

# JOÃO CABRAL E CLARICE LISPECTOR: SIM CONTRA SIM

JOELMA SANTANA SIQUEIRA

U. Federal de Viçosa / U. Porto / CAPES, jandraus@ufv.br.

O título do presente trabalho deve muito a uma passagem da entrevista de João Cabral de Melo Neto publicada em 1966 no periódico *Letras e Artes* de Lisboa. Ao comentar a obra *A educação pela pedra* (1966), escrita, segundo o poeta, «na base da dualidade», Cabral informou que todos os poemas têm duas partes, mas a relação entre uma e outra não é de semelhança, pois seu objetivo foi a resultante das duas metades, ou seja, das duas unidades que, umas vezes, associam-se e, outras vezes, repelem-se. Obteve como resultado «um poema duplo ou de duas metades». Ainda segundo o poeta, a experiência não era nova, uma vez que *Serial*, obra de 1961, trazia o poema «O sim contra o sim», no qual pegou «Cesário Verde e Augusto dos Anjos, dois poetas completamente diferentes, para mostrar o que os torna comuns» (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998: 114). No curto espaço do presente trabalho, discutiremos uma possibilidade de aproximação entre João Cabral e Clarice Lispector. Nosso objetivo é, a partir de reflexões dos escritores sobre a composição literária, apontar para o que torna comuns esses dois escritores tão diferentes.

João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector nasceram no mesmo ano de 1920 e publicaram suas primeiras obras no início dos anos 1940, ele, autor do livro de poesia *Pedra do sono* (1942) e ela, do romance *Perto do coração selvagem* (1943). Além dessa aproximação cronológica, outros aspectos os unem: a infância no Recife; a vivência no Rio de Janeiro capital da República; as perambulações por diversos lugares estrangeiros; o interesse pelo cinema; o diálogo com as artes plásticas; e a reflexão metapoética em suas obras. Ambos formaram-se no contexto da ditadura do Estado Novo (1937-1945), trabalharam

em órgãos oficiais do governo e estrearam na literatura nos anos 1940, quando se pode falar no início da autonomia do campo literário brasileiro (em termos de formação de um público consumidor numeroso e diversificado, profissionalização da crítica, ampliação do mercado editorial e, portanto, expansão do mercado de bens simbólicos com regras próprias de funcionamento, para além do poder legitimador do Estado)<sup>1</sup>. Outros aspectos, no entanto, os distanciam: Clarice Lispector, imigrante de origem ucraniana, autora de uma prosa considerada experimental, intimista, cosmopolita e voltada para as questões subjetivas e abstratas do ser, ao passo que João Cabral, escritor pernambucano, autor de uma poesia planejada, voltada para a realidade exterior, regionalista, concreta. Com frequência, os críticos têm destacado que João Cabral privilegiou o planejamento, o trabalho, a construção, a objetividade, o concreto. Enquanto a respeito da prosa de Clarice Lispector, frequentemente, fala-se em intimismo, inspiração, subjetivismo, abstracionismo. Em um esquema simplório, Cabral constrói de fora para dentro, enquanto Lispector, de dentro para fora. Esse esquema é ingênuo e carece de problematização.

A reflexão sobre o processo de composição estava presente no primeiro texto crítico de João Cabral, «Considerações sobre o poeta dormindo», apresentado em 1941 durante o *Congresso de Poesia do Recife*. João Cabral (2003: 686) aborda o sono como fonte do poema, porém, opondo-o ao sonho, posto que se trata de uma «aventura que não se conta, que não pode ser documentada», como o sonho que pode ser evocado. Considera que «o sono predispõe à poesia», mas esclarece que não é questão de oferecer material para o poema, e sim de ser uma espécie de exercício que aguça no poeta «certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do ‘sentido oculto das coisas inertes’», citando o escritor Pedro Nava. O sono exerce dois tipos de predisposição: um realizado pela ideia de fuga do tempo e outro pela ideia de morte, o sono «como um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno, que restabelecerá no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo». Referindo-se ao cineasta Jean Cocteau, acrescenta que essa amálgama de sentimentos, visões, lembranças «fará o verdadeiro realismo do poeta». Os elementos do poema obtidos com os sentidos oficiais adormecidos são surpreendidos um dia sobre o papel pelo poeta que os reconheça. Na conclusão, observa que o sono «não inspira uma poesia [...] apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno – o hálito da própria poesia em todas as épocas» (MELO NETO, 2003: 688).

Esse texto pode ser mais facilmente associado ao primeiro livro de poesia do escritor, cujo título *Pedra do sono* é um topônimo e também uma inversão da expressão «sono de pedra». Nos poemas da obra, os olhos que captam o visto parecem «muito lúcidos» em contraste com o que observam. A atmosfera onírica e a estrutura ordenadora da realidade observada podem ser discutidas em relação à presença do surrealismo e do cubismo na obra, como o fez Antonio Candido (2002: 139), em artigo publicado pouco depois do lan-

<sup>1</sup> A respeito da autonomia do campo literário brasileiro ver, por exemplo, o ensaio «A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)», de Randal Johnson.

çamento do livro, ao observar que o cubismo de construção encontrava-se «sobrevoadado por um senso surrealista da poesia». As palavras «rua», «esquina» e «cidade» são recorrentes, ao lado de outras retiradas do universo dos objetos fabricados, como automóveis, telefone e aviões, e outras do universo onírico, como sonho, noite, nuvem. Há ênfase no visível, mas o visto não é apreendido com clareza pelo olho que vê, talvez porque, como está posto no último verso do poema «Os olhos», estes «ainda estão muito lúcidos». Penso que esse primeiro livro do poeta é menos uma obra de sobre-realidade do que uma obra na qual os absurdos da realidade relacionada ao contexto da Segunda Guerra Mundial são dados a ver pelos aspectos da dificuldade de apreensão para quem os vivenciava contemporaneamente, são dados a ver pela absurdez. Posteriormente, o poeta irá dirigir o olhar para outras realidades relacionadas, por exemplo, com a vivência do homem no interior de Pernambuco, também difíceis, a exigir uma educação pela pedra.

O texto «Considerações sobre o poeta dormindo» já abordava o tema poesia e composição, título de uma conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, na qual o poeta discute o par inspiração e trabalho de arte, identificando duas famílias de poetas: a dos poetas para quem a composição é procura e a dos poetas que encontram a poesia. Para os segundos, os poemas «caem, mais do que se compõem» (MELO NETO, 2003: 723). Nos poetas da família para quem a composição é procura, Cabral destaca o pudor de se referir aos momentos de trabalho, «porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir» (MELO NETO, 2003: 723). Colocando-se entre os poetas dessa família, revela-se ciente de que «a composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem» (MELO NETO, 2003: 725).

Em uma entrevista cedida a Moacir Amâncio e publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1986, à pergunta do entrevistador sobre quanto tempo demorava para terminar um poema, Cabral respondeu: «Pode demorar anos. Um poema para mim não é uma coisa que eu escrevo de uma vez. Eu tomo nota, depois aquilo começa a se cristalizar num poema. Tomo a nota, deixo na gaveta, anos depois eu pego, acrescento uma coisa, reformo ou jogo fora». O entrevistador então pergunta quando o poema está pronto, ao que Cabral respondeu: «Você sente, eu sinto que meu poema está pronto quando não posso mexer em nada. Enquanto eu posso mexer eu não publico». Mais uma vez, o poeta cita o cineasta francês: «Olha, Cocteau dizia uma coisa: você já viu um estojo?. Você fecha o estojo e dá aquele estalinho, não é? Quando um poema está pronto você tem a impressão que ouve um estalinho como quando fecha um estojo. Quando o poema está pronto parece que há um tic assim» (MELO NETO, 1986: 44). As explicações dadas a Moacir Amâncio em 1986 podem ser pensadas tendo em vista o texto «Considerações sobre o poeta dormindo» no

sentido de que o trabalho artístico não se dá totalmente sob o controle do poeta, mas em tensão interior, de que, embora planejado, há a parcela do incalculável e vice-versa, embora haja o ditado pelo «sopro noturno», persiste a necessidade do trabalho. Na entrevista «Considerações do poeta em vigília», publicadas no primeiro número dos *Cadernos de literatura brasileira*, de 1996, a ideia de clique foi retomada pelo entrevistador como algo subjetivo, ao que o poeta se opôs veementemente:

*João Cabral: Bem, eu não concordo que este clique seja algo subjetivo. O clique, já disse, é como um estojo fechando. Neste momento eu digo: então basta. Isto não tem nada de intuitivo. Vem talvez da exaustão. Eu percebo que o poema está acabado, que já mexi nele de todas as formas possíveis, não há mais como trabalhá-lo. Isto é a conclusão, vem mesmo no fim.* (MELO NETO, 1996: 27).

Nas palavras acima, embora haja o «eu digo: então basta», essa situação decorre da experiência com o poema, pois o poeta encerra a construção do poema quando não é mais possível trabalhá-lo. Nesse sentido, vale a pena lembramos o ensaio «O canteiro do poeta-arquiteto», de Francisco José Gonçalves Lima Rocha, publicado na revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em 2012. Rocha analisa os manuscritos de João Cabral depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa, como observa, ainda pouco explorados, e demonstra que no percurso de construção dos poemas de *A educação pela pedra* (1966), obra de inegável rigor formal, houve reformulações textuais que produziram tanto enunciados equivalentes quanto assimétricos. De acordo com Francisco Rocha, na medida em que

*o processo reformulativo em Cabral integra mudanças de sentido e estruturas, inclusive casualmente originadas, talvez seja necessário representar o fazer cabralino não somente por meio de uma po(i)ética do projeto, mas também por meio de uma po(i)ética do canteiro. Isso significa dizer que o desenho deixa de prescrever a obra completa e autoritariamente, e se rende ao fato de que é no canteiro que ela se resolve (ou não)* (ROCHA, 2012: 144).

É inegável a ênfase cabralina no trabalho de construção que diz respeito não apenas ao poema, mas, também, à composição do livro, constituindo quase sempre um conjunto formal e não uma reunião de poemas soltos. Já foi bastante citada a passagem da entrevista «Considerações do poeta em vigília» em que o poeta, respondendo à pergunta «Na sua opinião, o que é, afinal, o poético?», disse: «Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro» (MELO NETO, 1996: 21). No entanto, o movimento de fora para dentro não reduz o trabalho de construção do poema ao planejamento. João Cabral procura realizar uma poesia menos ambígua, mas sabe que não pode eliminar a ambiguidade da linguagem. Sobre *Morte e vida severina*, obra da qual, pelo menos por um tempo, pensou ter atingido a comunicação

com um público maior, em entrevista cedida a Gilson Rebello e publicada em *O Estado de São Paulo* em 1980, com posicionamento autocrítico que lhe é peculiar, disse: «Imaginei Severino percorrendo todo o Estado, mas numa viagem de certa forma surrealista, porque não pode ser feita de uma vez» (MELO NETO, *apud* MAMEDE, 1987: 156). Esse aspecto da observação do poeta sobre seu texto permite-nos pensar o breve ensaio «Amplitude e variedade do modo de escrever realista», de Bertold Brecht (1998: 274), especialmente quando destaca que na grandiosa balada *O cortejo mascarado da anarquia*, de Shelley, «o modo de escrever realista não significa a renúncia à fantasia nem ao virtuosismo artístico». O movimento cabralino de fora para dentro constitui-se em um movimento dialético, observado por Óscar Lopes quando, em 1963, publicou no *Comércio do Porto* seu primeiro artigo dedicado a João Cabral, destacando que

*a intimação do visível e tangível é dialética, actua como metáfora no mais denso sentido que em estilística se pode atribuir ao termo metáfora, sentido que Henry Wells designou como metáfora expansiva, aquela metáfora que nos dá a impressão de que tanto o significado próprio como o significado translado se multiplicam indefinidamente à maneira de imagens em espelhos paralelos: a dialéctica da crosta e do miolo, do fora e do dentro carregam-se em Melo Neto de um significado indubitavelmente humano e social [...], mas, por isso mesmo, a noção de interioridade e exterioridade das próprias coisas deixa nele de se nos apresentar de um modo desbotado e lugar-comum, a textura das coisas perturba-nos, como se a descobríssemos pela primeira vez, como se nos cegasse a oftálmica evidência* (LOPES, 2000: 23).

O «de fora» não é pura exterioridade, pois «há o sentido oculto das coisas», que tornadas «de dentro» no poema, novamente nos remeterá ao «de fora», permitindo-nos falar em sentidos ocultos de dentro para fora e de fora para dentro. A esse respeito, lembramos o poema «A educação pela pedra», composto de 16 versos com 2 estrofes; a primeira de 10 versos e a segunda de 6. A primeira trata da educação pela pedra de fora para dentro, uma educação didática no sentido de que a aprendizagem se dá por meio de aulas, lições, cartilha. A segunda, de dentro para fora, uma educação sem lições, educação de quem nasceu em um espaço marcado por negativas, «não», «nada», «sem» presentes nos versos da segunda estrofe. O movimento de fora para dentro na poética cabralina envolve diversas acepções, mundo/texto, concreto/abstrato, objetivo/subjetivo, forma/conteúdo etc. A esse respeito Alcides Villaça (1996: 152) observou que «a ordenação do universo de Cabral supõe um exercício dialético de contrastes e oposições cujo sentido escapa às descrições formalistas». Ao destacar que ao lado da tônica formalista está a instância mitopoética, considera que o rigoroso sentido de trabalho em que se crispa a linguagem de Cabral revela um debruçar-se metódico sobre o real, de que retira as sugestões mais fortes de equivalência, diferença, oposição. Em sua poesia, embora possamos identificar procedimentos básicos, como o fez Villaça (1996), não há o emprego de uma maneira, o que seria, para o poeta, um «domínio fácil do fazer» (*apud* ATHAYDE, 1998: 115), oposto ao estado de ten-

são, de luta permanente que envolve o trabalho de construção. Ele parte do planejamento, atento ao trabalho de construção, e visando a objetividade, o concreto, relacionados ao que visualizou no mundo. Assumia-se como poeta construtivista, realçando, muitas vezes, a influência de Le Corbusier, «com sua concretização audaciosa de teorias arquitetônicas avançadas» (*apud* ATHAYDE, 1998: 48). Mas privilegiou o par indissociável forma e conteúdo. Na entrevista publicada na *Revista 34 Letras*, ao informar que a metáfora deriva de sua visualidade, realçando seu objetivo de dar a ver, acrescentou: «você não vê um poema meu que seja pura reflexão. Minha poesia é toda tópica, porque sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais viva possível, e deixo que o leitor tire a conclusão» (*apud* ATHAYDE, 1998: 59). Não há uma pura visibilidade para quem vê o mundo nem para quem lê o poema. *Donner à Voir*, título de um livro de poesia de Paul Eluard e expressão que Cabral disse concretizar a preocupação que ele tem com a poesia, é seu objetivo, mas o poema, como o mundo, não dispensa a contraparte do leitor vigilante que procure ver, trabalhe para ver.

Clarice Lispector declarou algumas vezes que não tinha um método de trabalho. Durante o depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro em outubro de 1976, praticamente um ano antes de sua morte, dezembro de 1977, à pergunta de Marina Colasanti se teria partido com uma estrutura de romance já visualizada, disse que não, que tomou nota de tudo o que lhe ocorria e que, quando contou a Lúcio Cardoso que estava com um montão de notas separadas para um romance, ele disse-lhe que depois fariam sentido, uma estaria ligada à outra. *Perto do coração selvagem*, elaborado de março a novembro, como constatou Nádya Gotlib (1995: 172), foi concluído depois de Lispector ter permanecido «durante um mês numa pensão da rua Marquês de Abrantes, isolada de todos, trabalhando intensamente». Na narrativa, os acontecimentos não estão encadeados de modo consecutivo. À medida que Joana adulta pensa nos momentos do passado, eles são justapostos a acontecimentos do presente. Quebra-se a noção de hierarquia entre os instantes de vida que poderiam resultar em um clímax no romance e persiste a noção de que o que aconteceu antes não vale como experiência para o presente. O ritmo circular e ondulatório constituindo o que Joana denomina de «círculos de vida» resultam em «um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção» (LISPECTOR, 1997: 116). Passagens mais líricas têm relação com os estados de ânimo de Joana, como por exemplo, o da descoberta do sentimento amoroso por Otávio. A narradora informa que depois do beijo que recebeu de Otávio, Joana teve dias de «procurar-se muito no espelho, procurando-se sem vaidade». Depois cessou esta felicidade, e então:

*a plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? Perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? (LISPECTOR, 1997: 112).*

A narradora encerra esta fase da vida de Joana com um simples parágrafo que se resume a «Casou-se» (LISPECTOR, 1997: 113). A ênfase maior foi dada às sensações vividas. As passagens líricas não são meros recursos da poesia aplicados à prosa, mas instantes fecundos na vida da solitária Joana. A imagem da «nuvem preste a chover» concretiza o estado de ânimo da personagem, realizando algo semelhante ao que João Cabral disse em entrevista a Mário César Carvalho para a *Folha de São Paulo*, em 1988, a respeito do verso «Há um cão cheirando o futuro», de Carlos Drummond de Andrade, depois de observar que é possível «concretizar a palavra abstrata da mesma maneira que você pode abstratizar a palavra concreta». Para o poeta pernambucano, «com duas palavras, *cão* e *cheirando*, ele [Drummond] concretizou o futuro» (*apud* ATHAYDE, 1998: 65). A importância dada pelo escritor à palavra concreta foi lembrada por Antônio Carlos Secchin (2014: 419), ao destacar que o poeta «considerava que, além de substantivos concretos, existiam adjetivos concretos: ‘torto’ e ‘áspero’ são concretos; ‘belo’ e ‘inteligente’, abstratos». O que os diferencia é o vínculo «a uma realidade sensorial: percebemos algo como rugoso ou redondo, porém ‘belo’ ou ‘inteligente’ vigorariam na mesma zona de impalpabilidade dos substantivos ‘beleza’ e ‘inteligência’». Sobre o primeiro romance de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1989: 14) observou que «abria de fato um novo caminho para a nossa literatura, na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade». A narradora pretende fixar o pensamento como «coisa», daí informar que «seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho» (LISPECTOR, 1997: 27). O «de dentro pra fora», em Lispector, implica em tornar visível a sensação, o sentido oculto das coisas que, menos visível a olho nu, não deixa de ser concreto.

Diferentemente de João Cabral, Clarice Lispector com frequência realçou que escrevia inspirada, no entanto deixou pistas de que isso não significa falta de trabalho, uma vez que, como informou, o romance *A maçã no escuro* foi copiado onze vezes. Sua prosa não é desprovida de um trabalho estrutural apurado. Para observá-lo é preciso ver, além da estrutura clássica, algo que Nádya Gotlib (1995: 269-70) identificou nos contos da escritora como uma estrutura «mais subterrânea», que praticamente questiona e desmonta a primeira «sob o disfarce de outros elementos de composição, que instauram a desordem, o desequilíbrio, o caos». A estrutura de *Perto do coração selvagem*, como a de outras narrativas da escritora, tem relação com o tema da solidão em sua obra. Joana aspira ao encontro com o outro, sabendo-o plenamente impossível. Esse tema relaciona-se, no nosso entender, ao que Benedito Nunes (1989: 29) denominou de «narrativa monocêntrica», ou seja, a «narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa», tendendo a confundir-se com a posição da personagem. Ao tratar do «movimento da escritura» clariciana, Nunes observou que «o *eu* narrador subsidia a reflexão das personagens, mas delas se retrai a todo custo, evitando consumir a identificação latente ao aspecto monologal da narrativa» (1989: 151). Joana criança tenta conversar com seu pai,

que responde às suas perguntas distraidamente. Após perder o pai, será recebida por tios, que também não a entendem. Irá para um orfanato e depois conhecerá Otávio, seu futuro marido, que depois de casado, também irá se mostrar displicente diante da necessidade de diálogo de Joana. A aprendizagem de Joana relaciona-se à aprendizagem da narradora para escrever sobre a trajetória de vida da personagem rumo ao coração selvagem da vida. A esse respeito, Regina Pontieri (2001: 107) observou que o tema predominante no primeiro romance da escritora «é o modo como o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem de Joana artista». Trata-se de uma aprendizagem contínua e, por isso, ao final do romance, Joana, entre outras coisas sobre seu futuro, pensa: «de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo» (LISPECTOR, 1997: 224).

A percepção do trabalho de composição da escritora deve ser observada nas frequentes reflexões sobre o fazer presentes em sua ficção e nos textos reflexivos da escritora sobre composição, técnica, expressão, publicados sobretudo na segunda parte da obra *A legião estrangeira* (1964) e, algumas vezes, como crônicas, no *Jornal do Brasil*. Um desses textos é «Submissão ao processo». A escritora considera que

*o processo de escrever 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, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência de que é feito* (LISPECTOR, 1964: 178).

Como em João Cabral, destaca-se aqui a tensão que envolve o trabalho de escrita, que não está sob total controle do escritor. Há uma situação de procura que não dispensa a percepção atenta do que o texto revela ao escritor e o reconhecimento da parcela do incalculável, a importância dos «sentidos oficiais adormecidos» de que falou Cabral em seu primeiro texto crítico. Em outro texto da mesma obra, intitulado «Escrever, humildade, técnica», Lispector nomeou seu estilo de «uma procura humilde» e falou da humildade como técnica, explicando-a do seguinte modo: «só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente» (LISPECTOR, 1964: 114). A atenção e a paciência são aspectos realçados no texto «Escrevendo», reflexão sobre um texto que escreveu: «Escrevi procurando com muita atenção o que estava organizado em mim e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber». A paciência como uma aprendizagem: «a de suportar, sem nenhuma promessa, o grande incômodo da desordem» (LISPECTOR, 1964: 251).

Em outro trabalho que realizamos sobre a narrativa da escritora, nossa tese de doutorado intitulada «À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lis-



pector», tivemos oportunidade de observar que em *Perto do coração selvagem* Joana se pergunta «Por que uma casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores?» (LISPECTOR, 1997: 41). Destaca-se nessa pergunta a relação entre o espaço (exterior) e o pensamento (interior). Para Joana, a confusão do pensamento, além de trazer certa graça, traz a realidade mesma. Uma casa em desordem é mais fiel à percepção da personagem de que o pensamento não obedece a uma ordem pré-estabelecida. A aparente desordem da narrativa clariciana é fruto de um lento trabalho de elaboração. Para Lispector, como foi dito no texto «Escrevendo», «a ordem constrange» (LISPECTOR, 1964: 251). Não se trata de realçar o puramente espontâneo, já que há vigiância e lucidez no fazer. E, não se tratando da busca por um modelo de narrativa previamente instituído, a luta não é contra o instintivo, e sim a seu favor, visando aproximar linguagem e sensação. Em 1969, a escritora publicou no *Jornal do Brasil*, o pequeno texto intitulado «Forma e conteúdo», no qual sintetiza o sentido da intuição para sua literatura:

*Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única (LISPECTOR, 1999: 255).*

A intuição, portanto, para Lispector, não é desprovida de trabalho, embora este não se localize em um plano de racionalidade deliberada pelo sujeito. A intuição é uma outra forma de trabalho que se passa no âmbito do inconsciente, mas que depois vem a ser reconhecido pelo sujeito da procura. O processo de elaboração do texto começa antes de sua execução, embora Lispector não fale em planejamento e prefira falar em intuição. Em uma entrevista publicada no *Correio do Povo* em 1971, a escritora comentou que, na elaboração dos romances, primeiramente seu «processo de criação é interno», posteriormente, quando está na «fase de composição», cria um horário de trabalho (*apud* ROCHA, 2011: 127). A intuição como uma espécie de saber que se revela como sensação e não como mera percepção. Podemos suspeitar de uma inversão no movimento de fora para dentro cabralino para um movimento de dentro para fora clariciano. No entanto, em ambos os casos, estamos falando de procura e trabalho que envolvem ver e dar a ver, sentir e dar a sentir, porque há a interioridade das coisas de fora como há a estrutura das coisas de dentro.

Diferentemente de João Cabral, Clarice Lispector foi muito esquiva em suas entrevistas, mas gostaríamos de lembrar uma resposta da escritora à pergunta «A janela de sua vida é voltada para dentro?», formulada pelo fotógrafo Yllen Kerr, publicada no *Jornal do Brasil* em 1963:

– *Se você acha, significaria que olho de fora para dentro? O que significaria que estou, como é a realidade, dos dois lados. É que o mundo de fora também tem o seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário (LISPECTOR, apud ROCHA, 2011: 27).*

Ao realçar que o mundo de fora também é íntimo, Lispector ressalta o sentido oculto das coisas de fora. Cabral e Lispector são escritores para quem o mundo exterior existe, mas o olhar para as coisas não se constitui em pura visibilidade. Podemos falar, para ambos, em «a visão fenomenológica» e «o caráter de intuição fenomenológica», de que falaram respectivamente José Guilherme Merquior (1962) e Luiz Costa Lima (1962) a respeito da poesia de João Cabral, seguidos por Benedito Nunes que, ao ler o poema «O relógio», presente na obra *Serial*, escreveu:

*Toda uma visão da realidade está implicada tanto pela morfologia do sensível como pela transferência das coisas a cadeias verbais distintas, que permitem apreendê-las de modo diferente, sob várias imagens, na arquitetura prismática do poema. A realidade de onde o invisível foi suprimido é plural, multicêntrica e escalonada. Mas se o invisível foi suprimido, o visível se escalona, no entanto, em diversos níveis de abstração e concretude, a que se estendem as formas intercambiáveis das coisas, unidas sem confundir-se, como os fios de uma teia em crescimento, de que fazem parte os objetos sensíveis com suas essências materiais (NUNES, 1974: 128).*

As palavras de Nunes podem ser pensadas em relação ao modo como Lispector considera as coisas invisíveis. Em ambos escritores, a visão das coisas e a linguagem que as recupera implicam em um movimento dialético fora/dentro que dependem do sensível para a realização poética.

Para finalizarmos, lembramos que em correspondência enviada a Lispector em 15 de fevereiro de 1949, João Cabral considera que a escritora encontra-se entre os que lutam, como ele, entre os que escrevem tendo de começar tudo do começo cada vez, cada livro ou cada poema. Em correspondência de anos depois, datada de 06 de fevereiro de 1957, o poeta parece querer animar a amiga e diz que ela não tem razão de falar em tom de brincadeira de seus livros e que é a única escritora que escreve a prosa de autor brasileiro atual que ele gostaria de escrever, mas logo em seguida acrescenta que ambos buscam realizar coisas distintas, o romance não é seu meio de expressão e ele se sabe um sujeito tão envenenado por construção que, forçosamente, construiria mais o romance do que a escritora. João Cabral informa a Lispector que crê não ter relido nenhum romance brasileiro em sua vida além de *O lustre* e os de José Lins do Rego. Uma leitura que tente discutir o que agradou tanto ao poeta na narrativa de *O lustre* (1946) ainda está por fazer e acrescentaria outros parágrafos a esse texto que, sem muita pretensão, espera ter demonstrado que

Cabral e Lispector são dois escritores diferentes, mas a realização literária, para ambos, é resultado de um trabalho paciente de procura e observação da coisa construída, com o objetivo de obter algo o mais concreto possível na linguagem.

## Referências

- ATHAYDE, Félix de (1998) – *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / FBN; Mongi das Cruzes, SP: Universidade de Mongi das Cruzes.
- BRECHT, Bertold (1998) – *Amplitude e variedade do modo de escrever realista*. «Estudos Avançados». São Paulo. 12, 34 (dez.). Acessível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103=40141998000300024-&lng=en&nr=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103=40141998000300024-&lng=en&nr=iso)>. [Último acesso em 18/10/2015].
- CANDIDO, Antonio (2002) – *Notas de crítica literária – Poesia ao Norte*. In *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34.
- GOTLIB, Nádia Battella (1995) – *Clarice Lispector: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática.
- JOHNSON, Randal (1995) – *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)*. Trad. Antônio Dimas. «Revista USP». São Paulo. 26 (jun./jul./ago.). Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28160>>. [Consulta realizada em 18/10/2015].
- LIMA, Luiz Costa (1995) – *Lira e antilira – Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- LISPECTOR, Clarice (1964) – *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- \_\_\_\_ (1997) – *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco. (1.ª ed. A Noite, 1943).
- \_\_\_\_ (1999) – *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. (1.ª ed. Nova Fronteira, 1984).
- \_\_\_\_ (2005) – *Outros escritos / Clarice Lispector*. Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES, Oscar (2000) – *O primeiro artigo*. «Colóquio / Letras». Lisboa. 157/158 (jul.).
- MAMEDE, Zilá (1987) – *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel.
- MELO NETO, João Cabral (1986) – *O poeta e sua despedida, sempre adiada [Entrevista a Moacir Amâncio]*. «O Estado de S. Paulo». (19 de jan.).
- \_\_\_\_ (1996) – *Considerações do poeta em vigília [Entrevista]*. «Cadernos de Literatura Brasileira». São Paulo. 1 (mar.).
- \_\_\_\_ (2003) – *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MERQUIOR, José Guilherme (1972) – *Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto*. In *As astúcias da mimese – ensaio sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- NUNES, Benedito (1974) – *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes. (Coleção Poetas Modernos do Brasil / 1).
- \_\_\_\_ (1989) – *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- PONTIERI, Regina (2001) – *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ROCHA, Evelyn, org. (2011) – *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima (2012) – *O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos*. «Revista IEB». São Paulo. 55 (mar./set.). Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/53976>>. [Consulta realizada em 18/10/2015].
- SECCHIN, Antonio Carlos (2014) – *João Cabral: uma faca só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify.
- SIQUEIRA, Joelma Santana (2008) – *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.
- SÜSSEKIND, Flora (2001) – *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- VILLAÇA, Alcides (1996) – *Expansão e limite da Poesia de João Cabral*. In BOSI, Alfredo, org. – *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática.