

Clarice, Cirlot, Kristeva e Duras: a voz do coração selvagem

SÉRGIO LIMA
Centro Universitário FIEO
São Paulo

A existência e as questões da vida possibilitam relações de outra ordem que as usuais, já contadas e previsíveis. Relações outras que estão menos em tendências que vigoram nitidamente e mais submersas ou subjacentes, ou ainda afloradas no processo que as explicita. Contudo, tais relações se apresentam de maneira distinta e acabam evidenciando todo um contexto extra-literário e deflagrador, com ressonâncias nem sempre atentadas.

Enquanto violação das normas e da lei proponho caracterizar como estas relações se expressam em escritura de raptó, transgressão e transbordo por excelência, com a marca em fogo do **crime**¹, espécie de punição, de mácula e transe numa si-

¹ Propomos a expressão **crime**, enquanto emblema, cumplicidade e palavra-chave na escritura de Clarice Lispector, com vistas a estabelecer uma ruptura com a leitura convencional de seus textos, portadores que são de rompimentos em vários níveis e transgressões incontidas. Ou melhor, a meu ver, trata-se de uma fratura provocada por Clarice, voluntariamente, no senso literário comum.

Como se sabe, o crime é violação da lei, ato de conseqüências funestas e que provoca reação da sociedade; delito culposo mesmo que não sobrevenha sua consumação (crime falho); transgressão ainda que só exista na imaginação do agente (crime privativo). Etc. Há toda uma legislação a esse respeito, de conhecimento de Clarice Lispector, a qual, aliás, interessou-se exatamente pelo Direito Penal, na sua formação na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Portanto há mais do que uma figura de retórica no uso constante do **crime** por Clarice.

Na 7ª edição do Dicionário da Língua Portuguesa (impresso pela Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, em Lisboa, 1877), Antonio Moraes da Silva tece comentários sobre a palavra *crime*, sobre o radical *cris* e acréscimos ilustrativos do sentido de *crime*. Por exemplo: “*Crime*, substantivo masculino (latim: *crimen*), indica malefício contra as leis Divinas ou humanas, ação em que há transgressão”. “O crime de ser um homem maior que os outros”, Vieira, 10.301. “Vide os sinônimos Pecado e Atentado”. E como ainda assinala Moraes: a) *Cris*, adjetivo advindo da raiz grega de *kryptó* (*eu escondo*), implica algo “funesto, como o eclipse se reputa ou semelhante à tristeza do eclipse”; b) *Cris*, “termo maláio e muito usado no Brasil, para designar arma branca ou arma-de-morte com feição de adaga”, também conserva o significado de “eclipse”; c) *olhos crimes*, “olhos irados como os de quem crimina, acusa e se dá por ofendido, ou de quem pune delito”; d) *criminalmente*, “dizer que alguém é autor de algum crime, é dar-lhe culpa, delito. Criminoso, é que tem crime. Incriminar é acusar de crime, culpado ou pronunciado como tal” (Tomo I, pg. 476/477).

Além das analogias entre corte da eclipse e do crime, aqui sugeridas com apoio nos comentários de Moraes, e sem esquecer que eclipse quer dizer desaparecimento temporário, ocultação e obscurecimento (ação de obscurecer, do obscuro, do obscuro), indicamos precisamente a palavra **crime** no processo particular de Clarice enquanto chave — chave cifrada de toda uma criptografia, de toda uma particular escritura que se faz e se quer deliberada ocultação, eclipse, máscara e ou, literalmente, per-versão dos sentidos.

tuação dada. Relações desmedidas, veladas ou subterrâneas, as quais estão justamente presentes em certas vozes, sobretudo naquelas que se expressam a partir do “coração selvagem”, como avanço nesse ensaio, centrado em Clarice Lispector.

No mês de maio de 1940, em sua edição do dia 25, a revista *Pan*, sob a direção de Américo Facó, publica o primeiro conto de Clarice Lispector: *Triunfo*. A conexão entre Facó e Clarice Lispector não é meramente ocasional, pois Facó sempre fora muito atento às aventuras singulares. De mais a mais as proximidades de Facó com a aventura surrealista e seus ecos no Brasil são muito claras, desde sua movimentação junto às duas revistas que acolheram o Surrealismo entre nós, como *Estética* e a *Revista de Antropofagia*, até articulações envolvendo o Raúl Bopp de *Cobra Norato* e a “descida antropofágica” da “2ª denteição”, contando com Benjamin Péret e Elsie Houston, e logo envolvendo Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cícero Dias e outros mais, entre adeptos e simpatizantes do Surrealismo — a presença entre nós de Benjamin Péret, um dos líderes surrealistas, contou com os apoios de Facó e Flávio de Carvalho, nesta sua primeira estadia que se estendeu de fevereiro do último ano da década de 20 à dezembro de 1931—. Com esses antecedentes, Facó foi praticamente o editor ideal, senão o mais atento para a promessa que traziam os primeiros textos de Clarice Lispector, então se iniciando nos contos e nas narrativas a contrapelo do realismo corrente, numa espécie de excessivo que já destoava das linhas mais usuais.

Seguem-se as publicações de *Eu e Jimmy* (10/10/40) e uma entrevista com Tasso da Silveira (19/10/40), neste mesmo ano, na revista *Vamos Ler!*, dirigida por Raimundo Magalhães Júnior, da empresa carioca do jornal *A Noite*. No ano seguinte, *Vamos Ler!* publicará *Trecho* (09/01/41), e a reportagem *Uma visita à casa dos expostos* (08/07/41) — reportagem essa que curiosamente mantém uma certa semelhança de atmosfera de *fait divers*, de clima *noir* com outra reportagem não menos insólita, *As caveiras e a questão econômica*, a reportagem de Pagu sobre o cemitério S. João Batista, no Rio de Janeiro, publicada no *Diário de Notícias* (21/05/33). Também em 1941, agosto, a revista *A Época* -revista do corpo discente da Faculdade de Direito onde Clarice Lispector estava se formando—, publica um dos seus artigos iniciais:

Além do conhecido interesse que Edgar Allan Poe devotou ao tema do crime enquanto violação, como o colocou com muita precisão Baudelaire, Thomas De Quincey publicou um clássico tratado de humor negro sobre o assunto e seu lado psíquico, intitulado *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (originalmente impresso em duas partes no *Blackwood's Edinburgh Magazine*, de 1827 e 1839). André Breton já sinalizara que De Quincey “aplica-se em considerar o crime não mais por sua *asa moral* mas sim, de uma maneira extra sensível e toda intelectual, unicamente pelos dons e faculdades, mais ou menos extraordinários, que sua consumação implica. Abstração feita do muito convencional horror que suscita, o assassinato pede, segundo De Quincey, para ser tratado *esteticamente* e apreciado de um ponto de vista qualitativo, como se fosse uma obra plástica ou um caso médico.” (Cf. *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris: J.-J. Pauvert, 1966, 2ª edição do original de 1940/1943).

Não devemos esquecer ainda que foi o próprio Charles Baudelaire quem primeiro propôs o “surnaturalisme” contra o formalismo, contra o realismo e “l'art positif”. E ao fazê-lo, Baudelaire valeu-se exatamente, na sua afirmação de que o “princípio da poesia... é a beleza superior”, de seus dois exemplos, Allan Poe e De Quincey, para expor sua exigência radical que opõe arte e natureza, em texto de 1857, *Notes Nouvelles Sur Edgar Poe*: “*la nécessité esthétique d'un passage du naturel au surnaturel (...) Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination*” (Citação comentada por Henri Lemaire, in *Du Romantisme au Symbolisme. 1790-1914*, Paris: Pierre Bourdas & Fils, 1982, 2ª edição).

“Observações sobre o fundamento do direito de punir”. Nessas linhas, a jovem Clarice Lispector, estudante de Direito Penal, tenta provar que “Não há direito de punir. Há apenas poder de punir.” Como observa sua biógrafa Nádya Battella Gotlib: “Contrariando a expectativa da exposição a partir de premissas jurídicas técnicas, os argumentos transformam-se numa crítica... E a autora envereda por questões em torno do ‘permitido’ e do ‘proibido’, que serão nucleares nas suas futuras histórias.”²

Natural da Tchetchelnik, então Ucrânia, Clarice Lispector (1920-1977) chegou ao Brasil, Maceió, em 1921. Três anos depois sua família mudava-se para Recife, onde ficaram até 1932. A jovem Lispector que convivera com a perda da mãe (1930), sete anos depois de se transferirem para o Rio de Janeiro em 1933, perdia o pai cujo falecimento ocorre neste 1940. A vinda para o Rio de Janeiro e sua permanência na capital carioca propiciaram uma aproximação de Clarice Lispector com um meio literário e artístico bastante ativo, naquele dramático final dos 30. Tudo somado ao fato de logo passar para atividades na imprensa, ligadas à Agência Nacional (1941) e, em seguida, colaborar no *Diário da Noite* (1942), faz com que se afirme sua inclinação pela escrita, interesse que já trazia de pequena. Passando a contar com o apoio do grupo de Lúcio Cardoso, seu amigo de redação, e também de Álvaro Moreyra, então diretor da revista *Dom Casmurro*, periódico de destaque na época, Lispector começa a dispor, assim, de um certo trânsito no circuito jornalístico e literário da capital, no qual imprime os passos do seu momento inaugural, como escritora. Passos nos quais os apoios de Cardoso e Moreyra foram decisivos.

Clarice Lispector escreve seus primeiros contos. Da série que conservará, destacam-se *O delírio*, *História interrompida* e *A fuga* (1940), *Gertrudes pede um conselho*, *Dois bêbados* e *Obsessão* (1941). Há indícios de que também nesse início dos 40, começa a preparar uma narrativa de maior fôlego, com as anotações que se transformam no seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1943. Esse título, nomeando o “coração selvagem”, verdadeiro âmago dos deuses e impulsos primitivos, ancestrais, já prefigura uma das linhas mestras da aventura surrealista: a vertente do “maravilhoso” que corre sem interrupção de Rousseau ao carteiro Cheval, das máscaras esquimós ou desenhos faciais dos caduweos às danças da aye-do-paráiso e aos adereços de Jean Benoît. Estas suas narrativas iniciais terão edição em livro postumamente, acrescidas das duas últimas narrativas, ambas de 1977: *Um dia a menos* e *A bela e a Fera ou a ferida grande demais*.

A última narrativa, a da “ferida grande demais” ou esgar absoluto, retoma emblematicamente certos pontos capitais de todo seu percurso. Por exemplo: “Era muito sensível a palavras”; “Eu sou uma chama acesa!”; a questão da visão do relance, do vertiginoso: de repente a “ferida grande em carne viva”; “A beleza pode ser uma grande ameaça” etc. —pontos que se cruzam com o início seu, na narrativa de 40, intitulada *O delírio*—. Apesar do prestígio do romance social e do realismo-socialista, tendências contemporâneas aos seus inícios, Clarice Lispector desdobrará sua obra vigorosa e extraordinária claramente à margem das modas literárias, e sua voz singular, tão feminina e tão feroz, manterá identidade e mais que pontos de contato com a

² Gotlib, N. B. *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo: Editora Ática, 1995 (p.148).

narrativa surrealista, nas décadas de 60 e 70 sobretudo, embora não venha a se filiar ou militar no Movimento.

Clarice Lispector terá sua obra aproximada ao filão existencialista, como se podia prever, sendo o Existencialismo sartreano um item da moda de resistência que vigorava nos 40 nos meios brasileiros. Entretanto e apesar de Lispector declarar de viva voz que não procede tal aproximação, a crítica toda que merecerá posteriormente, sem levar em conta sua própria posição explícita, não evitará de a relacionar com narrativas de cunho existencialista.

Ao passo que narrativas mais singulares, com seus rumos extra-literários e inquietantes desvelamentos, como aquelas voltadas para o Surrealismo, abriram caminhos inéditos para os questionamentos de Clarice, sua forma insólita e seus estranhamentos. Essa qualidade que aparece na escritura de Clarice também se faz presente em outros autores, raramente mencionados e que possuem, no entanto, muitas identidades extra-literárias com as de Clarice Lispector. Cito num primeiro momento os nomes de Laura e Colette Thomas, ou da italiana Gisele Prassinis, Alberto Savinio e André Pieyre de Mandiargues, ou então Leiris e Bataille, Leonora Carrington e Remedios Varos, Julien Gracq e Juan Eduardo Cirlot, Unica Zurn, e mesmo Anaïs Nin. Nomes esses próximos do Surrealismo ou que foram expressamente vinculados ao movimento surrealista.

Além de serem autores com trajetórias sincrônicas àquela de Clarice Lispector, são nomes igualmente freqüentadores das experiências limítrofes, essa margem do obscuro que Clarice tão bem conhece. São autores com poemas, mais do que poéticas, voltados para a realidade e o relance revelador. Gracq, por exemplo, escreveria *O belo tenebroso*, resgatando para a atualidade toda uma atmosfera do *roman noir* e do gótico; Única Zurn desenvolve e apresenta o seu “homem-jasmim”, ladainha erótica e memória dedicadas a Hans Bellmer; Alberto Savinio com seus contos que prefiguram toda uma trajetória enigmática, pouco usual nos anos 10, quando começou a publicar os “cantos da meia-morta”. Savinio que se firma, quase em paralelo mais do que na esteira de seu irmão Giorgio De Chirico, possui muitas proximidades com a linha de exposição privilegiada por Clarice, nos seus contos do final dos 50 e após estada na Itália. De Chirico, que se consagrara internacionalmente como o mestre da pintura da ausência, ou seja a dos enígmias, também dita “pittura metafisica”, é autor aliás de um dos retratos mais significativos de Clarice Lispector, circa 1947.

Gostaria inclusive ou sobretudo de relacionar a obra de Clarice Lispector com outro percurso raramente mencionado e de igual exaltação do *tenebroso*, o do escritor e crítico Juan Eduardo Cirlot. Cirlot é o autor com o qual percebo mais proximidades com Clarice, mais do que simples afinidades. As semelhanças são flagrantes e, surpreendentemente, há um literal sincronismo entre suas publicações. Ambos estão voltados expressamente para “o maravilhoso”, e se detêm singularmente na cena insólita e sua magia transformante ou, mais precisamente, na questão do crime enquanto “beleza-convulsiva”.

Todos os citados são autores que lidam, como Clarice Lispector, com a questão da representação da extrema beleza e do extremo horror do corpo, do seu esgar e maravilhamento, do seu rapto no instante único, na irrupção do transbordo: automa-

tismo e desvarios que são transgressão, que se apresentam ora capilarmente até se configurarem em narrativas mágicas, ora nos termos órficos da reiteração encantatória do insólito, do inesperado e seu enigma.

As escritas iniciais de Clarice, entretanto, terão edição em livro postumamente em 1979, apenas, acrescidos de seus dois últimos textos de 77, como acabamos de assinalar: *Um dia a menos* e *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. Sua obra desenvolvendo-se a partir dos anos seguintes, digamos dos anos 50 em diante, no mesmo período que aparecem as narrativas de Campos de Carvalho e José Alcides Pinto, mais dois nomes com os quais se pode relacionar sua fala inovadora.

Autores praticamente ignorados dos manuais, Campos de Carvalho e Alcides Pinto quase não são referendados nos compêndios oficiais. O que vem confirmar, no caso, suas claras e certamente inesperadas proximidades com Clarice Lispector. Tal marginalidade corrobora igualmente as problemáticas filiações desses autores com o movimento do Surrealismo —como Nora Mitrani ou Vieira da Silva—, que o diga Mário Cesariny ou Murilo Mendes que também se externaram sobre a questão de filiação ou não.

Entretanto, vale adiantarmos desde já que Clarice Lispector é uma das poucas intérpretes confessas do *amour fou* nas artes brasileiras, esse paroxismo da re-invenção do amor, como a proposta por Rimbaud e retomada como emblema pelos surrealistas. *Amor louco* que se alça da própria questão existencial e seus mais variados prismas expressivos, seguido que é do radical “desejo desejanter” e seu furor, seu mordente de cólera revelador.

Penso que mais do que uma romancista e contista de sucesso, Clarice e sua voz evidenciam uma obra desmesurada, desejada e querida como tal, provocadoramente às avessas da narrativa usual. Não obstante o consenso geral de ser literalmente um transbordo, caso se queira adentrar mais seu universo particular, veremos que o contexto de suas obras, narrativas e contos, está margeado de incidências significativas, a indicar seguidamente a imersão profunda de Clarice Lispector na vida material, segundo a expressão precisa de Julia Kristeva comentando sua obra (título aliás de uma coletânea de escritos de entrevistas, editados por uma sua companheira de rota, Marguerite Duras).

A “vida material”, imersão essa no dia a dia re-inventado, no fluxo natural que acaba por se revelar em seus meandros mais imprevisíveis, complementando e praticamente situando em *descobertas* o controverso “caso Clarice Lispector”. Não é fora de propósito, justamente, o fato de haver não poucas incidências e até menção da magia e seus ritos, assim como sua prática, tão presente na fala do feminino, a qual faz-se ver e nomeadamente brilha em Clarice Lispector. E a magia como se sabe é basicamente uma ação sobre a matéria, transformação, a prática material sendo magia operacional, por definição.

Convém reiterarmos uma conjunção inicial das mais significativas, desapercibida pela crítica até o momento: o fato de Américo Facó ter sido, por assim dizer, seu padrinho em letras. Como já mencionamos acima, a edição inaugural do conto *Triunfo* ocorrera na revista *Pan*, dirigida por Américo Facó, o poeta de *Sinfonia negra*, com

seus singularíssimos poemas em prosa, também chamados de “narrativas” pela crítica convencional (atentemos para igual dificuldade presente em certas “narrativas” posteriores de Clarice Lispector).

O mesmo Facó, tão injustamente esquecido, presente nas movimentações do grupo da revista *Estética* e interlocutor privilegiado de Raul Bopp (vide sua análise de *Cobra Norato*, intitulada *Da Hierarquia*, muito comentada à época), animador da Agência Brasileira (onde Péret faz sua primeira declaração por escrito no Brasil), além de participante ativo da “descida antropofágica”. Tal conjunção, quero crer, seria mais do que mera circunstância, não só uma simples coincidência ou algo ocasional. Da mesma forma não foi mero acaso Cendrars ser o mediador de Oswald de Andrade para a publicação de *Pau-Brasil* na editora “Au Sans Pareil”.

Nota-se em ambos os casos, seja nos “poemas em prosa” de Américo Facó seja nas “prosas poéticas” de Clarice Lispector, a mesma declinação da intuição (esta “obsessão lírica da matéria”, dizia Marinetti), a mesma sensualidade livre das imagens buscadas no inesperado e quase tático do abrupto, do sinistro, da fratura no imanente que flui dos acidentes e dos “encontros”, adeptos que são da “imaginação sem fio” germinando das coisas e seus prolongamentos em estados sensíveis, estados quase plásticos.

Sua obra escrita e, no caso de Clarice Lispector, mesmo pintada (como praticada nos anos 70, além da cerâmica a que se dedicara no pós- I Guerra), será uma lenta procissão, uma lenta caminhada para, uma impregnação sucessiva do retorno ao corpo e à representação, espelho medusante e face rasgada, desta carne que brilha, que se faz luz e se irradia, nessa imanência da poesia que flui das coisas, dos objetos e que os transfigura em chamas. *A bela e a fera* reenviará, mais que ao conto da princesa e do príncipe, ao tríptico característico do Simbolismo (Salomé - o pedido - a degolação) e ao próprio emblema que é figura da mulher enquanto *fascinadora*. Onde o espelho, ou bandeja da cabeça cortada, *caput*, exprime-se na própria chaga terrível e redonda e aberta da perna, do membro amputado e seu esgar: “a ferida grande demais” também é um *olho*. A fascinação de revelação abrupta, do transporte e da comoção violenta, irá pontuar sua obra erguida sob a égide da transgressão, da violação no rapto do maravilhoso (Um dos versos mais famosos e discutidos do simbolista Emiliano Pernetta fora, justamente, a “Salomé...de pé”!). Violentação que exhibe o *coração* e seu *centro* virgem, selvagem “que olha”. O que Clarice chama de “objeto que grita”. A perna amputada ou “uma perna só”, deslocada, descentrada, também está presente no detalhe central de *O jardim das delícias* de Jeronimus Bosch: Adão e a Eva iniciática dentro de uma bolha transparente de orvalho, numa grande flor dourada que *ilumina* a perna-membro só!. A relação. O Encontro. Como um Céu.

Sempre o romance ao redor de um *crime*, do mesmo modo que em outras narrativas de Clarice Lispector. Embora não se apresente no título, nem exale claramente, não há como negar um certo charme decadentista nas suas narrativas, quase simbolistas se não fora o excessivo, por definição, que as tece em crime. Como nas publicações dos pré-Rafaelitas, cujas obras resgatavam e revalorizavam um certo senso arcaico e antigo, com seu primitivismo insólito, com suas tapeçarias de sangue em verdes. Ou ainda, por certo menos, como nas publicações de seu amigo e confi-

dente Lúcio Cardoso, dos contos policiais dos 30 (muitos no folhetim *A Bruxa*, com José Sanz) aos romances, onde persiste o encanto no mesmo foco de desregramento. Por exemplo, *Luz no subsolo*, romance de 1936, *O Desconhecido* desse ano, 1940, ou o emblemático *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Ou ainda na peça também de Lúcio Cardoso, *O coração delator*, baseada em Allan Poe (note-se também o reenvio à “queda da mansão”, Usher, mais que declarado na “casa assassinada”). Vale sublinhar, contudo, que não se encontra nos textos de Lúcio Cardoso, sua poesia, seu teatro ou seu romance, o diapasão de mergulho e da exaltação dos sentidos do talhe que se encontra em Lispector. Vivida do enigmático e do escopo que lhe traz em perdição, no desregramento mesmo e no seu absoluto fascinante.

A particular e própria exaltação de Clarice Lispector, é o que, a meu ver, mais a aproxima, por exemplo, dos alvos e aparições de Elysbeth Siddal, do esgar serpentino da *Marianna* de Millais ou das musas, do negro fio do rasgo, do corte comum à *Moby Dick* e sua “busca templária do Branco”, dos ritos sacrílegos de Huysmans e Jules Barbey D’Aurevilly, ou da blasonaria erótica de um Alfred Jarry ou mesmo dos *Nabis* (inclua-se necessariamente o extraordinário *Noa-Noa* de Gauguin).

Nessa perspectiva, relacionamos o seu primeiro título em livro, o romance *Perto do coração selvagem* (editado em 1943 e, provavelmente, já em gestação no início de 1940) -cuja faceta do “rojo” ou *sangues* não escapou aos seus olhos de fascinora-fascinadora, e nem, tampouco, aos primitivistas e pré-Rafaelitas que lhe antecederam, numa espécie de ritualística antropofágica, literalmente selvagem. Thomas De Quincey e Dante Gabriel Rossetti também perambularam nestes mesmos domínios seus. Aliás, tanto em Clarice Lispector quanto em Juan Eduardo Cirlot, são marcantes as efusões dos vermelhos, do “encarnado” e do “vermelho-sangue”, e seus adornos e arabescos em feixes de verdes. Nas poéticas de Clarice e Cirlot, ambas poéticas da cidade, avulta e não raro *a floresta*, com suas árvores de símbolos e seu feitiço. Em 1949, na cidade de Berna, Clarice Lispector terminava seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, ao passo que Cirlot, em Barcelona, publicava na mesma data, seu poema da cidade de cinza (*Ciudad de ceniza*)³.

³ O Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), organiza de setembro a novembro de 1996, a extraordinária mostra retrospectiva “Mundo de Juan Eduardo Cirlot”, cuja curadoria e catálogo ficaram aos cuidados do historiador e museólogo Juan Manuel Bonet. Edição essa que se encerra com o importante capítulo de “Datos Biográficos”, vem enriquecida de fac-símiles e iconografia inédita, além de depoimentos e textos críticos, assim como testemunhos pessoais de amigos e familiares de Cirlot: Carlos Edmundo de Ory, Rafael Santos Torroella, Joan Perucho, Edouard Jaguer, Antonio Saura e suas filhas, Lourdes e Victoria Cirlot. Como precisa J. M. Bonet em suas palavras de abertura, na página 7:

Una de las primeras exposiciones en las que pensé cuando me hice cargo de la dirección del IVAM, fue esta que ahora se inaugura, en torno a Juan Eduardo Cirlot, un personaje clave, y a la vez secreto, al cual de siempre encontré enigmático y fascinante. Como Baudelaire, como apollinaire, como André Breton, del que desde finales de los años cuarenta fue amigo y corresponsal, (...) Formado en el surrealismo, autor de una de las primeras monografías sobre Miró, y colaborador asiduo de la revista *Dau al Set*, Cirlot se convirtió luego en el principal defensor de la opción informalsita, y por lo tanto en el crítico más relevante de nuestra generación del cicuenta.(...) La música fue outro de los territorios frecuentados por Cirlot, autor de una monografía sobre

Nádia Battella Gotlib abrirá sua citada biografia de Clarice Lispector, organizada do 1988 ao 1995, com um caderno de fotografias, fac-símiles e documentos, apoiados por indicações e frases da própria Lispector, também bastante próxima dos recortes e rastros da memória em objetos, como praticava Cirlot. Cada uma das divisões principais da biografia vem rubricada por frase, em epígrafe, de Clarice Lispector. A que abre a seção iconográfica, “imagens”, é a seguinte:

-Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário do humano. E solitário.

“Solitário e enigmático” tem sido justamente a expressão mais usada para definir Juan Eduardo Cirlot, um dos principais nomes da poesia e da escrita sobre arte deste meio século. E um contemporâneo de Clarice Lispector, repetimos.

Embora pouco conhecido fora do contexto local (o mesmo valendo para Clarice Lispector, durante um bom tempo), o autor catalão de *La vida muerta* e *Lilith*, de *La Dama de Vallcarca* e *Bronwyn*, apresenta-se como o mais destacado fiel dessa linha do *tenebroso*, a mesma que congrega, entre outros, Bataille e Bellmer, Espinosa e Joyce Mansour, ou mesmo Hildebrando Lima, em seu extraordinário início onde se revela o fatal escopro (instrumento da arte de esculpir e lavar), na tentadora e impossível “estátua de carne”.

O próprio Cirlot, em testemunho para o inquérito sobre *l'art magique*, promovido por André Breton em 1955/1956 (participavam, entre outros, Péret, Mário Pedrosa, Lévi-Strauss, Paz, Alquié, Moro, Alleau e Canseliet), conclui uma de suas intervenções com a seguinte colocação, abrupta, à primeira vista mais arroubo ou acento deslocando a questão e, no entanto, bastante precisa. Como segue abaixo:

El hombre es un tigre. A veces, deseo ardientemente cosas espantosas a las que no puedo dar salida, quiero estar encarcelado en una jaula... Pero cada día percibo más claramente que la verdadera felicidad está en la crisis, el adulterio, el robo, el ataque nocturno de la víctima indefensa. Y veo este horizonte de placeres como veo las fieras del jardín zoológico, tras los barrotes. Pero aquí, soy el carcelero-verdugo.

Esta colocação, a meu ver, bem poderia passar por epígrafe de toda a obra de Clarice Lispector: a que entrevê este horizonte de prazeres, a coisa entre-vista. A volúpia. Clarice Lispector, a divisa do crime.

As primeiras colocações críticas sobre as narrativas de Clarice decorreram do seu romance de estréia, *Perto do coração selvagem* (1943), sendo portanto sincrôni-

Stravinsky, y miembro del Círculo Manuel de Falla, que congregó la vanguardia barcelonesa de la inmediata postguerra.

Aunque a efectos de análisis nos resulte cómodo separar estos distintos territorios, nos sorprende siempre de Cirlot su capacidad para ser, com extraordinaria intensidad, él mismo, por encima de las compartimentaciones grupusculares, o de las fronteras tradicionales entre los ‘géneros’.

(...) En los márgenes, han recogido, en una suerte de ideal gabinete de curiosidades, multitud de testimonios de la diversidad de los intereses del autor del *Diccionario de los símbolos tradicionales*. Pocas veces un catálogo de exposición ha estado tan justificado como éste. Pocas veces la frase tópica ‘viene a curbir una laguna’ tiene tanto sentido como aquí.... Se complementa com un libro inédito sobre *La imagen surrealista*.

cas àquelas dedicadas a *O agressor*, de Rosário Fusco, também lançado em 1943. Embora ambas publicações mereçam uma certa atenção nesta ocasião, o romance de Clarice Lispector e sua obra posterior começam adquirir uma crescente fortuna crítica, sobretudo a partir da década dos 60, enquanto acontece exatamente o contrário com Rosário Fusco.

Vale notar que os dois romances, e os primeiros contos de Lispector, têm o mesmo destaque de um cunho psicológico (de um transporte excessivo, ou de um naturalismo-psíquico diria Strindberg, quase que retomando o *supernaturalisme* avançado por Baudelaire), destoando do modelo geral que prevalecia, aquele do realismo regionalista ou da dita cor local.

Contudo, se os começos de Clarice Lispector coincidiam com o apogeu do Modernismo iniciado nos anos 20, o auge da aventura questionante que se esboçara nas páginas da revista *Verde* (liderada por Rosário Fusco), e logo depois se confirmava na Antropofagia, faziam de *O agressor* um veículo herdeiro de toda uma antropofagia de Fusco, e de suas polêmicas também, nem sempre amenas, é bom que se diga. Detalhe este ou incômoda origem nunca esquecidos ou relevados nas críticas que *O agressor* mereceu.

Dentre os nomes destacados da crítica literária no início dos 40, afora os comentários e incursões mais fundas do seu amigo Lúcio Cardoso, aqueles que mais se interessaram pela estréia de Clarice Lispector são os mesmos que dedicaram também maior espaço ao romance de Fusco, a saber os críticos Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Antônio Cândido. Nos comentários e abordagens críticas, o romance da estréia de Clarice Lispector conta, visivelmente, com uma certa predisposição favorável, mas não Rosário Fusco, pois *O agressor* já instaura uma radicalização narrativa definida, definitiva -o que só acontecerá com Clarice Lispector a partir da década seguinte: a Clarice publicada nos seus textos mais agudos, a partir, digamos, de certos contos da *Cidade Sitiada*, da sua *Maçã no Escuro*, ou ainda, bem depois, nas instâncias de *Água-viva* e no auge da *Paixão segundo G.H.*

Por outro ângulo contudo, dentre os leitores realmente atentos às inovações trazidas pelas páginas vívidas de Clarice Lispector, podemos mencionar figuras de vulto, como por exemplo um Oswald de Andrade. Assim, depois de Clarice Lispector publicar seus três romances iniciais (*Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*) e seu primeiro livro de contos, *Laços de família*, Oswald terá oportunidade de externar publicamente, já em 1954, sua avaliação, seu apreço e sua admiração. Respondendo à pergunta de Flávio Pôrto, "Quais as mulheres V. acha que escrevem bem no Brasil?", ele responde:

—Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Lúcia Miguel-Pereira e Adalgisa Nery.⁴

⁴ Precisemos que a entrevista de Oswald veio publicada na revista *Sombra* # 133 (Rio de Janeiro, janeiro-fevereiro/1954, dirigida por Walter Quadros). Revista que completava 13 anos e contava entre seus colaboradores regulares, além de Flávio Pôrto, o jornalista e contista José Sanz, que fizera dupla com Lúcio Cardoso no periódico *A Bruxa* na década de 30, e Paulo Mendes Campos, que teve um período muito íntimo, muito ligado a Clarice Lispector como é público. É o próprio Flávio Pôrto que prefacia a entrevista, introduzindo Oswald nos seguintes termos:

Sublinhamos que Oswald, sempre com muita agudeza, relaciona dois nomes largamente considerados da prosa e da pesquisa histórica, Rachel e Lúcia, a outros dois nomes; autoras menos aceitas mas nem por isso e também não por acaso destacadas por Oswald, visto que são nomes da “poesia”, de uma poesia mais radical e mais violenta que transcende à simples prática da versificação: Adalgisa e Clarice. Mas... sublinhemos outrossim que Oswald deixa de mencionar (intencionalmente, talvez?) tanto uma das pioneiras da escrita revolucionária da poesia e sua antecessora na poesia erótica, Gilka Machado, quanto a sua ex-companheira, revolucionária e famosa autora do *Parque Industrial*, que se chama Patrícia R. Galvão (Pagu).

Retomando a questão da radicalização da narrativa, temos este acento característico que se firmará algo posterior na sua narrativa, na escrita nervosa de Clarice Lispector, enfim essa face provocante de uma escrita *sui generis* e que se quer desbragada como a sua. Temos assim o fato de sua escrita, alimentada expressamente pelo senso do feminino no seu extremo, até no seu limite mesmo diria eu, propiciar algumas análises de grande interesse por parte de nossos críticos consagrados, e também no Exterior, por parte de nomes como Hélène Cixous, Claire Varin e Julia Kristeva. Esta última autora, deixando de lado qualquer discussão de nacionalidade, envereda pela perspectiva da melancolia e da depressão, da exuberância do mais que humano que tingiu significativamente todo o âmbito romântico e que se estende de modo visível, segundo Kristeva, pelo cinema, com seus encantos de espetáculo neoromântico por excelência. Kristeva compara Clarice Lispector com Marguerite Duras, romancista e autora cinematográfica, a partir da distinção que estabelece entre Lispector e Dostoievski.

Na sua série de ensaios publicados em livro no ano de 1987, com o título geral de *Sol Negro. Depressão e Melancolia*⁵, Julia Kristeva traça alguns paralelos entre a

Não foi fácil achar Oswald de Andrade; pelo telefone mesmo, disse-lhe do motivo pelo qual pretendia avistá-lo.[...] Já tinha as perguntas formuladas e, além do mais, (isso não lhe falei), ia com as idéias imbuídas num tópico do jornal *Última Hora*, publicado com certo destaque semanas antes de minha visita a São Paulo, onde li: “Deu cupim na cabeça do velhinho”. O velhinho era Oswald de Andrade. [...] Conversamos longamente sobre coisas boas e ruins, e logo percebi que havia dado cupim era na cabeça de quem havia redigido a nota de *Última Hora*, pois o “irreverente” Oswald de Andrade era aquele mesmo homem inteligente e espirituoso de quem tantas vezes ouvi falar na casa —saudosa casa— de Álvaro Moreyra. Falou-me da desesperança literária que o assaltou um dia.

Durante algum tempo no Brasil, contava-me, a ausência de valores tornou-se de uma maneira tal, que quase suicidei-me literariamente. Mais tarde melhorou, prosseguiu, surgiram elementos realmente de valor [...] Um grande número de mulheres invadiu a literatura nacional, na sua maioria “semi-analfabetas” fazendo movimento estéril.

Depois sim, melhorou e muito.

[apud Cláudio Giordano, com transcrição desta matéria da revista *Sombra* # 133, no número inaugural da *Revista Bibliográfica & Cultural* # 1, São Paulo, maio 1999].

⁵ Trechos citados de *Sol Negro. Depressão e Melancolia* (Rio de Janeiro: Rocco, 1989/2ª edição), de Julia Kristeva, a partir da tradução de Carlota Gomes. As colocações de Kristeva, agora estendidas à dor psíquica, ao cinema e à dicotomia imagem/palavra, bem como à erótica e ao amor louco, continuam nos seguintes termos:

Quanto mais os cataclismos políticos e militares são terríveis e desafiam o pensamento pela monstruosidade de sua violência (a do campo de concentração ou a

escrita de Clarice Lispector e a do mestre de *Crime e Castigo*, ao entrar na questão da culpa, decisiva em Dostoiévski mas não em Lispector. Repassando o emblema iniciático do sol negro da melancolia, essa alegoria do excessivo extremo em autores como Dürer, Holbein, Hölderlin e Nerval, Kristeva declina certos aspectos de Clarice Lispector pouco observados, que assinalamos mais abaixo. Facetas pouco ou nada discutidas ou sequer suspeitados entre seus críticos nacionais, como o “humor que atravessa as ferozes novelas da escritora”. Ao repassar o emblema iniciático do sol negro da melancolia cantado em verso por Nerval e tão presente em autores como Dürer e

da bomba atômica), mais a deflagração da identidade psíquica, de uma intensidade não menos violenta, permanece dificilmente apreensível(...) Doravante, um dos maiores jogos da literatura e da arte está situado nessa invisibilidade da crise, que atinge a identidade da pessoa, da moral, da religião ou da política. Crise ao mesmo tempo religiosa e política, ela encontra sua tradução radical na crise da significação. Doravante, a dificuldade de nomear desemboca não mais na “música das letras”(Mallarmé, Joyce eram crentes e estetas), mas no ilogismo e no silêncio. Após o parêntese mais lúcido e contudo sempre politicamente engajado do surrealismo, a atualidade da Segunda Guerra Mundial brutalizou as consciências pela explosão da morte e da loucura, que nenhuma barreira ideológica ou estética parecia poder mais conter. Tratava-se de uma pressão que encontrou no seio da dor psíquica a sua repercussão íntima e inevitável. Ela foi sentida como uma urgência inelutável, sem que por isto deixasse de ser invisível, irrepresentável.

(...) À beira do silêncio emerge a palavra “anda”, defesa pudica diante de tanta desordem, interna e externa, incomensurável. Nunca um cataclismo foi tão apocalípticamente exorbitante, nunca a sua representação foi cuidada por tão poucos meios simbólicos. (...) Essa nova retórica apocalíptica realizou-se em dois extremos aparentemente opostos e que, em geral, se completam: a profusão das imagens e a retenção da palavra. (...) A melancolia torna-se o motor secreto de uma nova retórica: desta vez, tratar-se-á de seguir o

mal-estar passo a passo, quase clinicamente, sem jamais superá-lo. Nessa dicotomia imagem/palavra, cabe ao cinema expor a rudeza do horror ou os esquemas externos do prazer (...) Ao mesmo tempo que permanece um sonho impossível, o gozo feminino fixa-a numa cor local e numa história, certamente longínqua, mas que a afluência do Terceiro Mundo, por um lado, e o realismo da matança familiar, por outro, doravante tornam verossímil e estranhamente próxima, íntima(...) Toda a obra de Duras talvez não obedeça a essa ascética fidelidade à loucura que precede *O Amante*. Alguns textos, entretanto, entre outros, nos permitirão observar seus pontos culminantes.

Porque houve Hiroshima, não pode haver artifício. Nem artifício trágico ou pacifista, em face da explosão atômica, nem artifício retórico, em face da mutilação dos sentimentos. (...) O sacrilégio é Hiroshima mesmo, o acontecimento mortal, e não suas repercussões. O texto (do roteiro cinematográfico) propõe-se a “acabar com a descrição do horror pelo horror, pois isto foi feito pelos próprios japoneses” e a “fazer esse horror renascer dessas cinzas, fazendo-o inscrever-se num amor que, forçosamente, será particular e ‘maravilhador’ “. A explosão nuclear infiltra, portanto, o próprio amor, e sua violência devastadora às vezes o torna impossível e esplendidamente erótico, condenado e magicamente atraente: como o é a enfermeira que Emmanuelle Riva se tornará, num dos paroxismos da paixão. O texto e o filme abrem-se, não na imagem do cogumelo nuclear inicialmente prevista, mas nos fragmentos de corpos enlaçados de um casal de apaixonados que poderia ser um casal de moribundos.(...) Se a histeria se torna discreta e desaparece em seguida, aqui ela é causa e cenário. Esse drama do amor e da loucura aparece independente do drama político, o poder passional ultrapassando os acontecimentos políticos, qualquer que fosse sua atrocidade. Mais ainda, o amor impossível e louco parece triunfar sobre estes acontecimentos, se é que se pode falar de triunfo quando uma dor erotizada ou um amor suspenso se impõe.”(ps. 201-202, 207-210 e 211).

Dostoievski, Kristeva sublinha nesta alegoria do excessivo o vetor romântico (utópico-revolucionário, pois), que, via de regra, a anima, enquanto processo de transformação e até de sublimação. Com muita pertinência, Julia Kristeva situa esta questão numa espécie de “retórica branca do Apocalipse”, a partir de uma citação de Paul Valéry:

Nós, civilizações, sabemos agora que não somos apenas mortais, como proclamava Valéry depois de 1914, mas que podemos nos matar. Auchwitz e Hiroshima revelaram que a “doença da morte”, como diria Marguerite Duras, constitui nossa mais dissimulada intimidade. (...) Entretanto, jamais o poder das forças destruidoras apareceu tão incontestável e tão inevitável quanto nos dias de hoje, tanto fora como dentro do indivíduo e da sociedade. A destruição da natureza, das vidas e dos bens duplica-se com uma recrudescência, ou simplesmente com uma manifestação mais patente, das desordens de que a psiquiatria refina o diagnóstico: psicose, depressão, mania, pessoas fronteiriças, falsas personalidades etc.(...)

Com Duras, temos a loucura em plena luz: “Tornei-me louca em plena razão” (*O Amante*). Estamos presentes no nada do sentido e dos sentimentos que a lucidez acompanha em sua extinção, e assistimos a nossos próprios infortúnios neutralizados, sem tragédia nem entusiasmo, claramente, na insignificância frígida de um entorpecimento psíquico, signo minimal, mas também signo último da dor e do arrebatamento.

Destaque-se nesta perspectiva tanto o gesto felino de Clarice Lispector quanto a presença emblemática do tigre de J.-E. Cirlot. Prossegue Kristeva:

Clarice Lispector também propõe uma revelação do sofrimento e da morte que não partilha da estética do perdão. O seu *A Maçã no Escuro* parece se opor a Dostoievski. Assassino de uma mulher, como Raskolnikov (mas desta vez trata-se de sua própria mulher), o herói de Lispector encontra duas outras, uma espiritual e uma carnal. Se elas o tiram do assassinato —como Sônia faz pelo bandido de *Crime e Castigo*—, elas não o salvam nem o perdoam. Pior ainda, elas o entregam à polícia. Entretanto, este desfecho não é nem um reverso do perdão, nem um castigo. A calma inelutável do destino abate-se sobre os protagonistas e encerra o romance com uma dor implacável, talvez feminina, que não deixa de lembrar a tonalidade desiludida de Duras, espelho sem complacência da aflição que habita o indivíduo. Se o universo de Lispector, ao contrário do de Dostoievski, não é o do perdão, entretanto dele emana uma cumplicidade dos protagonistas entre si, cujos laços persistem para além da separação e tecem um meio acolhedor e invisível, uma vez o romance terminado. Ou, ainda, tal humor atravessa as ferozes novelas da escritora, para além do sinistro desenvolvimento do mal, que possui um valor purificador e livra o leitor da crise.

Nada disto em Duras. A morte e a dor são a teia de aranha do texto, e coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali de verdade. A “crise da literatura”, de que falavam Valéry, Caillois ou Blanchot, atinge aqui uma espécie de apoteose.

A literatura não é nem autocrítica, nem crítica, nem ambi- real e imaginário, verdadeiro e falso, na festa desiludida da aparência que dança no vulcão de um objeto impossível ou de um tempo não encontrável...

Aqui, a crise conduz a escrita a permanecer aquém de qualquer torção do sentido e atém-se ao desnudamento da doença, ela a cultiva e domestica, sem jamais esgotá-la.

Novamente, acrescento, temos esse quase desnudamento do tigre evocado por Cirlot...
 Prossegue Kristeva:

Sem catarse, esta literatura encontra, reconhece, mas também propaga o mal que a imobiliza. Ela é o inverso do discurso clínico -bem perto dele, mas gozando dos benefícios secundários da doença(...) A partir dessa fidelidade ao mal-estar, compreendemos que uma alternativa pode ser encontrada no neo-romantismo do cinema ou na preocupação de transmitir mensagens e meditações ideológicas ou metafísicas. Entre *Détruire, dit-elle* (1969) e *A Doença da Morte* (1982), que eleva à extrema condensação o tema do amor-morte, temos treze anos de filmes, teatros, explicações (Duras é autora de dezenove roteiros de filme e de quinze peças de teatro, três das quais sendo adaptações).

O exotismo erótico de *O Amante* (1984) substitui então os seres e palavras extenuados da morte tácita. A mesma paixão dolorosa e assassina, constante em Duras, consciente de si mesma e contida ali se manifesta.

Merece destaque o fato de Julia Kristeva detetar o “humor feroz” ou *humour noir* de Clarice Lispector. Embora seja um prisma saliente e até vigoroso em sua obra, esse *humour* é via de regra pouco ou nada observado por seus estudiosos. Outro realce levantado por Kristeva, de modo exemplar aliás, é justamente o débito incontestável de toda esta linha narrativa que borda “o inverso do discurso clínico —bem perto dele”, mas sem se reduzir a ele; linha essa avançada de forma decisiva, enquanto radical ruptura de gênero, por Breton no seu diário-novela-poesia-crônica-registro-testemunho de fidelidade ao sonho, que se chama *Nadja*.

A redação de *Perto do Coração Selvagem* nesses inícios dos 40, também é coincidente com as afirmações primeiras do dito “abstracionismo lírico”, o qual vinha se desenvolvendo desde o âmago do movimento surrealista nos últimos anos. As rupturas formais, de descontinuidade narrativa e da ausência de nexos lineares vinham ocorrendo tanto na área plástica quanto na da escrita. J.-E. Cirlot, justamente, será um dos principais animadores dessa vertente na expressão plástica (quanto à atividade plástica propriamente, sua produção revela-se através de *collages*). A praxis particular da arte plástica é mais uma das identidades entre Cirlot e Clarice Lispector. Assim, nos 70, quando Clarice volta-se mais para as artes plásticas, o que será privilegiado de modo significativo e não por acaso, é esse lirismo do seu grafar, do seu escrever com tintas e cores, numa espontaneidade gestual, totalmente livre e desbragada, literalmente selvagem mesmo!

Posteriormente, numa dessas frases brilhantes de Clarice Lispector, que logo passarão a uma espécie de legenda viva de sua figura fora dos padrões, teríamos a afirmação: “É do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia”. E, tal constatação pouco usual, é praticamente o elo que interliga Clarice e um mestre dos

enigmas, como De Chirico, ou mesmo Clarice e Maria Martins, pelo intermediário de outro artista enigmático, o saudoso Marcel Duchamp, com seus métodos de “atraso(*retard*) para o sensual, para o conhecimento plástico”, ou mesmo o autor, ele mesmo Duchamp, de uma máxima literalmente oposta à maior parte da arte-pura contemporânea: “Eu quis voluntariamente me afastar dos aspectos físicos da pintura. Estava muito mais interessado em *recreating ideas* na pintura. Para mim o título era importantíssimo. Eu estava interessado, pois, em fazer com que a pintura atendesse, servisse aos meus propósitos.”, conforme *The Bulletin of MOMA*⁶. E, literalmente, Clarice Lispector fez com que a literatura servisse aos seus propósitos —e não o contrário—, atitude que lhe valeu um notório afastamento dos círculos mais prezados.

Quero, ainda, estabelecer mais uma relação. Tanto Clarice Lispector quanto um seu eminente predecessor nos mergulhos abissais da mente, no caso da *mente culpada*, um excepcional Cornélio Penna, têm igualmente passagens importantes nas artes plásticas. Penna nos anos da I Guerra e início dos 20, e Lispector no pós-II Guerra, cerâmica, e início dos 70, pintura. Além do que, certos contos de estranhamento característicos do feito de Clarice Lispector e seu embrenhar-se, sugerem por momentos, e mais de uma vez, o âmbito intimista e lunático, neurótico e flagelante dos “folguedos” adolescentes do jovem e retraído Cornélio Penna.

Possivelmente sem Clarice Lispector conhecer detalhes dos aspectos biográficos de Cornélio Penna, como decorrência de sua marginalização por parte dos modernistas, não deixa de ser intrigante, senão desconcertante o fato de Clarice em mais de uma narrativa praticamente especificar ou quase retratar Penna em sua intimidade, um solitário de jogos, do perigoso e do proibido, ele, um solitário e sua enigmática adolescência. O fato de Penna fazer parte do grupo de amigos de Lúcio Cardoso, portanto um conhecido dos bares que teria cruzado alguma vez com Clarice e Lúcio, nem por isso o tornaria passível dos desvendamentos psicológicos avançados pela escritora e, menos ainda, cabível os tais aprofundamentos intimistas com que abisma certos personagens seus.

Merece destaque, por fim, a incrível tríade de figuras femininas, extraordinárias e rigorosamente à margem das artes oficiais, as quais se afirmarão a partir da década dos anos 40: Maria Martins, Pagu e Clarice Lispector. Figuras essas que correspondem a outro incrível trio, aquele da geração “modernista” anterior, formado pelas vozes ímpares de Gilka Machado, Tarsila e Eugênia Álvaro Moreyra.

⁶ Cf. Duchamp, M., in *The Bulletin of MOMA*, Nova York, 1946, vol. XIII - apud S. Lima, *O Molde e o seu Modelo: collages-objetos de Sérgio Lima*, São Paulo: Galeria Ars Mobile, maio de 1971 (pg. 9).