogo de vozes que se quer interpretar. Numa última visada, o poema «Alegria da escrita», da poeta polonesa Wislawa Szymborska, faz ressoar mais uma vez a imagem da corça, talvez apoiada também em Rilke, estabelecendo novos parâmetros comparativos entre os três textos.

O texto «Como uma corça» integra um território instigante e ainda pouco explorado da obra clariciana¹. Ao lado de outras narrativas, como «A mineira calada», «A vidente», «Das Doçuras de Deus», todas crônicas reunidas em *A Descoberta do Mundo*, de 1979², entre algumas mais, o conto a ser analisado traz à luz o universo de personagens à margem de um rio corrente dominante na sociedade moderna. São seres desprovidos da razão prática ou «pobres de espírito» (e de dinheiro), na expressão mais coloquial. Alheios aos mecanismos de adaptabilidade cultural, econômica e social, acabam por deter um olhar diferenciado sobre o mundo, próprio de quem vive uma espécie de exílio existencial dentro do âmbito da civilização hegemônica. São empregadas domésticas que povoaram a vida privada da escritora e deixaram rastros com seus modos singulares de pensar e de ser. A síntese de todos esses perfis examinados pela autora ao longo de sua obra deságua na figura final de seu

¹ A tese de doutoramento de César Mota Teixeira, «Narração, dialogismo e carnavalização: Uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector» estuda, entre outros, justamente esse tema— o confronto entre o escritor culto e o outro de classe— que inspira o presente texto. Devo à pesquisa de Mota a ideia aqui desenvolvida. Vários elementos, entre eles a noção de «tolice sábia» examinada em detalhe pelo autor, são fios condutores desta análise (César Mota TEIXEIRA, «Narração, dialogismo e carnavalização: Uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector», Dissertação, FFLCH, Letras/USP, área de literatura brasileira, orientada pelo prof. dr. Alcides Villaça, 2006).

² Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo*. 3. éd., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992.

último romance, *Macabea*, de *A Hora da Estrela* (1977). É esta personagem, que se abre a tantas interfaces biográficas com a autora (ambas migrantes, que viveram a infância no nordeste, instalando-se no Rio de Janeiro, cidade «feita toda contra ela», nas palavras do narrador do romance, Rodrigo S.M.), que ilumina no retrovisor as demais protagonistas de tantas cenas em que dividem seu lugar nenhum com intelectuais e patrões a quem se submetem. Ou a quem surpreendem e provocam estranhas sensações.

É dentro desta perspectiva, qual seja, a de uma linha de força de personagens excluídos, deslocados e estrangeiros ao mundo instituído e administrado, que a presente análise será desenvolvida.

Eremita, nome da protagonista de «Como uma corça», é apresentada ao leitor envolta em mistério e enigma: «Seu nome era Eremita. Tinha dezenove anos. Rosto confiante, algumas espinhas. Onde estava a sua beleza? Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ansiosa de doçuras maiores era o sinal de vida.»³. A empregada não se deixa conhecer nem penetrar pela narradora e patroa, e, portanto, também não pelo leitor. O verbo no tempo imperfeito («era») lança a estória para um *illo tempore*, atribuindo à narrativa uma atmosfera feérica e mítica. A beleza é dissonante, não apolínea, e a aura de uma pureza diferente já se insinua nesta pessoa de «traços indecisos», «vaga presença», «cabeça interrogativa», «olhos castanhos intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto». A ênfase no olhar ganha corpo no texto: «[olhos] tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço e de lá nos olhassem – abertos, úmidos. Ela toda era uma doçura próxima a lágrimas»⁴. Eremita, então, parece olhar a realidade de um outro modo (*aberto*), de um outro ponto-de-vista (os olhos não estão na cabeça, mas *na carne de um braço*), mirada ampliada que focaliza o mundo de uma maneira insólita. Esse olho aberto e úmido é também característico da corça, o bicho, ao lado do seu olfato também hipertrofiado.

Eremita é caracterizada como um ser «ausente», que se retira para esferas inusitadas e lugares desconhecidos, retornando de seu transe como nascida de rituais de iniciação. Para onde foi, com quem comungou, que ensinamentos absorveu, nada se pode saber. Esse outro mundo para o qual Eremita se refugia faz dela um ser estranho, estrangeiro ao lar da que narra, deixando de ser familiar ou integrante da intimidade da casa. Nesse sentido, Eremita se configura aos olhos da patroa, próxima ao campo vivencial do *unheimliche*, como o definiu

³ *Ibid.*, p.67.

⁴ *Id.*

Freud, justamente o estranho familiar, o que se tornou insólito e esquisito, mas que já foi íntimo e conhecido do sujeito, deixando de sê-lo pelo processo do recalque⁵.

O conceito freudiano cabe bem aqui para nos aproximar do que seria a experiência de alguém que revela ao outro (narrador, leitor) um avesso de si antes não conscientizado, propondo, pela sua própria aparição inusitada, uma nova forma de percepção. Sabemos, pelo ensaio psicanalítico «O Estranho», de 1919⁶, que a vivência do estranhamento supõe, em seu fundamento, o retorno de conteúdos reprimidos, a irrupção do que deveria ter ficado oculto e vem à luz (como traz a frase de Schelling, citada por Freud no referido ensaio⁷).

A construção do texto, dando espaço absoluto para a personagem ser sondada por uma visada mais distante (a proximidade é limitada, porque a protagonista é vista como impenetrável), agarra-se nas poucas e essenciais reações da empregada. As poucas frases em discurso indireto (não há qualquer diálogo no texto) trazem a substancialidade de quem não se perde em adjetivações. Ela é pura substância, sentindo emoções básicas como se vê na sequência seguinte: «Eu tive medo», «Me deu uma fome», «Ele me respeita muito» (sobre o noivo), «Eu tenho vergonha». Em seguida, a narrativa apresenta os complementos e objetos a que se referem as frases, mostrando que, antes de tudo, Eremita porta um primitivismo de quem vive aderida ao primordial: fome de pão, medo de trovoadas, vergonha de falar. Ela era um ser substantivo antes de ser adjetivo. Um ser de silêncios mais do que de palavras. O que ela diz parece vir de fontes ctônicas, ancestrais, estranhas ao código compartilhado.

As fontes arcaicas para onde a protagonista se ausenta parecem nutri-la de algo desconhecido e ameaçador, sobretudo para quem aguarda sua volta:

Pois ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que, num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sobre as pernas. Voltava de seu repouso na tristeza. [...] Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido não se sabe em que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura [...]⁸.

⁵ Lacan utiliza o termo «extimidade» para se referir ao íntimo que se tornou exterior ao mundo psíquico. «Essa exterioridade íntima», que remete justamente ao lugar da falta do objeto primordial perdido, vivida como o estrangeiro na intimidade, constrói-se conceitualmente nos ensaios lacanianos entre 1959 e 1969 (Jacques LACAN, *O Seminário*, Livro 7: A ética da Psicanálise, 1997, e *O Seminário*, Livro 16: de um Outro ao outro, 2008).

⁶ Sigmund FREUD, «O Estranho». Em *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

⁷ «Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz», *Ibid*, p. 282.

⁸ Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo*, *op. cit.*, p. 67.

Mais adiante, a narradora acredita ter encontrado o enigma desse lugar estrangeiro no qual se refugia Eremita:

Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo⁹.

Paradoxo curioso: ela sabe menos e mais do que os outros ao seu redor. Seu saber está na ignorância (como o de todos os sábios tolos, de Sócrates à modernidade, passando pelos *clowns* e pelos idiotas dostoiévskianos) e seu *locus* perdido é a natureza. A língua estrangeira de Eremita é a dos bichos, da floresta, das trovoadas. Por isso, o que ela deixa de saber sobre o cotidiano doméstico abre espaço para que se preencha com uma dimensão desconhecida, retornando com «olhos completos». A totalidade desse estado certamente nos é estranha, sinistra porque dela nos distanciamos pelo processo repressivo que opera a construção do aparelho psíquico para Freud. Esta floresta já nos foi familiar, diríamos concordando com a ideia de *unheimliche*, mas no presente já nos soa um idioma diferente, que só é acessível a Eremita a partir de suas ausências. E como o seu nome próprio sinaliza, sua fonte só se abre a cada um em sua solidão. O que teremos deixado sob o império do recalque? Nossas pulsões indizíveis, fora do domínio da linguagem, a escuridão do que não atingimos: «Mas ninguém encontraria nada se descesse às suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão.»¹⁰

A metáfora do mundo inconsciente para o qual Eremita se entrega se sustenta por vários outros elementos que vão sendo agenciados pela narração, entre eles o perigoso limiar com a loucura, esse «repouso na tristeza». «Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse», diz a patroa que narra. De que ameaça se trata? Eremita parece habitar o limiar entre dois mundos – o da sua vida prática, prosaica, do trabalho doméstico onde serve a sua patroa, e o de suas imersões em águas longínquas. Daí pensarmos neste território como uma linguagem a ser decifrada, figurações simbólicas que se aproximam mais da língua poética do que da comunicação instrumental. O que Eremita representa em termos literários parece ecoar o que Deleuze afirma sobre Proust quando este «inventa na língua uma nova

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ Eremita se encontra aqui com outra personagem de sua linhagem, a pigméia de «A menor mulher do mundo», do livro *Laços de Família*, de 1960: «não tendo outros recursos, ela [a pigmeia Pequena Flor] estava reduzida à profundidade», nas palavras do narrador. (Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 1991, p. 94).

língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ela traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*¹¹.

A geografia que o texto promove é inequívoca: na superfície, a vida de criada; nas descidas às profundezas, o contato com um tesouro escondido:

Assim era Eremita. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira – em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que água banhara os pés, que escuridão de ouro fora a luz que a envolvera – tudo isso ela não contava porque ignorava: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério. [...] Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamamos constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros¹².

Que oráculo é este, na floresta, do qual emanam feitiços e heresias capazes de levar à fogueira o seu emissário? A experiência transcendente de Eremita implica em conjunções antitéticas: ela tem visões que a transformam, mas que ela não pode contar porque ignora. Ela sabe algo por intuição (*in-tuor*, «ver dentro», diz a etimologia latina da palavra «intuição»), mas não é capaz de simbolizá-lo na linguagem familiar dos outros. Ela tem contato com o Outro enquanto campo de relações inconscientes, mas ao emergir ela só pode incorporar este outro universo sob a forma de ações e gestos simplórios imbuídos de uma magia particular. Ela é um ser sensível e não mental, irmanada com o mundo dos significantes, antes de se tornarem signos pela lógica da sintaxe gramatical. O modo como trabalha traduz essa dinâmica especial:

Mas serviria mesmo [a uns e outros]? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira¹³.

Feiticeira ou maga? Aprendiz ou iniciada? Para a sociedade moderna, sua iniciação é uma ameaça à «inquisição» da razão discursiva, da lógica da não-contradição, da racionalidade positivista, enfim – de toda a mentalidade que há muito rege a vida ocidental¹⁴. Pode-se dizer que a obra de Clarice Lispector alimenta-se de um dilema, próprio deste conflito, qual seja: ser matéria da natureza e pensar com as categorias da razão instrumental

¹¹ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, São Paulo, ed. 34, 1993, p. 9.

¹² Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo*, *op. cit.*, p. 68.

¹³ *Id.*

¹⁴ A tese de César Mota, já citada, acredita que a criada representa «a nostalgia de uma plenitude existencial perdida no âmbito da consciência moderna» (César Mota TEIXEIRA, «Narração, dialogismo ...», *op. cit.*, p. 52).

não podem coexistir sob preção de artificializar a vida¹⁵. A máxima lacaniana, subvertendo o cogito cartesiano, de novo se presta a esse impasse: «Penso onde não sou, logo sou onde não penso». O peso de uma subjetividade pensante, menos corporal e intuitiva, é uma queixa constante da autora e move uma escrita que quer se aproximar cada vez mais das florestas arcaicas de Eremita. Nem que para isso precise destruir as mediações intelectivas da língua e, como quer Deleuze, fazê-la delirar... Eremita é a escrita estrangeira que a escritora tanto busca para si mesma. Eremita é o idioma do Outro, esse que fala por nós e através de um eu que não somos nem sabemos.

Clarice Lispector quer obter para si e em seu texto a «inteireza de espírito» de sua personagem, que ocupa o lugar de alteridade absoluta em relação ao olhar corriqueiro, usual. Essa inteireza, contudo, parece inacessível a quem não compartilha do mesmo idioma. Eremita promove uma relação ambígua com sua contratante, uma vez que seu ofício, trazendo as marcas de sua peregrinação nas trevas da floresta, revela uma integridade diferente, que confronta as regras da sociedade urbana. Seus segredos parecem destrutivos, por um lado, correndo o risco da iniciante ser queimada em fogueira. Mas, também os ensinamentos que ela traz dos ritos sacrificiais a que é submetida («em que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés») constroem a sua singularidade invejada pela patroa.

Uma corça na floresta

Exploremos mais a imagem da corça, que afinal dá título ao texto, a partir do poema de Rilke, « La Biche »:

Ô la biche: quel bel intérieur
d'anciennes forêts dans tes yeux abonde
combien de confiance ronde
mêlée à combien de peur.

Tout cela, porté par la vive
gracilité de tes bonds.
Mais jamais rien n'arrive
à cette impassive

¹⁵ Há inúmeras passagens na obra que atestam a fuga de um pensar limitante, que constrange o sentir em sua plenitude. Aí vai um entre vários exemplos: «Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender a minha não-inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência. Só que depois o instrumento – o intelecto –, por vício de jogo, continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte.)», «O uso do intelecto», Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo*, op. cit., p. 414.

ignorance de ton front¹⁶.

As imagens centrais do poema parecem encontrar ressonâncias na crônica de Clarice Lispector: o olhar que habita antigas florestas, o medo, a ignorância impossessiva. É possível cogitar que a autora teria tido contato com o texto de Rilke, em francês ou em alguma tradução. A probabilidade desse contato aumenta quando lembramos que seu amigo íntimo, Paulo Mendes Campos, escritor mineiro e confidente de Lispector, foi tradutor de poemas de Rilke. De todo modo, o cotejo dos textos permite algumas aproximações curiosas, que entrelaçam vozes diversas, em idiomas contrastantes, trazendo, no entanto, um núcleo comum: o interior de florestas arcaicas, pleno de sabedoria inacessível. Provavelmente, o poeta alemão precisou declinar esse fundo perdido em língua estrangeira à sua (o que fez com vários outros poemas, no total de oito livros escritos em francês), como a indicar que a linguagem capaz de expressar esse inconsciente que a corça convoca em seu olhar não nos é familiar ou conhecido. É preciso a voz de um outro idioma para adentrar esse novo universo.

Pelos versos de Rilke, tal interior de medo e confiança que se vê nos olhos da corça não é passível de posse nem está ao alcance de nada nem ninguém. Inacessível, sobretudo, à própria corça do título. O que ela carrega em seus graciosos saltos jamais é incorporado a ela mesma enquanto conhecimento («Mas nada chega, nunca,/ Até a ignorância impossessiva de tua frente»). É esse enigma que move os dois autores, Rilke e Lispector, a encontrar na corça a figuração de uma natureza longínqua. A «graciosidade dos saltos» no poema surge transformada na «doçura do rosto» no conto de Clarice. Rilke menciona a «frente» (de impossessiva ignorância), enquanto a autora fala em «rosto confiante». É pela expressão facial que ambas as corças denunciam a matriz de onde se alimentam.

Em ambos os textos, o corpo ressalta como a matéria primordial de onde emana a ignorância fundamental. Na narrativa de Clarice, o corpo da Eremita surge potencializado pelo recurso da fragmentação, que enxerga cada parte como uma totalidade em si: «substância viva» feita de carnes, dentes, cabeça, olhos, braços, pernas. Rosto e olhos são os significantes que se repetem, carregando o tal mistério de Eleusis, bebido na fonte escondida. Já no poema, o corpo se reduz aos olhos e aos saltos, metonímia das ágeis patas da corça. Na linguagem

¹⁶ «Ah, a corça:/ Que belo interior/ de antigas florestas em teu olhar abunda:/ Quanta confiança redonda/ misturada a quanto medo./ Tudo isso,/ Levado pela graciosidade viva de teus saltos./ Mas nada chega, nunca,/ Até a ignorância impossessiva de tua frente», Rainer Maria RILKE, *Oeuvres*, vol. II. Poésie, Seuil, 1972, p. 499. (O poema integra o volume *Vergers*, publicado em 1926, ano da morte de Rilke. Tradução de Marcelo Coelho, a quem agradeço a indicação dos poemas mencionados neste trabalho, bem como inúmeras outras sugestões).

poética, tudo é condensação, atingindo o cerne com poucas e exatas palavras. Para ambos, trata-se de um ser sensível e não mental.

Mas por que os dois artistas abordam o não saber como um tesouro inalcançável? Porque, de fato, o que os olhos da corça refletem no poema de Rilke é uma vida não maculada pela modernidade e que se manteve intacta nas florestas antigas. Também na crônica, a ignorância sábia da criada é uma miragem que apenas sinaliza a existência de territórios, mas ela em si não existe de fato como realidade na qual se possa ancorar. Na obra clariciana, podemos rastrear na vida animal – um *topos* importante de inúmeros textos – essa natureza atemporal que Eremita carrega em suas ausências, ou esse interior das florestas arcaicas que Rilke identifica nos olhos da corça. A incapacidade dos bichos de «substituírem uma coisa por outra», como se vê no fragmento abaixo, retirado de *Água Viva*, é o que lhes marca o modo substantivo de ser, a proximidade com aquilo que é sem querer ser, livre e indomável:

Os animais me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta. Eu pareço ter um certo horror desta criatura vivente que não é humana e que tem seus próprios instrumentos mais livres e indomáveis. O animal não substitui jamais uma coisa por outra¹⁷.

A substituição de uma coisa por outra é o artifício e a razão de ser da linguagem. Esses serem pré-linguísticos falam sem signo, não representam coisa nenhuma, mas simplesmente apresentam o ente, o que é como pura ontologia.

A corça que inspira ambos os textos tem, por sua vez, características peculiares. Ela é um animal sedento que caminha pelo deserto farejando lençol d'água sob a areia. De fato, o animal pequeno, arisco e de costume migratório, é dotado de um olfato privilegiado, capaz de sentir cheiro de água metros abaixo da superfície. É comum, nas regiões desérticas da África e do Oriente Médio, as corças correrem por cima das tubulações de aquedutos em busca das nascentes.

Entre os Salmos de Davi, descreve-se a cena da corça na busca desesperada de água: «Como suspira a corça pelas correntes das águas, assim, por ti, ó Deus, suspira a minha alma. A minha alma tem sede de Deus» (SI 42.1-2). Essa aproximação com o texto bíblico permite-nos retomar a figura da corça como aquela que responde a um chamado pelos sentidos, sem deter-se ou reduzir-se à sua sede. Ela sabe o sabor¹⁸ da água, mesmo que escondida sob a superfície. Talvez seja justamente essa procura precisa pelo que sacia a carência o que o poeta

¹⁷ Clarice LISPECTOR, *Água Viva*, 5, éd. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 49-50.

¹⁸ Aproveito aqui a etimologia latina da palavra «saber» (*sapere*, em latim) que significa «sentir o gosto, ter sabor».

reconhece em seu animal e o que a escritora percebe em sua personagem. « Mais jamais rien n'arrive/ à cette impossessive/ ignorance de ton front ».

Aprofundando ainda mais esse jogo de vozes entre poesia e prosa, a poeta polonesa Wislawa Szymborska escreveu o poema «Alegria da escrita»¹⁹ em que a imagem da corça retorna sob novas figurações. Não se pode afirmar que ela tenha lido os versos de Rilke, mas as coincidências imagéticas são muitas e podem operar novos caminhos na presente leitura. Como se verá, o tom rilkeano que trata seu tema de modo elevado e misterioso é subvertido por Szymborka, que se rebela contra o romantismo tardio, trabalhando na contramão do que ela chama de «grandes palavras». A questão da linguagem e o modo desviante com que a escrita se debruça sobre a vida é o que nos interessa comentar neste terceiro tempo da análise.

Para onde corre esta corça escrita pelo bosque escrito?
Vai beber da água escrita
Que lhe copia o focinho como papel-carbono?
Por que ergue a cabeça, será que ouve algo?
Apoiada sobre as quatro patas emprestadas da verdade
Sob meus dedos apura o ouvido.
Silêncio – também essa palavra ressoa pelo papel
e afasta
os ramos que a palavra «bosque» originou.

Na folha branca se aprontam para o salto
as letras que podem se alojar mal
as frases acossantes,
perante as quais não haverá saída.

Numa gota de tinta há um bom estoque
de caçadores de olho semicerrado
prontos a correr pena abaixo,
rodear a corça, preparar o tiro.

Esquecem-se de que isso não é a vida.
Outras leis, preto no branco aqui vigoram,
Um pestanejar vai durar quanto eu quiser,
e se deixar dividir em pequenas eternidades
cheias de balas suspensas no voo.

Para sempre se eu assim dispuser nada assim acontece.
Sem meu querer nem uma folha cai
Nem um caniço se curva sob o ponto final de um casco.

Existe então um mundo assim
sobre o qual exerço um destino independente?
Um tempo que enlaço com correntes de signos?
Uma existência perene por meu comando?

¹⁹ Wislawa ZYMBORSKA, «Muito Divertido» [1967], *Poemas*, Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 36-37.

A alegria da escrita.
O poder de preservar.
A vingança da mão mortal.

Haveria muito a explorar nestas sete estrofes que demarcam tão bem a distância entre o mundo da vida e o mundo da escrita. Esta corça que corre nos versos de Symborska é feita de tinta e papel. São as letras que a fazem saltar pelo bosque, tanto quanto a corça no poema de Rilke, é verdade; mas, aqui a consciência moderna da impossibilidade de refletir fielmente o enigma do real se impõe ao leitor desde as primeiras palavras. O que na obra clariciana se coloca como trágico – escrever não é a vida – surge como serena constatação na poeta polonesa e como sombra silenciada nos versos de Rilke. São três vozes que cantam uma corça inapreensível, personagem de histórias invisíveis.

Notemos, ainda, as diferenças. Rilke se dirige à sua confiante corça no poema em segunda pessoa («quel bel intérieur d'anciennes forêts dans *tes* yeux abonde» – grifo nosso); Clarice Lispector conta ao leitor, em primeira pessoa, o que não compreende a respeito da sua criada («Beleza, não sei. Possivelmente não havia»). Por fim, Szyborska parece falar com a própria folha em branco: «Para onde corre esta corça escrita pelo bosque escrito?». As perspectivas são distintas e em cada olhar se reflete o mesmo enigma: um ente que não se apropria daquilo que emana e que tampouco pode ser apreendido por quem o expressa – o artista.

Mas, o que o poema de Szyborska insiste em dizer é a potência criadora do poeta demiurgo, uma espécie de «vingança da mão mortal», como quer seu último verso. A mão que escreve vinga-se de sua «impossessiva ignorância» ao construir o espaço poético e dominar as imagens que nele afloram. Tudo, portanto, submete-se à vontade de quem detém as leis do «preto no branco». A bela imagem do tempo enlaçado por correntes de signos justifica a «alegria da escrita». Escrever pode estar distante da vida, mas que importa? O que se cria transforma-se em «existência perene», o que certamente a vida «real» não é.

Agora que a análise acompanhou a «corça signo» de Symborska e a confrontou, em toda a sua força eterna, com a corça animal de Rilke e com a criada de Lispector, voltemos à crônica para o seu salto final, reconhecendo que a «vingança da letra» também é a de Clarice.

No último parágrafo, percebemos uma mudança de tom – que não há nos poemas – e que marca, no contexto do relacionamento doméstico, um distanciamento entre patroa e empregada. Se até então a escrita mostrava uma adesão respeitosa com essa figura estranha do

mundo familiar, no último parágrafo emerge uma ironia que afasta qualquer romantismo ingênuo:

A única marca do perigo por que passara era o seu modo fúgitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da despensa. A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas²⁰.

A quebra da imagem nostálgica da criada é abrupta. Surge um traço inesperado de um comportamento moralmente condenável, uma traição ao contrato de trabalho antes estabelecido. Neste aspecto, podem-se aproximar as duas escritas vingadoras, a da poeta polonesa e a da escritora brasileira. Lispector institui, neste final, uma diferença entre ela e a empregada como forma de macular a «inteireza de espírito» de Eremita. O roubo, aprendido também na floresta, abre-se a uma ambiguidade: de um lado, mostra uma malícia surpreendente para essa corça que ignora o sentido de seus atos; de outro, tirar dinheiro deixado sobre a mesa ou levar comida para o noivo podem ser gestos naturais, desprendidos de qualquer intenção transgressiva. Afinal, trata-se de um ser diferenciado, que traz de suas ausências na floresta «brandura e ignorância». Para qual sentido apontaria o texto? Teria o roubo se destituído de uma conotação negativa? Se lembrarmos das condutas insólitas e desviantes de Joana, personagem protagonista do primeiro livro de Lispector, *Perto do Coração selvagem* (1943) – em que o sentido convencional do roubo é subvertido por uma visão em que o ato de roubar torna tudo mais valioso – não é uma hipótese infundada.

Mas talvez seja melhor lançar a pergunta do que fechar a resposta. O que importa, para finalizar esse percurso, é que a voz estrangeira da corça clariciana, acrescida dos ecos da mesma corça em Rilke e Szymborska, remete-nos ao «estrangeiro que há em nós», como explicitou Kristeva em ensaio recente: «O estrangeiro está em nós. E quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso inconsciente» – esse «impróprio no nosso 'próprio' impossível». Delicadamente, analiticamente, Freud não fala dos estrangeiros: ele nos ensina a detetar a «estranheza que há em nós»²¹.

Talvez a fala inconsciente da corça, na figura da empregada, seja a face reversa e estranhada da patroa que narra. E talvez ela, a própria narradora, ignore, como a corça, aquilo que narra: ela mesma e a sua escura floresta.

²⁰ Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo*, op. cit., p. 68.

²¹ Julia KRISTEVA, *Estrangeiros para nós mesmos*, tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes, Rocco, Rio de Janeiro, 1994, p. 201.