

**CLARICE, DE ANA MIRANDA:  
O HISTÓRICO, O BIOGRÁFICO, O FICCIONAL**

**CLARICE, DE ANA MIRANDA:  
THE HISTORICAL, THE BIOGRAPHICAL, THE FICTIONAL**

**Francyéle Ribeiro da Silva**

Especialista em Estudos Contemporâneos em Literatura pela Universidade Estadual do Norte do Paraná  
Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná  
E-mail: francy-band@hotmail.com

**Patrícia Francyane Lopes Príncipe**

Especialista em Estudos Contemporâneos em Literatura pela Universidade Estadual do Norte do Paraná  
Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná  
E-mail: patricia\_francyane@hotmail.com

**RESUMO**

Estudo da obra *Clarice*, de Ana Miranda, que insere a autora Clarice Lispector como personagem ficcional do romance, tendo como objetivo investigar o entrelaçamento de fatos biográficos e históricos e o tecido narrativo ficcional elaborado pela autora. Leva-se em conta a presença de uma estrutura narrativa amparada no âmbito privado da vida da escritora Clarice Lispector, reveladora de uma escrita historiográfica e biográfica. Observa-se, amparado em aporte teórico sobre narrativas de extração histórica, o universo narrativo constituído por meio de recursos como a metalinguagem, o pastiche e a intertextualidade. Neste sentido, autores como Hutcheon (1985, 1991), Esteves (1998, 2007, 2010), Weinhardt (1994, 2011), dentre outros, auxiliam a análise do texto, trazendo à tona aspectos importantes da narrativa, que está impregnada do estilo inconfundível de Lispector.

**Palavras-chave:** Metaficção Historiográfica. Narrativa Contemporânea. Ana Miranda.

**ABSTRACT**

Study of the book *Clarice*, by Ana Miranda, who inserts the author Clarice Lispector as fictional character of the novel, with the purpose to investigate the interweaving of biographical and historical facts and fictional narrative fabric made by the author. It takes into account the presence of a supported narrative structure in the private sphere of life of the writer Clarice Lispector, revealing a historiographical and biographical writing. It is observed supported in

theoretical basis of historical extraction narrative, the narrative universe made through features such as metalanguage, pastiche and intertextuality. In this sense, authors like Hutcheon (1985, 1991), Esteves (1998, 2007, 2010), Weinhardt (1994, 2011), among others, help the analysis of the text, bringing up important aspects of the narrative, which is impregnated of the style unmistakable of Lispector.

**Key-words:** Historiographical Metafiction. Contemporary Narrative. Ana Miranda.

Ana Miranda nasceu em 19 de agosto de 1951, em Fortaleza (CE). É romancista, poeta, ex-atriz, desenhista, cronista e roteirista. Estreou no mundo literário com o livro de poesias *Anjos e Demônios* em 1978, mas obteve sucesso somente em 1989 com o livro *Boca do Inferno*, o qual foi traduzido para mais de 20 idiomas e recebeu o Prêmio Jabuti de Revelação em 1990.

No cenário literário brasileiro contemporâneo, Ana Miranda tem produzido diversas obras que se enquadram, segundo alguns teóricos, no gênero ficção histórica ou metaficção historiográfica. Estas obras têm proporcionado o diálogo entre literatura e história na medida em que a autora, por exemplo, compõe suas narrativas a partir da história de vida e obras de alguns autores do cânone literário brasileiro, fator este que possibilita uma espécie de releitura da nossa historiografia literária.

É relevante destacar que, embora o discurso histórico e o ficcional pareçam à primeira vista contraditórios, estes, ao longo do tempo, têm constituído uma trajetória similar. Linda Hutcheon (1991), em *Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado*, afirma que no século XIX literatura e história eram consideradas ramos da mesma árvore do conhecimento, pois ambas buscavam interpretar a experiência com a finalidade de orientar e elevar o homem. Posteriormente deu-se a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas: a literatura e os estudos históricos.

Hutcheon (1991, p. 143), portanto, reconhece as relações de proximidade entre História e Ficção. Para ela:

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. [...] Não surpreende que tenha havido coincidência de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros. No século XVIII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não a factualidade) e a verdade na narrativa.

Esteves (2010, p. 17) também observa a relação de proximidade entre literatura e história. Para ele, esta relação se dá na medida em que “[...] ambas são construídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos”.

Weinhardt em *Ficção Histórica: teoria e crítica* (2011, p. 14) reafirma as palavras de Esteves dizendo que “[...] a narrativa histórica se constrói sobre fatos reais, a narrativa ficcional sobre fatos imaginários, mas as duas são construções verbais”.

Além de analisar as semelhanças entre os dois discursos, Esteves (2010, p.21) também observa a diferença entre eles. Para o autor, a literatura diferentemente do discurso histórico trabalha no reino da ambiguidade. Assim as verdades apresentadas por ela são sempre subjetivas. “Neste sentido, a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgamos em termos de objetividade histórica”. Ou seja, a verdade histórica é uma e a literária é outra. E devido a essa possibilidade de ambiguidade a literatura nos conta histórias que a história não pode contar.

Esteves (1998, p. 127) também afirma que:

Hoje, poucas dúvidas restam de que ambas, história e ficção, são escritas não para modificar o passado, mas sim para corrigir o futuro, para situar esse porvir no lugar dos desejos. No entanto, tanto uma quanto a outra se constroem com fragmentos do passado, criando um mundo já perdido que só existe na memória.

Embora a literatura e a história se construam com fragmentos do passado, este é entendido de modo diferenciado em cada uma destas formas narrativas. Para Weinhardt (2011, p. 31):

a matéria do romance histórico é o passado, mas como tempo ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis clássicos como protótipos de perfeição, mas seres humanos, com as limitações e fraquezas próprias de sua condição.

E é este tempo vivo que permite a cada autor criar um mundo que só existe na memória.

Atualmente, as fronteiras entre o discurso ficcional e o histórico têm se tornado cada vez mais tênues. Isto tem ocorrido porque, frequentemente, os ficcionistas têm buscado na história material para a ficção, como é o caso da metaficção historiográfica, através da qual personagens históricos migram para o universo ficcional e nos forçam a reinterpretar a história. Sendo assim, a união destes discursos tem possibilitado o conhecimento e a descoberta de novas versões das vivências humanas.

Analisando a vertente brasileira do novo romance histórico Esteves (2010, p. 63) salienta que nos últimos anos houve uma excepcional proliferação de romances históricos. Ele afirma que:

Enquanto de 1949 até o final da década de 1970 encontramos 92 publicações; nos anos 1980 o número passa para 77 publicações, mais que o dobro de publicações. Na década de 1990, chega-se à cifra de 147 publicações, superando a média de uma publicação mensal.

Enquanto Esteves discute a proliferação dos romances históricos, Weinhardt (1994, p. 54) discute a intensificação do diálogo entre os estudiosos da ficção e da história. Segundo a autora:

No Brasil, ainda que o romance histórico especificamente não ocupe muitas atenções, o diálogo entre os estudiosos da ficção e da história intensificou-se a partir do final dos anos oitenta, em seminários e simpósios que originam publicações que tendem a ampliar o debate.

Apesar desta proliferação dos romances e a intensificação de estudos sobre eles, poucos críticos têm se dedicado a discutir as possíveis causas do crescente aumento da publicação desses romances. Esteves (1998, p. 139), no entanto, explica parcialmente esse aumento afirmando que os poucos estudos existentes “são unânimes em apontar o desejo de fuga no passado como um dos fatores que leva os leitores a se interessarem, outra vez, pelos romances cujas ações se desenvolvem em outros tempos”.

Este desejo de fuga decorre do fato do leitor e autor terem uma visão não muito otimista do momento histórico em que vivem. Esteves (1998, p. 139) afirma que este desejo é “[...] o que levaria, não apenas o leitor, mas também o escritor, a voltar-se para a utopia do passado”, sendo, portanto esta uma das razões desta proliferação.

Weinhardt também discute as possíveis causas do aumento da publicação desses romances. Ela, no entanto se vale das reflexões de Seymour Menton para discutir este assunto. Segundo a autora, Menton aponta como motivos do auge destes romances

o quinto centenário da América; as frustrações da situação política; o redescobrimiento acadêmico da literatura colonial. Nota-se que cada uma dessas causas é de uma ordem. A primeira é histórica; a segunda é ideológica; e a terceira, estético-acadêmica (WEINHARDT, 2011, p. 49).

Vários dos romances que fazem parte desta proliferação trazem como protagonistas escritores canônicos da literatura brasileira, e através deles, discutem não somente a história do Brasil como também a inserção destes escritores na historiografia brasileira, ou seja, discutem a própria história da nossa literatura. Assim, esta pode ser lida através de inúmeros romances de extração histórica que tem escritores brasileiros como personagens. Alguns exemplos são: *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, romance que ficcionaliza Graciliano Ramos; *Os rios turvos* (1992) de Luzilá Gonçalves Ferreira e *O primeiro brasileiro* (1995) de Gilberto Vilar que trazem como personagens Bento Teixeira; *A barca dos amantes* (1991) de Antonio Barreto que tem como protagonista Tomás Antônio Gonzaga; *Os cães da Província* (1986) de Luís Antônio de Assis Brasil que ficcionaliza a vida do teatrólogo gaúcho Qorpo Santo; *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)* (1991) de Haroldo Maranhão cujo título já apresenta o autor ficcionalizado; dentre outros.

Algumas obras de Ana Miranda que exemplificam este tipo de produção são *Boca do Inferno* (1989), que ficcionaliza a figura do poeta barroco Gregório de Matos; *Dias e Dias* (2002), em que a autora ficcionaliza o poeta romântico Gonçalves Dias; *A última quimera* (1995), que proporciona a releitura de Augusto dos Anjos; e *Clarice* (1996), por meio da qual Miranda faz uma ficcionalização da vida e obra da escritora Clarice Lispector.

Para Esteves (2010, p. 41) a proliferação dessa modalidade narrativa contribui para a “afirmação de uma nova forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário”.

Não poderíamos deixar de ressaltar que dentro desta explosão de romances históricos, sobretudo a partir de 1990, também houve a explosão de mulheres escrevendo, e especialmente mulheres escrevendo sobre mulheres, fato este que possibilitou não só a consolidação da narrativa feminina como também contribuiu para uma releitura do papel da mulher na história da formação da sociedade brasileira. Algumas destas autoras são Luzilá Gonçalves Ferreira, Heloísa Maranhão e Ana Miranda.

Nesta vertente feminina duas obras de Miranda têm destaque *Desmundo* (1996), uma recriação do Brasil no século XVI, que conta com a história de mulheres órfãs portuguesas que vieram para o Brasil a fim de se casarem com os colonos. Obra inspirada em episódio histórico mencionado em uma carta do padre Manoel da Nóbrega, em 1554, a história é revista sob um novo olhar, o olhar feminino, já que a história é narrada em primeira pessoa. Nesta Miranda evidencia sua maior vocação, que é o tratamento da palavra a partir da intertextualidade e da poesia. E *Clarice* (1999), objeto de estudo deste artigo, que evidencia mais uma vez esta vocação de Ana Miranda.

Em *Clarice* (1999) Ana Miranda elabora um texto ficcional através do qual o narrador observador nos conta um relato imaginário da vida de Clarice Lispector. Este narrador se assemelha a um *voyeur* que observa e narra o cotidiano dessa personagem ímpar, assim como outro personagem presente na obra, o marinheiro que a observa: “Ele vê a solidão de Clarice, seus movimentos pela casa” (MIRANDA, 1999, p. 29).

A narrativa é dividida em setenta e oito capítulos. Apesar deste número expressivo, a obra não é extensa, pois todos eles são extremamente curtos, a maioria não passando de uma página e alguns com, no máximo, duas.

Cada capítulo é apresentado como se fosse uma fotografia da vida de Clarice, em que os acontecimentos mais simplórios da existência da personagem estão em destaque. Por este motivo, eles são nomeados como cenas do cotidiano. Alguns exemplos são: *O dia de hoje*,

*Clarice caminha nas ruas do Rio de Janeiro, As roupas de Clarice, A comida, Os olhos de Clarice, Uma piscina, As pessoas num ônibus*; enfim, os capítulos, em conjunto, parecem um diário que nos fornecem os detalhes da vida da personagem.

A autora, ao priorizar os pormenores da vida da personagem, parece querer mostrar que sua obra não promove uma releitura apenas dos acontecimentos grandiosos da vida de Clarice Lispector, mas também dos acontecimentos simples que ficam à margem de qualquer biografia oficial.

A obra é composta de forma cíclica, pois a cena final retoma o instante inicial no último capítulo, *Nunca Penetrei em seu Coração*, “Clarice acende um cigarro. Pelo binóculo o oficial de marinha vê Clarice no terraço. Ela joga a ponta do cigarro sobre a cidade [...]” (MIRANDA, 1999, p. 95); e no primeiro capítulo, *A Cidade Vista de um Terraço*, “A cidade é vista do décimo terceiro andar de um edifício branco revestido de mármore. [...] Clarice joga a ponta do cigarro na cidade. Ela procura a amplidão” (MIRANDA, 1999, p. 7). Cena esta que se repete ao longo da ficção, demonstrando o vício solitário da personagem, que, enquanto fuma, reflete sobre seu mundo. Este vício está concretizado inclusive na imagem da capa do livro desenhada pela própria Ana Miranda, inspirada em um retrato de Clarice Lispector feito por Carlos Scliar.

Esse ato compulsivo e solitário encontra-se em vários personagens das obras da autora ficcionalizada e pode-se dizer que seja um dos hábitos mais marcantes de Clarice. A partir desta característica já se pode notar a presença de intertextualidade com as obras e a biografia de Clarice Lispector, conceito este determinante para análise da obra em questão.

A intertextualidade é um recurso utilizado constantemente na obra e pode ser definida como uma interação entre textos. Julia Kristeva, responsável por cunhar este termo e a quem muito se deve nos estudos da linguagem, defende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). Laurent Jenny (1979) também elabora considerações acerca da intertextualidade. Para o teórico, o termo “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (apud CARVALHAL, 2006, p. 51). Em *Clarice* é a partir deste recurso que Ana Miranda se apropria dos textos e da vida de Clarice Lispector e os reinventa dando-lhes novos sentidos.

A um leitor desavisado *Clarice* parece ser apenas uma ficção inventada por Ana Miranda. Contudo, se este leitor conhece o mínimo do enigma Clarice Lispector, da biografia da autora, consegue perceber o caráter de hipertexto assumido pela narrativa, ou seja, podemos inferir deste caráter que, ligado ao conceito de intertextualidade, a obra é constituída como um

grande hipertexto que pode ser definido como a ligação com uma gama de outros textos de Clarice Lispector, da biografia, entrevistas, entre outros textos. Este caráter torna a narrativa fragmentada, que retoma a questão da obra como fotografias do cotidiano, já citada. *Clarice* surge de uma apropriação do real, das obras e da pessoa Clarice Lispector, simulando o cotidiano da personagem, construindo-a ficcionalmente.

O romance pode ser definido, ainda, como uma “colcha de retalhos” de essência fragmentada, uma biografia ficcional, o que pode ser constatado em toda a obra. Dessa forma, Ana Miranda tenta, de certo modo, conhecer o enigma clariceano, formando sua personagem através de características das várias personagens das obras de Clarice. Um exemplo desse conceito da construção de um perfil a partir das personagens clariceanas é o capítulo *Macabéa*, que segue na íntegra:

Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas. Mas as acha encantadoras, com suas manchas no rosto, seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores, raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice leva Macabéa dentro de si. Ama suas empregadas. Aninha, Jandira, Irene. Elas lhe mostram um outro mundo, que não é o real e nem o mundo irreal de Clarice, é o mundo dos pobres, dos subúrbios, dos lotações entulhados, dos trens. Clarice tem saudades do tempo em que era pobre tão pura que ainda nunca tinha comido lagosta. Mas não era pobre de espírito, e assim nunca teve o reino dos céus (MIRANDA, 1999, p. 35).

Este capítulo traz uma intertextualidade explícita desde o título, que nos remete ao romance *A hora da Estrela* (1977), até a citação *Aninha, Jandira, Irene*, que retomam personagens presentes em algumas crônicas da autora, como *A Mineira Calada*, *A Vidente*, *Por detrás da Devoção*, *Das Doçuras de Deus* e de *Outras doçuras de Deus*, reunidas no livro *A Descoberta do Mundo*, publicado em 1984.

No excerto abaixo pode-se notar a presença de intertextualidade implícita, recurso este que “[...] ocorrerá sempre que se introduzir, no próprio texto, intertexto de outrem, sem qualquer menção explícita da fonte (KOCH, 2008, p. 30). Neste sentido, este capítulo traz em sua essência uma releitura de trecho da obra *O Lustre* (1999).

#### UMA PENSÃO

Na sala mesas pequenas são cobertas de toalhas quadriculadas de vermelho e branco, enfeitadas por um jarrinho de rosas murchas. (As rosas exuberantes do jardim! As rosas vermelhas! Meu Deus!) Clarice não consegue comer, suas mãos tremem. Homens em pijama andam pelos corredores, esperam à porta do banheiro misto. No quarto, há um biombo encardido que parece respirar, mover-se; há um espelho, um mesmo jarrinho de rosas trêmulas sobre uma mesa coberta por uma toalha empoeirada, que parece flutuar. Há uma cama e um travesseiro. Paira no quarto um ar de segredo e terror. Pela janela entra um vento fresco. Uma lâmpada brilha, ao longe. Clarice ouve zumbidos, sente enjoo, febre, o quarto se torna áspero, depois uma orquestra toca, na sala; a luz de uma casa vizinha ilumina tenuamente o quarto. As mãos de Clarice ardem. A solidão cresce com a dor e Clarice se inclina para o chão, olhando os riscos do assoalho, pedindo a Deus para finalmente vomitar. Tem a sensação de ter sido abandonada enquanto dormia (MIRANDA, 1999, p. 15).

Para Polese (2011, p. 128) “o reconhecimento do personagem histórico no trato ficcional depende do conhecimento de mundo, a chamada enciclopédia do leitor”. Desse modo a leitura intertextual ocorre a partir do leitor, ou seja, deve-se conhecer a base desta intertextualidade para que seja possível reconhecer um texto por meio de outro, pois este recurso está relacionado ao conhecimento empírico de quem lê a obra. Neste sentido, apresentamos o trecho da obra *O Lustre* (1999), com o qual *Clarice* estabelece um diálogo intertextual:

Com um suspiro afinal aproximou-se da lembrança da pensão. Era dia santo; quando entrara para jantar pela primeira vez — as mesinhas cobertas com toalhas quadriculadas de vermelho, um jarrinho de rosas murchas, ninguém a olhava, ela já adquiria um ar distinto e calmo — de novo nada pudera comer, a garganta contraída por uma solidão emocionada e nervosa. Suas mãos tremiam e ela as olhava espantada. Depois subira ao quarto de biombo encardido; vestira a camisola e a um movimento descobriu-se no espelho comprido, o corpo grosso aparecendo num voluptuoso triste através da fazenda fina — aquelas horríveis camisolas de solteirona antes de Vicente. Via o rosto vermelho de lágrimas, o cabelo penteado num rolo discreto de mulher que anda só; uma criança disforme e esquisita que despertaria olhares de curiosidade. Ah sim, não existia Deus, isto se tornava tão claro, o vento alegre e fresco dizia-o entrando no quarto, as flores vermelhas do jarro repetiam-no e tudo se bastava com segredo e terror. Sem saber o que fazer da longa noite ela despira a camisola, vestira-se de novo. Não se atrevia a pensar pressentindo que o pensamento a isolaria ainda mais. Uma lâmpada acesa da vizinhança dava leve penumbra ao seu quarto; o biombo parecia mover-se e respirar. As flores estremeciam na jarra estreita. A mesinha coberta com uma toalha empoeirada pairava extraordinariamente quieta como se não tomasse contato com o chão. Ela se apoiara a meio sobre a cama forrada, recostara-se no travesseiro e fitava o ar da noite morna; zumbidos enchiam o silêncio asfixiado de verão. [...] Aquele dia de data santificada, o comércio fechado, encontrando homens de pijamas nos corredores e nos banheiros mistos da pensão; agora eles arranjavam uma orquestra... Amanhã! amanhã ir embora e procurar alguém definitivamente! prometia-se. E isso — como ela era poderosa às vezes — e isso que ela sabia ser uma mentira apaziguava-a, fazia-a poder esperar com o coração mais uniforme, consolada como uma criança, palpitando com cuidado para não se magoar (LISPECTOR, 1999, p. 202-203).

Ao incorporar as obras claricenas em sua narrativa Miranda traz à tona as vozes dessas personagens fazendo dessa forma uma revisitação dessas obras evidenciando o discurso da personagem do romance. Assim, a autora evidencia o livro *O Lustre*, segundo livro publicado de Lispector, que se constrói a partir do mundo interior da protagonista Virgínia; da infância na cidade do interior à fase adulta na cidade grande e solitária, do amor desta mulher por seu irmão, Daniel, que serve como guia para ela, ao amor por seu amante, Vicente, a quem pouco conhece. A história é contada como num jogo de luzes e sombras, cada parágrafo permitindo apenas prever, sutilmente, a força sufocante de tanto amor. Esta evidência de discursos gera o recurso chamado dialogismo, que proporciona o diálogo entre essas obras.

Há ainda na ficção de Miranda uma intensa ligação com o romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), que pode ser percebida tanto pelas características da personagem quanto por cenas que se assimilam às deste livro, além da presença constante do personagem Ulisses amante de Lóri, personagem principal do livro de Lispector. Uma dessas passagens que trazem à tona o livro citado está no capítulo *O posto 6*.

Chegam ao Posto 6 quando ainda está clareando o dia. Os barcos voltam do mar. São arrastados sobre a areia. Os pescadores jogam os peixes das redes na areia. Os peixes se debatem, faiscantes, ainda querem nadar, sentem asfixia, olham com olhos arregalados para o mundo seco, pedem que alguém os salve, ninguém pode fazer nada, alguns saltam, são mais fortes, amam a vida, outros sucumbem, se encurvam, se imobilizam, um a um todos morrem, logo outras redes de peixes vivos são lançadas sobre os peixes mortos e os peixes vivos morrem um a um e mais peixes vivos são jogados sobre os mortos e morrem um a um. É um ciclo de vida e morte prateada. Deles sai um cheiro sensual. Clarice aspira o odor de peixe, não sabe se é bom, se é ruim. Como exprimir o inexprimível cheiro de peixe? A única maneira é sentir de novo. Porque de quase tudo que importa não se sabe falar. (MIRANDA, 1999, p. 54).

Trecho este que nos remete, também, a outra das temáticas presentes nas obras de Clarice, a da cidade do Rio de Janeiro, que, no trecho retirado do *Livro dos Prazeres*, foi ficcionalizado da seguinte forma:

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

Assim como a personagem criada por Ana Miranda, a autora Clarice Lispector possui forte ligação com o Rio de Janeiro, por ser a cidade em que viveu por mais tempo e era considerada por ela como a cidade de seu coração. Já a personagem ficcionalizada, possui o mesmo vínculo que a autora, constituindo uma Clarice que assim como a real ama o lugar em que vive, mas, apesar disso, é uma personagem que pertence a muitos lugares e a nenhum ao mesmo tempo. Como pode ser observado no seguinte trecho:

Clarice é do Rio. Viveu mais tempo no Rio de Janeiro do que em qualquer outro lugar, e no Rio ela se tornou mulher, casou-se, trabalhou em jornal, escreveu e publicou seu primeiro livro, apaixonou-se por um escritor, teve uma revelação literária, conviveu com intelectuais, escolheu o Rio para morar. Um pouco russa, um pouco alagoana, um pouco pernambucana, um pouco do Rio de Janeiro, um pouco peregrina. Somos da cidade onde nascemos, da cidade onde crescemos, da cidade onde vivemos mais tempo, da cidade de que gostamos mais, da cidade sobre a qual escrevemos nossos livros, da cidade onde nasceu o homem que amamos, da cidade onde morremos e onde fica nosso corpo sepultado. Clarice não tem um lugar [...]. (MIRANDA, 1999, p. 45-46).

O Rio de Janeiro serve como ponto de partida para essa narrativa psicológica que parece navegar através do subconsciente de Clarice: “Num instante ela está em uma cidade que é o Rio e que é Constantinopla” (MIRANDA, 1999, p. 9). Essa narrativa psicológica se formaliza

através do tempo e do espaço, pois rompe com a continuidade temporal. Cada capítulo é único, como fragmentos da memória da personagem que a leva aos lugares mais inusitados por ela conhecidos ou imaginados, estes instantes duram o mesmo tempo que leva um cigarro para chegar ao chão quando jogado do décimo terceiro andar, cena que se repete corroborando para a formação dessa estrutura cíclica, labiríntica da obra, que acaba por desencadear a reflexão e a introspecção ao mundo vertiginoso de Clarice.

Outro tipo de intertextualidade recorrente na obra em questão é a intertextualidade no âmbito biográfico, ou seja, a autora coloca em evidência, além das obras da autora ficcionalizada, a biografia de Lispector. Contudo, para que seja possível relacionar o livro Clarice com a vida de Lispector é necessário que abordemos um pouco do que foi a vida desta emblemática personagem da realidade.

Clarice nasceu na Ucrânia em 10 de dezembro de 1925 e exatamente dois meses depois de seu nascimento a família chegava ao Brasil. Moraram em Alagoas e depois se mudaram para Pernambuco. Passou a infância em Recife. Aos nove anos Clarice já escrevia e com esta idade perdeu a mãe. Aos doze anos, em 1937, muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Leitora voraz desde a infância em 1941 inicia o curso na faculdade Nacional de Direito e começa a trabalhar como redatora. Neste mesmo ano começa a escrever seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, o qual só será concluído em 1943, mesmo ano em que se casa com Maury Gurgel Valente.

Devido à profissão do marido viajou por diversos países entre eles: Itália, Suíça, Inglaterra, Estados Unidos. Em meio a essas mudanças, Clarice teve seus dois filhos, Pedro e Paulo, escreveu o livro *O Lustre* publicado em 1946, *A Cidade Sitiada* em 1949. Quando começou a escrever o livro *A Maçã no Escuro* mudou-se da Europa e em 1956 o conclui na cidade de São Paulo. Em 1960 publica o livro de contos *Laços de Família* e termina o casamento com Maury Gurgel. De volta ao Brasil passou a morar no Rio de Janeiro, num apartamento do Leme. Em 1964 publica dois livros ao mesmo tempo: *A Legião Estrangeira* e *A Paixão Segundo GH*. Estimulada por seu filho, Clarice escreveu ainda algumas obras infantis como: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Mulher que Matou os Peixes* (1969), *A Vida Íntima de Laura* (1974) e *Quase de Verdade* (1978). Lispector faleceu em 1977, em 9 de dezembro, um dia antes de seu aniversário.

Esta é uma breve biografia de Clarice Lispector adaptada da obra *Clarice Lispector: Literatura Comentada* de Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala Jr (1981).

Em toda a obra de Ana Miranda pode-se notar a presença de elementos que fazem referência à biografia da autora retratada. Com a intenção de exemplificar essa característica inserimos o capítulo *Secreta Certeza*.

De uma aldeia perdida. De Tchechelnik. É russa. Tem um rosto russo. Sua família é estranha entre si, desigual, cada um tem um rosto, o pai, a mãe, as três irmãs, cada qual com seu próprio rosto, e nenhum deles se parece, as filhas são totalmente diferentes umas das outras e nenhuma delas se parece com o pai ou com a mãe. Clarice é Brasileira. Nasceu na Ucrânia, terra de seus pais, mas chegou ao Brasil com dois meses de idade. Se é brasileira, é alagoana. Viveu seus primeiros anos em Maceió, e os primeiros anos são os mais importantes na vida de um ser. Mas também é pernambucana. Viveu grande parte de sua infância e adolescência em Recife. Em Recife amou pela primeira vez, aprendeu a ler e a escrever, em Recife sua mãe morreu e foi enterrada, em Recife Clarice escreveu sua primeira peça literária, um drama teatral de um ato em duas páginas, recusado por um jornal para publicação e definitivamente perdido. [...] (MIRANDA, 1999, p. 45).

Mais um capítulo que é marcado, essencialmente, pela vida de Lispector é o *O Caminho da Inspiração*, que evidencia mais uma vez a cidade do Rio de Janeiro como local de identificação de Clarice. Partindo do Rio a personagem Clarice vai em busca da amplidão, pois apesar de ter escolhido esta cidade como sua, Clarice não pertence a lugar nenhum, e quando busca uma autoafirmação, reconhecimento, familiaridade, retorna à cidade escolhida, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer:

Clarice nasceu numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul. Viveu até os quatro anos em Maceió, até os quinze anos no Recife, até os vinte e quatro no Rio de Janeiro, até os vinte e oito em Berna, na Suíça, até os trinta em Torquay, na Inglaterra, até os trinta e sete em Washington. Quando se separou do marido, voltou para o Brasil. Escolheu o Rio de Janeiro para morar e nessa cidade permaneceu, dezessete anos. Ou seja, viveu quatro anos em Maceió, onze em Recife, nove no Rio de Janeiro, quatro em Berna, dois em Torquay, sete em Washington, dezessete no Rio de Janeiro. Em toda a sua vida, passou vinte e seis anos no Rio. Morou na Tijuca, quando chegou ao Rio. Ao voltar de sua peregrinação com o marido, escolheu morar no Leme, bairro vizinho a Copacabana, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer. (MIRANDA, 1999, p. 17).

Outro trecho instigante da obra é o capítulo *Um Homem que Ama Homens*: “Clarice ama um homem que ama homens. O amor de Clarice por esse homem que ama homens não se realiza. [...] Para o amor morrer, ela o transforma num amigo” (MIRANDA, 1999, p. 47). Esse trecho faz, novamente, referência à vida desta complexa escritora, visto que Clarice, antes de casar-se com Maury, fora apaixonada por Lúcio Cardoso, um escritor homossexual declarado que se tornou amigo íntimo de Lispector.

A narrativa de Miranda possui incontável número de intertextualidades, porém não faremos aqui um trabalho de dissecamento do texto em busca destas e mesmo que fosse esse o intuito seria impossível elencar todas as intertextualidades que aparecem durante a obra, já que todo discurso se constrói a partir de outro discurso, pois mesmo que sem intenção outras vozes podem surgir na narrativa. A ficção traz ainda outros textos, além dos que já foram citados e

exemplificados, como entrevistas dadas por Clarice; outros tantos dados biográficos, que não foram colocados na pequena biografia inserida; romances: *A cidade Sitiada* (1949), *A paixão segundo G.H.* (1964), entre outros; livros de contos como *A Bela e a Fera* (1979), *Felicidade Clandestina* (1971), *Onde estivestes de noite* (1974), *Laços de Família* (1960); ou mesmo ainda nos livros infantis, *A Mulher que Matou os Peixes* (1969), *Quase de Verdade* (1978), etc.

Outro aspecto importante a ser abordado é a metalinguagem, que consiste em utilizar a própria linguagem como tema e conteúdo daquilo que será escrito. Esta característica se apresenta tanto por parte do narrador ao contar a história quanto a partir da personagem que é ficcionalizada enquanto escreve. Alguns exemplos dessa metalinguagem a partir do narrador podem ser verificados em trechos como: “Chega! Descrever é muito cansativo” (MIRANDA, 1999, p. 18); “Uma luz dentro. Como descrever uma luz assim?” (MIRANDA, 1999, p. 31). Para elucidarmos a metalinguagem a partir da figura da personagem podemos refletir acerca do capítulo *A Máquina de Escrever*, que retrata eximamente a ânsia do escritor ao escrever; neste caso a dificuldade em exprimir o inexprimível:

Clarice gosta de escrever com a máquina sobre suas coxas, numa intimidade sensual. Por isso precisa de máquinas leves. Também porque seus dedos são delicados, e suas mãos sentem dores de chamas as incendiando. Suas unhas se tornam brasas, quando Clarice escreve. E precisa de máquinas silenciosas, para não a afastarem de sua solidão. Mas também as máquinas de Clarice precisam ser humanas, para provocarem seus sentimentos. Clarice tenta escrever uma frase que flutua em sua mente há muitos anos, mas ainda sem forma, sem palavras, sem possibilidade de se exprimir. É uma frase que só será completamente escrita depois da morte de Clarice. Ela gosta de estar viva. Sente o fogo nas mãos. Sente fome e para de escrever. (MIRANDA, 1999, p. 42).

As características presentes na obra revelam ainda outro conceito imprescindível para a compreensão desta, o *pastiche*, que pode, muitas vezes, ser confundido com a paródia, mas que, ao contrário desta, não tem em sua essência o caráter de subversão do texto original, ou seja, o *pastiche* preza pela continuidade de um estilo, a imitação. Segundo Frederic Jameson (1985, p. 18), “o *pastiche* é a paródia que perdeu seu senso de humor”.

Por outro lado, Hutcheon (1985) prefere ainda utilizar o termo paródia a *pastiche* na contemporaneidade e defende que o termo paródia consegue abranger o significado dado ao *pastiche*, pois, segundo a autora, o prefixo grego *para* também pode significar “ao longo de”, além de “contra” e “oposição”. Dessa forma, a paródia opera como um método de inscrever a continuidade permitindo a distância crítica.

A partir deste recurso podem ser verificadas algumas características essenciais das obras de Clarice, tais como a rara existência de um enredo com começo, meio e fim, que torna a obra fragmentada; o fluxo de consciência que indefne a voz do narrador e a da personagem; tempo psicológico; linguagem que se aproxima da poesia, cheia de sentidos e sensações; entre outras. Um capítulo que exemplifica este estilo clariceano é o capítulo *O Mar*:

Clarice recebe a notícia da morte do pai e sai correndo da casa escura da tia, sufocada, vai vomitar entre as rochas, com o vento forte batendo em seu corpo frágil de adolescente. Clarice abre os olhos, como se saísse de um abismo, e vê o mar denso, revoltado, estendendo-se sobre a areia silenciosa, como um corpo vivo. Alguma coisa grande vem de dentro do mar, e a faz sentir um aperto, depois um afrouxamento no corpo. E ela bebe o mar, e morde o mar. O pai morreu. O mar é fundo. O pai morreu não se vê o fundo do mar. E ela se entrega à areia, deitada, entrega-se ao barulho das ondas, o barulho vem em ondas sinuosas, serpentes de ruídos, víboras. (MIRANDA, 1999, p. 51).

Este capítulo traz à cena o romance *Perto do Coração Selvagem*, no qual a vida de Joana é contada desde a infância até se tornar adulta por meio de uma fusão temporal entre o hoje e o ontem. A infância junto ao pai, a mudança para a casa da tia, a ida para o internato, a descoberta da puberdade, o professor ensinando-lhe a viver, o casamento com Otávio. Todos estes fatos passam pela narrativa, mas o que fica em primeiro plano é o interior de Joana. Ela parece estar sempre buscando uma revelação. Ansiosa, cada segundo se entrega àquilo que não entende, sem receio de romper com tudo o que aprendeu e inaugurar-se numa nova vida. Ela é questionadora, mas não encontra as respostas para suas perguntas. O trecho aborda mais especificamente o capítulo *A Tia*, faz uso da reescrita e da síntese que pode ser notada nos trechos abaixo retirados do romance:

Joana ofegava, o rosto branco. Passou os olhos escurecidos pela salinha,perseguida. As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! [...]

Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo.

O vento lambia-a rudemente agora. [...] Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo.[...]

Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. [...]

A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clarinha clarinha como um bichinho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. [...]

Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. [...]

Deitou-se de bruços sobre a areia, as mãos resguardando o rosto, deixando apenas uma pequena fresta para o ar. [...] Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. [...] Era bom ouvir o seu barulho.

(LISPECTOR, 1998, p. 37 - 40).

Sendo assim, pode-se perceber a finalidade do uso deste recurso por Ana Miranda, ou seja, ele é utilizado na tentativa de reproduzir o estilo inconfundível de Clarice, como forma de homenageá-la através deste “perfil ficcional”.

Pode-se dizer ainda que esta obra é um excelente exemplar para se refletir acerca da metaficção historiográfica que, segundo Hutcheon (1991), refere-se aos romances que se apropriam de fatos e personagens históricos e são, ao mesmo tempo, extremamente, autorreflexivos. Para Esteves (2007, p. 19):

Trata-se de obras onde se cria um imenso tecido textual constantemente dominado por uma espécie de jogo narrativo no qual os protagonistas parecem ser os próprios elementos textuais. Alguns recursos estilísticos afloram com maior intensidade, tais como a intertextualidade, a paródia, o pastiche, proporcionando maior interpenetração entre as mais variadas linguagens artísticas.

Pode-se dizer que a obra *Clarice* é metaficção historiográfica. Sendo assim, ela apresenta em seu enredo uma personagem histórica, consagrada, com intuito de revisitar este cânone da literatura brasileira, a fim de mais uma vez consagrá-lo. Além disso, apresenta em seu enredo a metaficção a partir do momento que ficcionaliza o ato de ficcionalizar.

Ana Miranda ao escrever essa obra não busca desvendar os mistérios de Clarice, busca, primeiramente, reafirmar Lispector como enigma, este detalhe pode ser comprovado na obra nos exemplos a seguir: “Ela é um excesso de poesia. Fragmentada. Agreste. Estranha. Displícite. Tem cabelos louros. É russa.” (MIRANDA, 1999, p. 30) ou ainda em “Clarice é santa ou bruxa? Clarice é judia ou cristã? Clarice é perguntas. Clarice é de onde?” (MIRANDA, 1999, p. 44).

Em síntese, Ana Miranda utiliza-se de recursos como a intertextualidade, o dialogismo, a metalinguagem e o pastiche para constituir essa obra complexa, repleta de fragmentos e dúvidas. Miranda, ao utilizar esses recursos, “sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o re-inventa” (CARVALHAL, 2006, p. 54). Outro detalhe importante para a formação da narrativa, que deve ser levado em conta, é o fato de, diferentemente de suas outras obras que trazem para o centro autores da nossa literatura brasileira, *Clarice* não aborda o contexto histórico da época, fator este que deve ser visto, mais uma vez, como apropriação do estilo clariceano, um estilo que preza pelo caráter psicológico na obra. De tal modo a autora promove um reavivamento e a exaltação da obra e vida de Clarice como forma de homenageá-la, fornecendo-nos uma nova visão desta escritora emblemática da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, L. A. *Cães da província*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.  
BARRETO, A. *A barca dos amantes*. 3ª ed. Belo Horizonte: Lê, 1994.

CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA JR., Benjamin. *Clarice Lispector: Literatura Comentada*. São Paulo: Ed. Abril Educação, 1981.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

ESTEVES, A. R.; MILTON, H.C. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (org). *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. São Paulo; Assis: UNESP, 2007. p. 9-28.

\_\_\_\_\_. *O novo romance histórico brasileiro*. In: ANTUNES, L. Z. (Org.) Estudos de Literatura e Linguística. São Paulo; Assis: Arte & Ciência, 1998. p. 123-158.

\_\_\_\_\_. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FERREIRA, L. G. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século*

XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*.

jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Christina & CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008. KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

\_\_\_\_\_. *A bela e a fera* (1979). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela* (1977). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo* (1984). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Perto do Coração Selvagem* (1944). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Quase de verdade* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARANHÃO, H. *Memorial do fim* (A morte de Machado de Assis). São Paulo: Marco zero, 1991.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno* (1989). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A última quimera* (1995). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Desmundo* (1996). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Clarice* (1996). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

POLESE, Edina. Veredicto em canudos: circunstâncias de uma escrita. In: WEINHARDT, Marilene (Org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

SANTIAGO, S. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. VILAR, G. *O primeiro brasileiro*. São Paulo: Marco zero, 1995.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. Letras: Curitiba, n. 43, 1994. p. 49-59.

\_\_\_\_\_. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.