

CARLOS AUGUSTO MORAES SILVA

**AS CORRESPONDÊNCIAS DE CLARICE LISPECTOR:
cartografias de um processo criativo**

**Uberlândia
2021**

CARLOS AUGUSTO MORAES SILVA

AS CORRESPONDÊNCIAS DE CLARICE LISPECTOR:
cartografias de um processo criativo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora: Prof^a Dr^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e coorientação da Prof^a. Dr^a Aparecida Maria Nunes (UNIFAL).

Uberlândia
2021

```

J, /- J`mX#; Xi`fj`8l`^j`k`D`fi`X\j`#(O, /$
)' ) ( 8j`Z`fi`i\j`g`f`e[`^`e`Z`X`j`[`\` :`Xi`Z`^`C`j`g`Z`k`fi`R`Z`l`ij`f
\`d`k`•`e`Z`f`T`T`Z`Xi`k`^`i`X`j`X`j`[`\`d`_`g`i`f`Z`j`j`f`Z`i`X`k`n`f`&
: Xi`fj`8l`^j`k`D`fi`X\j`J`mX`$`)' ) (%)

Fi`\e`kX[fi`X`T`9\`k`e`X`l`Y`Y`i`f`l`f`[i`^`i`^`j`j`[X` :`l`e`_`X`%
: f`fi`\e`kX[fi`X`T`8`g`Xi`V`Z`[X`D`Xi`X`E`l`e`j`%
K`j`^`Z`f`l`k`fi`X[f`Z`$`L`e`m`ij`[X[\`=`\`^`i`X`c[`\`L`Y`i`c`e[`\`X`#
G`"j`$`i`X[l`X`f`^`d`^`j`k`[f`j`^`C`k`i`i`f`j`%
D`f[f`[`\`X`Z`j`j`f`T`@`k`i`e`\`k`%
;`j`g`f`e`$`m`c`d`T`_`k`g`1`k`f`^`i`^`&`'`%`+`*`O`*`&`]`%`%`)' )`(%`('
@`Z`d`^`Y`Y`c`f`^`i`X`j`X`%
@`Z`d`^`d`j`k`X`E`j`%

(%`C`k`i`X`k`i`X`%`%`l`e`_`X`#`9\`k`e`X`l`Y`Y`i`f`l`f`[i`^`i`^`j`j`[X`#
(O`+`($`Z`f`i`\e`k`%`%`E`l`e`j`#`8`g`Xi`V`Z`[X`D`Xi`X`#`O, /`$
Z`f`fi`\e`k`%`%`%`L`e`m`ij`[X[\`=`\`^`i`X`c[`\`L`Y`i`c`e[`\`X`%
G`"j`$`i`X[l`X`f`^`d`^`j`k`[f`j`^`C`k`i`i`f`j`%`@`%`%`$`f`%

```

>`q\Δ: i]kē\`E|e]j`[f: f|k`\$: | 9-8' 0(



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	23 de março de 2021	Hora de início:	08:30	Hora de encerramento:	12:25
Matrícula do Discente:	11713TLT002				
Nome do Discente:	Carlos Augusto Moraes Silva				
Título do Trabalho:	As correspondências de Clarice Lispector: cartografias de um processo criativo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Olhares femininos, exercícios metaficcionais: fragmentos do discurso narrativo contemporâneo				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores Doutores: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora do candidato (Presidente); Aparecida Maria Nunes da Universidade Federal de Alfenas / UNIFAL, coorientadora do candidato; Rejane Pivetta de Oliveira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS; Roniére da Silva Menezes do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Luciana Borges da Universidade Federal de Catalão / UFCAT; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Usuário Externo**, em 23/03/2021, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/03/2021, às 12:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/03/2021, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rejane Pivetta de Oliveira, Usuário Externo**, em 23/03/2021, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roniere Silva Menezes, Usuário Externo**, em 23/03/2021, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto Moraes Silva, Usuário Externo**, em 23/03/2021, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **APARECIDA MARIA NUNES, Usuário Externo**, em 25/03/2021, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2656818** e o código CRC **EE39F3A5**.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPLET, representado pela figura de seu coordenador, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, pela amizade, pelas discussões e pelo apoio necessário para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha coorientadora, Prof^ª Dr^ª Aparecida Maria Nunes (UNIFAL), pela generosidade e pela leitura crítica e atenta das reflexões suscitadas ao longo desta tese.

Aos docentes do curso de Doutorado do PPLET, pelas contribuições à minha formação e à minha pesquisa.

Aos secretários do PPLET, Guilherme Gomes e Maíza Pereira, pelo suporte necessário.

Ao amigo e irmão, Prof. Dr. Ricardo Alves dos Santos, pelo incentivo, pela cuidadosa leitura deste projeto ainda em sua fase embrionária.

À amiga, Prof^ª Dr^ª Luciana Borges (UFCAT), parceira e incentivadora desde os tempos de graduação.

À Prof^ª Dr^ª Carolina Duarte Damasceno Ferreira, pelos questionamentos e sugestões à época da qualificação.

À Prof^ª Dr^ª Paula Arbex, pela revisão da tese.

Aos amigos que participaram de forma direta ou indireta deste percurso, muitas vezes solitário, com cujo apoio sempre estive certo de que poderia contar: Edson Oliveira, Samara Carolina, Lidiane Alves, Marlene, Amaury Lucatti, Júlio César, Leila Patrícia e Adrianamar Macedo.

Às colegas de curso, amigas e companheiras de viagem para Uberlândia, Letícia Stacciarini e Raphaela Pacelli Procópio.

A toda a equipe, direção e corpo docente do CEF 101, pelo apoio nas questões burocráticas em ocasião de minha aprovação para cursar o Doutorado. Em especial ao professor Hudson Leonardo (*in memoriam*) – seu profissionalismo, caráter e bondade serão para sempre lembrados.

À equipe e ao corpo docente do Centro Universitário de Desenvolvimento do Centro Oeste (UNIDESC), pela oportunidade de atuar no magistério superior, ampliando de forma significativa minha experiência profissional. Agradeço em especial à Pró-Reitora Acadêmica, Profª Me. Roseny Aparecida Vieira Pontes, e à Coordenadora dos cursos de Letras e Pedagogia, Profª Me. Cirlene Pereira dos Reis Almeida, pela confiança depositada em meu trabalho.

*À minha irmã Giselle, umas das mulheres mais inteligentes e extraordinárias que
conheço.*

RESUMO

As correspondências trocadas entre escritores são um importante objeto de estudo para aqueles que se dedicam a compreender o fazer literário. Os textos epistolares descortinam informações que ultrapassam dados biográficos e até mesmo íntimos de autores consagrados, permitindo à Crítica e à Historiografia Literária organizar e analisar esse acervo com o intuito de iluminar algumas dúvidas a respeito de obras e autores. As cartas servem, ainda, como uma espécie de espelho, a refletir determinadas nuances do próprio processo de gestação e criação da obra e, nessa perspectiva, tornam-se um espaço privilegiado, um *locus* para a construção de pensamentos e ideias. A partir de tais considerações, o intuito da presente tese foi o de colocar em destaque a correspondência de Clarice Lispector, considerando-a como um “laboratório” ou “arquivo” de criação literária, além de um importante suporte para a compreensão de sua obra ficcional e de suas concepções estéticas. Em nossa pesquisa, acompanhamos, nestes manuscritos, um trabalho miúdo ligado à gênese e à crítica do texto ficcional, acessamos os meandros da análise e da interpretação, identificamos as motivações externas e também as circunstâncias que originaram os primeiros romances de Clarice Lispector – *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961).

Palavras-chave: Cartas; Clarice Lispector; Processo de criação literária.

ABSTRACT

The exchange of letters between writers is an important object of study for those who are committed to understanding literary practice. The epistolary texts reveal information that goes beyond biographical data and even intimate information of renowned authors. By both Literary Criticism and Literary Historiography, those texts are organized and analyzed in order to answer questions about literary works and authors. They also function as mirrors that reflect different shades of the process of literary conception and creation. In this perspective, the letter is a privileged space, a locus for the construction of thoughts and ideas. This research study highlights Clarice Lispector's letters by considering them as a “laboratory” or na “archive” of literary creation and an important support for the understanding of her fictional work and their aesthetic conceptions. In this study, we found in these manuscripts a detailed work related to the genesis and criticism of fictional texts, we had access to the intricacies of analysis and interpretation, we identified the external motivations that originated Clarice Lispector's first novels, which are *Perto do Coração Selvagem* (*Near to the Wild Heart*) (1943), *O Lustre* (*The Chandelier*) (1946), *A Cidade Sitiada* (*The Besieged City*) (1949) and *A Maçã no Escuro* (*The Apple in the Dark*) (1961).

Keywords: Letters; Clarice Lispector; Process of literary creation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O estudo de cartas: abrindo o envelope	8
CAPÍTULO 1 – Leitor de cartas: por dentro dos acervos	26
1.1 – Uma vida arquivada	34
1.2 – O interesse pela carta na atualidade	38
1.3 – A escrita de si, notas sobre a relação entre cartas e (auto)biografia	48
1.4 – A carta na literatura, a literatura na carta	56
1.5 – O literário nas cartas de Clarice Lispector	63
CAPÍTULO 2 – A encenação da <i>persona</i> no discurso epistolar	74
2.1 – O objeto carta: quem fala aqui?	94
CAPÍTULO 3 – Crítica e criação literária via correspondências	108
3.1 – Perto do coração da escrita	108
3.2 – <i>O Lustre</i> : uma escrita fosforescente	130
CAPÍTULO 4 – Cartas de Berna e Washington: escrita e exílio	153
4.1 – A escrita sitiada	153
4.2 – Cartas de Washington: a escrita de <i>A Maçã no Escuro</i>	177
CONCLUSÃO – A carta como laboratório ou arquivo de criação literária	204
REFERÊNCIAS	213
APÊNDICE A – Imagens da consulta presencial aos acervos	221

INTRODUÇÃO

O estudo de cartas: abrindo o envelope

Em um momento de profundas transformações no universo da execução, difusão e preservação do escrito, com a expansão das tecnologias digitais, o modo tradicional de escrever e enviar cartas parece ter caído em desuso, anunciando-se o fim de uma tradição das práticas epistolares. É inegável a evolução do universo postal; as extensas cartas para familiares são substituídas por ligações telefônicas, e-mails, videochamadas, mensagens instantâneas pela internet. Mesmo que a carta, em sua concepção costumeira, resista em determinados espaços e situações, uma pergunta permanece para os teóricos e estudiosos da epistolografia: a carta íntima, na qual o sujeito revela seus sentimentos, desabafos, aquela que, pela graça das respostas, pode se chamar de correspondência, pertenceria ainda à vida cotidiana?

Em situações extremas ou em que se erguem obstáculos entre os homens, barreiras emocionais ou de conflitos, a carta mantém seu valor e eficácia. Pode ainda acontecer de essas barreiras serem mais concretas: situações de afastamento extremo ou total isolamento. “Sem a prisão, não teríamos tido a possibilidade de ler a correspondência entre Albertine¹ e Jules Sarrazin? Sem o horror vivido no campo de concentração de Drancy, teríamos as cartas do escritor, filósofo, crítico literário, cineasta e tradutor romeno Benjamin Fondane²?” (HAROCHE-BOUZINAC, p. 214). Em situações de urgência, nas quais o sujeito é proibido de falar, em situações de sobrevivência, a escrita epistolar ressurge sempre como último recurso. Essas situações não deixaram de existir, e a carta é uma companheira inseparável do encarceramento e da dissidência. Não é de agora o interesse por estes escritos gerados nas mais diversas situações. Muitas correspondências que uma vez chegaram a mãos trêmulas, descontroladas pelos mais diversos sentimentos, atraem a curiosidade de leitores em

¹ Albertine Sarrazin (1937-1967), escritora e primeira mulher francesa a narrar sua vida de delinquente e experiência de vários anos de prisão. Algumas de suas obras, como *L'astragale* (1965), foram adaptadas para o cinema. A correspondência com o marido foi reunida em *Lettres à Julien* (1971).

² Foi um poeta romeno-francês, crítico e filósofo existencialista, também conhecido por seu trabalho no cinema e no teatro. Participou tanto da cultura judaica secular minoritária quanto da cultura romena predominante. Durante e após a Primeira Guerra Mundial, atuou como crítico cultural. Prisioneiro de guerra durante a queda da França (2ª Guerra Mundial), Fondane foi libertado e passou os anos de ocupação em clandestinidade. Acabou sendo capturado e entregue às autoridades alemãs nazistas, que o deportaram para Auschwitz-Birkenau. Foi enviado para a câmara de gás durante a última onda do Holocausto.

todo o mundo graças a publicações em livros ou em diferentes mídias. Seja pelo vigor de uma emoção externalizada em palavras comuns, pelo valor estético/literário ou como fonte de conhecimento histórico, as cartas ajudam a recompor a identidade de um povo e podem ser notáveis, se escritas por um renomado pensador ou por um humilde soldado no *front* de guerra.

Durante 15 anos de sua vida, Clarice Lispector viveu no exterior. Logo após o lançamento do primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, escrito entre março e novembro de 1942 e publicado em 1943, a escritora se muda para Belém do Pará para acompanhar o marido diplomata. O casal deixa essa cidade em meados de julho de 1944, em direção ao Rio de Janeiro, para, em seguida, no dia 19 do mesmo mês, partir rumo à Europa. No longo período em que esteve fora, a escritora ficou afastada não apenas do círculo intelectual da época, mas também da família e dos amigos, fase descrita ora como momentos de prazer, ora como um angustiante exílio³. Nesse contexto de clausura (in)voluntária, as cartas adquirem a importante função de manter os laços afetivos, além de estabelecer um instigante diálogo com outros intelectuais, artistas e escritores contemporâneos; entre temas diversos, descortinam para o leitor a rotina diária da romancista: o cotidiano de mãe e dona de casa, a beleza dos lugares que teve a oportunidade de conhecer, a situação política do Brasil e do mundo (por ter se mudado para a Europa em plena Segunda Guerra Mundial), o tédio das festas e recepções de que era obrigada a participar como mulher de diplomata, a solidão em terras estrangeiras e a saudade do Brasil, em especial do Rio de Janeiro. Entretanto, em meio a assuntos “miúdos”, a autora discute intensamente seu processo criativo e suas escolhas literárias com seus interlocutores; suas missivas revelam detalhes da técnica de

³ Em seus estudos sobre o que chamou de “narrativas do exílio”, “ciclo do exílio” ou “narrativas do silêncio” para referir-se aos romances *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maça no Escuro* (1961), Cláudia Nina (2003, p. 11) afirma: “é importante enfatizar que o termo exílio não é visto aqui como punição, mas simplesmente em referência ao sentimento de saudade, ou melhor, de nostalgia, que expressa a separação de um indivíduo de sua pátria, e ainda o desejo de retornar a ela algum dia.” Apesar de toda solidão e angústia revelada por Clarice Lispector em suas cartas, Nina (2003) ressalta que a escritora não buscou o exílio, apenas concordou em acompanhar o marido em seu itinerário diplomático. Naquela época, não tinha como avaliar claramente as possíveis consequências que a expatriação traria à sua obra. A teórica afirma ainda que a autora tirou vantagem do exílio. Primeiro, porque teve a oportunidade de viver em outros países, conhecer diferentes culturas, algo que obviamente enriquece a sensibilidade de um autor. Segundo, porque os anos de isolamento possibilitaram-lhe “aproximar-se de si mesma, longe que estava de ambientes conhecidos, dos amigos e da língua portuguesa falada nas barulhentas ruas brasileiras ou nas rádios. Por inúmeras razões observa-se que o exílio foi um período extremamente fértil para Clarice Lispector, que lá fora produziu um material rico e consistente, que merece ser analisado detidamente” (NINA, 2003, p. 11-12).

composição, da elaboração dos textos e de suas concepções estéticas, constituindo-se como uma importante fonte de pesquisa para a Crítica e a Historiografia Literária.

Ao considerar o enunciado das cartas como um ponto de partida para possíveis leituras e reflexões, em se tratando da produção ficcional, o trabalho ora apresentado busca compreender o processo de criação e concepção dos romances: *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961). Paralelamente, tenciona-se problematizar em que medida esse diálogo epistolar influenciou ou não a gênese dos livros escritos por Clarice Lispector. Durante a escrita dos referidos romances, a autora manteve intensa troca de correspondência com suas irmãs e amigos. Assim, no período em que viveu no exterior, faz de suas cartas mais do que um veículo de comunicação e relatos das experiências vividas, compartilhando com os interlocutores as angústias e incertezas que envolvem o ato de criação artística; pede dicas, conselhos e sugestões para compor e elaborar seus trabalhos, especialmente quando o destinatário se trata de outro escritor. A escolha dos quatro primeiros romances da autora, pertencentes à primeira fase⁴, justifica-se pelo fato de estarmos diante de uma jovem escritora em formação, ansiosa por encontrar seu modo particular de ver e narrar o mundo. Por meio de suas missivas, indaga-se constantemente qual deveria ser seu método de trabalho. Outro motivo de nossa escolha aproxima-se das hipóteses apresentadas por Claudia Nina (2003, p. 15), ao afirmar que: “os *escritos de exílio ou narrativas do exílio* ainda não receberam atenção devida por parte dos críticos e permanecem negligenciados se comparados a *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão*

⁴ A fortuna crítica costuma dividir os romances de Clarice Lispector em duas fases, situando os quatro primeiros como experimentais, momento em que a autora busca sua forma peculiar de manejar os recursos estéticos e linguísticos para narrar sua visão de mundo. Nessa possível categorização, *A Paixão Segundo GH* (1964), seu quinto livro, se consagraria como o romance em que a autora atinge sua maturidade como ficcionista, no qual as propostas estilísticas iniciais já estariam consolidadas. Regina Pontiere (2001, p. 37), analisando a extensa fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, chama nossa atenção para a pequena quantidade de estudos, sobretudo de maior fôlego, dedicados à *A Cidade Sitiada* (1949) e a seu antecessor, *O Lustre* (1946). A ensaísta menciona parte da crítica que costuma classificar os dois romances como uma espécie de tempo fraco situado entre os tempos fortes de *Perto do Coração Selvagem* (1943), de um lado, e *A Maçã no Escuro* (1961) e *A Paixão Segundo GH* (1964), de outro, para mencionar apenas as ficções mais longas. Outra possível categorização é apresentada pelo crítico Reynaldo Bairão (1969), que considera tanto *O Lustre* (1946) como *A Cidade Sitiada* (1949) livros de “ligação” entre a estreia da autora e sua obra de maturidade, contribuindo com um julgamento relativamente frequente segundo o qual essas “obras de ligação” não representariam acréscimos substantivos ao conjunto da obra clariceana. Tal hipótese pode ser contestada, caso levemos em consideração a trajetória e o processo de formação e amadurecimento da escritora. Categorizações como as mencionadas implicam uma série de questões que, por si só, gerariam outra tese. Assim, optamos pelos romances em questão sem a intenção de apontar em qual deles Clarice apresenta melhor desenvoltura ou maturidade como romancista, além de manter como foco, em nosso horizonte de pesquisa, o processo criativo da autora por meio de suas correspondências.

Segundo GH e A Hora da Estrela.”⁵ Neste período de escrita e isolamento, Clarice Lispector fez de suas cartas um espaço de discussão e reflexão sobre seus textos, sentindo-se relativamente à vontade para discutir com outros autores suas escolhas literárias. Sob tal viés, as cartas comparecem como mais um recurso à disposição do leitor e do crítico, fonte deflagradora de informações, ponto irradiador de diálogos escriturais que possibilitam a compreensão do processo criativo e de suas concepções estéticas. Tenciona-se, na estratégia de leitura, ultrapassar a mera busca de correspondências que justifiquem as análises e reflexões. Nos ensaios de Crítica Literária, a carta surge como um complemento frequentemente visto como a fala do escritor, capaz de corroborar as hipóteses apresentadas pelo crítico. Na seara dos estudos epistolográficos, os papéis se invertem: a carta não ocupa mais um lugar secundário; por ser o objeto de estudo, seu enunciado deve ser tomado como o ponto de partida, e não como mero artifício, a fim de atingir finalidades normalmente pré-definidas a partir do texto ficcional. Todavia, tal leitura precisa ser significativa, capaz de sugerir hipóteses de reflexão e encontrar eco no conjunto textual.

Apesar de estudar a correspondência, este não é um tratado teórico sobre a historiografia da carta, ainda que, eventualmente, se recorra a informações históricas acerca da epistolografia. Não pretendemos explicar a obra de Clarice Lispector com base nas missivas que escreveu, porém não deixamos de estabelecer relações entre ambas, sempre que possível. A princípio, ao efetuar o levantamento dos fragmentos que nos pareceram mais relevantes, privilegiamos somente aquelas cartas ou passagens que abordassem diretamente o processo de gênese e elaboração de seus romances e contos, destacando, com o mesmo cuidado, aquelas nas quais a autora revelava, de algum modo, traços da própria personalidade. Tal cuidado se deve ao fato de que, desde sua obra de estreia, a crítica tem apontado elementos autobiográficos na construção e caracterização das personagens criadas por Clarice Lispector. Apesar de vista com certa ressalva, acreditamos que essa informação pode nos ajudar na compreensão do perfil

⁵ Ainda sobre a qualidade estético/literária e a relevância de uma obra em detrimento de outra, Claudia Nina (2003, p. 18) desenvolve a tese de que a obra de Clarice Lispector é feita de ciclos de ruptura com seu próprio estilo, sendo o mais significativo o que vem quebrar a dinâmica de *Perto do Coração Selvagem* (que em si mesmo é uma ruptura com a tradição), nas *narrativas do silêncio*, e o que estiliza o silêncio em direção aos *escritos nomádicos*. É importante mencionar que um movimento só vai existir em oposição a outro, e que o estudo de uma fase só se justifica em relação a outra. Em outras palavras: sem os *escritos de exílio*, a ideia das *obras nomádicas* (escritas em terras estrangeiras) ficaria sem sua contraparte. Por essa razão, é pertinente estudar o *ciclo do exílio* sob uma perspectiva que inclua seus movimentos subsequentes, em vez de analisar as obras independentemente de todas as conexões que elas tenham com o restante da obra de Clarice Lispector.

intelectual e de suas concepções artísticas manifestadas no âmbito epistolar, o que, em última análise, mantém as cartas como objeto privilegiado de estudo.

Como mencionado, nosso olhar privilegia a leitura das cartas que versam sobre o processo de composição de *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961). Porém, quando necessário, recorremos a outras fontes de pesquisa a fim de confrontar as informações encontradas nas correspondências. Para tanto, além de entrevistas, da fortuna crítica e da obra ficcional da autora, elegemos como *corpus* de análise a correspondência reunida nas seguintes coletâneas: *Cartas perto do coração*, de 2001, organizada por Fernando Sabino, e que reúne 51 cartas trocadas entre o escritor e Clarice Lispector; *Correspondências*, de 2002, organizada por Teresa Montero, com 129 missivas, cujos interlocutores são escritores (Lúcio Cardoso, Lêdo Ivo, Manuel Bandeira, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto, Rubem Braga, Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Teles), artistas, intelectuais e familiares; *Minhas queridas*, de 2007, também organizada por Teresa Montero, que reúne 120 cartas escritas para as irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector, algumas já publicadas na coletânea anterior. Estas coletâneas possibilitaram um avanço significativo em nosso trabalho, visto que a correspondência ativa e passiva da autora está organizada por décadas, remetente e destinatário.

Além das publicações já mencionadas, destacamos a sensibilidade de Olga Borelli, amiga e secretária particular de Clarice Lispector. Antes de qualquer acadêmico, pesquisador ou editora, foi a primeira pessoa a notar que esse conjunto de cartas trazia mais do que relatos do cotidiano de uma mulher em terras estrangeiras. Em *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, de 1981, publicado alguns anos depois da morte da escritora, Borelli (1981) previra que, futuramente, tais cartas despertariam o interesse dos leitores e da crítica: “enquanto não se organiza uma edição da correspondência dela, esses trechos, espero, colaborarão para delinear com mais objetividade seu perfil de pessoa e escritora” (BORELLI, 1981, p. 103). A previsão de Olga Borelli se confirmou: as coletâneas das correspondências organizadas e publicadas pela Editora Rocco, em parceria com Teresa Montero, tornaram-se um sucesso editorial ao apresentarem, para o público leitor e para a comunidade acadêmica, uma Clarice Lispector pouco conhecida, permitindo também o acesso a importantes informações acerca de seu processo e método de criação literária. Dentre as 180 cartas de que se tem

notícia, 48 permanecem ainda inéditas na íntegra, mas trechos de algumas delas foram transcritos no livro de Olga Borelli publicado pela editora Nova Fronteira, em 1981. Infelizmente, ainda não apareceram as missivas das irmãs para Clarice Lispector, o que nos proporciona mais um desafio, na medida em que o arquivo não está definitivamente “fechado”, existindo a possibilidade de que novas cartas, ainda não liberadas por amigos e familiares, venham a lume, abrindo caminhos para trabalhos futuros.

Uma das etapas de nossa pesquisa consistia na visita às instituições, com sede no Rio de Janeiro, que hoje detêm os manuscritos das correspondências originais. Assim, em abril de 2019, partimos para o Rio com o intuito de encontrar algo inédito, abrir uma gaveta ou arquivo, conseguir uma carta que ainda não tenha sido escrutinada pelo olhar dos críticos e estudiosos. A princípio, o sentimento de frustração nos deixou desanimados, pois não vimos nada de “novo”. Até o momento, as cartas que vieram a público já foram lidas, relidas e publicadas – são as mesmas disponibilizadas para os pesquisadores. Maior do que o sentimento de frustração e desânimo foi o prazer do contato com o arquivo que contém os originais. Cada caixa branca aberta no Instituto Moreira Salles (IMS), cada envelope de papel-cartão ou pasta acessada na Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) nos colocava frente a frente com papéis amarelados, manchados pela ação do tempo. Cartas inteiras, envelopes, cartões postais, bilhetes, anotações dispersas, narrativas de outro tempo, de outra forma de se comunicar com os amigos e entes queridos. Estávamos na intimidade de uma vida, em que a letra trêmula e retorcida de Clarice Lispector nos contava sobre alegrias, frustrações, solidão e uma dolorida saudade do Brasil, da família e dos amigos – compartilhava conosco o nascimento de cada conto e romance, relatava os prazeres e a angústia que acompanhavam o ato da criação artística.

Esse contato com o mundo do outro requer cuidado, respeito pela memória do indivíduo arquivado. Foram 15 dias imersos nas correspondências, ao visitar e conhecer parte dos lugares onde a escritora viveu. Ler suas cartas, visitar o edifício no qual passou os últimos dias e, por fim, prestar-lhe homenagem no Cemitério Comunal Israelita do Caju, local em que jazem os restos mortais daquela que se imortalizou por sua obra e legado. Percorrer a leitura das missivas, caminhar pelos lugares de que ela gostava, saber de sua vida, amores, dores e alegrias, e finalizar o percurso com a visita ao seu túmulo evidenciaram duas faces da investigação acadêmica: de um lado, o rigor técnico e científico, exigidos em qualquer pesquisa séria – afinal, a ciência parece não

admitir o transbordamento emocional; de outro, o compromisso, o desejo em fazer do trabalho uma forma de tributo, reconhecimento e divulgação do legado deixado pela autora estudada, para demonstrar o sentimento de admiração e paixão inconfessável também presente no meio acadêmico.

Felizmente, todo estudioso sabe que as pesquisas são escolhas de vida, fruto de amores secretos; senão, o que mais nos levaria a “viver a vida do outro” por tantos anos? Com essas impressões, saímos do Rio de Janeiro para entrar na racionalidade da escrita da tese. Assim, gostaríamos de ressaltar que o contato direto com as cartas nos trouxe mais do que um suporte para fundamentar as hipóteses levantadas, com a perspectiva de que o trabalho de pesquisa pode engendrar o rigor técnico desejado, mas sem deixar de verbalizar as paixões que o moveram e que, em diversos momentos, nos motivaram a continuar nossa trajetória.

Como dito, visitamos três instituições que hoje detêm parte das correspondências ativas e passivas de Clarice Lispector. O IMS, localizado no Rio de Janeiro, é responsável pela preservação e manutenção de parte das missivas trocadas entre ela, suas irmãs, artistas, intelectuais e outros escritores de nossa literatura. Dentre os destinatários da autora, encontram-se cartas escritas para os seguintes expoentes: Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Mário de Andrade, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo, Getúlio Vargas, Tarso Dutra. Dos familiares, é possível ler algumas cartas escritas para as irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector, além de missivas elaboradas à época do namoro com o diplomata Maury Gurgel Valente, com quem posteriormente se casaria.

Guardião de milhares de cartas em seu acervo de Literatura, o Instituto Moreira Salles disponibiliza para pesquisas as correspondências de diversos artistas, escritores, intelectuais e personalidades de destaque que compuseram a história do Brasil. A responsável pelo conjunto de missivas que compõem o *Acervo Clarice Lispector* é Elvia Bezerra, coordenadora de Literatura do instituto, entretanto, é o filho e herdeiro de Clarice Lispector, Paulo Gurgel Valente, quem autoriza qualquer cópia ou reprodução do material doado por ele à instituição, inclusive das cartas já publicadas nas coletâneas e biografias já conhecidas. Fomos informados, na ocasião das pesquisas, que Paulo costuma liberar a reprodução ou cópia para fins acadêmicos.

No referido instituto, o cuidado, a manutenção e a organização do acervo são notáveis. A visita e o acesso às cartas originais devem ser agendados com antecedência e acontecem em sala climatizada, com o uso de luvas e máscara. As missivas vêm

organizadas em caixas brancas, distribuídas individualmente em pastas de papel-cartão, separadas por décadas e destinatários. Apesar do extremo cuidado, a equipe do IMS foi bastante solícita e não dificultou o acesso aos documentos em nenhum momento. A instituição mantém um site no qual pesquisadores podem consultar parte considerável do material, o que de alguma forma agilizou bastante nosso trabalho. O IMS recebeu, para uso exclusivo no site, a autorização dos respectivos titulares dos direitos de imagem e/ou do autor de cada uma das cartas reproduzidas.

Segundo informações do site, a instituição visa divulgar e publicar cartas de brasileiros ou de personalidades intimamente ligadas ao Brasil, tornando a leitura acessível aos interessados. Para tanto, são adotados alguns critérios de divulgação e organização das missivas: a) indicação da fonte de publicação no rodapé; b) atualização de aspectos ortográficos; c) Nota do Site (NS) para as intervenções no documento feitas pela edição do correio IMS e manutenção da edição-base como Nota da Edição (NE) ou Nota do Autor (NA); e adoção de colchetes nos cabeçalhos das cartas para indicar que um local ou data não consta do documento original (como resultado de pesquisa, esse último elemento foi atribuído pela instituição). O site disponibiliza uma galeria de imagens para indicar que um local ou data não consta no documento original, além de uma galeria de imagens com ilustrações para algumas cartas, assim como vídeos ao final de outras.

O mesmo não acontece com as correspondências que fazem parte do *Setor de Manuscritos* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) (ambas localizadas também no Rio de Janeiro), as quais estão dispostas em envelopes e sem nenhuma proteção extra. Muitas não estão devidamente protegidas, tampouco em salas climatizadas, e não é exigido o uso de luvas para manuseá-las. Apesar de apresentarmos a documentação necessária para comprovar vínculo como pesquisador do doutorado pelo Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU), notamos certa resistência dos funcionários em disponibilizar os manuscritos. Talvez essa postura se deva a duas razões: falta de colaboradores para auxiliar o investigador ou o fato de o pesquisador se tratar de uma pessoa desconhecida, fora dos prestigiados círculos frequentados pelos estudiosos de renome – são apenas especulações na tentativa de entender a “resistência” em dar acesso aos acervos na ocasião em que estivemos na FCRB e na FBN. No tocante ao cuidado e à manutenção dos documentos, não temos a intenção de estabelecer

comparações com o IMS, principalmente se levarmos em consideração o descaso do poder público quanto à preservação do patrimônio cultural. Falta de verbas, de incentivo à pesquisa e de cuidado com a manutenção e preservação são apenas alguns dos problemas enfrentados pelos servidores que atuam nas duas instituições.

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), responsável por preservar o espólio deixado por Clarice Lispector, cujo acervo, doado por Paulo Gurgel Valente em 1977 e aberto para consulta pública em 1987, reúne subsídios essenciais para o estudo da obra da escritora, com documentos, fortuna crítica, correspondências e produção literária. Nesse espaço prevalecem os escritos não ficcionais, a exemplo da coleção de artigos publicados no *Correio da Manhã* com o pseudônimo de Helen Palmer. A fundação ainda contabiliza significativo conjunto de documentos iconográficos, representados por 16 telas pintadas pela autora de *Água viva* (1973), como as séries *Correspondência*, organizada em ordem alfabética pelo último sobrenome do signatário; *Produção Intelectual de Clarice*, subdividida em ficção, não ficção e tradução, conforme a ordem alfabética dos títulos; *Documentos Complementares*, com documentação póstuma, e *Recortes*, subdividida em artigos da autora e de terceiros, os quais são ordenados por assunto.

No conjunto de correspondências enviadas e recebidas, destacam-se as cartas de Manuel Bandeira, Rubem Braga, Fernando Sabino, Otávio de Faria e Paulo Mendes Campos, além de duas missivas nas quais a autora discute com o amigo Lúcio Cardoso, o processo de composição de *O Lustre*, de 1946. Nesses conjuntos epistolares, podemos acompanhar as tentativas de contatos com editoras como *Ediciones de La Flor*, *Claasen Verlag*, José Olympio e Civilização Brasileira. A FCRB também disponibiliza, em seu site, parte dos documentos do *Arquivo Clarice Lispector* nas bases de dados *Guia de Fundos e Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros*; e na publicação *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, à venda na fundação. Além dos acervos do IMS e da FCRB, consultamos o conjunto de cartas das irmãs Lispector pertencentes ao *Setor de Manuscritos* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). A coleção é composta por cerca de doze missivas, doadas em 29 de novembro de 1993 por Tania Kaufmann. Nas cartas da titular dirigidas às irmãs, Clarice trata de suas viagens, da vida no exterior, da escrita do primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, de 1943, além da recepção crítica relativa à obra de estreia.

Vale destacar, em nossa introdução, os diversos estudos sobre o gênero epistolar já existentes, tarefa difícil dada a extensa quantidade de pesquisas que versam sobre o tema. Assim, nos limitamos a mencionar aqueles que nos serviram de embasamento para as questões teóricas suscitadas no decorrer da Tese. Entre os valiosos estudos empreendidos acerca das cartas de escritores e demais personalidades, destacamos a obra pioneira *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*, projeto idealizado por Galvão e Gotlib (2000). Na introdução do referido volume, as organizadoras destacam, à época, o reduzindo número de publicações voltadas para o estudo de cartas. No entanto, para a surpresa das autoras, já existia um considerável contingente de pesquisadores que se dedicavam à análise destes preciosos documentos trocados entre escritores, artistas, intelectuais e personalidades históricas. O que de início se apresentou como dificuldade, na organização e seleção dos artigos para a estruturação do livro, dado o considerável número de estudos das correspondências, também se constituiu, segundo as autoras, como motivo de entusiasmo e a certeza de que tais estudos existiam, erigindo em desafio para projetos futuros. Passadas quase duas décadas do projeto idealizado pelas pesquisadoras, os estudos sobre cartas se multiplicaram, com amplas possibilidades investigativas destes manuscritos, servindo de importante referencial teórico para o pesquisador na atualidade.

Ainda na seara dos estudos de cartas, destacamos a obra *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo* (2004), de Julio Castañon Guimarães, que já de início elabora a seguinte formulação: “se não é comum encontrar casos de relação propriamente textual entre carta e obra, são muitos os casos em que por exemplo a carta oferece dados sobre a obra” (GUIMARÃES, 2004, p. 11). O teórico aponta o valor intrínseco das cartas como fonte de conhecimento de seus autores, sobretudo a partir do modernismo, momento em que as cartas perdem a formalidade que as caracterizava; para além das questões literárias, a carta será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária.

Outro importante estudo sobre correspondências, em especial aquela trocada entre escritores, foi realizado por Sophia Angelides (2001). Analisando as cartas trocadas entre Tchêkhov e Górkí, a ensaísta reflete sobre a importância destes valiosos documentos, muitas vezes reduzidos, pela ação do tempo, a farrapos de papel que refletem mais do que a personalidade de seus autores, mas o seu ambiente e as circunstâncias que envolveram seu trabalho criativo: “a correspondência entre escritores

pode adquirir uma dimensão especial, porque nela se realiza um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam e, com frequência, são discutidos problemas diretamente ligados a criação literária” (ANGELIDES, 2001, p. 13). Seguindo um raciocínio semelhante, Marcos Antonio de Moraes, em *Orgulho de jamais aconselhar* (2007), empreende substancial estudo sobre a correspondência de Mário de Andrade, destacando que as cartas de escritores constituem mais do que um espaço de experiência e partilha, sendo um terreno de desvelamento do “eu”, da auto (biografia). Para o teórico, em tais documentos formula-se um “laboratório” de criação e crítica da obra de arte, abarcando todos os meandros da atividade artística, um “canteiro de obras” ou ainda um “ateliê” de criação literária.

Entre as pesquisas sobre a epistolografia no Brasil, mencionamos duas coletâneas de artigos sobre o tema que se constituem hoje como referência: a Revista *Teresa*, nº 8/9, ed. 34, de 2008, publicada pelo Programa de Pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e a Revista *Letrônica* (2015) v. 8, nº 1, publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, intitulada: *Carta e (m) arquivos literários: perspectiva de abordagem*. A revista *Teresa*, inspirada no trabalho pioneiro de Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, reúne diversos artigos, resenhas de estudantes, pesquisadores e renomados estudiosos cujos trabalhos gravitam em torno destes documentos, além de apresentar em anexo uma longa e valiosa referência acerca dos estudos sobre cartas desenvolvidas no Brasil. No prefácio, Marcos Antônio de Moraes (2008, p. 6) salienta que este número da Revista busca contribuir para a melhor compreensão do lugar e das potencialidades da epistolografia brasileira nos atuais estudos literários, com intuito de promover um amplo mapeamento de assuntos, práticas epistolares e procedimentos metodológicos na abordagem do gênero epistolar no Brasil, além de instaurar a fértil interlocução de jovens pesquisadores com nomes consolidados da teoria, da historiografia e da crítica literária em nosso país. Por sua vez, em *Letrônica* temos uma iniciativa que busca contribuir, principalmente, para o estudo das correspondências conservadas em acervos de escritores.

Para finalizar esse breve percurso pelo campo dos estudos epistolográficos, destacamos, no âmbito internacional, o nome de duas importantes pesquisadoras francesas: Geneviève Haroche-Bouzinac com a obra *Escritas Epistolares* (2016), cujo

percurso teórico centra-se em uma introdução crítica à história, às estratégias discursivas e aos fundamentos estéticos do gênero epistolar. A professora de literatura francesa da *Université d'Orleans* empreende o delineamento das características que distinguem a carta de outros escritos, observando-a em seus diferentes contextos de produção e de circulação, numa dupla abordagem: diacrônica, que permite analisar a mensagem em relação à evolução da forma, e sincrônica, que abre a perspectiva para os gêneros limítrofes como os diários e a (auto) biografia. Também na França, destaca-se, neste campo de estudos, a professora de literatura francesa da *Université de Caen Normandie*, Brigitte Diaz, renomada pesquisadora da correspondência de escritores, cuja obra *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016) mostra que generalizações sobre a carta levariam forçosamente a aproximações errôneas do olhar crítico, pois se trata de um gênero “infel a si próprio”. O breve percurso histórico e a abordagem semiótica preliminares no livro sinalizam a complexidade da carta, que transita de rígidas formulações tributárias de modelos retóricos à maleabilidade de um “antigênero” e se configura como tecido discursivo híbrido, cuja legibilidade abrangente pressupõe sua natureza plural (“documento”, “texto”, “discurso”, “testemunho”, “(auto) biografia” e um “agir” sobre o mundo.”). Brigitte Diaz, atual presidente da *Association Interdisciplinaire de Recherches sur L'Épistolaire* (AIRE), recusa a ideia de uma “teoria” da carta que demanda uma abordagem multi, inter e transdisciplinar das correspondências que estuda, sobretudo a de homens e mulheres de letras do efervescente século XIX francês.

Após as breves considerações acerca das possíveis relações entre as correspondências e a produção ficcional de Clarice Lispector, apresentando nossa trajetória de pesquisa, além de mencionar parte dos estudos epistolográficos existentes, descrevemos sucintamente os capítulos que compõem a presente tese. No primeiro capítulo, intitulado “Leitor de cartas: por dentro dos acervos”, discutimos o contato direto com o arquivo, as impressões de leitor e os cuidados que julgamos essenciais no manuseio destes fragmentos de “papéis” que narram a vida do indivíduo arquivado. Com base nas formulações realizadas por Malatian (2009), Sousa (1996) e Farge (2017), alertamos para o que elas chamam de “sedução da vida privada”, isto é, o perigo de uma excessiva identificação do pesquisador com a vida e obra do autor estudado, pois a investigação acadêmica requer certo rigor e distanciamento crítico do estudioso, para que o trabalho não fique limitado às “impressões”, geralmente positivas.

No primeiro capítulo, ainda abordamos o renovado interesse da Crítica Literária e da História pelas correspondências de escritores e demais personalidades de relevância histórica. A esse respeito, Galvão (2008) destaca um dado curioso: no momento em que os meios digitais “matam a carta”, tornando-a obsoleta como meio de comunicação, os estudiosos descobrem seu valor como fonte de informação e pesquisa. Amparados pelas considerações da pesquisadora, acerca do objeto “carta”, analisamos a complexa e delicada relação entre o público e o privado, levando em conta o fato de que lidamos com documentos situados na esfera da intimidade, que nos exigem uma postura ética e respeitosa, no trabalho com os manuscritos. No que tange a questões éticas e legais, Santiago (2006) e Lejeune (2008) elencam razões para que as correspondências de escritores e demais personalidades históricas sejam publicadas, em que sobressai o estudo das cartas na constituição de uma “nova crítica literária”, cujo sujeito empírico não seja apartado das análises do texto literário.

Diante do conceito de “arquivamento do eu” elaborado por Artières (1998), o primeiro capítulo verifica a necessidade de o indivíduo, inserido em uma sociedade grafocêntrica, recorrer, de forma consciente ou não, à prática de “arquivar a própria vida” por meio de papéis, documentos, registros em diários e cartas. Clarice Lispector preservou muitas cartas e mantinha o hábito de colecionar recortes de jornais, revistas, artigos, resenhas críticas e reportagens que falavam sobre ela. Estaria a autora de *A Paixão Segundo GH* inconscientemente arquivando a própria vida? A fim de discutir essa prática, recorreremos às expressões “mal de arquivo”, desenvolvida por Derrida (2001), e “documento como monumento”, criada por Le Goff (2003). Ainda no referido capítulo, comparecem algumas reflexões sobre as possíveis relações entre a carta e (auto)biografia, para tanto, buscamos respaldo nas teorias formuladas por Arfuch (2010), Diaz (2016), Tezza (2008) e Lejeune (2014). Objetivando entender os limites entre o factual e o ficcional, finalizamos este capítulo com a seguinte questão: as cartas, de Clarice Lispector e demais escritores, configuram-se apenas como um relato de seu cotidiano, de suas vivências e experiências ou podem engendrar em sua escrita “literariedade”? Com o intuito de repensar esta questão, recorreremos às teorias de Jakobson (1971), Tinianov (1968), Eagleton (2006), Wellek & Warren (1971), Hamburger (1986), Diaz (2016), Angelides (2001) e Gotlib (1995).

No segundo capítulo da tese, intitulado: “A encenação da persona no discurso epistolar”, pretendemos discutir e apreender o conceito de “persona” que se manifesta

no discurso epistolar. Segundo as biógrafas Nádya Battella Gotlib (1995) e Teresa Montero (1999), Clarice Lispector ficou conhecida por sua personalidade, arredia e solitária; outros a definiam como uma simples dona de casa que escrevia livros e cuidava dos filhos. Mitos e especulações foram criados em torno de sua figura, muitos deles negados pela própria autora. Para Gotlib (1995), a escritora foi se ficcionalizando, encenando, na vida e na arte, os papéis que lhe eram convenientes, o que torna pretenciosa a captura de um perfil definitivo, uma imagem difícil de ser emoldurada. Acreditamos que, para apreender a Clarice Lispector que se manifesta nas cartas, devemos contrapor a imagem das várias “Clarices” – escritora, intelectual, mãe, mulher e esposa de diplomata – e montar um quebra-cabeça, sem a intenção de completá-lo, juntando peças que revelam a Clarice pública e a Clarice na intimidade. Depois disso, surge a seguinte indagação: a “persona” que se manifesta nos contos e romances é a mesma que fala nas missivas escritas por ela? De fato, o pesquisador da epistolografia é movido pela pretensão de radiografar o sujeito por meio do arquivo e capturá-lo em sua totalidade; porém, à medida que acontecia a imersão nessa vida arquivada, optamos por algo mais razoável: a carta, a um só tempo, como biografema e paratexto, em que o sujeito escritor se deixa entrever, e como documento, que nos auxilia a compreender a produção e recepção da obra literária. Além de Gotlib (1995), as teorias de Jung (2002), Barthes (2005), Genette (1995), Lima (1991), Borelli (1981), Abdala Junior (2010) e Nolasco (2001) foram essenciais para que o conceito de “persona” fosse abordado neste capítulo.

No terceiro capítulo da tese, chamado “Crítica e criação literária via correspondências”, objetivamos analisar as cartas no período em que Clarice Lispector, elaborava seus dois primeiros romances – *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946) –, de modo a confrontá-las com os referidos livros, acompanhando, em nosso percurso, os detalhes de sua composição e gênese: escolha do título, mudanças estruturais, criação das personagens, dificuldades concernentes à publicação, recepção e o silêncio da crítica que tanto afetou o ânimo da escritora, as angústias e alegrias que envolvem o ato da criação artística. Neste contexto, as missivas, escritas simultaneamente aos romances, constituem uma importante fonte de pesquisa, auxiliando o pesquisador na compreensão dos métodos e procedimentos estéticos/literários empregados pela autora em seus textos.

Além dos bastidores da crítica e da criação literária, discutimos neste capítulo outro tema recorrente no diálogo epistolar, a questão da “angústia da influência”, expressão cunhada por Harold Bloom (2010) para designar a existência do que chamou de “ansiedade de influência” na dinâmica da história literária, cujo temor do artista recai sobre não ser o criador e que os trabalhos predecessores, existindo antes e além dele, assumam prioridade essencial sobre suas próprias obras. Amparados pelas formulações da crítica cultural e feminista, objetivamos levantar algumas hipóteses que teriam levado Clarice Lispector a rebelar-se, em suas cartas, contra uma suposta “influência” de outros autores, problematizando neste contexto a literatura de autoria feminina, o espaço e as atribuições da mulher em uma sociedade assentada em bases patriarcais. Para tanto, buscamos respaldo nas formulações propostas por Gilbert & Gubar (2017) e Franco (2005), com o intuito de propor uma releitura do cânone e, consequentemente, da história literária, ainda fortemente dominados por vozes masculinas.

No capítulo “Cartas de Berna e Washington: escrita e exílio”, investigamos um dos períodos mais difíceis enfrentados por Clarice Lispector no exterior: os anos vividos na fria e silenciosa Berna (Suíça), onde escreveu *A Cidade Sitiada* (1949) e muitas cartas que a ajudaram a suportar o sentimento de solidão e inadaptação. Destacamos aqui as importantes formulações de Claudia Nina (2003), para quem o termo “exílio” não engendra apenas aspectos negativos, pois no período em que esteve fora, convivendo com outras línguas e culturas, Clarice Lispector teve a oportunidade de enriquecer sua sensibilidade de escritora. Situação parecida é experimentada quando residiu em Washington (EUA), no final da década de 1950; mesmo cercada pelos filhos, pelo marido e pelos amigos, especialmente o casal Érico e Mafalda Veríssimo, a escritora sentia o peso do isolamento e da distância. Neste momento trabalha intensamente na escrita de seu quarto romance, *A Maçã no Escuro* (1961). Quando confrontados, os romances e as missivas elaboradas nesta época revelam mais do que relatos do cotidiano, uma vez que expõem a luta de uma mulher para manter a sanidade e o equilíbrio íntimo, bem como o árduo trabalho de criação/elaboração dos referidos livros, muitas vezes deixados de lado, retomados e reescritos. Neste contexto, a escrita literária e o diálogo epistolar, mantido com amigos e familiares, tornam-se válvula de escape, possibilitando um refúgio: imersa no trabalho, a autora ameniza suas angústias mais íntimas e a intensa saudade do Brasil. A leitura e análise dessa correspondência,

estabelecendo uma possível relação entre o processo de criação e gênese de *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961), serão tema de nosso quarto capítulo.

Ainda no referido capítulo, verificamos nas cartas de Clarice Lispector sua relação com os leitores e críticos que se dispuseram a analisar sua obra. Sua correspondência revela que a autora de *Laços de Família* (1960), mesmo vivendo no exterior, mantinha-se informada sobre a recepção de seus textos, levando-a em alguns momentos a refletir sobre os rumos de sua produção ficcional. Destacamos aqui o acurado e rigoroso senso de autocrítica em relação aos seus escritos, hábito que exigiu da escritora um exaustivo trabalho de revisão dos manuscritos dos romances que estava escrevendo. Neste contexto, a escrita de *A Cidade Sitiada* (1949) merece destaque, por constituir-se, segundo Sousa (2000), Sá (1999) e Nunes (1995), como uma espécie de metáfora ou alegoria em que a autora ironiza a crítica literária da época, ainda fortemente influenciada pelos modelos narrativos tradicionais. Como estratégia, a escritora produz um texto que banaliza a própria narrativa, pois a “cidade sitiada”, segundo os referidos teóricos, é a própria escritura de Clarice Lispector. Também comparecem neste capítulo algumas reflexões sobre a importância do destinatário para a eficácia e a concretização do diálogo via correspondência, a expressão “amizade literária” ganha relevo no bojo desta discussão, entretanto, desvinculada do fraternalismo que o senso comum geralmente lhe confere. Na leitura das missivas, é possível notar que as relações de amizade, troca de favores, dicas e sugestões dos trabalhos em andamento nem sempre aconteciam de forma harmoniosa ou eram acatadas de forma incondicional, sem que antes houvesse, por parte do interlocutor, uma certa dose de “rebeldia”, justificando suas escolhas literárias. Para tratar destas questões, recorreremos às teorias elaboradas por Haroche-Bouzinac (2016), Diaz (2016), Ortega (2000) e Bessa-Oliveira (2009).

Finalizando o quarto capítulo, analisamos as cartas que versam sobre *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961), como um exercício de metalinguagem. Nas missivas selecionadas, a dúvida sobre o código é explicitada pelos interlocutores, instaurando uma reflexão sobre a matéria de seu trabalho, isto é sobre a linguagem empregada nos romances em fase de escrita. Trata-se do código tematizando o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado. Por esta perspectiva, a concepção metalinguística – *consciência e construção* – opõe-se à noção de *sentimento e expressão*.

Logo, o exercício metalinguístico verificado nestas cartas indica a perda do que Benjamin (2010) chamou de *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu os bastidores do processo de produção da obra. Para discutir tais conceitos, buscamos respaldo nas teorias desenvolvidas por Jakobson (1974), Chalhub (2001) e Benjamin (2010).

Ao aproximar as correspondências de Clarice Lispector de sua produção ficcional, acreditamos que a carta, especialmente aquela trocada entre escritores, é mais do que um simples anexo biográfico ou um conjunto autônomo de escritos subalternos – ela parece ter irrigado toda a máquina da escrita. Tais documentos abriram um espaço de expressão intermediário, onde o homem, o autor e o crítico podem coexistir, *lócus* de mediação, pois nele encontram-se e fecundam-se as vozes de outros artistas que falam a mesma língua, expondo suas alegrias e agonias no ato da criação. Por outro lado, as missivas de um escritor podem materializar-se como o motor dinâmico da criação literária, um “laboratório” ou um “canteiro” em que é possível acessar os bastidores, visualizar os andaimes que sustentam o texto em construção, permitindo, ainda, ao estudioso da literatura, acompanhar as “trocas, discussões, negociações a respeito das obras feitas ou a serem feitas, convocando todo o pessoal para a cena literária”. (DIAZ, 2016, p. 240). Essas grandes correspondências, que os ficcionistas mantiveram com assiduidade, nos levam a entender o discurso contínuo do autor sobre a literatura e sobre si mesmo, muitas vezes notado em outro lugar, nos manifestos, artigos, prefácios, mas que, em sua maioria, nasceu na carta e foi por ela moldado. O mesmo poderia ser dito sobre o conjunto de cartas escrito por Clarice Lispector: em sua correspondência é possível entrever a escritora em formação, disposta, em certa medida, a expor seus receios, dúvidas, insegurança e “rebeldia” no processo de escrita de seus textos. Neste sentido, suas cartas abrem-se como um espaço privilegiado, em que, de forma consciente ou não, discute questões fundamentais que gravitam em torno da criação de seus romances e contos. Logo, poderíamos entender que parte significativa de sua produção foi também “moldada” pelo diálogo estabelecido via correspondências. Como exemplo emblemático, citamos a escritura de *A Maçã no Escuro* (1961), em que a autora acata boa parte das sugestões de mudanças sugeridas nas cartas enviadas por Fernando Sabino. Tal hipótese nos faz retomar a importância da carta como o “motor” da escrita, *lócus* propício para a gênese da obra literária. Portanto, além do valor histórico e biográfico, é preciso reconhecer as cartas de Clarice Lispector e de outros

escritores de nossa literatura como mais uma importante, entre tantas fontes de pesquisa, capaz de instigar o debate em torno do fazer literário. A este respeito Diaz (2016, p. 243) nos convida a repensar o valor das cartas na teoria dos gêneros. Para a teórica, reconsiderar o lugar das correspondências na configuração flutuante da obra não significa que se deva exaltar uma pretensa literariedade da carta para pô-la em concorrência com a criação literária, mas simplesmente restituir-lhe sua importância nessa trama de vozes que forma o resto da obra. Esta talvez seja a maior lição deixada pela leitura das correspondências de Clarice Lispector. *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maça no Escuro* (1961) são hoje romances consagrados, na teoria dos gêneros ocupam “o jardim das musas”, entretanto, neles reverberam outras vozes, nascidas da intimidade entre remetente e destinatário, em que o gesto de amizade, o conselho, a palavra de afeto e conforto foram essenciais para que o “monumento” fosse erigido.

CAPÍTULO 1 – LEITOR DE CARTAS: POR DENTRO DOS ACERVOS

*Sou um homem comum
de carne e de memória
de osso e esquecimento (...)
Sou como você
feito de coisas lembradas
e esquecidas (...)*

Ferreira Gullar

A consulta ao acervo físico demanda tempo, paciência e, sobretudo, consciência de que se está diante do testemunho do tempo, materializado em delicados papéis. São vozes de outra época, em que o hábito de enviar e receber cartas unia pessoas e distâncias. O trabalho é acadêmico, exige rigor, disciplina e distanciamento crítico. O estudioso busca, com parcimônia, dados, informações que corroborem as hipóteses da pesquisa. Porém, como deve proceder o pesquisador diante da emotividade intensa que, com frequência, satura e enfraquece o distanciamento crítico necessário?

Diante da autenticidade da caligrafia e da assinatura, somos tomados por uma espécie de sedução pelo privado, pelo íntimo; quase como *voyeurs*, descobrimos um mundo de papel, recortes, fotos, rabiscos, levando-nos para os confins e confidências de um sujeito e suas escolhas: “As tentações se multiplicam no instante em que o pesquisador toca pertences, obras raras e outras relíquias, nas quais pode ser visto o ‘outro’, escrito, esboçado” (RIBEIRO, 1998, p. 151). Sem nos dar conta, adentramos no cotidiano “miúdo” do indivíduo estudado. Mesmo que façamos da imparcialidade a bússola que norteará o caminho, nos deixamos transportar para um outro tempo, uma outra vida; acompanhamos na intimidade os lugares visitados ou em que se viveu, as pessoas que se conheceram e se amaram, as tristezas, as alegrias, as saudades e as decepções desta vida arquivada. A este respeito, Malatian (2009, p. 207) alerta o pesquisador sobre os perigos da “sedução da vida privada” na leitura e análise de cartas:

A abordagem biográfica comporta muitas ambiguidades e apresenta armadilhas conhecidas como projeções, nas relações estabelecidas entre o historiador e o sujeito estudado. Ou seja, o procedimento metodológico de reconhecer e sentir empatia pelas emoções vindas do passado requer também um distanciamento de observação que minimize os efeitos de identificação conhecidos como empatia ou antipatia. A empatia pressupõe uma aproximação da situação do sujeito observado sem que esta seja assumida ou incorporada pelo historiador, que pela atitude de distanciamento compreensivo poderá realizar a análise sem estar imerso na condição do indivíduo estudado,

num conjunto de informações fragmentadas, como é o material empírico fornecido pelas cartas.

As mesmas advertências feitas aos historiadores podem ser aplicadas ao estudioso da literatura que pretende utilizar as cartas como fonte de pesquisa. O distanciamento crítico é essencial para que se escape de uma excessiva identificação com seu objeto, a fim de romper o encantamento resultante do acesso à vida íntima de indivíduos, de alguma maneira, portadores de apelos de sedução, como é o caso do fascínio exercido pela imponente figura de Clarice Lispector. Guiada por reflexões semelhantes, Arlette Farge em *O sabor do arquivo* (2017, p. 72) afirma que existem mil maneiras dissimuladas de se identificar com um objeto de estudos. A empatia pode chegar até “o não reconhecimento das diferenças, de exceções ou de contradições para destacar melhor a beleza da hipótese inicial que se sonha há muito tempo estabelecer solidamente”. Tal postura diante do arquivo gera o que a ensaísta chama de “simbiose ofuscante” com o objeto escolhido, sendo, em certa medida, confortável, inevitável e com frequência indiscernível para o pesquisador mesmo que a pratica. Ainda segundo Farge (2017, p. 72), tal identificação seria inevitável, pois não

existe nenhum historiador que possa dizer razoavelmente que suas escolhas não foram orientadas, pouco ou muito, por uma dialética do reflexo ou do contraste com ele mesmo. Seria uma mentira. Confortável, porque identificar-se, de qualquer maneira que seja, traz alívio.

O perigo deste jogo especular consiste no bloqueio da imaginação, que imobiliza a curiosidade, a inteligência, não alargando os caminhos e os horizontes de pesquisa. Assim, “identificar-se é anestesiar o documento e a compreensão que se pode ter dele” (FARGE, 2017, p. 72). Em sua lúcida análise sobre o trabalho com os arquivos, a pesquisadora conclui:

A vigilância deve estar pronta para que uma lucidez sempre desperta aja como barreira contra a ausência de distância. Que fique claro que essa “ascese” não exclui a troca entre o arquivo e seu leitor, nem mesmo a empatia. A troca não é fusão, nem abolição de distâncias, mas o necessário reconhecimento da estranheza e da familiaridade do outro sem o qual não há questionamento inteligente e eficaz. A troca exige confronto.

Desde o princípio de nossa pesquisa, sabíamos que a consulta aos acervos físicos, situados no Rio de Janeiro, seria necessária com vistas a encontrar alguma correspondência que não houvesse sido publicada nas coletâneas citadas. Mesmo que não tenhamos encontrado nada de inédito nos acervos, a ida à cidade do Rio de Janeiro e o acesso às cartas originais nos possibilitaram entrar em contato com o mundo íntimo de Clarice Lispector. Tornou-se quase impossível resistir à “sedução da vida privada”. Em alguns momentos abandonou-se o rigor e a imparcialidade acadêmica, permitindo-se ao deleite e encantamento. Outro aspecto interessante no contato direto com as missivas é o fato de que, supostamente, a autora manifesta-se com mais naturalidade em sua escrita, pois aparentemente não tinha o intuito de que fossem publicadas e muito menos lidas pelo grande público. Assim, é possível verificar, no *layout* das cartas, anotações extras, rasuras, borrões, o tipo de papel utilizado, bem como a forma como estes valiosos documentos são preservados pelas instituições que os detêm. O manuseio das cartas, muitas escritas em papel-seda, exigiu delicadeza, cuidado e respeito pelo mundo e pela memória do outro. A leitura dos manuscritos descortinava fragmentos, instantes de uma vida, era a voz do tempo que vaticinava a finitude humana. Porém, estes documentos são testemunhos de uma marcante personalidade que se imortalizou pelo seu legado, por sua obra. No que tange ao fascínio exercido pelo escritor e seu acervo, há o seguinte alerta para os pesquisadores e estudiosos de arquivos:

Esse aspecto *voyeurista* é o mais sedutor e o mais perigoso da consulta aos acervos. Penetrar na intimidade dos escritores, desvendar segredos às vezes proibitivos, fazer de sua obra um exercício biográfico deverão ser cautelosamente considerados pelo pesquisador. Há uma certa ética que indica ser o universo pessoal alheio tratado com respeito e distância. É obrigação nossa manter essa distância e não desprezar as vontades e a privacidade do escritor (SOUZA, 2004, p. 51).

O respeito e o distanciamento necessários, na consulta dos arquivos de escritores, abrem espaço para outra questão, que tem ocupado parte da crítica literária contemporânea: os limites entre o público e o privado. Para Walnice Nogueira Galvão (2008), a defesa da intimidade, sempre tão prezada, levanta, contudo, outra questão, que consiste em localizar a linha de divisão entre vida pública e vida privada. Afinal de contas, um escritor tem vida pública, é um homem público. O que é privado na vida dele? Em um primeiro momento as missivas se referem à esfera privada; “mas e depois que seus autores morrem? Depois que as cartas se tornam, assim, objetos de testemunho

histórico? Sobre o autor, sobre a obra dele? Eu não sei, é complicado pensar estas coisas” (GALVÃO, 2008, p. 22). Depois de considerar as questões legais, Silviano Santiago (2006, p. 62) elenca quatro razões para que as cartas de grandes escritores sejam publicadas: a primeira, em virtude da eminência atingida pelo artista e pela obra, no campo da estética literária. Tal notoriedade daria respaldo aos contemporâneos, e às futuras gerações a certeza de que estão agindo corretamente ao violarem, postumamente o lacre de todo e “qualquer documento que traga assinaturas privilegiadas, seja ele de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo [...] Ao desejar a imortalidade, o artista habita uma casa de vidro.” (SANTIAGO 2006, p. 63). A segunda razão para a divulgação das correspondências de escritores se dá em virtude da importância de tais documentos como testemunhos sociais e políticos do seu tempo. A terceira razão é a curiosidade intelectual das futuras gerações, que saem em busca da verdade na respectiva obra literária, “mesmo sabendo que, se ela pode se entremostar na leitura, permanece no entanto escondida e absoluta em cada texto por mais diverso, frio ou incandescente que seja ele” (SANTIAGO, 2006, p. 62). As cartas de grandes escritores também devem ser públicas por um quarto e não tão evidente motivo, uma vez que sua enunciação se passa no âmbito especializado da teoria literária, permitindo aos teóricos da literatura colocar em xeque os métodos analíticos e interpretativos em voga no século XX, período em que predominava a leitura imanente do texto literário. Santiago (2006) refere-se principalmente às sucessivas metodologias de leitura difundidas naquele momento: o formalismo russo, a análise estrutural francesa, a *close reading* da nova crítica norte-americana e a leitura estilística dos espanhóis e germânicos. O ensaísta questiona ainda o método de análise das relações entre autor e obra literária, “os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo” (SANTIAGO, 2006, p. 62). Segundo o crítico, não se trata de defender o retorno do biografismo, preconizado pelos historiadores positivistas do século XIX. Mas o de propor uma nova perspectiva de leitura para as correspondências escritas aos companheiros de letras, amigos e familiares, bem como a de entrevistas e diários íntimos, apresentando como objetivo a consolidação de uma “nova teoria literária” que “visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance), ajudando a melhor decodificar certos temas ali dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética” (SANTIAGO, 2006, p.

63). Como se pode notar, existem diversos motivos que justifiquem a abertura destes preciosos envelopes.

Segundo Philippe Lejeune (2014), a carta, por definição, é uma partilha. Apresenta diversas faces: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o “eu”, o “ele” e os outros), um texto (que se pode publicar). Na crônica “A quem pertence uma carta?”, inserida em *O Pacto Autobiográfico*, o teórico desvela a complexa natureza das mensagens epistolares. Para o estudioso, a lei francesa prevê apenas princípios gerais acerca da intimidade que envolve as correspondências, uma vez que existem inúmeras situações intermediárias não contempladas pela legislação, tornando a discussão praticamente infundável no campo jurídico. Ao transitar entre o que nos diz a legislação e o valor estético/poético das correspondências, Lejeune (2014) resume aquilo que considera ser os três aspectos básicos do objeto carta: 1) a partir do momento em que é enviada, torna-se propriedade do destinatário e, com a morte deste, de seus herdeiros. Porém, ainda existem regras no que tange ao direito de propriedade limitado estritamente por dois aspectos: 2) “mesmo postada a carta continua sendo, intelectual e moralmente, propriedade de seu autor – e, depois de sua morte, de seus herdeiros, que são os únicos que podem autorizar a publicação” (*ibidem*, p. 294). No entanto, o exercício deste direito poderá ser limitado, caso o autor não esteja mais com a carta em seu poder, salvo nos casos da existência de uma cópia. Tais restrições nos levam ao terceiro aspecto; 3) “na medida em que uma carta desvela a vida privada, toda a pessoa envolvida (o autor, o destinatário ou terceiros) pode se opor à divulgação e à publicação (Código Civil francês, artigo 9º)” (LEJEUNE, 2014, p. 294).

Existe uma legislação brasileira específica, de 1998, sobre os direitos de propriedade intelectual: a lei 9.610/98, que contempla quais são as obras intelectuais protegidas. O artigo 34 faz referências às correspondências, ressaltando: “cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documentos de prova em processos administrativos e judiciais” (VASCONCELOS, 2008, p. 384). Ainda segundo a estudiosa, a constituição brasileira de 1988, ao versar sobre o tema: “Dos direitos e garantias fundamentais”, no artigo 5º, inciso X enfatiza sobre a proteção do direito à intimidade: “São invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra, e a imagem das pessoas, assegurando o direito de indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”. Sob esta perspectiva, pode-se afirmar que

o signatário detém o direito autoral da carta; o destinatário possui o direito material, ou seja, ele é dono do suporte, normalmente o papel em que a carta foi escrita, e os dois são protegidos pelo direito à intimidade, assim, como daqueles que são mencionados no texto em questão (VASCONCELOS, 2008, p. 385).

Assim, é preciso que o pesquisador esteja ciente das questões legais que gravitam em torno da pesquisa epistolográfica, uma vez que são papéis pertencentes à esfera do íntimo e do privado, mesmo quando estão disponibilizadas para consulta em instituições, como é o caso das correspondências de Clarice Lispector, sob pena de incorrer em crime previsto no artigo 153 do código penal brasileiro, pelo fato de “divulgar alguém, sem justa causa, conteúdo de documento particular ou de correspondência confidencial, de que é destinatário ou detentor, e cuja divulgação possa produzir dano a outrem” (VASCONCELOS, 2008, p. 385). Em função das questões elencadas, Eliane Vasconcelos, pesquisadora e museóloga da Fundação Casa de Rui Barbosa, reitera o cuidado necessário daquele que trabalha com as cartas de personalidades, porque se, de um lado, “a sociedade tem direito à informação”, de outro, “o cidadão tem direito à privacidade”.

Conforme já se aludiu, no caso específico das cartas de Clarice Lispector, seu filho Paulo Gurgel Valente é o responsável legal pela divulgação e publicação do espólio da autora. Parte considerável das correspondências, publicadas até o momento, foram doadas pelo herdeiro de Clarice. Fazem parte hoje do acervo do Instituto Moreira Sales (IMS) e da Fundação Casa de Rui Barbosa, instituições com sede no Rio de Janeiro. As missivas pertencentes ao *Setor de Manuscritos* da Fundação Biblioteca Nacional, com sede também no Rio de Janeiro, foram doadas por Tania Kaufmann, irmã de Clarice Lispector, em 1993. A legislação acerca da propriedade intelectual está vigente nas instituições mencionadas, e em ocasião de nossa visita, fomos informados de que qualquer forma de reprodução dos manuscritos arquivados (especialmente das correspondências), pertencentes ao espólio de Clarice, dependeria da autorização de seus herdeiros, mesmo aquelas já publicadas em biografias ou nas coletâneas organizadas por Teresa Montero.

A complexidade da leitura e do acesso aos manuscritos se adensa à medida que outras questões se descortinam por trás da suposta ética e respeito pela memória do escritor. Segundo Galvão (2008, p. 22), podem existir outros interesses dos herdeiros para que dificultem a liberação, consulta e publicação das cartas: “Sei de muitos casos

de herdeiros que impedem a publicação delas e você nunca consegue saber direito se é por ética ou se é por dinheiro. Querem uma compensação monetária, mas levantam a bandeira da ética”. Uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores dos textos (auto)biográficos, especificamente das cartas, concerne ao acesso aos originais. A família, em grande parte dos casos, é a guardiã desse espólio, dificultando, em algumas situações, o acesso a este material arquivado. Contudo, há casos em que o estudioso, com um pouco de sorte e paciência, terá livre ou parcial acesso aos preciosos acervos. A este respeito, Prochasson (1998, p. 109) chama a atenção para o cuidado no uso das cartas como fontes de pesquisa:

Outras vezes, o historiador consegue a abertura parcial e controlada de um fundo de gaveta e os papéis são trazidos com prudência, a conta gotas. As informações íntimas são ocultadas. O arquivo privado perde sua riqueza: tende a se transformar em arquivo público, revelando apenas o mais banal, o mais conveniente ou o mais desculpável. Ele deve sustentar a mitologia que a família está encarregada de proteger. Tanto o historiador como a História que pretende escrever ficam sob vigilância.

As mesmas advertências feitas aos historiadores podem ser aplicadas aos estudiosos da literatura que buscam, nos textos epistolares, respostas acerca da vida e obra de escritores. Existe, na maioria dos acervos disponíveis, o que Malatian (2011, p. 202) chamou de “Memória consciente” ou “desejo de controle da memória”, de preservação da imagem pública, e “a manutenção de segredos constitui, com frequência, obstáculos a serem superados na busca das fontes epistolares e se completam com desejos, explícitos ou não, de exaltação memorialística por parte dos detentores do acervo”. Por conseguinte, é preciso pensar em um ato de memória consciente e questionar uma possível interferência sobre a espontaneidade do discurso epistolar.

Conforme já mencionado, a autora de *Laços de Família* (1960) preservou sua correspondência pessoal em detrimento dos manuscritos dos romances e contos, o que revela de algum modo seu desejo em guardar a memória do tempo em que viveu longe do Brasil. Entretanto, acreditamos que não havia, por parte da autora, a intenção de que estas missivas fossem um dia publicadas, principalmente se levarmos em conta o que nos dizem seus biógrafos e as pessoas mais próximas, como a amiga Olga Borelli, sobre o quanto Clarice se resguardava da curiosidade alheia: “A popularidade sempre a afetou muito. Desagradava-lhe a bajulação. Afligia-se com tudo que a expusesse.” (BORELLI,

1981, p. 24). Tal hipótese pode ser contestada, pois dificilmente saberemos as reais intenções de um indivíduo ao arquivar os papéis que narram fragmentos de sua vida.

Assim, trabalhar com acervos de cartas é trabalhar com a ideia de lacunas, peças de um quebra-cabeças jamais completado. O que dizer então das cartas extraviadas, das não respondidas, daquelas que foram queimadas ou rasgadas? Por serem documentos que desvelam a intimidade, nem todas podem ser lidas por terceiros ou publicadas. Daí retomamos a ideia de “memória consciente” ou “desejo de controle da memória” que pode nascer do próprio missivista, de seus herdeiros ou das pessoas envolvidas no discurso epistolar. Imaginemos porventura se todos os destinatários de Clarice Lispector ou seus herdeiros abrissem as gavetas de sua intimidade e permitissem a divulgação das cartas em seu poder. Decorre daí o minucioso e paciente trabalho com arquivos, além de bom senso ao considerar as possíveis interferências e espontaneidade do que nos é revelado pelos acervos.

As interferências já começam na seleção feita por quem escreveu as cartas, pois são guardadas somente aquelas missivas que revelam o mais banal ou o mais conveniente. Atos ou confissões mais comprometedores, na maioria dos casos, morrem com as cartas que foram destruídas. As missivas, que eventualmente sobreviveram após a morte de seus remetentes ou destinatários, passam agora por mais uma triagem: os herdeiros ou familiares decidem o que pode ou não ser publicado; informações mais íntimas, que, de alguma forma, maculam a imagem construída em torno da figura biografada, são omitidas ou eliminadas. Por fim, a seleção feita pelas instituições detentoras dos manuscritos os organiza em conjuntos ou séries seguindo o método que julgam mais conveniente, imprimindo com isso sua forma particular de “ler” estes documentos. Todo esse trabalho é visto como uma forma de interferência de “leitura” ou interpretação do arquivo; as lacunas permanecem, pois nas inúmeras manipulações do acervo informações preciosas se perdem:

O que se pretende sugerir é que as cartas escritas por pessoas com inserção pública destacada são produzidas e conservadas com conhecimento de sua importância enquanto fontes biográficas. Nelas a intenção memorialística consciente se revela na seleção do que deve ser preservado, no descarte daquilo que não pode ser divulgado e no armazenamento do que será intencionalmente conservado para olhares futuros. (MALATIAN, 2009, p. 202).

Por fim, vale ainda mencionar o processo de seleção e análise feito pelo próprio pesquisador que, em sua forma de coletar e manusear as informações disponibilizadas, não deixa de “impor” sua leitura particular sobre os dados encontrados no acervo. Portanto, a leitura do arquivo não pode ser ingênua, exigindo sempre um distanciamento crítico, pois nem tudo o que ele nos diz constitui como simples e pura “verdade”, existindo, com frequência, por trás de sua organização, uma intencionalidade de quem o manipula.

1.1 Uma vida arquivada

Ao preservar parte de suas cartas, Clarice Lispector parece ter recorrido a um hábito comum em sua geração. Entretanto, de forma consciente ou não, ao arquivar parte destes manuscritos, a autora se inscreve naquilo que Philippe Artières (1998) classificou como “arquivamento do eu”. Um dos princípios básicos dessa “coleção de si” é certa imposição social, pois vivemos numa sociedade grafocêntrica que nos exige a memória/lembração, uma espécie de catalogação de nossas vidas, seu “passar a limpo”:

Pois, por que arquivamos nossas vidas? Para responder a uma injunção social. Temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. O anormal é o sem-papéis. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Arquivamos portando nossas vidas, primeiro, em resposta ao mandamento “arquivarás sua vida” – e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Porém, seria ilusão acreditarmos que este “eu” arquivado se revela totalmente ou de forma espontânea. Mesmo em um diário íntimo registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos nossa existência: riscamos, rasuramos, sublinhamos, omitimos e damos destaque para certas lembranças. Na correspondência recebida, jogam-se algumas missivas diretamente no lixo, outras são conservadas durante algum tempo, outras, enfim, são guardadas; com o passar do tempo, fazemos nova triagem do que foi arquivado. O

mesmo acontece com as nossas cartas: guardamos cópia de algumas, motivados por seu conteúdo ou em razão do seu destinatário. Nessas práticas de “arquivamento do eu” se destaca a “intenção autobiográfica”, uma vez que não só escolhemos alguns acontecimentos, como ordenamos uma narrativa. Esta escolha do que contar determina, de algum modo, o sentido que desejamos dar às nossas vidas. Assim, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Ao buscar a etimologia da palavra “arquivo”, Derrida (2001) parte da raiz grega *arkê*, que representa começo e comando, a fim de definir três princípios que atuam em sua configuração: o princípio topológico (relacionado ao começo e à origem), o princípio nomológico (relacionado à ordem e a lei) e o princípio de consignação, referente à reunião, interligação e disseminação de dados. O primeiro, caso o relacionemos aos arquivos literários, representa a casa do escritor, “casa da palavra”, lugar, supostamente, de origem. O segundo representaria o poder, a intencionalidade por trás da organização do escritor, o que deve ser selecionado e exposto ao público. No que se refere ao ato de arquivar, nota-se que Clarice Lispector conservava parte de suas cartas, além de recortes de artigos, reportagens e notícias que saíam na imprensa sobre si. Em suas missivas, dirigidas a amigos e familiares, é recorrente seu pedido de informações, sobretudo no que se refere às críticas e à sua imagem veiculada nos jornais. Neste espólio é possível confirmar o hábito da escritora em guardar recortes de matérias, entrevistas, artigos que saía sobre si na imprensa em ocasião do lançamento de seus livros, o acervo conta também com importantes cartas, como as em que discute, com Lúcio Cardoso, a escrita de seu segundo romance, *O Lustre* (1946).

Ao elaborar algumas considerações acerca da crise da memória na sociedade ocidental, Meneses (2000, p. 16) evidencia que a memória possui certa dimensão técnica, ao ser externalizada com o surgimento da imprensa e o advento dos registros digitais – há a ocorrência de uma dimensão existencial que aponta para múltiplos lugares da memória, uma vez que, por “não existir a memória espontânea, é que seria preciso criar, fora das práticas, a memória vicária e seus artificialismos, como os arquivos, museus e monumentos”. Tal afirmação coincide com o princípio de “consignação” e com a relação entre arquivo e memória, pois “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Associado à concepção de memória exterior nos dias de hoje, o princípio de “consignação” nos permite refletir sobre uma possível monumentalização da imagem de intelectual da autora de *A Maçã no Escuro* (1961). Por esta perspectiva, a preservação de suas cartas, bem como a inauguração de sua estátua na orla da praia do Leme, parece confirmar as teorias elaboradas por Jacques Derrida (2001): o desejo em manter viva sua memória, mesmo que de forma artificial, por meio dos arquivos, museus e monumentos. Assim, a prática arquivística das correspondências, e a exibição monumental da estátua de Clarice Lispector demonstra como, ao longo do século XX, documentos converteram-se em monumentos. A este respeito, o historiador Jacques Le Goff (2003, p. 538) tece as seguintes considerações:

O documento é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio [...]. Documento é monumento a ser manipulado, pois resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.

Em *História e memória*, Jacques Le Goff (2003), no capítulo intitulado “Documento/ Monumento”, inicia sua análise colocando em xeque os materiais que se aplicam à memória coletiva e à sua forma científica: a História. De acordo com o teórico, os documentos e os monumentos não são aquilo que sobreviveu do que existiu do passado, mas parte de uma seleção dos indivíduos que operaram no desenvolvimento temporal do mundo e daqueles que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, o historiador. Partindo de uma análise semântica das palavras “monumento” e “documento”, o teórico afirma que monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, exemplo: uma obra de arquitetura, uma escultura, os documentos escritos. Destarte, o monumento seria um legado à memória coletiva, ligado ao poder de perpetuação das sociedades ao longo da história, e tal perpetuação se dá de forma voluntária ou involuntária. Neste sentido, o documento, no final do século XIX e início do século XX, está ligado à noção de prova, ganhando, com a escola positivista, o estatuto de fato histórico. Deste modo, mesmo que resultasse da escolha/decisão do historiador, apresentava-se como prova histórica. Neste período, o documento prova era o documento escrito.

Combatendo a perspectiva reducionista, Le Goff (2003) enfatiza a necessidade do historiador de problematizar o documento e a sua forma de produção a partir de um olhar amplo e crítico, levando em consideração que a presença ou a ausência do documento está condicionada às causas humanas, e que essas não devem escapar à análise da História. Segundo o estudioso, compete também ao pesquisador buscar, através de uma crítica interna, a intencionalidade consciente e/ou inconsciente do documento, as condições de sua produção e as relações de poder ali estabelecidas. Tais considerações servem como alerta não apenas para os historiadores, mas também para o crítico literário que centra suas pesquisas nas cartas e acervos de escritores – nos bastidores de todo arquivo existe a intencionalidade de quem manipula estes preciosos papéis. Assim, a interferência do estudioso, ao selecionar, no interior de um conjunto de dados do passado, um documento em detrimento a outro, atribuindo-lhe um valor de testemunho – valor esse que depende da sua própria posição na sociedade de sua época e da sua organização mental –, evidencia não apenas a inexistência de neutralidade no documento, como também a ausência de neutralidade no pesquisador diante da produção do conhecimento histórico, mesmo que essa postura ocorra de maneira inconsciente de sua parte.

Concluindo suas análises, Jacques Le Goff (2003) afirma que o documento resultaria de uma produção/montagem, consciente ou inconsciente da história por uma determinada época e sociedade que o produziu, mas também sobrevive a outras épocas que sucederam sua produção. Assim, documento é uma coisa que permanece. É monumento. Constitui o resultado de um esforço conjunto voluntário ou involuntário das sociedades históricas em impor às sociedades futuras uma imagem de si próprias. Ainda segundo Le Goff (2003), cabe ao pesquisador não fazer uma leitura ingênua diante de tal produção, uma vez que o monumento, segundo nos revela o historiador, é uma montagem, uma roupagem, uma enganadora aparência. Portanto, é preciso desconstruir, demolir esta montagem, problematizando os documentos a partir de uma perspectiva crítica, analisando as condições de produção dos documentos/monumentos. As questões que gravitam em torno do conceito de documento/monumento parecem dialogar com o princípio “nomológico” apontado por Jacques Derrida na constituição dos arquivos. No que tange à presente pesquisa, a seleção arquivística das cartas de Clarice Lispector e a inauguração de sua estátua legitimam a dimensão e o controle da lei (princípio nomológico) do que deve ser dito ou preservado acerca da

imagem/memória da autora para as gerações futuras. Segundo Derrida (2001, p. 50), não é apenas uma questão de apreender o passado, tampouco

[...] um conceito de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. [...] ser possuído do mal de arquivo é ter paixão e nostalgia da origem, o desejo infinito da memória e do esquecimento.

Partindo do conceito de “arquivo” elaborado por Derrida, Eneida Maria de Souza (1996, p. 84) propõe um olhar crítico sobre o arquivo, considerando-o não somente como um registro do passado, mas também como portador de elementos reflexivos do porvir. Com base no conceito derridiano do “ser possuído do mal de arquivo”, a autora sugere uma postura menos ingênua sobre o registro da memória: “por essas razões é que a edição crítica de um texto percorre os vários níveis de análise textual, considerando-se que o documento é ao mesmo tempo objeto artístico, objeto de conhecimento e fato cultural”. Diante do exposto, somos tentados a nos perguntar: qual imagem ficou de Clarice Lispector? É possível contrapor sua imagem social à sua imagem íntima? De que forma a monumentalização de suas cartas e de sua própria figura contribuíram para a construção dos mitos que ainda cercam a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964)? Em que medida a divulgação e a publicação de suas cartas descortinam a intimidade daquela que certa vez afirmou: “escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário...” (LISPECTOR, 1999a, p. 80)? Sem a intenção de buscar uma imagem “definitiva” de Clarice Lispector, acreditamos que tais questões possam nos auxiliar a delinear seu perfil humano e intelectual, certamente imbricado em suas correspondências.

1.2 O interesse pela carta na atualidade

Antes da internet e do surgimento das diversas redes sociais, uma prática comum entre escritores e demais personagens da vida pública e privada era a troca de correspondências – cartas, telegramas, cartões postais, bilhetes, dentre outros. Mas, afinal, o que podem nos revelar hoje esses documentos? Qual interesse poderia despertar um hábito que aparentemente caiu em desuso? O pesquisador da

epistolografia tem diante de si um vasto terreno a ser explorado, na medida em que o valor da carta, como documento em arquivo de importantes personalidades, foi potencializado no âmbito da história e da crítica literária.

Esse “texto” atrai também os olhares das diversas áreas do conhecimento: da história à psicologia (e psicanálise), da sociologia e filosofia às artes em geral, das ciências exatas às biológicas, “olhares que desejam captar testemunhos e ideologias, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas” (MORAES, 2008, p. 2). Nos estudos culturais privilegia-se essa voz da intimidade, atravessada por ideologias. No campo da teoria e dos estudos literários, a carta/texto pode se constituir tanto como “material auxiliar”, ajudando a decodificar melhor a obra e a vida literária, como escrita que valoriza a função estética/poética; ou, ainda, “texto literário” na esteira do romance epistolar.

Mas ao que se deve o interesse pela carta em pleno século XXI? Qual a importância e valor destes documentos na atualidade? Há um curioso fenômeno que, em certa medida, explica a valorização das correspondências na contemporaneidade: “a disseminação do computador acabou com a carta e, na hora em que a matou, descobriram que era um objeto precioso” (GALVÃO, 2008, p. 15). Ainda segundo a estudiosa, este momento marca o nascimento da chamada crítica genética. O estudo do processo de criação nos manuscritos surgiu quando o computador tornou obsoletos os rascunhos, que, por sua vez, também se tornaram fontes valiosas de pesquisa. A crítica genética⁶ nasce junto com esse renovado interesse pela carta.

As chamadas “escritas de si” destacam-se, então, como fenômeno editorial, com a crescente publicação de coletâneas de cartas anotadas e comentadas. Tal fato parece

⁶ Santos (2012, p. 41) afirma que, curiosamente, a crítica genética surge simultaneamente à chamada era digital, pois, segundo a pesquisadora, ao contrário do que muitos supõem, o uso dos manuscritos tem muito a ensinar sobre o alargamento das possibilidades de texto (hipertextualidade, uso de imagens, de diferentes fontes etc.), bem como sobre os procedimentos, hoje já quase banalizados, de operação sobre o texto (cortar, colar, buscar etc.). Por essa perspectiva, a história da Crítica Genética se inicia por volta de 1966, quando uma importante coleção de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine foi comprada pela Biblioteca Nacional da França. Em 1968, o CNRS (Conseil National de la Recherche Scientifique) cria uma equipe de pesquisa encarregada de classificar, explorar e editar essa coleção. O termo “crítica genética” só foi atestado pela primeira vez em 1979, quando uma coletânea foi publicada por Louis Hay, intitulada *Essais de critique Génétique*. A crítica genética se caracteriza como uma atividade que analisa o documento autógrafo para compreender, no processo de escritura, os mecanismos de produção. Mostra os caminhos seguidos pelo escritor e o processo que percorreu até o nascimento da obra. Busca ainda elaborar os conceitos, métodos e técnicas que permitam explorar cientificamente o precioso patrimônio que os manuscritos conservados nas coleções e arquivos representam. Ainda segundo Santos (2012, p. 41), para a crítica genética o manuscrito (assim como qualquer outro documento que participe da gênese da obra), como um objeto material, carrega um conjunto de índices visuais que permitem ajudar a reconstruir o processo de criação.

ter provocado nos historiadores e críticos literários uma nova perspectiva de análise e leitura dos textos epistolares, levando à revalorização do indivíduo, abrindo um importante espaço para os escritos biográficos e autobiográficos. De fato, os escritos autobiográficos constituem uma seara de possibilidades para o estudioso da literatura. Eles resultam de atividades solitárias de introspecção, o que é chamado de *escrita de si*, na primeira pessoa, em que o indivíduo assume postura reflexiva em relação à sua história e ao mundo que o circunda, além de simultaneamente falar de si e se entregar, de forma sincera ou dissimulada, ao olhar do outro. Neste cenário, Diaz (2014, p. 239) analisa as possíveis confluências entre a carta e o diário ao longo do século XIX, destacando, no intercâmbio de correspondências, importantes questões que, de algum modo, nos ajudam a entender a dinâmica das relações instauradas nesse tipo de discurso:

A carta é uma abertura que damos ao outro sobre nós mesmos. Em outras palavras, ela não é um simples reflexo de si que se oferece para captar o olhar fascinado daquele que convocamos para este fim, mas, sim, o processo de escrita pelo qual o sujeito se produz, registrando a presença e o peso de outrem na constituição de sua identidade. A imagem por demais estática do espelho corre o risco, portanto, de traduzir de forma muito aproximativa a relação complexa de figuração de si que se instaura na carta e que é, antes, uma tentativa de inteligibilidade de si do que a simples captação especular. Distanciada de seu uso primeiro – a conversa com o ausente, a carta convida a uma pedagogia de si.

A história e o desenvolvimento do gênero epistolar remonta a séculos antes de Cristo, tendo sido a carta amplamente utilizada na Grécia Antiga entre os letrados da época. Entretanto, é nos séculos XVII, XVIII e XIX que a escrita epistolográfica amplia seu poder de alcance, passando a abarcar funções mais complexas, como a educação do eu ou a fixação de normas de convivência em determinados meios sociais, além de satisfazer à busca de intimidade e privacidade que acompanhou a implantação do pensamento burguês no Ocidente. Malatian (2009, p. 203) afirma que a valorização da experiência individual pela historiografia tem feito os pesquisadores se interessarem pelas cartas como objeto de investigação, sem considerá-las apenas como fonte de informações. Ainda segundo a estudiosa, as múltiplas possibilidades de sua abordagem e utilização, seja como objeto, seja como fonte de pesquisa, inevitavelmente encontrarão, pelo caminho, as especificidades do gênero epistolar. No campo dos estudos literários, o pesquisador da epistolografia tem, diante de si, um amplo terreno a

ser explorado. No ensaio “Narrador, registro e arquivo”, Teresa Malatian (2009) assevera que a correspondência comporta troca de ideias e elaboração de projetos, além de selar pactos, expor polêmicas e fixar rupturas. Por meio das missivas, o estudioso pode detectar intrincadas redes de relações sociais que reúnem seus atores. No caso específico de intelectuais, esse diálogo epistolar é particularmente importante, pois envolve a rede profissional, em que há trocas de livros e opiniões acerca de determinados temas e sentimentos diversos, firmando-se estratégias de atuação entre os pares. Por essa perspectiva, a carta se torna uma importante fonte de pesquisa para compreender a circulação das ideias e dos homens nos espaços literários.

Entretanto, por um longo período, as informações contidas nas correspondências trocadas entre artistas e intelectuais foram colocadas em segundo plano e vistas com certa desconfiança. Talvez esse preconceito em relação a elas ocorra pelo fato de que, no interior de uma cultura falocêntrica, a escrita epistolar tenha sido considerada pelos críticos literários uma literatura menor, frequentemente associada a uma escritura de autoria feminina. O ofício de escritor, de produzir a literatura canônica, era reservado aos homens. Tal constatação pode ser verificada em uma breve consulta aos manuais de História Literária: a tímida presença de mulheres escritoras, ou sua completa ausência em outros, e há ainda os que mencionam sua presença a partir da Idade Contemporânea, geralmente na estética romântica, como é o caso de *O Cânone Ocidental* de Harold Bloom (2010). Dos vinte e três escritores “consagrados” por Bloom, como referência “obrigatória” para a consolidação da Literatura Ocidental, constam apenas três nomes de mulheres escritoras: Jane Austen, Emily Dickinson e Virgínia Woolf. A obra de Bloom gera divergências na academia por deixar de lado produções significativas para a construção do cânone. Entre seus opositores destacam-se a crítica cultural e o feminismo, ironicamente chamado por Bloom como “a escola dos ressentidos”.

A leitura do cânone, proposta pelo teórico, evidencia as facetas do pensamento dominante, não apenas na literatura, como nos outros campos do conhecimento, elegendo como “modelo” o pensamento eurocêntrico, masculino, caucasiano e aristocrático. Ilustra não apenas o apagamento de escritoras mulheres, mas também seu silenciamento em uma narrativa da História construída majoritariamente por vozes

masculinas. Foi apenas com a Escola dos *Annales*⁷ e com a emergência da História Cultural, que sujeitos antes esquecidos, como as mulheres, tiveram suas vozes, pela primeira vez, como objetos de pesquisa e de uma História:

A escuta direta da sua voz depende, no entanto, de seu acesso aos meios de expressão: o gesto, a fala, a escrita. Questão de alfabetização, é certo, que em geral é posterior à dos homens, mas que pode, localmente, precedê-la; mas, mais ainda, questão de penetração num domínio sagrado e sempre marcado pelas fronteiras flutuantes do permitido e do proibido. Há gêneros admitidos: a escrita privada, nomeadamente a epistolografia, que nos dá os primeiros textos de mulheres e as suas primeiras obras literárias (Madame de Sévigné), antes que a correspondência, tornando-se um dever feminino comum, se transforme numa mina inesgotável de informações familiares e pessoais [...] Qual foi a confissão religiosa mais propícia à expressão feminina, e sob qual forma? Pelo contrário, há domínios praticamente proibidos: a ciência, cada vez mais, a história, e sobretudo a filosofia. A poesia e o romance constituem, a partir do século XVII a frente pioneira das Preciosas, conscientes do desafio que a linguagem representa. A partir de então não se trata tanto de escrever como de publicar, e sob o seu próprio nome. O uso do anonimato ou de pseudônimos confunde as pistas, encobrindo também a poeira de obras cuja mediocridade e redundância moral levantam a questão dos constrangimentos que a virtude impõe à expressão. Sem dúvida, escrever é, em si, suficientemente subversivo para que se não possa ousar a contestação ou a audácia formal. (DUBY; PERROT, 1990, p. 11)

Georges Duby e Michelle Perrot evidenciam que o lugar da mulher já estava determinado pelas convenções: o âmbito do privado seria o local de desenvolvimento da escrita feminina. A oposição entre público/privado alicerça a base das relações social/individual e masculino/feminino, delimitando qual deveria ser a esfera da produção feminina. Às mulheres era permitida e até incentivada a escrita de cartas e diários, a princípio. Posteriormente, romances e poesias. A filosofia, história e ciência eram territórios proibidos, a escrita feminina era confinada à esfera do privado (cartas) e do íntimo (diários). Entretanto, vale destacar que, no ocidente, o diário não é uma escrita originalmente feminina: “correspondência, diário íntimo, autobiografia não são

⁷ A **Escola dos Annales** é um movimento historiográfico do século XX que se constituiu em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História. Fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929, propunha-se a ir além da visão positivista da história como crônica de acontecimentos (*histoire événementielle*), substituindo o tempo breve da história dos acontecimentos pelos processos de longa duração, com o objetivo de tornar inteligíveis a civilização e as mentalidades.

gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por ser de caráter privado. (PERROT, 2008, p. 28). Com o passar do tempo, as cartas e os diários tornaram-se um meio de expressão, uma ferramenta de evasão para as mulheres que viviam sob a chancela de uma sociedade androcêntrica. A este respeito Perrot (2008, p. 29) comenta sobre o caso específico das correspondências:

A correspondência, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme de Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, as filhas casadas, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada e mesmo recomendada, ou tolerada.

A carta e o diário permitiram que as mulheres falassem de si, pela primeira vez quebrassem o silêncio, embora tais manifestações ficassem ainda restritas ao universo doméstico/familiar, pois “uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza”. (PERROT, 2005, p. 10). Neste contexto, a impossibilidade de falar de si mesma implica anular seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele. Com o tempo, o âmbito privado da escrita feminina, restrita aos recônditos do quarto e às práticas permitidas, passa a ser considerada inferior pelo olhar do cânone. A escrita íntima, ou escrita de “si” (cartas e diários), tão difundidas entre as mulheres, tornaram-se mediócras aos olhos masculinos, destituídas de qualquer profundidade ou valor estético/literário. Destarte, para pensar em uma escrita de autoria feminina, é preciso considerar o lugar de onde “se fala”, compreender o processo histórico em que essas mulheres estavam inseridas, entendê-las como mulheres de seu tempo, cujas lutas permanecem travadas por uma revisão da história que as silenciou. A discussão vai além do que é estético e do que pode ou não ser considerado como literatura. Não se trata aqui apenas de banir a carta e o diário para as margens do literário, mas de negar às mulheres o reconhecimento de uma competência real no campo das letras. Ainda hoje, a crítica, a hierarquização, o julgamento e a valorização do que é escrito são emitidos majoritariamente por vozes masculinas.

Clarice Lispector não se manteve alheia a estas questões; tinha consciência de sua condição de mulher/mãe/esposa, porém a escrita era sua vocação, um chamado que a impulsionava. Não estava disposta a cumprir os papéis destinados à maioria das mulheres de seu tempo sem rebelar-se. Questionava uma tradição, na qual as mulheres “longe de admitirem uma plena emancipação política e sexual, elas são obrigadas a negociarem o sujeitamento às estruturas patriarcais ou falocêntricas” (SILVA, 2010, p. 28). Em carta escrita para a irmã Tania Kaufmann, datada de 8 de julho de 1944, relata que grande parte de suas angústias tem a ver com o conflito ou incompatibilidade entre ser escritora e ser esposa/mãe/dona de casa. Deixa claro que todas as vezes em que se sujeitava às vaidades e caprichos do marido, sentia-se “humilhada”, “pisada”, “miserável”. A autora também tinha consciência das barreiras que encontraria por ser escritora/mulher, pois transitaria em um universo onde a literatura, as editoras e a crítica literária eram dominadas por vozes masculinas que não viam com bons olhos mulheres que se aventuravam pelo universo literário. “O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos” (COLASANTI, 1997, p. 37).

Maria Lúcia Rocha-Coutinho (2000, p. 84), ao analisar o perfil feminino da obra de Clarice Lispector, observa que ele representa a mulher de classe média brasileira das décadas de 1940 e 1950 e seus dilemas mais importantes. A crítica afirma, ainda, que a escritora antecipou, em sua obra ficcional, algumas das questões levantadas pelos Movimentos Feministas da década de 1960. As personagens femininas criadas pela escritora obedecem padrões comportamentais estabelecidos pela sociedade brasileira para a mulher burguesa da época – dedicar-se, exclusivamente, aos afazeres domésticos, à família, como se este fosse seu único destino possível, traçado pelo simples fato de pertencerem ao gênero feminino, como se já nascessem com aptidão natural de servidão e sujeição aos caprichos de seus cônjuges, restando-lhes apenas o confinamento no lar e a tarefa de cuidar dos filhos, alienadas à realidade exterior e à esfera pública, resignadas à vida privada. Todavia, ao longo das narrativas, esse aparente equilíbrio revela-se superficial, provocando nestas mulheres uma crise existencial, lançando-as para fora deste cotidiano alienante, obrigando-as a contemplar a anulação de sua própria identidade. Este processo epifânico é marcado por devaneios, divagações e pelo monólogo interior, no entanto, há pouca ação, com a possibilidade de liberdade

permanecendo na esfera do desejo⁸, como acontece, por exemplo, com a protagonista do conto “Amor”. Porém, mesmo que estas mulheres voltem às suas rotinas, torna-se implícito para o leitor que elas jamais serão as mesmas. Mesmo não tendo admitido seu engajamento nas causas feministas, Clarice Lispector questionou, por meio de sua ficção, explícita ou implicitamente, o papel subalterno conferido às mulheres na sociedade de seu tempo. Tais questões aparecem também nas cartas que escreveu:

Belém, 8 – julho - 1944⁹

Minha querida:

Tua carta chegou fora de atmosfera. Eu bem precisava de algumas palavras como as suas. Já por duas vezes de malas arrumadas, eu ia ao Rio [...] Você bem pode imaginar que não há nada de grave. Você dirá que isso sucede a todas; mas eu sou feita de tão pouca coisa e meu equilíbrio é tão frágil que eu preciso de um excesso de segurança para me sentir mais ou menos segura [...] Diante de um começo de cena que fiz, horivelmente magoada, ouvi de novo o que eu sabia desde sempre – sempre fui um pouco cínica - : a de que os homens são assim mesmo, que possivelmente a monogamia não seja o estado ideal, que naturalmente ele sente atração pelas mulheres; que a sensação é de deslumbramento e timidez; disse-me que não interpretasse demais, mas que era uma vaga sensação de vaidade de alguém poder gostar dele; perguntei: então você se sente na sociedade (vínhamos estar com pessoas) como um rapaz que vai à festa? Ele respondeu que sim. Mas que eu seria sempre a melhor de todas e outras coisas do gênero. Que certamente sempre ele se controlara. Em suma, é isso que você sabe. Naturalmente até agora nunca ouvi nada. Eu sei que sou bem ordinária, sei que sou a pior; nunca pensei que uma pessoa, um homem, fosse diferente; mas como me sinto mal, como estou calcinada, como me parece estranho tudo o que me parecia familiar. [...] O pior é que estou me sentindo a mais miserável das mulheres... Não tenho a menor confiança em mim, basta uma carinha bonita, um braço de fora, um andar mais gracioso, para eu, por assim dizer, cair em mim. [...] Para não ser tão humilhada e pisada eu procuro me interessar por homens e isso até me cansa, me desvia do meu trabalho

⁸ Ao analisar a tensão conflitiva que marca as personagens de Clarice Lispector, especificamente a protagonista do conto “Amor”, a dona de casa Ana, Benedito Nunes (1995, p. 86) sintetiza o que chamou de “anticlímax” nas narrativas elaboradas pela autora de *Água-Viva* (1973): “momento privilegiado sob o aspecto de descortínio da existência, maldição, fatalidade sob o aspecto de ruptura, esse instante assinala o clímax do desenvolvimento da narrativa. No entanto, “Amor” não termina com a tensão conflitiva levada aos dois extremos que se tocam, do rompimento com a realidade habitual e da contemplação extática. Depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax. De fato, a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à normalidade entre os abraços do marido. O desfecho de “Amor” deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira.”

⁹ Devido à extensão das cartas escritas por Clarice Lispector, optamos, na maioria dos casos, por transcrever apenas os fragmentos que julgamos pertinentes para ilustrar as questões teóricas levantadas.

que é a coisa mais verdadeira e possível que eu tenho. O resto é sensibilidade ferida, é insatisfação, é absoluta insegurança quanto ao futuro, é incompreensão do presente, é indecisão quanto aos próprios sentimentos. Estou ficando cínica e sem pudor. Que me interessa que isso suceda a outras mulheres? O que para umas é condição da própria feminilidade, noutras é a morte desta e de tudo que é mais delicado. [...] Mas eu te digo: eu nasci para não me submeter; e se houver essa palavra, para submeter os outros [...] Mas se eu fosse me modificar não me transformaria numa mulher normal e comum, mas em alguma coisa tão apática e miserável como uma mendiga [...] É evidente que ele preferiria que eu, enquanto isso ficasse sossegada, trabalhandinho. Mas ele me conhece bem e porque me conhece e tem medo de represálias é que se controla. [...] A sensação de que ele nada fez porque eu estou presente é terrível e eu naturalmente me esgoto. Me faria bem passar um tempo aí, trabalhando na *Noite* ou não trabalhando, alugando um quarto num hotel bonzinho, dando um fim ao meu livro [...] A uns eu direi que fui tratar da 2ª edição de meu pobre livro. Um pouco de solidão me fará bem. Nem posso escrever no diário, porque ele sempre arranja um jeito de lê-lo, de ler mesmo minhas pobres notas para um romance, escondido. Me escreva querida...

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 35-36).

Já de início, a missiva expõe uma mulher rebelde, que indaga sua relação conjugal. Ao que parece, a jovem, recém-casada, irrita-se com o comportamento galanteador do marido na presença de outras mulheres, rebatendo o senso comum, o discurso do marido e da própria irmã que parecem legitimar e naturalizar tal postura, como se a “traição”, ou o interesse por outras mulheres, fosse algo inerente à natureza dos homens: “Você dirá que isso sucede a todas...” Afirma, ainda: “Que me interessa que isso suceda a outras mulheres? O que para umas é condição da própria feminilidade, noutras é a morte desta e de tudo que é mais delicado.” Clarice Lispector, em sua carta-desabafo, acaba evidenciando as relações de poder estabelecidas entre os gêneros e os valores patriarcais que estão incutidos na sociedade, e expõe sua insatisfação diante da possibilidade de uma vida sem liberdade e autonomia – na qual ao homem tudo é permitido, cabendo à mulher a resignação: “É evidente que ele preferiria que eu, enquanto isso, ficasse sossegada, trabalhandinho.” Tomada pelo desânimo e pela insegurança, Clarice coloca em xeque o futuro do casamento. Ressaltando ainda seu forte gênio: “Mas eu te digo: eu nasci para não me submeter; e se houver essa palavra, para submeter os outros”. Lispector deseja voltar ao trabalho como jornalista no *Jornal A Noite* e retomar seus escritos, deseja um “teto todo seu” para se concentrar e fazer o que mais gosta: “Me faria bem passar um tempo aí, trabalhando na *Noite* ou não

trabalhando, alugando um quarto num hotel bonzinho, dando um fim ao meu livro”. Clarice sabia que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1985, p. 8). No entanto, descortina-se em seu horizonte a vida de casada, as obrigações sociais e o confinamento doméstico em terras estrangeiras, além de uma possível infidelidade do marido.

Aparecida Maria Nunes (2006), ao concentrar seus estudos na faceta jornalística de Clarice Lispector, nos revela o quanto a escritora permanecia atenta, questionando o destino e as atribuições das mulheres na sociedade da época. Mesmo quando escrevia as colunas femininas para *Comício*, protegida pela *persona* Teresa Quadros, aconselhando sobre dicas de moda, etiqueta e cuidados com o lar, a autora, em alguns momentos, refletia sobre a condição da mulher, usando a primeira pessoa, procurando estabelecer com suas leitoras uma relação de cumplicidade, uma fala “de mulher para mulher”. Em meio a assuntos triviais, a colunista/Clarice:

Parece desejar questionar o papel que a mulher sempre cumpriu em sociedade. Avalia as tarefas que são de competência feminina, dentro de casa, as quais acabam por comprometer a eficácia ou o desempenho da mulher ao assumir outros papéis que surgem com as mudanças ocorridas a partir dos anos de 1950.” (NUNES, 2006, p. 157).

Logo em sua estreia como colunista de *Comício*, na segunda edição do tabloide, Teresa Quadros/Clarice Lispector cita o ensaio de Virgínia Woolf – *Um teto todo seu* (1929) – a fim de propor às suas leitoras uma reflexão sobre a condição feminina. Criando uma irmã fictícia para Shakespeare, Judith, Virgínia Woolf tinha como intuito justificar que, em face do modo de vida e das atribuições destinadas às mulheres no período elisabetano, elas jamais escreveriam peças tão densas e elaboradas como as de Shakespeare, por mais talentosas que fossem. Em seu ensaio, Woolf demonstra as condições em que se processa o trabalho intelectual das mulheres, em meio a circunstâncias adversas, decorrentes sobretudo da diferença na educação dispensada para os homens e para as mulheres, além dos papéis sociais conferidos aos sexos. Woolf destaca ainda que, em sua época, a mulher não escreve a própria vida, quando muito escreve um diário ou cartas; a escrita de algo mais elaborado, como peças, romances ou poemas seria algo impensável para moça ou senhora de família. A escritora inglesa relata que, antes da herança recebida de sua tia e de ter um “teto todo seu”,

Ganhara a vida mendigando trabalhos esporádicos nos jornais, fazendo reportagens sobre um espetáculo de burros aqui ou um casamento ali [...] fazendo flores artificiais, ensinando o alfabeto a crianças pequenas num jardim de infância. Tais eram as principais ocupações abertas às mulheres antes de 1918. (WOOLF, 1985, p. 50).

Segundo Nunes (2006, p. 86), provavelmente Clarice Lispector teria tido contato com as ideias de Virgínia Woolf e difundido tais pensamentos em suas colunas femininas, a ponto de comentar uma passagem do livro *Um teto todo seu*, em 1952. A estudiosa revela ainda o movimento discursivo operado e a perspicácia da escritora ao redigir sua coluna para o público que a lia:

Quando Teresa Quadros seleciona passagens de autoria alheia, ela não está ocupando o espaço do jornal com a fala de outro autor. A situação é mais complexa. Ao inserir o discurso de outrem, Teresa ou Clarice tem em vista a leitora. Está preocupada em passar uma mensagem que se transforme em consciência, que fale mais fundo que os segredos do tirar manchas ou do assado. A colunista, ao levar em conta sua leitora, procura uma espécie de contato que trate da condição feminina e que valorize a mulher para além dos tradicionais papéis de dona de casa. (NUNES, 2006, p. 187).

Deste modo, seja atuando no espaço ficcional, no campo do jornalismo ou no discurso epistolar, Clarice Lispector parece sempre questionar o papel e as atribuições da mulher. Na carta escrita para a irmã Tania Kaufmann, na conversa íntima entre duas irmãs, ficam esboçadas as angústias de uma intelectual cujo anseio maior era escrever, lutando por sua autonomia de pensamento e de escolhas, mesmo que tal ousadia lhe custasse a solidão e o degrado social.

1.3 A escrita de si, notas sobre a relação entre cartas e (auto)biografia

Na década de 1980 nota-se um crescente aumento em relação à publicação e comercialização das obras geralmente denominadas “escritas de si” (cartas, diários, biografias e autobiografias). A busca e o interesse por esse tipo de produção escrita se explicaria, talvez, pela ambientação e apagamento particular da intimidade do autor, despertando a curiosidade de um público que vem aumentando consideravelmente. Esse renovado interesse pelas “escritas do eu” encontra um cenário propício com o avanço

incontrolável da midiáticação registrado ao longo do século XX e início do XXI, contribuindo “para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip*¹⁰ – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 37). Na contemporaneidade já não é necessário “espiar pelo buraco da fechadura”; pelo contrário, o acesso à vida íntima e particular das pessoas ocorre sem nenhum pudor. Apesar de o foco de nossa discussão serem as correspondências, acreditamos que algumas particularidades sobre o gênero biográfico e autobiográfico devem ser destacadas, especialmente se levarmos em conta sua estreita relação com o gênero epistolar, pois a carta, movida pelo desejo do outro que reivindica sua razão de palavras, investe-se de uma função diarista; é simultaneamente, crônica de uma vida e registro da subjetividade. “A conjunção dessas duas formas de escrita de si – carta-diário – não surpreende: a carta íntima tem naturalmente uma vocação diarista e, em certo sentido, autobiográfica, já que se trata também para o epistológrafo de dar nela notícias de si.” (DIAZ, 2016, p. 88). Ainda no que tange ao fascínio exercido hoje pelas biografias de personalidades, Leonor Arfuch (2010) enfatiza:

Efetivamente, a excessiva publicação de biografias em nossos dias mostra tanto a resistência ao tempo e aos estereótipos do gênero quanto à busca de novos posicionamentos críticos a respeito de seu inegável trabalho ficcional; mostra também o favor sustentado do público, que busca nelas esse *algo a mais* que ilumine o contexto vital da figura de algum modo conhecida – dificilmente se lê a biografia de um personagem que se desconhece (ARFUCH, 2010, p. 139-140, grifos da autora).

Juntamente com as correspondências, a biografia talvez seja um dos mais difundidos gêneros canônicos das chamadas “escritas de si”. Ao lado da autobiografia destaca-se como uma escrita supostamente capaz de revelar a intimidade do sujeito. Tal gênero parece ainda desafiar às conceituações rígidas, transitando entre o testemunho, o romance e o relato histórico. Ainda de acordo com Leonor Arfuch (2010), a biografia precisa seguir a cronologia natural de uma vida em sua narrativa, não contando com a mesma liberdade para criação encontrada na autobiografia. Há ainda aqueles que defendem a biografia como um gênero mais próximo do jornalismo do que da literatura.

¹⁰ O termo *gossip* é uma palavra da língua inglesa que pode ser entendido como uma conversa informal acerca da vida privada de outras pessoas, podendo ou não ser verdadeiras as informações.

Esta categorização encontraria respaldo por seu caráter de despertar a curiosidade em relação ao ambiente íntimo e privado, de modo que o jornalismo entende a biografia mais como uma notícia “quente” do que como uma obra literária. De acordo com Cristóvão Tezza, em sua obra *Literatura e biografia* (2008), o que pauta a escrita biográfica é o anseio em retratar a realidade. Entretanto, não há como narrar fielmente algo que já aconteceu; assim, é importante ressaltar que, para o narrador, tudo o que está sendo narrado é real, constitui parte de sua realidade narrativa, de modo que, na configuração do sentido do texto, a “verdade” dos fatos não teria relevância para o desenvolvimento da narrativa. Para o crítico, mesmo o evento real, ao inserir-se na narrativa, perde seu caráter de verdadeiro e passa a figurar o ambiente ficcional. A este respeito o ensaísta acrescenta:

A ficção é um modo particular de ver, descrever, compreender e interpretar o mundo que arranca a âncora de referência factual do mundo concreto (o chão que pisamos, o ar que respiramos) e a coloca no reino paralelo das possibilidades. Na ficção, o dado real, descola-se de seu peso incontornável e se transforma também em imaginação – cães e dragões frequentam o mesmo reino e têm o mesmo valor de face. (TEZZA, 2008, p. 18)

Por esta perspectiva, todos os julgamentos emitidos no texto biográfico pelo narrador serão pertencentes também ao autor¹¹ do texto. Assim, a mão que escreve concorda plenamente com a voz narrada na obra, uma vez que as palavras narradas, supostamente, refletem a intenção do biógrafo. Portanto, no desenvolvimento da narrativa, na leitura de uma escrita de si, é relevante pensar que o narrador e o autor se tornam pessoas distintas, mesmo que o nome na capa e os eventos descritos estejam de

¹¹ Ao mencionar as questões sobre o conceito de “autor”, não podemos deixar de pensar nas formulações elaboradas por Michel Foucault acerca do tema e que nos auxilia a refletir sobre a complexa relação entre texto e autoria. Tomando como base sua famosa Conferência “O que é o autor”, ministrada em 22 de fevereiro de 1969, em um encontro da Sociedade Francesa de Filosofia, e outros dois importantes trabalhos que abordam diretamente a questão da autoria – *A arqueologia do saber*, publicado em março de 1969, e *A ordem do discurso* (1970) –, Foucault assevera que não basta escrever ou produzir algo para que sejamos, imediatamente, alçados à condição de autor. É no seio de determinada ordem do discurso que essa posição-sujeito aparece e entra em funcionamento. Destarte, é preciso investigar as circunstâncias historicamente constituídas que permitem aos indivíduos que escrevem possuírem certa personalidade autoral. Assim, a autoria, na literatura, nas ciências, nas artes ou na filosofia, é reflexo de uma construção, marcada por continuidades, deslizamentos e rupturas, que fizeram de nós aquilo que ainda somos hoje em grande medida: autores, responsáveis por nossa “obra”, dotados de certos privilégios hermenêuticos e detentores de direitos patrimoniais e morais sobre ela. Logo, ao invés da pergunta pelo “ser do autor”, é para a “função autor” que deveríamos voltar nossa atenção. Esta mudança de perspectiva não implica negar a existência do “indivíduo que escreve”, mas em considerar que esse “indivíduo” não tem um lugar imediato e natural no discurso (FOUCAULT, 1971, p. 30-31).

acordo com o nome do narrador protagonista e com os eventos que aconteceram de fato na vida do escritor. A narrativa passa a ter sua vida própria e sua própria história; há a vivência fora da narrativa que originou a narração e há uma nova história de vida que passa a existir no interior da narrativa, no mundo da ficção:

O narrador, assim que se instala e diz o que tem a dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. O narrador já não deve obrigações ao autor biográfico – e ele sai do evento aberto da vida de onde ele nasceu, para o mundo paralelo do texto, o mundo sobre representação, uma espécie de mapa que se desenha entre as coisas reais e o nos nossos olhos para que, enfim, possamos ver alguma coisa “real” (TEZZA, 2008, p. 3).

Porém, o teórico não deixa de ponderar que a biografia pode reunir em sua constituição diversos elementos, como o peso da emoção, a força das metáforas, entre muitos outros, “mas se a representação do ‘mundo dos fatos’ falha, nada sobrevive” (TEZZA, 2008, p. 7). Assim, a representação da realidade deve ser o principal objetivo de uma biografia, todavia, sempre atentando para o recorte realizado pelo autor dessa realidade e a forma como ele elabora essa representação do real. Neste jogo entre o referencial e o ficcional, o leitor assume que os fatos relatados são oriundos da verdade, isto é, existe uma pressuposição de verdade. Mesmo que ocorra um erro factual, a intenção de verdade continua prevalecendo na narrativa biográfica. O texto biográfico, então, permite que o leitor se depare com uma narrativa que surge a partir de fatos “reais”, embora sejam a ela adicionadas as interpretações do autor: é uma narrativa alicerçada por conflitos reais, que podem muitas vezes ser comprovados com documentos, mas que não elimina os elementos ficcionais, na medida em que o biógrafo soma à escrita sua interpretação dos fatos, pinçando das informações aquilo que julga importante para a construção de sua narrativa.

Em *A escrita de si* (2004), Michel Foucault faz menção aos *hupomnêmata*, um tipo de caderno em que os gregos, na cultura filosófica pré-cristã, realizavam suas anotações pessoais, destacando que tais registros pessoais eram considerados valiosos para três propósitos principais: servir como pré-texto de textos epistolares, reunir aforismos heterogêneos e com eles compor um texto autoral, recolher as leituras feitas, evitando-se a dispersão e o esquecimento. O filósofo dedica parte de suas reflexões para tratar especificamente das correspondências como escrita autobiográfica. Não obstante,

o nascimento do texto autobiográfico propriamente dito seja atribuído pelos estudiosos à era das Luzes, Foucault aponta que, nesses textos, *hupomnêmata* e correspondências, oriundos da cultura clássica antiga, já se notava a presença daqueles que os escrevia lançando um olhar sobre si, com o objetivo precípuo de se formar ou de se autodepurar. Posteriormente, já na Idade Média, Santo Agostinho escrevia *As Confissões*, publicadas por volta do ano 400 d. C. Para muitos estudiosos, este texto já apresentava traços autobiográficos, outros tratam a obra exclusivamente como um retrato interior em que o autor visa uma evolução espiritual, não podendo assim ser incluída como uma “escrita de si” ou nos moldes de uma autobiografia. Todavia, podemos pensar que essa “expição da consciência” cumpria um duplo propósito: um meio empregado para a redenção e como uma forma de falar de si, aproximando-se, portanto, da escrita autobiográfica, como, por exemplo, no livro 10, em que Santo Agostinho trata de “si – mesmo do homem mediante uma análise da memória em sua busca da felicidade” (STREFLING, 2007, p. 271). Escrita por Jean-Jacques Rousseau, também com o título de *Confissões*, é considerada a primeira autobiografia no sentido estrito do termo, pois, além de versar sobre o “eu”, o desenrolar da existência é tomada como objeto de conhecimento. Em sua obra, Rousseau explica como as cartas¹² que conservou ou coletou o ajudaram a rememorar seu percurso de vida. Deste modo suas missivas funcionavam como “guias que remedeiam a falha da lembrança, mas também têm o direito de ser aceitas na narrativa de uma vida que elas contribuíram para desviar”. Matéria-prima da autobiografia, elas pertencem igualmente ao produto acabado e são facilmente integradas no discurso autobiográfico. (DIAZ, 2016, p. 92). Deste modo, a autobiografia é um texto que apresenta as reminiscências do narrador/autor. Ao pensarmos na autobiografia e no “eu” que ganha voz, é necessário trazer para o centro da discussão as considerações realizadas pelo estudioso francês Philippe Lejeune (2014), que aponta uma espécie de “contrato” presente na autobiografia, ou o que chama de “compromisso com a verdade” que o autor autobiográfico precisa ter com seu texto. Partindo de questionamentos sobre a possibilidade de definir este gênero textual, Lejeune (2014) apresenta o que, segundo ele, seria a conceituação mais pertinente:

¹² Ainda sobre as cartas conservadas por Jean-Jacques Rousseau, Brigitte Diaz (2016, p. 92) faz as seguintes observações: A recuperação das cartas é um dos gestos anteriores à redação das *Confessions*, como mostra essa carta que Rousseau endereça ao seu amigo Moulton: “Penso que seria bom o senhor enviar-me todas as minhas cartas e outros papeis relativos a minhas memórias, porque meu projeto é reunir e transcrever primeiramente minhas peças justificativas.”

“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 14). Na sequência, Lejeune elenca as possíveis características que uma obra deve conter, simultaneamente, para ser considerada autobiográfica:

1. Forma de linguagem: a. narrativa, b. prosa;
 2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade;
 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador;
 4. Posição do narrador: a. identidade do narrador e do personagem principal; b. perspectiva retrospectiva da narrativa.
- (LEJEUNE. 2014, p. 14).

Baseando-se nestas categorias, Lejeune distingue autobiografia de memórias, biografias, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato ou ensaio. Esclarece que as memórias não constituem um texto autobiográfico, pois não relatam a vida do indivíduo, de uma personalidade específica; a biografia não apresenta o narrador como protagonista; o romance não se dedica à identidade do autor; o poema autobiográfico não é em prosa; o diário não possui uma perspectiva retrospectiva; e o autorretrato ou ensaio não se constitui como uma narrativa e nem possui uma perspectiva retrospectiva da narrativa. Ainda de acordo com o teórico, para que o texto se configure como uma “autobiografia” é preciso que haja uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Lejeune defende ainda que na autobiografia deve existir um “contrato” entre o leitor e o autor. Tal “pacto” seria selado pela compatibilidade entre o nome próprio do autor, que é o mesmo do narrador, e este, por sua vez, torna-se o protagonista, que deverá também apresentar o mesmo nome. Contrariando as hipóteses de Lejeune, Leonor Arfuch (2010) argumenta que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Deste modo, é possível entender que não há como exigir um pacto de verdade nesta escrita de si, uma vez que a escrita autobiográfica não se resume a uma reprodução do passado, nem a apreensão fiel das experiências vividas pelo autor, embora narrador e autor compartilhem o mesmo contexto. Ademais, para Arfuch (2010), nas variadas formas de escritas biográficas, a narração alicerçada na garantia de uma vivência “real” tem mais valor para a leitura do que um contrato rígido de identidade entre autor e narrador, tal como propõe Lejeune (2014). Neste sentido, o que realmente importa, conforme Arfuch, são as estratégias ficcionais de autorrepresentação

empregadas pelo escritor ao longo de sua obra: “não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de outro eu”. (ARFUCH, 2010, p. 73).

Percorrendo as diversas teorizações acerca das chamadas “escrita de si”, pode-se afirmar que, em textos autobiográficos, o autor é o centro da narrativa, seu intuito, pelo menos a princípio, é mostrar sua própria história de vida a partir de sua perspectiva dos fatos apresentados. Em relação à biografia, não há como exigir veracidade do que será relatado, uma vez que o autor seleciona conscientemente o que vai contar e como vai contar, tendo a possibilidade de dissimular alguns fatos; ademais, pode haver interferências inconscientes, as quais se percebem quando a lembrança já não se apresenta completa e a imaginação precisa preencher as lacunas deixadas pelo tempo em nossa memória.

Muito do que foi dito sobre a (auto) biografia nos serve de embasamento para pensar a natureza da escrita epistolar, além de confirmar a estreita relação entre estas “escritas de si”. Aproximando cartas, diários e (auto) biografias, Diaz (2016) aposta na diluição de fronteiras entre os gêneros que se mesclam. Diante do hibridismo da carta, a estudiosa francesa conclui que a correspondência muitas vezes ultrapassa os limites do discurso epistolar, encerrando não só anedotas biográficas, como também exames de si, comentários literários, envio de poemas, reflexões filosóficas, constituindo-se como uma “mestiçagem enunciativa”, aproximando-se ao mesmo tempo do ensaio, da confissão e do diário. “Assim concebida, a carta muda de estatuto: torna-se o que se chamará um “ego-documento”, próprio para servir a essa história de si que sempre se esboça quase nitidamente no horizonte da prática epistolar” (DIAZ, 2016, p. 89). Por esta perspectiva, entende-se que as correspondências de uma escritora como Clarice Lispector – mesmo em seus estados mais originários, até mesmo embrionários – prenunciam silenciosamente hipotéticos ensaios autobiográficos. Em carta escrita de Nápoles no dia 1 de setembro de 1945, Clarice esboça para a irmã Elisa um pouco de sua vida no estrangeiro, fala de si, de sua personalidade e de como costuma agir diante de determinadas pessoas e situações:

Nápoles 1 de setembro de 1945

Querida Elisa

Estou respondendo a sua carta de 13 de agosto, recebida ontem. Carta pequena, mas carta. Lamento que vocês às vezes demorem a receber cartas minhas. Mas nunca se preocupem: minha vida continua igual e boa. Nunca tenho nada de mais na saúde, o máximo é um pouco de colite e uma moleza que mais parece preguiça [...] Vamos ver se vamos a Florença em outubro. Será, espero, uma viagem muito interessante. A força de viver pega-se afinal um culturinha rápida e suburbana que serve depois para os “salões”? Os embaixadores me respeitam... As pessoas me acham “interessante” [...] Eu concordo com tudo, também nunca discordo do que se diz, tenho muito tato e conquisto as pessoas necessárias. Como você vê, sou uma boa senhora de diplomata. Como as pessoas sabem vagamente que eu sou uma “escritora”, meu Deus, com certeza permitiriam que eu comesse com os pés e enxugassem a boca com os cabelos. Estou brincando, se fizesse o milésimo disso seria expulsa da sociedade ou então tolerada com aborrecimento. Pelo recorte que você mandou da Editora Agir, vejo que se eu quiser posso virar freira: tanto meu pobre livro está no meio de uma orgia de livros católicos. Viva a Editora Agir, viva Tristão de Ataíde. [...] Quanto ao mais, nada. Estou lendo livros de autores italianos. Os contemporâneos não tecem uma literatura muito brilhante, creio que até um pouco pobre. Mas existem coisas boas no meio. Querida, vida vazia – carta vazia. Espero que o calor daqui não se transmita na carta, e apenas “o calor do coração”.

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 95)

Ao contrário do que afirma a jovem missivista, sua carta não está “vazia”, mas repleta de informações que hoje constituem como importantes dados biográficos: sua vida no exterior como mulher de diplomata, as viagens que fez, os lugares que morou, as dificuldades para a publicação de seu segundo romance *O Lustre* (1946), sua inadaptação à vida em terras estrangeiras e ao ambiente diplomático, descrito com sarcasmo e ironia. Clarice deixa escapar pelas fendas do discurso epistolar um “eu” que, supostamente, se mostra com menos reservas na esfera íntima, na conversa mantida com as irmãs. É provável que tais missivas tenham sido material imprescindível para que seus biógrafos pudessem confrontar dados e informações com o intuito de “contar” sobre essa vida arquivada. Neste sentido, é tentador pensar na carta “não como um protexto de alguma autobiografia a vir, mas como seu preâmbulo iniciativo e às vezes até mesmo como seu resultado.” (DIAZ, 2016, p. 95). Na carta reproduzida acima, a escritora nos conduz em uma viagem em que contemplamos o que seu olhar alcança, olhamos – pela carta – o retrato, o que seus olhos veem... E nesta poética do olhar, olhamos para Clarice e sua habilidade para inscrever-se no discurso epistolar, aliciando

o leitor/destinatário, firmando com ele um pacto – um traço fortemente autobiográfico que a escritora imprime também em seus textos literários.

1.4 A carta na literatura, a literatura na carta

Para Diaz (2016, p. 15), a redução da carta à esfera do íntimo e do biográfico a tornaram indigesta aos olhos da crítica literária em determinados momentos da história, pois, desde o século XVI, “viu seu preço subir ou descer na bolsa dos valores literários, conforme as postulações estéticas atribuídas pelas teorias da literatura que se sucederam”. A flexibilização das teorias acerca do fenômeno literário possibilitou o retorno do gênero epistolar, que sai discretamente do “purgatório crítico no qual nossa modernidade o havia trancafiado. Ei-lo dotado de uma nova literariedade” (*ibidem*, p. 12). Para a teórica, ainda que parte considerável da crítica chancele a entrada da carta no reino da literatura canônica, as desconfianças permanecem vivas a respeito destes textos considerados ainda como fúteis, muitas vezes escritos no prazer e para o prazer, e que não se “ajustam em sua trivialidade profana e seu polimento conversacional ao obscuro e inquietante comércio com as musas denominadas literatura” (DIAZ, 2016, p. 13). Os mais enérgicos questionaram inclusive se a carta seria de fato um “texto” e se ela poderia postular esse estatuto literariamente respeitável, conferido pela crítica estruturalista:

Alguns lhe recusam energicamente esse carimbo, esse passaporte que as deixaria em pé de igualdade na esfera literária. Excessivamente prisioneiros do gesto de comunicação que os fez nascer e do desejo que os levou até um destinatário único, esses “farrapos de papéis” nunca terão a graça solene dos manuscritos de alguma futura obra. Segundo esses críticos, essas *linhas de dizer*, ou seja, as correspondências, demasiadamente imbrincadas as *linhas de vida* prendem em suas redes apenas o corriqueiro “miserável amontoado de segredos” que uma existência humana acumula (DIAZ, 2016, p. 13).

O caráter polivalente das correspondências desafia categorizações reducionistas, “textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível que flutua entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos” (DIAZ, 2016, p. 11). Em virtude de seu caráter multifacetado, não se sabe ao certo o lugar reservado a esses textos no campo ordenado da literatura. Ao discorrer sobre o

conceito de literatura, Eagleton (2006) evidencia as infrutíferas tentativas da crítica na busca de uma definição mais abrangente. Depois de refazer o percurso das diversas correntes que teorizaram sobre o tema, ele constata que tal expressão é puramente formal e vazia, ao oscilar conforme a época e como determinada sociedade decide “ler” os textos:

Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas” para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante que seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2006, p. 13).

O autor de *Teoria da Literatura* deixa claro que também não se trata de um “capricho”, de ler ou não um texto como sendo literatura, visto que as escolhas de uma comunidade de leitores estão atreladas a questões de hierarquização e juízos de valor atribuídos aos autores e às respectivas obras. Até mesmo a questão do “valor” é transitiva, pois aquilo que é considerado valioso por determinada época pode deixar de sê-lo em outra. Eagleton (2006) assinala ainda que qualquer ideia sobre o estudo da literatura como pesquisa de uma entidade estável e bem definida pode ser abandonada como uma quimera. Se o próprio conceito de “literatura” é oscilante, o que dizer das definições que tentaram demarcar o lugar das cartas na teoria dos gêneros? A crítica do século XIX “situou-as nas fronteiras do literário e as aprovou; gostou delas desde que não ultrapassassem esse limite” (DIAZ, 2016, p. 11). Com efeito, as cartas se tornaram, ao mesmo tempo, objetos de desejo, sendo colecionadas, difundidas, editadas e comentadas como obras de fato, porém reduzidas a dados biográficos ou psicológicos que contavam a história de um homem ou de uma obra. A crescente divulgação e reabilitação das cartas pela crítica literária faz ressurgir uma questão, iniciada no século XIX, que ainda gera polêmica na atualidade: “é a carta apenas um documento extraliterário, ou pode ser também obra ou fragmento de literatura?” (ANGELIDES,

2001, p. 14). Ao pensar nessas cartas como “laboratório crítico”, “espaço de gênese de uma estética” ou “ateliê escritural”, Diaz (2016, p. 242-243) ressalta que:

A escrita que abre seu caminho nas correspondências é uma escrita errática que ignora, ou tenta ignorar, as falaciosas departamentalizações da topografia literária. Do interior e não das margens, explora e questiona a literatura, suas formas, suas práticas, suas mitologias. Acontece até mesmo que se produza como literatura. Jovem, o epistológrafo circula em suas cartas dando grandes passos, de uma extremidade à outra do território literário. Pelo jogo da interface epistolar, o escritor entra em correspondência com outras vozes, outros textos, com os quais alimenta seus primeiros ensaios; e, por sua vez, esses transbordam os limites demasiado estreitos da carta para se lançarem alhures. (DIAZ, 2016, p. 245).

Conforme mencionado, não se trata de uma concorrência entre a carta e a obra, mas da restituição do lugar e da importância das correspondências no âmbito dos estudos literários. Como documento, a carta constitui-se como testemunho de uma realidade histórica, sociológica, política ou literária. Entretanto, os estudiosos da epistolografia têm apontado nela elementos que ultrapassam o mero estatuto de documento ou testemunho, destacando inclusive sua natureza estético-literária. Os epistológrafos do século XVIII e XIX veem na carta um meio de expressão

privilegiado, prometido para um futuro ilimitado, porque não tendo nenhuma forma preestabelecida, nenhum modelo absoluto, é capaz de se sujeitar a todos os usos, adaptar-se a todas as necessidades, de expressar tudo; porque ela é um modo livre” (DIAZ, 2016, p. 50).

A natureza híbrida da carta, portanto, coloca em xeque conceitos caros à crítica e teoria literária: o conceito de literatura, os limites entre o ficcional e o referencial, além de desestabilizar as conceituações tradicionais de gênero. A carta emerge no século XIX e XX como um espaço de invenção por onde a mão que segura a “pena” pode escapar das prescrições poéticas que norteiam os gêneros constituídos. Tendo conseguido uma certa polifonia, a “carta não procura mais construir, além da marchetaria dos discursos evocados, uma unidade impossível, mas interrogar dissonâncias. Torna-se, por isso, um “teste da literatura”, ou, ainda na visão de Diaz (2016, p. 53):

Do modo como inúmeros epistológrafos-escritores do século o praticaram, o gênero epistolar, de fato, se colocou como a alternativa crítica para a escrita literária – de alguma forma, o *outro* da literatura. O fosso, então, cavou-se entre a literatura oficial, legítima, mas suspeita de todos os artifícios, e essa literatura menor, presumida mais autêntica.

Diante do exposto, a carta parece não mais aceitar o rótulo de texto limítrofe entre o referencial e o ficcional, ela já deu provas de que pode transitar tranquilamente entre os diversos gêneros sem ter que pedir licença. Assim, de gênero fortemente tutelado pela normatividade, como foi outrora, o epistolar torna-se “forma livre por excelência: o *antigênero*, rebelde a qualquer alistamento em esquemas de pensamento e de expressão pré-calibrados” (DIAZ, 2016, p. 50-51).

Pode-se, então, dizer que existem duas formas segundo as quais os críticos costumam analisar as cartas de um escritor. A primeira consiste na tentativa de confirmar o discurso do autor tanto do ponto de vista biográfico quanto do ponto de vista estético; neste segundo caso, a correspondência serviria para explicar a obra fictícia. Embora sejam formas de leituras pertinentes, o texto é privilegiado apenas por seu valor informativo.

Conforme já explicitado, nem sempre as missivas de escritores interessaram ao pesquisador da literatura, sobretudo quando as cartas enfocam assuntos do cotidiano, com uma linguagem essencialmente referencial, despojada dos interesses estéticos literários. Para muitos, a função basilar da carta consiste em estabelecer um elo de comunicação. Paralelamente, as missivas escritas por algumas personalidades, especialmente por escritores, podem apresentar um grau de “literariedade”, termo caro aos formalistas russos, o que confere à correspondência um valor artístico, aproximando-a do que se convencionou chamar de literário. Ou ainda, pisando em terreno movediço: haveria uma diluição, em certa medida, das fronteiras entre o referencial e o ficcional.

Ao estudar as correspondências trocadas entre Tchékhov e Górkí, Sophia Angelides (2001) lembra que houve uma época, na história da literatura, em que a prosa epistolar adquiriu a configuração de gênero literário independente. Na Rússia, este fato, segundo a autora, ocorreu a partir da segunda metade do século XVIII até a primeira metade do século XIX. Acerca desta mudança de paradigmas na leitura e na recepção das cartas, a teórica levanta a seguinte indagação: “Como justificar esse fenômeno, ou seja, que num determinado momento da história literária a prosa epistolar tenha

assumido uma posição de tal relevância, tornando-se mesmo um gênero literário independente?” (ANGELIDES, 2001, p. 16). Talvez a resposta esteja com um dos mais proeminentes formalistas russos, Iúri Tinianov (1968), que expõe a dinamicidade do fenômeno literário.

No texto *O fato literário* (1968), Tinianov aponta que os confins e o centro da literatura são imprecisos. Observa ainda que certos fenômenos podem, em determinada época, pertencerem à vida cotidiana e, em outro momento, tornarem-se um fato literário, resultando daí a dificuldade em se definir o fato literário. Assim como Eagleton (2006), Tinianov (1968) ressalta que esta dificuldade quanto às definições e delimitações da abrangência do fato literário apenas evidencia que a literatura é uma construção verbal dinâmica, percebida como construção. Como todo sistema “dinâmico inevitavelmente se automatiza, e um novo princípio construtivo contraposto se delineia dialeticamente. A essência da “nova forma” está no novo princípio construtivo” (ANGELIDES, 2001, p. 16). Ao se debruçarem sobre a questão, Wellek & Warren (1971) asseveram que também é fluída a distinção entre criação literária e a afirmação linguística não literária. No entanto, parecem mais cautelosos e preferem considerar como literárias as obras nas quais é predominante a função estética, embora reconheçam elementos estéticos em obras com objetivo não estético. São enfáticos, porém, em lembrar que, nos diferentes períodos da história, o reino da função estética parece expandir-se ou contrair-se. Os autores de *Teoria da Literatura* citam, então, a epistolografia como forma de arte em determinado período da história, ao passo que, na atualidade, de acordo com a tendência geral do hibridismo dos gêneros, há uma compreensão mais ampla da função estética. E acrescentam:

Existe uma diferença central e importante entre uma afirmação num romance histórico ou num romance de Balzac que pareça comunicar uma “informação”, e a mesma informação quando publicada num livro de história ou sociologia. Até na lírica subjetiva, o “eu” do poeta é um “eu” dramático e fictício (WELLEK; WARREN, 1971, p. 94-95).

Em *A lógica da criação literária* (1986), Käte Hamburger parece concordar com Wellek & Warren, apontando a distinção que considera o fragmento de uma carta como o campo vivencial do próprio escritor, ou seja, leva em consideração, em suas análises, o sujeito-de-enunciação histórico, ao passo que, “se o mesmo trecho for parte de um romance, a experiência de leitura será de tipo completamente diferente. Nesse caso, é

uma experiência de não-realidade” (HAMBURGER, 1986, p. 19). Dando sequência em suas formulações, a teórica afirma que o enunciado de realidade não é determinado pelo objeto, “mas sim pelo sujeito-de-enunciação. Daí decorre que, sendo o sujeito-de-enunciação histórico, mesmo quando o objeto-de-enunciação for “irreal”, uma mentira, uma fantasia, um sonho, tratar-se-á de um enunciado de realidade. Portanto, para a autora:

A carta é sempre um documento histórico que testemunha sobre uma pessoa individual. Mesmo em se tratando de uma carta impregnada de valores líricos, seu sujeito-de-enunciação será histórico e não lírico. A linguagem estará a serviço da comunicação informativa (HAMBURGER, 1986, p. 170-171).

Confrontando as postulações de Wellek & Warren e de Hamburger, observa-se que os autores são unânimes na distinção entre obra literária e testemunhos pessoais. Mesmo que estes contenham elementos estéticos literários, não são considerados como obra de literatura. Adotando uma postura mais flexível no que tange à instabilidade dos limites que separam uma obra poética de uma obra não poética, Jakobson (1968, p. 20) cita, por exemplo, a reportagem que, na década de 1920, foi considerada por vários poetas uma obra em que a arte estava mais presente do que na novela ou no romance, como “as cartas íntimas da escritora tcheca Božena Němcová (1820-1862), que se revelaram como uma obra poética magistral, enquanto seus escritos literários mais conhecidos já não suscitaram nenhum entusiasmo”. Ao deter suas análises acerca do que é ou não literário no âmbito das correspondências, Angelides (2001, p. 23) assim resume os postulados de Jakobson:

(...) independentemente de ser ou não campo de experimentos estilísticos, de acordo com Jakobson, a carta pode atuar literariamente tanto quanto o texto de um poema, desde que nela esteja presente a função poética. Esta se manifesta na palavra sentida como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de uma emoção; nas palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna com peso e valor próprios e não como índices indiferentes da realidade [...]. Nos testemunhos pessoais de um escritor, a função poética pode se manifestar com maior ou menor intensidade, mas, de alguma forma, o discurso é marcado por um procedimento peculiar que permitirá, muitas vezes, a fruição estética.

Desta forma, embora numa missiva a descrição de uma paisagem, o relato de um fato, de uma experiência, a expressão de um sentimento apresentem os resquícios da veracidade, da não ficção, porque o sujeito-de-enunciação é um ser histórico, “o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria sua experiência pessoal” (ANGELIDES, 2001, p. 23). Atento para as nuances com o trabalho na elaboração estética do texto, Jakobson lembra, com pertinência, que “o ator, ao retirar a máscara, mostra sua maquilagem” (JAKOBSON, 1998, p. 307-308). Depois de percorrer a trajetória do objeto carta na história da crítica literária e os inúmeros debates suscitados pelo tema, Angelides (2001, p. 23) conclui:

O próprio caráter espontâneo e fragmentário da linguagem poética e não poética, os clichês, “tudo isto é inerente ao gênero epistolar. A passagem da simples comunicação não-literária para a linguagem literária, e vice e versa, confere à carta um aspecto particular, misto de documento informativo e texto literário.

No que tange ao nosso objeto de pesquisa, as correspondências entre Clarice Lispector, especialmente aquelas tendo como destinatários outros escritores, despertam um interesse particular, pois a escritora projeta em suas missivas elementos de sua poética. Nos conselhos dados ou pedidos aos companheiros de letras, a autora de *Laços de Família* (1960) revela suas tendências ideológicas e suas concepções estéticas. Portanto, além do valor documental das relações entre a missivista e seus interlocutores e de seus respectivos momentos literários, o próprio texto das cartas muitas vezes se sustenta como literatura. Ao longo do trabalho de leitura e análise das cartas, procuramos manter no horizonte todos esses aspectos, quais sejam, a encenação, a conformação pelo destinatário, a elaboração cuidadosa ou aliciamento dos interlocutores, elementos que de alguma forma estão imbricados e recorrentes nas correspondências de Clarice. O destaque destes elementos nos parece uma etapa fundamental para justificar uma leitura das cartas em sua dimensão polissêmica, possibilitando, assim, interpretações variadas.

1.5 O literário nas cartas de Clarice Lispector¹³

Em janeiro de 1942, Clarice Lispector escreve para sua irmã Tania Kaufman contando sobre o período de férias que passou na fazenda Vila Rica, em Avelar, situada próximo do Rio de Janeiro:

Fazenda Vila Rica,
Estado do Rio, janeiro de 1942

Alô, queridíssima:

Imagine que recebi tuas duas cartas ao mesmo tempo. Uma com o carimbo de 6. Estou com muita saudade de você. Vou contar tudo direitinho... Estou só num quarto, encontrei uma viúva (moça) com uma filhinha, muito simpática, com quem tenho me dado. Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo a conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor. Tenho recebido cartas formidáveis do Maury. Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura. E além do mais, eu tinha escrito uma carta com uma espontaneidade integral. Escrevi interrompendo o nosso caso. Pois recebi imediatamente um telegrama e duas cartas uma em cima da outra. O telegrama com resposta paga. Isso me comoveu e mesmo eu já estava arrependida. Mas, mesmo tendo certa certeza de amor, mesmo tudo, eu continuo querendo mais que todas as coisas a que você sabe... Não esqueça de responder logo e ponha dentro a correspondência que chegou pra mim.

Tua Clarice

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 23-24).

Na correspondência enviada, Clarice Lispector descreve resumidamente os dias passados no campo e as pessoas que lá conheceu. Apesar da aparente tranquilidade da jovem missivista, confessa à irmã algo que lhe perturba o repouso: “Eu vivo à espera de

¹³ No conjunto de cartas que compõem o acervo de Clarice Lispector, constatamos que muitas missivas apresentam traços que as aproximam do que convencionalmente classifica-se como texto literário. Entretanto, por não ser este o foco de nossa pesquisa, citamos apenas uma pequena amostra de missivas cuja escrita nos parece revelar características do texto poético, sem realizar um levantamento detalhado da quantidade ou porcentagem de cartas da autora que eventualmente apresentariam estes traços. A fim de refletirmos sobre a complexidade da questão, nos amparamos principalmente nas formulações de Tinianov (1968), Jakobson (1971) e Eagleton (2006), por julgarmos serem as mais pertinentes.

inspiração com uma avidez que não dá descanso”. Na mesma carta, a autora, então com 21 anos recém-completados, revela à irmã um desejo que, de certa forma, definirá sua trajetória de vida e de escritora: “Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo mais do que amor”. Passa então a falar do namorado, de quem recebera “cartas formidáveis”, menciona inclusive o desentendimento entre o casal pelo fato de Maury ter interpretado como “literárias” algumas das missivas a ele enviadas: “Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu lhe mandei. Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida – e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura”. A escritora depara-se, nesta carta, com uma questão que irá permear sua produção ficcional: separar literatura e vida. Conforme relata para a irmã, poucas coisas a ofendem tanto quanto a fusão entre esses dois blocos. No período em que foi cronista para o *Jornal do Brasil*, atividade que manteve de 1967 a 1973, retoma em diversas crônicas esse assunto, consciente da dificuldade de separar esses dois territórios. Em “Viajando por mar (1ª parte)”, crônica publicada em 5 de junho de 1971, assim externa o impasse:

Nota: um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: “Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?” Ele disse: “É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal”. Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia (LISPECTOR, 1999a, p. 349).

Para Gotlib (1995), houve, na produção ficcional de Clarice Lispector, uma “luta pelo não-autobiográfico”, uma tentativa fracassada, ou talvez um artifício de criação, em separar os territórios da vida e da literatura. Ao transitar pelo gênero crônica, vendo-se obrigada a contar coisas pessoais, cria o seguinte estratagema:

Embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel. Ou seja: finge que não quer justamente quando já talvez se sentisse querendo, revelando uma habilidade que Coleridge reconhecia em Hamlet, tal como Katherine Mansfield cita em seu Diário: a habilidade de “fingir que desempenha um papel no momento exato em que está prestes a ser o personagem que representa” (GOTLIB, 1995, p. 113).

Ainda conforme Gotlib (1995), esta estratégia irá se repetir ao longo da produção escrita de Clarice Lispector, uma vez que, mediante o relato dos dados autobiográficos, enfrenta o desconforto da mitificação. É o que faz, por exemplo, na crônica intitulada “Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas”, publicada em 14 de novembro de 1970: “Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos... Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito” (LISPECTOR, 1999a, p. 319). A partir daí dá início à história que “esclarece” quem seria a personalidade Clarice Lispector. No entanto, observa Gotlib (1995, p. 115), ainda sobre a referida crônica: “algo existe que ultrapassa os meros dados biográficos. E que lança novamente um ar nebuloso sobre os fatos que relatou, possibilitando até novas mitificações. Ao não querer mitificar, mitifica”. Embora o desejo da autora pareça ter sido o de separar vida e literatura, a escrita de si é recorrente em suas obras. A sua “luta pelo não-autobiográfico” foi em vão, ou talvez esta tenha sido apenas mais uma das estratégias de criação incorporadas em sua poética. Assim como Gotlib (1995), Nolasco (2004) observa que estes aspectos autobiográficos estão presentes desde a escrita do primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (1943), intrinsecamente ligados ao seu projeto estético literário, chegando ao ponto de vida e ficção serem indissociáveis:

Podemos dizer que o traço biográfico é um leitmotiv, uma marca recorrente da construção da escrita literária de Clarice Lispector. Rastreado sua obra, constatamos que, desde seu livro de estreia, o traço biográfico já se fazia presente, arquitetando seu futuro projeto literário. [...] No início de seu projeto literário, o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer desse projeto acontece justamente o oposto: agora é o ficcional que vai ficar “colado” ao vivido, confundindo-se com ele (NOLASCO, 2004, p. 78).

Conforme já apontado por Gotlib (1995) e Nolasco (2004), a fusão entre o factual e o ficcional seria uma das marcas registradas da autora de *Laços de Família* (1960), que procurou durante toda sua vida desconstruir os mitos que giravam em torno de sua figura: inacessível, hermética, estranha. Em seu processo de escrita, assume diversos papéis: é autora, personagem, máscara de si mesma. Sua literatura é o espaço onde tenta se encontrar como ser humano, lidando com conflitos internos, na busca incessante de compreender seu universo interior. “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria” (LISPECTOR, 1999d, p. 13). Deste modo, por mais que tente, não consegue fugir de suas memórias, que emergem em sua

ficção. Se a dificuldade em separar vida e literatura em blocos distintos se impôs ao longo de sua trajetória ficcional, o que dizer então das cartas, um gênero de natureza íntima, onde supostamente o sujeito estaria mais disposto a revelar sua subjetividade? Quanto ao fato de as cartas de Clarice Lispector serem ou não literárias, encontramos aí dois pontos de vista: seria literária para o namorado Maury. Caso aceitemos essa hipótese, mesmo que tenha escrito sua missiva com “espontaneidade integral”, conforme afirma para a irmã Tania Kaufman, “pode-se concluir que escrevera espontaneamente um texto de qualidade, ou seja, escrevera como escritora... Uma briga entre namorados acaba confirmando, assim, seu talento de escritora” (GOTLIB, 2017, p. 2). Parte dessas cartas trocadas entre os namorados Clarice Lispector e Maury Gurgel Valente está reunida no volume *Correspondências*, organizado por Montero (2002), permitindo ao leitor curioso comprovar a literariedade ou não destas cartas. Trabalhamos com a primeira hipótese, de que estas missivas podem ser lidas como literatura. Vejamos uma carta escrita para o namorado Maury, datada de 2 de janeiro de 1942:

Alô bem

Tudo muito poético. Uma chuva enorme me esperando na estação, um carro descoberto pra me conduzir à Fazenda guiado por um belo negro e dois cavalos; uma capa grossíssima, cheirando a cavalo, para cobrir a jovem viajante. E os solavancos. E a sensação de perigo (quase nenhum, infelizmente) ao atravessar o riozinho. Por um triz – uma aventura! Faltou justamente o carro virar e a donzela cair desmaiada sobre a terra, os loiros cabelos misturados à lama. Que tolices estou dizendo? Mal consigo disfarçar a impaciência, essa é a verdade. É preciso sempre desconfiar quando assumo esse sorridente ar infeliz. Como vai benzinho? Como vão tuas mãos? Escreva-me, bem. Quando se trata de apaziguar os outros, transformo-me subitamente numa grande fonte de serenidade. E eu mesma bebo dessa fonte. Estou sendo literária? Juro, faço o possível para mergulhar bem fundo dentro de mim e retirar belas coisas simples [...]

Receba um grande abraço meu, bem.

Clarice

P. S. – Estou com saudade de você.
Fazenda Vila Rica
Avelar – Est. do Rio

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 17).

Em uma leitura rápida e despreziosa, não encontramos nada de extraordinário no texto elaborado pela jovem missivista, apenas uma carta informando sobre sua chegada à fazenda Vila Rica em um dia chuvoso. Entretanto, logo no início, Clarice Lispector descreve, com tons literários, sua chegada à estação e o seu percurso até a fazenda. Em uma análise mais atenta, é possível notar, na carta, trechos com pendores literários na descrição poética da cena e já bem ao estilo da escritora: “passa do relato do fato (o percurso da estação à fazenda), para o que não aconteceu mas poderia ter acontecido (a aventura e a ocorrência de um acidente, imprevistamente)” (GOTLIB, 2017, p. 2). Ainda de acordo com a estudiosa, a passagem de um campo mais factual para o do imaginário haverá de marcar também a produção ficcional da autora, como a já citada crônica “Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas”. Neste texto, logo depois de apresentar ao leitor alguns dados biográficos, a cronista passa a indagar: qual seria seu destino, caso sua família de imigrantes tivesse optado por começar uma nova vida nos Estados Unidos; quem seria ela se não tivesse sido quem foi? “Escreveria sobre o quê? O que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria? Mistério”, conclui.

A leitura do conjunto das correspondências de Clarice Lispector indica que muitas delas não se limitam à referencialidade pura dos textos técnicos, aproximando-se, portanto, da polissemia inerente ao texto literário. Assim, é preciso ir além do primeiro nível discursivo, identificando nas entrelinhas as ambiguidades, as segundas intenções e as contradições da missivista, avaliando as hipóteses de leitura e interpretação sugeridas por tais polissemias. Ao analisar as correspondências de Fernando Pessoa, Perrone-Moisés (2000, p. 178) afirma: “ver apenas o trivial dessas cartas é ser cego para as formulações paradoxais e fulgurantes no melhor estilo, Campos ou Reis”. Atentos para os dados objetivos, sem deixar de lado a polissemia do discurso, é que tentamos analisar as cartas da autora de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), destacando nelas o melhor estilo da escritora, além de elementos para o entendimento de sua personalidade, das possíveis relações entre seu “modo de ser” e de suas convicções estéticas.

Voltando à carta de Clarice Lispector escrita a Maury Gurgel Valente, a suposição desse “pendor literário” não existe apenas do ponto de vista do namorado, pois a própria missivista indaga: “Estou sendo literária? Juro, faço o possível para mergulhar bem fundo dentro de mim e retirar coisas simples.” Entrevemos, aqui, mais

um registro de sua estratégia de escritora ao traduzir o método de “pinçar”, da matéria a ser escrita, resquícios de sua subjetividade, e flagrada aí em momento descontraído de uma simples namorada. O namorado, por sua vez, retribui, ao contrário, quando afirma em carta datada de 5 de janeiro de 1942:

5/1/42

Como vai você, meu bem?

Ainda impaciente? Mesmo depois de um dia de roça? Aqui são onze horas. Os casais já desertaram do nosso quintal. Temos liberdade. Você hoje não tem hora para entrar em casa, nem porteiro abelhudo para se intrometer. Nem é preciso ouvir o que eu digo. Você deve estar sonhando ou então jogando víspora à luz de um lampião de querosene. Ou a sua fazenda é igual a todos os lugares de veraneio? E tem luz elétrica? Se tem, não é fazenda de verdade. Você já está enfiada nas calças compridas? Já li uma porção de vezes a sua carta. Senti um frisson quando você contou a aventura do riacho. Você já esteve realmente em perigo? [...] Eu tenho mesmo pena de você. Afinal de contas eu deveria aguentar sozinho toda essa amolação e deixar de envenenar suas férias com lamúrias impotentes. Meu consolo é que o mau estilo fará você não dar atenção a tudo isso. Somente uma coisa me faria bem agora. Seria adormecer com a cabeça no seu colo, você me dizendo bobagenzinhas gostosas pra eu esquecer a ruindade do mundo. Vou dormir pensando nisso.

Até logo, Clarice

Aviso aos leitores

Perigo de vida – esta carta está cheia de má literatura

(VALENTE; MONTERO, 2002, p. 18 -19)

Ao alertar para o fato de que sua carta está “cheia de má literatura”, Maury sente a diferença de linguagens e procedimentos entre sua escrita e a da namorada escritora. De forma inconsciente ou não, Clarice Lispector mantém na escrita de suas missivas traços estéticos que as aproximam do texto literário. Este trabalho elaborado com a linguagem é notado não apenas pelo namorado, mas também pelo leitor mais atento. Depois da briga entre namorados, via correspondência, o casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente acontecerá em janeiro de 1943. Curiosamente, anos mais tarde, é fazendo a junção entre vida e literatura que o agora ex-marido tenta, sem sucesso, uma reconciliação. Depois de um longo período no exterior, acompanhando o marido, Clarice Lispector volta para o Brasil em 1959 trazendo os dois filhos pequenos. Neste

mesmo ano, em 28 de julho, Maury lhe escreve de Washington uma longa carta¹⁴ que, segundo Gotlib (1995, p. 317), é “mais do que uma tentativa de reconciliação, é documento que atesta uma singular sensibilidade e inteligência, no seu cuidado em traduzir aguda compreensão do modo de ser de Clarice”.

Na carta, Maury recorre à ficção e à *mise-en-scène* com a esperança de dissuadir a esposa de sua decisão. Transfigura-se, ficcionalmente, em Maury-Otávio e dirige-se a Clarice-Joana, incorporando, assim as personagens do romance de estreia de Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1943). Neste jogo “a descrição dos papéis que ambos desempenham na vida amorosa ao longo desses anos faz-se, pois, mediada pela ficção, que contamina, dessa forma, a vida do casal” (GOTLIB, 1995, p. 318). Depois de tratar de assuntos triviais, enfrenta o problema da separação com delicadeza, porém de forma clara e direta:

Agora mudando de assunto, vou escrever-lhe pedindo perdão. Perdão com humildade, mas sem humilhação. Falo-lhe com a autoridade de quem sofre, de quem está profundamente só, muito infeliz, sentindo na alma e na carne a sua falta e a dos meninos. Muitas das coisas que você vai ler provocar-lhe-ão raiva e escárnio. Sei disso, mas nada posso fazer. Os amigos têm-me aconselhado a procurar reconciliação por vias indiretas. Não sou disso, em primeiro lugar e, em segundo pouco adiantaria, pois você é demasiado perceptiva para aceitar “táticas”, embora as intenções sejam boas [...]. Talvez eu devesse me dirigir a Joana e não a Clarice. Perdão, Joana, de não lhe ter dado o apoio e a compreensão que você tinha direito de esperar de mim. Você me disse que não era feita para o casamento, antes de casar. Em vez de tomar isso como bofetada, eu deveria interpretar como pedido de apoio. Faltei-lhe nisso e em outras coisas. Mas intuitivamente jamais deixei de acreditar que coexistissem em você, Clarice, Joana e Lídia. Rejeitei Joana porque o seu mundo me inquietava, ao invés de dar-lhe a mão. Aceitei demais, o papel de Otávio e acabei me convencendo de que “éramos incapazes de nos libertar por amor”. Fui incapaz de desfazer a apreensão de Joana de “se ligar a um homem sem lhe permitir que a aprisione”. Não soube livrá-la da “asfixiante certeza de que um homem a tomasse nos braços, ela não sentiria através dos noivos nenhuma doçura muito doce; seria ao contrário, como suco ácido de limão” e que “seria madeira seca perto do fogo, torcendo-se prestes a estalar” (GOTLIB, 1995, p. 317-318).

¹⁴ Esta carta não foi publicada na coletânea *Correspondências* (2002), organizada por Teresa Montero. Seus trechos encontram-se na biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995), escrita por Nádia Battella Gotlib.

No decorrer da carta, Maury, transfigurado ficcionalmente em Otávio, faz um balanço da vida passada, se auto avaliando como marido, assumindo culpas, admitindo que não ajudou a esposa porque não compreendia seus medos e angústias: “Fui cego e desatento”, confessa. Otávio/Maury admite ainda que foi avisado por Joana/Clarice que ela não nascera para o casamento, que a rotina doméstica a sufocava: “Você me disse que não era feita para o casamento, antes de casar”. No período em que se conheceram eram dois jovens, ele envolvido com o trabalho na diplomacia, ela mergulhada em seu trabalho de escritora e jornalista. Neste contexto, Otávio/Maury “Não estava maduro para entender que, em Joana ou em Clarice, “o ódio pode transformar-se em amor”, não sendo mais do que “uma procura de amor” Não soube libertá-la do medo de amar.” (GOTLIB, 1995, p. 318-319). Em outros trechos da carta, Maury admite certa culpa por não ter percebido os sinais que Clarice Lispector demonstrou, no tempo em que viveram no exterior, do quanto ela se sentia infeliz, sozinha e inadaptada à vida em terras estrangeiras. A missiva não teve o efeito esperado, pois, assim como a heroína de *Perto do Coração Selvagem*, a escritora estava decidida a iniciar uma nova jornada, recomeçar sua vida no Brasil.

Analizando detidamente o conjunto de cartas escritas pela autora de *A Maçã no Escuro* (1961):

Desvenda-se a escritora Clarice, não só no desejo, explicitado de escrever que considera mais importante que tudo, até do amor, e sim em certos procedimentos que anunciam a futura Clarice ficcionista: o dilema entre ser ou não ser pessoal naquilo que escreve; a tendência a escapar do factual para mergulhar no imaginário; a busca de matéria no mergulho da sua própria intimidade; e a vocação para abordar grandes questões que afetam a humanidade (GOTLIB, 2017, p. 3).

Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune (2014, p. 51) ressalta que a autobiografia não deve ser lida como um simples ato de discurso, mas também como um ato de discurso literariamente intencionado. Tal formulação poderia ser aplicada ao discurso epistolar? Especialmente às cartas escritas por literatos? O estudioso francês aponta para o que chama de “ilusão ingênua”, que se fundamenta em propagar a teoria segundo a qual o romance seria mais verdadeiro (mais profundo, mais autêntico) que a autobiografia”. Assevera que não se trata em saber qual deles (autobiografia ou romance) seria o mais verdadeiro, e explica: “à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc., ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em

relação ao outro”. Segundo o crítico, o que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, não cabendo nesta análise uma perspectiva reducionista. Assim, os dois gêneros parecem comportar todos os elementos mencionados por Lejeune (2014, p. 51). Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico.” Ainda segundo o teórico:

Todos esses jogos, que mostram claramente a predominância do projeto autobiográfico podem ser encontrados, em diversos graus, em muitos escritores modernos. E esse jogo pode naturalmente ser ele próprio imitado num romance. É o que fez Jacques Laurent em *Bêtises* [Bobagens], no qual podem ser lidos textos de ficção e também textos “autobiográficos”, ambos supostamente escritos pelo próprio personagem (LEJEUNE, 2014, p. 52).

Nas cartas trocadas entre Clarice Lispector e Maury Gurgel Valente, as especificidades do texto autobiográfico¹⁵ repousam na difícil e complexa relação entre experiência vivida e representação literária. Por esta perspectiva, a leitura de suas missivas requer um olhar atento para os traços de subjetividade realçados pelo trabalho com a linguagem, uma vez que os recursos estilísticos, próprios de sua criação artística, foram mobilizados no âmbito epistolar. Além das cartas trocadas entre o casal, esses recursos estilísticos podem ser verificados na correspondência mantida com seus amigos escritores. Em missiva datada de 13 de outubro de 1946, a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964) escreve de Berna para o amigo Fernando Sabino:

Uma noite dessas também sonhei uma coisa. Não foi terrível como o seu sonho (a ideia de uma unha partida em dois é o mesmo para mim que apagar o quadro-negro com folha de papel.... até nisso sua “técnica de horror foi bem-sucedida). Meu sonho não foi tão terrível como o seu mas também me deu uma angústia de símbolo. Sonhei que estava num lugar de cores apagadas, tudo meio dormente, e que eu ia subir uma escadaria imensa, alta, alta. Eu me aproximava para subir e com horror via que a escadaria era apenas pintada – nem pintada, desenhada a lápis com perspectivas certas em claro e escuro, parece que em cima de papel móvel porque havia vento. Nem lhe posso

¹⁵ Arfuch (2018) explica que essa consideração a respeito da ficcionalização ocorrida mesmo em textos históricos, ainda que não seja novidade para os estudiosos em literatura, chocou historiadores tradicionais em virtude de transferir o foco da história da verdade incontestável para o campo da verossimilhança. A teórica afirma que mesmo os textos considerados canônicos pertencentes à categoria das escritas de si – as correspondências, memórias, as autobiografias e as biografias – são elaborados por meio de estratégias narrativas que pendem tanto para o campo da ficção quanto para o da história. Diante disso, ela questiona: “Como abordar o *quem* do espaço biográfico? Como se aproximar desse entrecruzamento das vozes, desses *eus* que imediatamente se desdobram não só num *você*, mas também em *outros*?” (ARFUCH, 2018, p. 122, grifos da autora).

descrever de como comecei a subir e que dificuldade sentia: era uma imagem de escada e não escada e eu pisava em degraus desenhados e sem profundidade. Peço-lhe que não faça psicanálises... Acho que a explicação é de que me falta “realidade” (SABINO, 2001, p. 65).

No fragmento destacado, é possível entrever uma linguagem carregada de elementos típicos do texto literário, presentes também na obra literária de Clarice Lispector: o cuidado na escolha das palavras para apresentar as sensações, o fluxo da consciência, o lirismo, a subjetividade, a valorização da consciência do indivíduo como centro de apreensão do real, a descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas. Em carta datada de 15 de dezembro de 1946, Fernando Sabino confessa-se impressionado com as descrições e metáforas sugeridas pelo relato do sonho da amiga, apropriando-se delas no livro que estava escrevendo naquele momento:

Ao tomar conhecimento de seu sonho, o da escada desenhada no papel, em contraste com o preto e branco que você era obrigada a subir, não tive contemplações, achei impressionante e plagiei-o imediatamente na minha novela, você vai reconhecê-lo quando ler. Espero que um dia me perdoe por esse furto, levando em consideração o fato de a novela de chamar “O Bom Ladrão”. Você me pergunta por que hesito a cada carta em manda-la. Não tire disso conclusões pessimistas a respeito da destinatária. Hesito simplesmente porque acho pouco delicado eu escrever cartas tão longas, as suas sendo tão mais curtas (SABINO, 2001, p. 78).

O autor de *O encontro marcado* (1956) lê a carta da remetente como um texto carregado de imagens e metáforas, tanto que não hesita em “plagiar” o relato da amiga no novo livro que está escrevendo. Destarte, o que seria apenas uma “carta”, um relato de um sonho, é alçado à condição de texto literário. Mesmo que as missivas carreguem em si a função comunicativa, e sejam escritas com o intuito de informar, muitas apresentam fragmentos que podem ser lidos como literatura. Em carta datada de 8 de fevereiro de 1947, Clarice Lispector parece ter consciência de que suas cartas eram incomuns, assim como suas histórias, cujo enredo não apresentava a linearidade do romance tradicional. Na referida missiva, a escritora fala da viagem recente que fez a Paris, de pessoas que lá conheceu, dos lugares que visitou, e desabafa em determinado trecho: “Fernando, estou tentando terrivelmente escrever uma carta de notícias mas não consigo mesmo. No dia em que eu conseguir escrever uma carta de notícias talvez possa escrever uma história com um verdadeiro enredo” (SABINO, 2001, p. 82). Não é de se estranhar, pois, que uma autora capaz de produzir uma obra singular na literatura

brasileira, também tenha escrito cartas que fogem das categorizações que normatizam o gênero epistolar.

Por ser lida muitas vezes como a “voz” da subjetividade, as cartas são associadas à espontaneidade do sujeito, como se “a mão que segura a pena” escrevesse de forma instantânea e livre. Porém, o leitor especializado não terá dificuldades em perceber que estes manuscritos não estão isentos do crivo da revisão textual, principalmente em se tratando de cartas produzidas por escritores. Clarice Lispector não tinha o hábito de arquivar os rascunhos de seus romances, contos e crônicas. Entretanto, em diversas missivas confessa para os amigos e para as irmãs o quanto o trabalho de revisão e reescrita era exaustivo. Em 22 de outubro descreve o penoso o processo de composição do romance *A Cidade Sitiada*:

Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) – me deu náusea física à medida que lembrava de como sofri por cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 174-175).

Com suas missivas não foi diferente, nelas tudo parece pensado e racionalizado – mesmo como escritora de cartas, a autora de *Um sopro de vida* (1974) não se desvincula de seu ofício. Os manuscritos que foram conservados descortinam um laborioso trabalho na escrita e estruturação textual; nestes papéis é possível verificar muitas anotações nas margens, reescritas de trechos, comentários extras e correções feitas antes que a correspondência fosse enviada para seu destinatário. Mais uma evidência de que a autora nunca se despia de seu *métier*.

CAPÍTULO 2 – A ENCENAÇÃO DA *PERSONA*¹⁶ NO DISCURSO EPISTOLAR

Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê? Um quase tudo. Clarice Lispector

Clarice sempre se apresentou sob várias máscaras, como separar vida e obra numa autora que ficcionalizou o próprio viver? Ela tinha paixão pelo tema da origem e a origem nunca é clara.

Benedito Nunes

Um dos primeiros livros que permite nos aproximarmos da intimidade de Clarice Lispector foi organizado por sua amiga e secretária Olga Borelli, que a acompanhou em sua última década de vida. Com o título de *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981), o volume, nas palavras da própria organizadora, não é uma biografia ou um ensaio sobre a vida e o texto da escritora, tampouco um depoimento de uma pessoa sobre outra com quem se conviveu, mas o que se poderia chamar de uma trajetória espiritual, uma síntese do “que seriam as linhas marcantes de sua vida, apreendidas através de episódios por vezes insignificantes, mas que constituem em fonte de informação para aqueles que desejam conhecer um pouco mais da sua personalidade” (BORELLI, 1981, p. 4). Em um minucioso trabalho, Borelli compilou e organizou fragmentos inéditos de textos, anotações dispersas, trechos de cartas, na tentativa de

¹⁶ O conceito de *Persona* adotado nesta tese apresenta como origem os postulados da psicologia analítica de Carl Gustav Jung (2012). O autor, em um estudo direcionado ao que chama de inconsciente coletivo, elabora este conceito como sendo um dos arquétipos da personalidade humana. É possível entender um arquétipo como sendo um padrão herdado do comportamento ou das emoções. Sua natureza é tal que nós o reconhecemos instantaneamente e somos capazes de lhe atribuir um significado emocional específico. Por sua vez, a *persona*, inclui o desempenho de papéis sociais, o nosso estilo de expressão pessoal, ou ainda o tipo de roupa que escolhemos usar para “o teatro do mundo”. A palavra *persona*, etimologicamente derivada do latim, significa máscara, como as usadas nas encenações dos atores no drama grego para dar significado aos papéis que estavam representando. As palavras “pessoa” e “personalidade” também estão relacionadas a este termo. Como seu nome indica, ela é uma “simples máscara da psique coletiva, máscara que apresenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma, que é uma individualidade, quando na realidade não passa, de um papel, no qual fala a psique coletiva” (JUNG, 2012, p. 43). A *persona* apresenta aspectos positivos e negativos; quando dominante pode sobrepor-se ao indivíduo, e aqueles que se identificam com sua *persona* tendem a se ver apenas nos termos superficiais de seus papéis sociais e de sua fachada. Jung (2012) também chamou a *persona* de “arquétipo da conformidade”, pois a postura de uma *persona* é adequada em cada contexto social vivido. Todavia, serve como uma espécie de “carapaça” para proteger o ego e a psique das diversas forças e atitudes sociais que nos invadem. É considerada também como um instrumento para a comunicação, uma vez que pode desempenhar um papel importante em nosso desenvolvimento positivo à medida que começamos a interagir de determinada maneira, dissimulando um papel, permitindo assim ao nosso ego adaptar-se gradualmente em direção da *persona* criada.

esboçar, conforme sugere o título do livro, um possível retrato da autora de *A Hora da Estrela* (1977), já consagrada pela crítica, porém envolta em mitos e especulações. Talvez nosso trabalho se aproxime daquele de Olga Borelli, na medida em que não buscamos, por meio da leitura das cartas, traçar um perfil definitivo, mas tentamos esboçar uma *persona* que pode ou não se revelar no discurso epistolar.

A aproximação ao sujeito que habita o discurso das cartas pode auxiliar o pesquisador na compreensão do perfil intelectual do autor estudado, iluminar o entendimento de sua obra artística, além de descortinar os bastidores do processo de criação. Entretanto, esta aproximação requer cautela, pois “o biógrafo moderno está ciente de que a carta é uma forma literária através da qual o escritor e o que recebe jogam um jogo de dissimulação e revelação. O que temos de ler na correspondência é o que não está escrito lá” (GOTLIB, 2017, p. 6). Por essa perspectiva, deve-se considerar que na ficção o escritor mais abertamente se revela, livre de pressões interiorizadas: “tal afirmação nos remete à própria produção jornalística e ficcional de Clarice: quando não fala de si, parece falar; quando fala, parece sempre escapar do nosso alcance e nos ludibriar” (GOTLIB, 2017, p. 7). A dicotomia dissimulação x revelação impõe ao leitor das correspondências a seguinte questão: é possível investigar a trajetória de vida e intelectual de um escritor tendo como suporte as cartas que escreveu? A fim de responder positivamente à pergunta faz-se necessário abrir mão, já no início do trabalho, de qualquer pretensão totalizadora.

Aquele que se dispõe a acompanhar a biografia de um indivíduo sabe que as cartas são documentos insuficientes para a composição de um percurso completo. Inevitavelmente, o pesquisador deverá consultar variados tipos de documentos, fazer pesquisa em acervos físicos, realizar entrevistas com amigos e familiares do biografado. Por outro lado, as missivas de um escritor servem para indicar acontecimentos marcantes, delinear traços de sua personalidade, suas convicções intelectuais e estéticas, existindo ainda a possibilidade da análise comparada, de cotejar as cartas enviadas a interlocutores variados em períodos coincidentes. Entretanto, o trabalho de leitura destes documentos não pode ser ingênuo, pois o discurso epistolar nem sempre pode ser tomado como verdade, sendo elaborado em sujeição a determinadas contingências, que às vezes exigem exageros e omissões indispensáveis ao missivista para alcançar os objetivos que almeja. Neste sentido, no campo semântico da representação teatral, a carta coloca em cena “personagens”, uma vez que o remetente assume papéis, “ajusta

máscaras em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários com objetivos afetivos ou práticos definidos” (MORAES, 2008, p. 8). Esta observação oferece, logo de início, um desafio para o pesquisador da epistolografia que busca compor um certo perfil intelectual do biografado; mesmo não sendo essa a nossa intenção, tal dificuldade nos impõe cuidado ao apontar e discutir dados normalmente reunidos sob o título geral de biográficos. O que dizer então de uma escritora como Clarice Lispector, cuja vida e obra estão envoltas em mitos e especulações, uma personalidade avessa a entrevistas, à exposição pública, tida por muitos como “esquisita”, “esquiva” e “solitária”? Pensando na complexidade destas questões, a proposta de Olga Borelli apresenta-se como a mais plausível quando nos dispomos a ler, interpretar e organizar dados biográficos, restando ao pesquisador da epistolografia traçar “um esboço”, um “possível retrato” desta vida arquivada. A empreitada exige um paciente trabalho com o acervo, considerando inclusive, suas lacunas, suas entrelinhas, seus silêncios, as informações que foram omitidas, dissimuladas e as que se perderam no tempo.

Antes de abordar especificamente as cartas de Clarice Lispector, confrontando-as com sua obra ficcional, acreditamos que seja preciso contrapor mais uma vez o perfil íntimo da imagem social que ficou da escritora para a crítica e para seus leitores. Essa contraposição de imagens não garante o escrutínio da totalidade de seu perfil humano e literário, mas talvez abra a possibilidade para a composição de um mosaico ou de um quebra-cabeças sem a pretensão de completá-lo, ou, ainda, recorrendo à metáfora de Abdala Junior (2010, p. 6), “entrever a imagem de Clarice ‘entre o claro e o escuro.’”

O pesquisador da epistolografia é movido muitas vezes pelo desejo ou pretensão de radiografar o sujeito através do arquivo, capturá-lo em sua totalidade, porém, à medida que a imersão nesta vida arquivada acontece, caminha-se para outra possibilidade, mais razoável e menos ambiciosa: “a carta a um só tempo, como biografema e paratexto¹⁷ – em que o sujeito do escritor se deixa entrever e como

¹⁷ “Um trabalho literário consiste, inteiramente ou essencialmente, de um texto, definido (muito minimamente) como uma sequência mais ou menos longa de declarações verbais que são mais ou menos dotadas de significação. Mas tal texto é raramente apresentado sem estar adornado, reforçado e acompanhado de um certo número de outras produções, verbais ou não, tais como o nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações. E apesar de que nós nem sempre saibamos se essas produções devem ou não ser vistas como pertencendo ao texto, em todo o caso elas rodeiam o texto e o estendem, precisamente para apresentá-lo, no sentido usual deste verbo, e num sentido mais forte: fazer presente, garantir a presença do texto no mundo, sua ‘recepção’ e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro. Esse tipo de produção, que varia em extensão e aparência, constitui o que eu chamei [...] de *paratexto* [...]. O *paratexto* é aquilo que permite que o texto se torne um livro e seja oferecido enquanto

documento que ajuda ‘a entender a produção e recepção de sua obra’” (CAMPOS, 2010, p. 19). Ainda segundo Campos (2010, p. 17), a narrativa é a arte inerente ao ser humano, sobretudo a narrativa de si ou o *narrar-se*; nesse caso, a construção e a afirmação de si estão intimamente imbricadas ao desejo de narrar, na medida em que a narrativa, tal qual a identidade, é construto, urdidura:

No que toca à construção da memória, da memória de si, narrar responde, para além de uma necessidade socialmente infligida ao sujeito no sentido de se autopreservar e organizar – através das práticas do arquivamento do eu –, à geração de uma memória pessoal amaneirada, ou, produzida deliberadamente a frio.

Assim, não surpreende que, nessa memória que resiste no interior do arquivo, esteja implícito o desejo de glória do sujeito, que pretende eternizar-se, ou legar-se à posteridade, como “identidade digna de nota” (RIBEIRO, 1998, p. 35). Esse processo parece guiado por uma vaidade inconfessável, expõe um indivíduo que plasma uma identidade notável para si, deixando de espelhar o sujeito empírico – humano, contingente, corrompido. Deste modo, na construção da figura do artista ou do escritor, notamos uma versão muitas vezes forjada de si mesmo, ocorrendo, por vezes, um recalçamento da própria humanidade, uma “iconização” ou “divinização” do sujeito empírico, evidenciando a realização de uma forma de escrita autobiográfica, entendida não no sentido limitado de registro gráfico, mas como uma escrita dispersa do sujeito. Nesse sentido, julgamos necessária uma leitura do sujeito que se manifesta no discurso das cartas, de modo a contrapor a imagem construída por si próprio – aquela que se depreende como sendo essa imagem – à imagem que se depreende dele. A fim de entender essa intrincada relação, recorremos ao conceito de “biografema” elaborado por Barthes (2005, p. 14):

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão! Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”;

tal para seus leitores e para o público de um modo geral” (GENETTE; LEWIN, 1997, p. 1, grifos do autor).

a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

As considerações de Barthes nos levam a repensar a natureza do objeto carta como um tipo de gênero textual que se consagra dialeticamente nos movimentos de desconstrução/construção da imagem canônica do escritor. As missivas comportam em sua natureza imediata um procedimento autobiográfico e uma força de testemunho, aproximando, em certa medida, o sujeito de sua face civil e humana. Um espaço que se abre para o uso da primeira pessoa, a carta carrega a promessa irresistível – sobretudo “ao leitor da posteridade, quando já incide sobre o escritor toda uma glória e folclore (eminentemente biográfico) – da entrega definitiva desse sujeito, a revelação categórica dele (já que é feita por ele mesmo)” (CAMPOS, 2010, p. 18). A natureza da carta permitiria, ainda de acordo com Barthes, aproximar, com o diário íntimo em mãos, pessoa e obra. Entretanto, o trabalho não é tão singelo como parece; a perspectiva biografista cria a ilusão de que é possível, sem maiores consequências, estabelecer uma relação especular entre vida e obra. Na ânsia em desvendar a obra e o sujeito, o leitor de cartas pode optar por dois vieses, ou mesmo convergir para os dois:

A carta, talvez seja aquela que possa ser considerada a prática do arquivamento por excelência, sublinha a importância do escritor em questão (o que não deixa de ser canonizante, sacralizante – movimento de construção, em que se retorna ao desejo totalizante do “biografar”) e quer garantir um acesso inequívoco e terminante ao sujeito, o lugar onde se teria vista para paisagens profundas do eu, outras irreveladas, normalmente inconfessáveis, que só e tão só no convívio epistolar encontram ocasião de vir à luz (CAMPOS, 2010, p. 18).

Ao buscar explicações para os inúmeros dilemas, Clarice Lispector comunicava-se com o mais profundo de si. Como em um jogo de adivinhas, revela e oculta sua *persona*: “o que farei de mim? Quase nada. Não vou mais escrever livros. Porque se escrevesse diria verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros” (LISPECTOR, 2018, p. 84). Quais seriam as verdades da escritora? Em que medida tal *persona* se mostra em seus textos, especificamente em suas cartas? O sujeito que fala em suas missivas é o mesmo que se esconde nas tramas de seus contos e romances, ou tudo não passa de uma encenação, de um papel desempenhado no teatro do mundo? Refletindo sobre as relações entre *persona* e sujeito ficcional, Luiz Costa Lima (1991, p. 47) pondera:

Exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade. O elogio da autenticidade na verdade apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência. Segundo ela, o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitaríamos ser atores. Em troca, para as almas honestas sempre haveria a chance de desprenderem-se de suas máscaras e entrarem em contato com sua essência individual. Mas que essência tem o homem se não se faz homem senão pelo que não é naturalmente, i.e., pela posse da linguagem? Ora, fazermos-nos homens pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra. É a palavra do outro – como, em *The Beast in the jungle*, bem sabia Jonh Marcher desde seu reencontro com May Bartram – que modela nossa persona, a “fera” que nós inventamos [...]. A honestidade/desonestidade não se mede por algum critério essencial senão em diálogo com a imagem da alteridade que nos modelou.

Neste sentido, a encenação ou, se preferirmos, as palavras honestidade/desonestidade não devem ser confundidas com o desempenho de um papel. Para Lima (1991, p. 48), a recusa absoluta de representar qualquer papel não devolveria nossa pretensa autenticidade; apenas evidenciaria a opção ou de renunciar a todo “comércio social e então desaparecer ou dar vazão para que se interpretasse a idiossincrasia resultante como forma estranha, pedante, provavelmente antipática, de escolha de um papel”. O teórico ainda rebate a ingenuidade daqueles que insistem na recusa dos papéis desempenhados pelo sujeito empírico, não se dando conta de que também são atores no teatro do mundo:

O homem, ao contrário, como já se escreveu, biologicamente é um imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido [...]. É necessário entretanto não esquecer que tal ultrapasse tem uma contrapartida psíquica; ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica que não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da *persona*. Sem esta, aquela se torna impensável. Não custa entender-se que a *persona* se concretiza e atua pela assunção de papéis (LIMA, 1991, p. 43).

O universo ficcional criado por Clarice Lispector é habitado por personagens que estão sempre na iminência do encontro consigo mesmas, com suas falhas, suas limitações diante do mundo e do outro. Personagens que, abruptamente, são lançadas para fora de seu cotidiano automatizado, obrigadas a caminhar “sem a terceira perna” de que nos fala a protagonista de *A Paixão Segundo GH* (1964). Nestes instantes, descritos por Afonso Romano de Sant’Anna (1990) como “epifanias”, as máscaras sociais cretam-se, revelando a face e a fragilidade do indivíduo, os “bastidores” do papel que este desempenhava no teatro do mundo. Assim, são comuns nos textos da autora os *leitmotifs* da máscara, da encenação, da dissimulação e dos disfarces. Suas personagens quase sempre aparecem com a *persona* afivelada ao rosto, encobrindo um “eu” incapaz de se revelar plenamente ao olhar inquiridor do “outro”.

Na crônica “Persona”¹⁸, publicada em 2 de março de 1968, após comentar brevemente sobre a genialidade dos filmes de Bergman, Clarice Lispector alerta para a incapacidade de nos apossarmos da única coisa completa dada ao indivíduo em ocasião do seu nascimento: o gênio da vida. Relembrando as lições deixadas pelo pai, explica o significado da palavra *persona* utilizando como contexto a representação no teatro grego, onde os atores, antes de entrarem em cena, escolhiam as máscaras de acordo com os papéis que desempenhariam no palco. Como acontece frequentemente em sua prosa, a escritora discute temas corriqueiros. Todavia, em dado momento da referida crônica, a conversa com o leitor adensa-se, enveredando para uma temática mais filosófica: a capacidade de dissimulação do ser humano, sua necessidade da escolha da própria máscara, do papel que irá representar ao longo de sua existência:

¹⁸ As crônicas “Persona” e “A bravata”, publicadas entre as décadas de 1960 e 1970 para o *Jornal do Brasil*, aparecem reescritas às páginas 81 e 86 do livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Neste caso, consultamos a edição de 1998, da Editora Rocco. Edgar César Nolasco (2001, p. 99) comenta sobre o curioso método de escrita utilizado por Clarice Lispector ao compor o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*: Clarice se vale de uma prática informe, em que a linguagem chega à total dissolução, e a própria organização material do livro desvela a caoticidade do pensamento. Nessa nova busca por abrir caminho, a preocupação da escritora não parece estar no que escrever, uma vez que há uma infinidade de textos – fragmentos circulando do jornal para o livro e vice-versa, nesse período de produção intensa da autora; antes, sua preocupação parece estar justamente na organização deste material disperso, quando seu objetivo é organizar uma escrita maior, como é o caso de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973), publicado na época. Para concretizar sua empreitada, Clarice se vale de seus próprios textos, apropriando-se e copiando a si própria como se fosse outro autor. E, nessa prática desconstrutora, reescreve textos, recopia-os literalmente, enfim, faz citações do autor de *Jornal* na ficção e desta naquele, como se fossem autores diferentes e não um mesmo escritor pensante e atuante de sua época.

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto humano voluntário. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar para o mundo, o corpo ganha firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer (LISPECTOR, 1999a, p. 79-80).

A invenção de uma *persona*, do uso de “máscaras” e da “dissimulação” volta a aparecer em crônica datada 26 de outubro de 1968, intitulada “A Bravata”. O enredo conta a história de Z. M, uma mulher reclusa que “sentia que a vida lhe fugia por entre os dedos. Na sua humildade esquecia que ela mesma era fonte de vida e de criação”. Assim, saía pouco, raramente aceitava convites. Não era capaz, sequer, de perceber o interesse de um homem por ela, a menos que ele dissesse. Uma de suas amigas não entendia como uma mulher “feita” e atraente poderia ser tão humilde. Era uma mulher interessante, porém entrava nos ambientes “de cabeça baixa como uma corça”. Em um dia de primavera, Z.M lembrou-se que no final da tarde haveria um coquetel para os professores primários em férias. Seria a oportunidade para colocar em prática a nova atitude que desejava; decidiu, demonstrando certa ousadia, ir sozinha. Vestiu um vestido novo, mas aos poucos sua coragem foi se esmaecendo:

Então – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. Mas na hora de sair de casa, fraquejou: não estaria exigindo demais de si mesma? Toda vestida, com uma máscara de pintura no rosto – ah *persona*, como não te usar e enfim ser! [...] E eila de repente diante de um salão enorme com talvez muitas pessoas, mas pareciam poucas dentro do descomunal espaço onde se processava como um ritual moderno o coquetel [...]. Quanto tempo suportou de cabeça erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a

nudez da alma. E ela não podia se arriscar nem se dar esse luxo [...]. Foi para casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava agasalhante, ela se olhou ao espelho quando estava lavando as mãos e viu a *persona* afivelada no seu rosto: a *persona* tinha o sorriso parado de palhaço. Então lavou o rosto e com alívio estava de novo de alma nua (LISPECTOR, 2017, p. 160).

Assim como suas personagens, Clarice Lispector parece ter adotado “máscaras”, “disfarces” como forma de proteger-se do olhar curioso do outro; afivelou, ela mesma, ao próprio rosto diversas *personas* que, de algum modo, lhe garantiram transitar pelo teatro do mundo. Em dezenas de cartas enviadas para suas irmãs, especialmente aquelas escritas no período em que foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, a escritora parece ter empregado o mesmo artifício com o intuito de adaptar-se à vida no estrangeiro e às formalidades exigidas pelo ambiente diplomático, considerado por ela como frio e vazio, frequentado, com raras exceções, por pessoas fúteis, como revela em carta escrita de Argel, em agosto de 1944:

Argel, 19 de agosto de 1944
Sábado

Minhas queridas:

[...] Estive em Lisboa meio chateada, contando os minutos, as horas e os dias. Mas tudo passa – é essa a minha convicção mais moderna. Aqui conheci várias pessoas simpáticas. Muitas esnobíssimas, de feitio duro e impiedoso embora sem jamais fazer maldades. Eu acho graça em ouvi-las falar de nobrezas e aristocracias e de me ver sentada no meio delas, como o ar + gentil e delicado que eu posso achar. Nunca ouvi tanta bobagem séria e irremediável como nesse mês de viagem. Gente cheia de certezas e de julgamentos, de vida vazia e entupida de prazeres sociais e delicadezas. É evidente que é preciso conhecer a verdadeira pessoa embaixo disso. Mas por mais protetora dos animais que eu seja, a tarefa é difícil. No meio de tudo, encontram-se porém pessoas verdadeiramente interessantes e simpáticas como o dr. Vasco e o Ribeiro Couto.

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 51)

Na carta acima, a autora adota uma postura semelhante àquela dos narradores de seus contos e romances, escrutinando com olhar crítico e impiedosos gestos, falas e o comportamento dos homens e mulheres que ali estão, presos em vidas “entupidas de prazeres sociais e delicadezas”. A missivista descortina a hostilidade do meio diplomático, revelando, em muitas cartas, que frequentava as festas e recepções para

cumprir obrigações sociais, porém não consegue se entrosar com aqueles, indivíduos “esnobíssimos”, “gente cheia de certezas”. Assim como as personagens de seus contos e romances, Clarice Lispector cria uma *persona*, o mais “gentil e delicada” possível, a fim de transitar por este ambiente, enfrentando seu isolamento em terras estrangeiras. Todavia não aparenta resignação, mostra-se atenta aos detalhes, às nuances do mundo e das pessoas que a circundam. Ademais, sua sensibilidade a impede de pré-julgamentos: “É evidente que é preciso conhecer a verdadeira pessoa embaixo disso”, pondera. Admite que, em meio a tanta gente fútil “encontram-se pessoas verdadeiramente interessantes”.

A criação de uma “falsa identidade”, que em nada parecia consigo, gera para a escritora um difícil pacto com a comodidade, tirando-lhe o ânimo e o equilíbrio íntimo, pois “o importante a considerar é que a armadura da *persona* é sempre uma plástica de argila, passível de desenhos até contraditórios. Manter-se sempre igual a si mesmo equivaleria a destruir a própria armadura” (LIMA, 1991, p. 46). A jovem de espírito livre e inquieto relata sua angústia em carta datada de janeiro de 1947, descrevendo para as irmãs Tania e Elisa Lispector, “uma outra mulher” talvez irreconhecível aos olhos dos mais íntimos e até de si mesma:

Paris, janeiro de 1947

... Não sei se estou louca por Paris. É difícil dizer. Com a vida assim, parece que sou “outra” pessoa em Paris. É uma embriaguez que não tem nada de agradável. Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que detesto. É qualquer uma. É por isso também que não tenho escrito. Não pensem que Clarice está se divertindo tanto que não tem tempo de escrever. Tempo eu tenho, mas escrever para vocês pediria concentração que estou evitando – porque se eu me concentrar uma vez, passo a não querer ver tanta gente e a estragar o programa...

(LISPECTOR; BORELLI, p. 133)

Ainda no que tange à suposta criação de uma *persona*, a análise torna-se mais complexa, principalmente se considerarmos fato de que a autora pouco se revelava, mesmo nas cartas mais íntimas, ou que se contradizia nas entrevistas e depoimentos que concedeu. Sua personalidade esquiva e por vezes performática levou Gotlib (1995) a afirmar que Clarice Lispector foi se “ficcionalizando”, encenando na vida e em suas obras os papéis que lhe eram convenientes. Ainda em janeiro de 1947, a missivista

confessa o quanto lhe custava a tentativa frustrada de adaptar-se ao meio social diplomático e à vida em terras estrangeiras:

Berna, 2 de janeiro de 1947

... Querida, quase quatro anos me transformaram muito. Do momento que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? Assim fiquei eu... eu que pese a dura comparação... Para me adaptar ao que era inadaptável, para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus grilhões – cortei em mim a forma que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também minha força. Espero que você nunca me veja assim resignada, porque é quase repugnante. Espero que no navio que nos leve de volta, só a ideia de ver você e de retomar um pouco minha vida – que não era maravilhosa mas era uma vida – eu me transforme inteiramente.

(LISPECTOR; BORELLI, 1981, p. 128-129)

A leitura das cartas e das biografias permite-nos, com as ressalvas necessárias, aproximar as experiências vividas por Clarice Lispector com sua produção ficcional. Esse material biográfico aparece com frequência transfigurado ou inserido em seus contos e romances. Não temos aqui a intenção em aproximar vida e obra, entretanto, a leitura das cartas escritas para as irmãs nos leva, quase que inevitavelmente, a associar essa “Clarice” que resiste às “comodidades” de dona de casa e de mulher de diplomata às heroínas que habitam sua ficção – mulheres burguesas que passam por um momento de crise íntima, questionando os papéis e atribuições que lhes foram impostos por uma sociedade patriarcal: Ana, protagonista do conto “Amor”; Laura, personagem do conto “A imitação da rosa”; GH, do romance *A Paixão Segundo GH* (1964). Mulheres que, para adaptar-se ao universo masculino, tiveram seus “grilhões” cortados, mas que, em dado momento, são lançadas para fora de seu cotidiano alienante e conduzidas aos limites entre a razão e a insanidade, colocando em xeque seu modo de vida. No que diz respeito à aproximação entre vida e obra, vale ressaltar as considerações feitas pela pesquisadora Nádia Battella Gotlib em sua já citada biografia *Clarice – uma vida que conta* (1995):

Neste livro, entrelaçam-se vida e obra de Clarice Lispector. Dados de informação de ordem biográfica e dados de leitura crítica de seus textos alternam-se e complementam-se, sem que equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de interdependência. (...) Não se pode negar que há... coincidências. E tais coincidências a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o “parecer como que

fosse” que, nesse jogo, nós leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional. (GOTLIB, 1995, p. 15)

Por sua vez, Teresa Montero lança, em 1996, como resultado de sua pesquisa de Mestrado pela PUC-Rio, o livro *Eu sou uma pergunta*, também uma biografia, mas cuja proposta de leitura difere da perspectiva adotada por Gotlib (1995), abstendo-se de traçar aproximações entre vida e obra, construindo a mais factual das biografias da autora de *A Hora da Estrela* (1977). Lícia Manzo, em *Era uma vez eu: a não ficção na obra de Clarice Lispector* (1997), desafia a rígida separação entre vida e obra, adotando uma perspectiva de análise que divide opiniões no mundo acadêmico – ler a vida de Clarice Lispector através de sua ficção. Já no início de seu texto, a ensaísta afirma:

Torna-se impossível, até mesmo para o leitor mais desatento, deixar de vislumbrar uma intenção autobiográfica percorrendo cada um de seus escritos (...) Sem jamais ter caracterizado nenhum de seus livros como “autobiográfico”, Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao “eu”, enfim, acabando por converter-se no personagem central de seus escritos. Em nossa análise, mais do que a construção de um diálogo entre vida e obra, procuramos compreender o próprio texto ficcional de Clarice como uma espécie de autobiografia não planejada. Ler a vida que Clarice, através de sua literatura, nos contou. (MANZO, 1997, p. 4)

Aproximando as três perspectivas teóricas, cujas propostas se concentram em compreender as possíveis relações entre vida e produção ficcional, chegamos à conclusão de que todas apresentam pontos de convergência, inclusive complementares, conforme sugerido por Gotlib (1995, p. 15). Contudo, a biógrafa alerta: “cabe ao leitor/pesquisador não cair na tentação de estabelecer, equivocadamente, uma mútua relação de interdependência entre o histórico e o ficcional”. É seguindo as mesmas ressalvas apontadas por Gotlib, que “lemos”, nas cartas escritas por Clarice, situações e experiências vividas, que foram, de algum modo, inseridos ou ficcionalizados em sua poética.

A carta escrita para as irmãs revela uma pessoa embotada, mas que resiste pela literatura, resiste pela escrita epistolar. Mesmo abatida, a jovem missivista não se submete, e espera um dia reencontrar a força vital que sustenta os alicerces de seu edifício interior. Naquele momento, encenava uma mulher irreconhecivelmente

“detestável”, uma *persona* nada parecida com seu modo de ser. As cartas deixam a impressão de que, de um momento para o outro, sua vida, sua identidade lhe foram usurpadas. Mais uma vez, Clarice Lispector, conforme relata em suas missivas, afivela ao rosto uma máscara para proteger a si e aos outros, cortando, com isso, parte de sua vitalidade e o interesse pelas coisas. Ao que parece, a criação de uma “falsa identidade” também foi um dos estratagemas, uma forma de resiliência encontrada pela autora a fim de suportar o exílio e uma rotina que em nada lembrava sua vida no Brasil.

Por mais contraditórias que tenham sido as diversas identidades criadas pela autora, acreditamos que é possível entrever, não apenas em sua produção ficcional, como também em suas missivas, traços de sua personalidade¹⁹. O depoimento de amigos, como o diplomata Lauro Escorel e sua esposa Sara, reforçam nossa hipótese de que, em Clarice Lispector esse “modo de ser”, de se posicionar na vida e na ficção, parecem entrelaçados: “Clarice tinha compulsão para se aprofundar na angústia, mas cultivava essa angústia dramatizada. Assim, vida e representação se embaralham e se misturam” (GOTLIB, 1995, p. 53). A escritora parece habitar o limiar entre a luz e a sombra, desviando-se de olhares curiosos. Poucas pessoas tiveram acesso à sua intimidade como a amiga Olga Borelli, que, além de auxiliá-la na organização de seu trabalho, foi companheira constante em casa, passeios e viagens. Em seu livro *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981), assim descreve a autora de *A Cidade Sitiada* (1949):

Defini-la é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão dela: era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos. Dois atributos imediatamente visíveis: integridade e intensidade. Uma intensidade que fluía dela e para ela refluía. Procurava ansiosamente, lá, onde o ser se relaciona com o absoluto, o seu centro de força – e essa convergência a consumia e fazia sofrer. Sempre tentou de alguma maneira solidarizar-se e compreender o sofrimento do outro, coisa que acontecia na medida da necessidade de quem a recebia. O problema social a angustiava. Sabia o quanto doíam as coisas e o quanto custava a solidão. São muitos os “mistérios” que aos olhos de alguns a transformaram em mito. Simplesmente, porém, em Clarice não aparecia qualquer mistério. Ela descobria intuitivamente o mistério da vida e do ser humano; em compensação,

¹⁹ Para Edgar César Nolasco (2001, p. 49-50), O sujeito-escritor, ao praticar o ato de escrituração, acaba deixando marcas, rastros, por assim dizer, de sua personalidade, que serão buscados pela atividade do leitor que nunca as desvendará em sua totalidade. Em sua investida, o leitor, apropriando-se do objeto-texto, deixa alguma coisa escapar da sua relação com o texto, mas é justamente esse excesso, isso que ficou de fora, que atesta o seu envolvimento com a textura do que lê.

era capaz de dissimular o seu próprio mistério (BORELLI, 1981, p. 14).

O esboço traçado por Olga Borelli descreve Clarice Lispector como uma simples “dona-de-casa” que escrevia contos e romances, não deixando de reforçar o mito pela indefinição de uma identidade sempre fora do alcance dos que conviveram com ela. Borelli (1981) também chama atenção para a capacidade da autora em “dissimular seu próprio mistério”. Deste modo, o enigma permanece: qual visão nos ficou de Clarice Lispector, que imagem consciente ou inconscientemente construiu de si própria? Em crônica publicada em 14 de novembro de 1970, intitulada “Explicação de uma vez por todas”, a escritora insiste em desmitificar a imagem que o público construiu de si, tenta convencer seus leitores de que não existe “mistério” algum em sua trajetória de vida, lamentando frustrar aqueles que lhe conferiram um estatuto de mito. Declara, ainda, não ser uma “intelectual”, muito menos dotada de uma inteligência singular, mas apenas possuir uma aguçada intuição que a guiava na vida e em sua produção ficcional. Todavia, à medida que desenvolve sua “explicação”, parece atuar em um palco onde sua verdadeira identidade jamais é inteiramente revelada, permanece com sua *persona* afivelada em sua face:

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchetchelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. [...] Quanto aos meus “r” enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito [...]. Outro mistério, portando, elucidado. O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? Em inglês, naturalmente, se fosse [...]. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que partido? Que gênero de amigos teria? Mistério (LISPECTOR, 1999a, p. 319-320).

Ao sintetizar sua autobiografia, Clarice Lispector expõe apenas fatos banais, como local, data de nascimento e lugares em que viveu, sem, contudo, elucidar o “mistério de seu destino”. Em uma espécie de “dissimulação”, a autora desconstrói, no

final da crônica, toda a argumentação e a imagem de mulher comum, contribuindo, em certa medida, para acentuar as especulações e mitos criados em torno de sua figura.

Gotlib (1995) dedicou-se, ao longo de vários anos, a traçar um esboço, um perfil ou um “possível retrato” da autora de *A Hora da Estrela* (1977). Sua biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995) centra-se na personalidade literária da escritora, uma imagem que a biógrafa acompanha através das cenas literárias da obra clariceana, mantendo correspondências com o abundante material de referência separado e organizado com sensibilidade e pertinência. Fazem parte desse material: correspondências, depoimentos, manuscritos, desenhos, fotografias dentre outros. Toda essa matéria, intersemiótica, intertextual e intercultural “configura uma imagem em claro e escuro de Clarice – uma imagem, como a obra da escritora e os documentos que deixou, que matiza o essencial e atenua o anedótico próprio das circunstâncias existenciais mais ritualizadas” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 1).

Em depoimento para o Jornal *O Globo*, na ocasião da morte de Clarice Lispector, a ajudante Geni Rodrigues descreve a patroa como uma pessoa delicada e humana, envolvida em uma rotina simples, dividida entre os afazeres domésticos e seu trabalho: “ela não gostava muito de sair de casa, mas adorava ficar conversando assuntos da vida. Ouvia atenta, pois gostava do que ela falava, me dava muitos conselhos – para a gente saber compreender a vida, saber em quem confiar” (GOTLIB, 1995, p. 51). Fazia as refeições em casa, vivia à base de sanduíches. Nos últimos anos só almoçava ou jantava quando tinha a companhia dos filhos ou dos amigos. Ainda segundo Gotlib (1995, p. 51), esse depoimento, de quem viu Clarice Lispector de perto, dentro de casa, durante alguns anos, na simplicidade descontraída do cotidiano, contrasta com o de outras pessoas, como o da psicanalista Anna Verônica Mauter:

Ela existia para todos nós, velhos habitantes do Leme. Cuidávamos dela mentalmente porque parece que ela não se deixaria cuidar de outra forma [...]. Seu medo do olho do outro ficava nítido lá no bairro. Sua silhueta fugidia nos dizia para pensar nela sem tocá-la, para cuidar dela, para acompanhá-la sem se aproximar. E assim fazíamos. Espreitávamos Clarice de longe. Atentos.

No primeiro depoimento, temos a descrição de uma mulher simples, humana e delicada, despida de qualquer aura de sofisticação, conforme várias vezes afirmou querer ser vista. Tal impressão contrasta com a da psicanalista, que privilegia um distanciamento respeitoso, cultivado pela própria escritora. Sua timidez e isolamento

voluntário cercavam-na de uma atmosfera de mistério, permanecendo inatingível e “favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; em qualquer época, sedutora, atraente, antissocial, esquisita, difícil, mística, bruxa” (GOTLIB, 1995, p. 52). Entre os amigos escritores, os relatos evidenciam o impacto causado pela figura imponente de Clarice Lispector, admirada por sua beleza e por sua prosa incomum. Talvez o depoimento de Antônio Callado seja o que melhor sintetize essas impressões:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente, ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais [...]. Sempre achei, e disse mesmo a Clarice, que ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido. Depois li num livro dela, póstumo, *Um Sopro de Vida*: “Sou complicada? Não, eu sou simples como Bach” (GOTLIB, 1995, p. 52).

O relato de Antonio Callado, especialmente o trecho em que menciona a narradora de *Um sopro de vida* (1974), ilustra bem as contradições de uma escritora que desejava ser vista como uma “simples dona de casa” que escrevia livros, porém tão complexa e sofisticada quanto uma *cantata* de Johann Sebastian Bach. Depoimentos de amigos, escritores, intelectuais e familiares trazem em si a descrição de “várias personalidades”, uma imagem difícil de ser emoldurada, alertando para a ilusão ingênuas de se atingir a totalidade, já que se situa como simétrico de uma autora consciente da precariedade da representação, “precariedade que singularizou, por sua vez, a vida da escritora, desde as circunstâncias de seu nascimento. A vacuidade da representação, em que tudo “vago, leve e mudo não é mero artifício narrativo” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 2). Ao dar voz para os homens e mulheres que conviveram com a escritora, Gotlib (1995) aponta para os diferentes perfis da autora de *Água Viva* (1973), um retrato incompleto e fragmentado. A crítica apreende esses fragmentos, dispondo-os de forma a marcar as linhas básicas de um corpo que se revela e oculta, restando ao leitor preencher estas linhas ou completar este esboço pela imaginação:

Próxima. Distante. Vaidosa. Terna. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Advinha. Estrangeira. Enigmática. Simples.

Angustiada. Dramática. Judia. Insolúvel. Esses são alguns dos traços que compõe os diferentes perfis de Clarice, diferentemente vistos pela empregada, pela vizinha, pelos parentes, amigos, jornalistas, críticos, escritores. Mas, ao passar por eles, é preciso considerá-los apenas como vestígios de uma identidade, traços de um “ser quase” Clarice, lembrando o que ela mesma certa vez contou a respeito de uma amiga sua: [...] *uma amiga minha foi tirar retrato de uma baiana, e ela não deixou: “Minha alma você não tira”* (GOTLIB, 1995, p. 54, grifos da autora).

Em entrevista concedida por Paulo Francis, também se destaca a capacidade de encenação de Clarice Lispector e sua desenvoltura em ludibriar aqueles que tentaram entrever sua persona insolúvel: “Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na sua própria ficção. É o melhor epitáfio possível para Clarice” (GOTLIB, 1995, p. 53). A declaração do jornalista reforça a hipótese de amigos e escritores próximos: a de que a autora foi se “ficcionalizando”, assumindo papéis, de forma consciente ou não, conforme lhe exigiam as situações cotidianas. Olga Borelli, em depoimento concedido à Gotlib (1995), relata um episódio tão intenso quanto a própria vida literária de Clarice Lispector. Talvez seja, nas palavras da crítica, a narrativa-clímax de sua vida, ou seja, de sua morte, mas morte já não de si mesma, da autora ou das Clarices, mas de uma outra, já totalmente transfigurada em ficção:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse: Você matou meu personagem (GOTLIB, 1995, p. 484).

Nesse sentido, a atmosfera de mistério e enigma que envolve a autora e personagem dificulta o delineamento de um perfil definitivo, se é que tal possibilidade existe:

Clarice coloca-se como uma personalidade que aceita as máscaras e se disfarça. Mais, em sua vida e no que escreve, Clarice parece uma personagem sempre à procura de um disfarce. Na vida como na obra o disfarce parece-nos na verdade uma estratégia de busca sempre renovada de sentidos. Com a angústia e a solidão, esta mulher de classe média da burguesia, como se auto rotulou, é atraída pela forma de conhecimento que infringe os códigos estabelecidos (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 3).

Diante das hipóteses aventadas por Abdala Junior (2010) e Gotlib (1995), impõe-se ao pesquisador da epistolografia a seguinte questão: qual procedimento adotar na leitura e análise das cartas de uma mulher que fez da encenação e do disfarce uma estratégia de renovação de sentidos para sua vida e obra? Ao leitor das cartas resta a expectativa de que essas vozes que contam sobre a escritora, somadas às falas da *persona* que se manifesta no discurso epistolar, nos permitam divisar as marcas de sua personalidade, um “ser quase” Clarice. Mesmo trabalhando com as lacunas, com a incompletude, o pesquisador das correspondências não desanima, pois tem consciência de que o sujeito que busca apreender está sempre um passo à frente, uma identidade movente, nem sempre disposta a se revelar neste jogo de “adivinhas” ou, ainda, quem sabe, recorrer ao procedimento de leitura das cartas sugerido por (GOTLIB, 2017, p. 6): “O que temos de ler na correspondência é o que não está escrito lá”.

Edgar César Nolasco (2001, p. 23) ao refletir sobre o estatuto da criação do texto literário, enfatiza a necessidade de se pensar no que chamou de “encenação do sujeito (autor-ator/escritor, leitor)” e sua relação com cenário da linguagem literária: “Se, antes, decretou-se a ‘morte do autor’, agora diferentemente, indaga-se o ‘lugar’ que esse autor/ator representa na teatralização textual, dividindo com o leitor o mesmo espetáculo na/da escritura”. Ainda segundo o ensaísta, o espaço que esses atores personagens ocupam no corpo da escritura, ou que passam a ocupar no ato da leitura, não apenas desconstrói a identidade do sujeito do saber, mas também sua pretensa autoridade como dono de uma verdade totalizadora. Esse movimento traz para o centro da reflexão crítica o processo do objeto literário: o texto. Entre as obras da modernidade que tematizam essa indagação em torno do sujeito da escritura, Nolasco (2001, p. 23) situa as narrativas de Clarice Lispector, justificando:

Para abordar seu processo de criação escritural é indispensável, desde o início, voltar-se para a figura do autor (escritor) que nele se inscreve/escreve deixando suas “marcas” e constituindo-se como tal. Seguir as marcas que vão se inscrevendo pelo tecido escritural é querer, de certa forma, resgatar pela leitura do trabalho operado pelo escritor (Clarice Lispector) e – o que parece fundamental ainda – obter uma *assinatura possível* daquele que ali se erige na escritura pela leitura.

Porém, o trabalho não é tão simples quanto parece – como localizar esse autor que se inscreve e se dilui no decorrer da escritura clariceana despojado de uma identidade/totalidade e de uma verdade que lhe assegure o seu papel encenado no

discurso e no corpo da escritura? “Desprovido de um lugar em que se pensava eterno, e longe de qualquer origem e assinatura, esse autor/ator (escritor: Clarice Lispector) se desfaz na linguagem literária para dela renascer alhures (sempre em outro lugar).” NOLASCO (2001, p. 24), ainda pensando na escritura da autora de *Laços de Família* (1960), afirma que, numa obra como a de Clarice Lispector, em que cada escritura (texto) é a tentativa apaixonada de “chegar ao esvaziamento, ao seu fracasso, ao ‘eu’ sem ‘máscara’ torna-se quase impossível situar esse autor que se multiplica para dentro, ressurgindo a cada nova escritura como um eu enviesado” (NOLASCO, 2001, p. 24). Apostando na estreita relação entre dados biográficos e produção ficcional, o crítico chama a atenção para o fato de que a escritora fez de sua vida matéria para sua ficção. Tal prática foi notada pelo amigo de Clarice Lispector, José Américo Pessanha, na carta²⁰ datada de 5 de março de 1972, em resposta à leitura dos manuscritos do “Objeto gritante”, posteriormente publicado com o título de *Água Viva* (1973):

E, se como você mesma sabe, fazer literatura nunca significou para você o que geralmente significa para o literário “profissional” – é seu modo de sobreviver adiando abismos, como Xerazade que inventa estórias para adiar com palavras as ameaças – aquela inerência do escrito ao vivido talvez crie impasses de que você terá que ter consciência para superar (quer do lado vivido, quer do lado da atividade literária). (GOTLIB, 1995, p. 406).

Pessanha continua sua arguta e sensível análise sobre o processo narrativo de Clarice Lispector: “Tento me explicar melhor: você se transcendia e ‘resolvia’ em termos de criação literária: agora a ‘literatura’ desce a você e fica (ou aparece) como imanente ao seu cotidiano; você é seu próprio tema” (GOTLIB, 1995, p. 406). A missiva do amigo parece confirmar que, na literatura da autora, quer seja do universo da ficção para o mundo do factual (do escritor), ou deste para o mundo da ficção, “o que se dá nesse intervalo entre escritura e vida/vida e escritura é nada mais que uma (des) aprendizagem do autor que se inscreve no tempo da escritura e, ao mesmo tempo, do leitor no tempo da leitura.” (NOLASCO, 2001, p. 24). O caminho percorrido por Nolasco, para pontuar o lugar do sujeito-escritor na produção escritural de Clarice Lispector, restringe-se ao tempo em que ela escreveu crônicas para o *Jornal do Brasil*:

²⁰ Em nossas pesquisas em arquivos não tivemos acesso à carta original escrita por José Américo Pessanha. A missiva também não foi publicada nas coletâneas de cartas utilizadas como referências nesta Tese. Assim, recorreremos à pesquisa de acervo empreendida por Nádia Battella Gotlib, especificamente sua biografia, *Clarice – Uma vida que se conta* (1995), para acessar este documento.

de 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973. Pois, segundo o crítico, ao escrever para o *Jornal*, aquela

máscara de escritor (autor) “anônima” e “discreta” começa a ser desfeita para dar lugar a um sujeito-escritor que reaparece de forma mais exposta na cena do discurso do texto e do texto (crônica), transformando-se em um personagem da escrita a ser lido/construído pelo sujeito/leitor (NOLASCO, 2001, p. 25).

Neste período, ao escrever suas crônicas, Clarice Lispector indaga-se sobre sua própria identidade. Assim, a partir de “conselhos” de seus leitores, como, por exemplo, aqueles que aparecem na crônica “se eu fosse eu”, publicada em 30 de novembro de 1968, a autora ocupa-se de questões que, de algum modo, sempre permearam sua produção ficcional: “quem sou eu? Como sou? Quem sou realmente? E eu sou?” (LISPECTOR, 1999d, p. 56). Se essas pequenas crônicas serviram para que a autora “indagasse sobre seu eu pessoal e enviesado, sobre sua identidade e seu processo de criação, serviram ainda para que ela constataste que, mesmo em seus livros, nos quais se pensava ‘anônima’ e ‘discreta’, se delatava”. (NOLASCO, 2001, p. 25).

Partindo da leitura dos textos *O que é o autor* (1994), de Michel Foucault, e *A morte do autor* (1988), de Roland Barthes, Azevedo (2007) propõe uma possível releitura dos conceitos de autor empírico, autoria e persona autoral. Segundo a pesquisadora, esse desdobramento da figura do autor pode ser entendido como uma forma híbrida, capaz de sugerir um outro modo de atuação do conceito:

A hipótese que gostaríamos de levantar é a de que a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade” (AZEVEDO, 2007, p. 5)

A estudiosa afirma que a confusão entre a instância autoral, seu ego *scriptor* e as figurações de si, esboçadas em alguns textos da literatura contemporânea, sugerem a possibilidade de um deslocamento da função-autor nos textos literários. Afinal, “as maneiras pelas quais o texto aponta para a figura do autor já nascem marcadas pelo arranjo indecível entre vida e ficção, experiência real, do autor, e a composição distanciada de papéis, personagens-tipo” (AZEVEDO, 2007, p. 5). A hipótese elaborada

pela crítica é a de que a performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre as experiências vividas e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas, como um estratagema capaz de garantir ao narrador assumir uma multiplicidade de vozes. Por esta perspectiva, “não se trata de confundir o escritor com o narrador, mas também de pensar nas várias *personas* que se manifestam nos textos, pois, “[...] seria tão falso identificar o autor ao escritor real, quanto identificá-lo ao locutor fictício. A função-autor se efetua na cisão mesma- nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1994, p. 809). Assim, a performance nos parece uma estratégia que caracteriza a função-autor dos textos da literatura contemporânea.

Se as questões levantadas acerca do autor, autoria e *persona* autoral já se impõem como problemáticas na leitura e análise do texto ficcional, o desafio em compreendê-las parece ainda mais complexo quando confrontadas com as correspondências, textos íntimos, (auto) biográficos nos quais supostamente o indivíduo está mais propenso a revelar sua subjetividade, despir-se da “máscara” que o protege do olhar escrutinador do outro. Caso aceitemos as hipóteses sugeridas por Nolasco (2001) e Azevedo (2007), nas cartas, estaria Clarice Lispector saindo do “anonimato” e se “delatando”, deixando que seu “eu enviesado” escapasse pelas fendas do discurso epistolar? Ou, mais uma vez, a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964) revela apenas o que lhe convém para seus interlocutores, permanecendo com uma “falsa identidade” afivelada ao rosto, multiplicando-se em outros “eus”, agindo como uma personagem a fim de aliciar seus destinatários? Nas cartas que escreveu, vida e ficção não estariam mais uma vez entrelaçadas? Tais questões apresentam-se como desafiadoras para o pesquisador da epistolografia, que busca apreender a “voz” que sussurra nas cartas. Por mais que se decrete “a morte do autor”, o desejo em captar sua “verdadeira” face, caso essa tarefa seja realmente possível, também permanece para o leitor das correspondências.

2.1 O objeto carta: quem fala aqui?

No período em que viveu no exterior, Clarice Lispector correspondeu-se intensamente com suas irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector. Desde que foram

organizadas por Teresa Montero (2007) e publicadas na coletânea *Minhas Queridas*, as cartas chamaram a atenção da crítica e da historiografia literária por sua natureza íntima e, em certa medida confessional, revelando uma personalidade até então pouco conhecida da autora de *A Maçã no Escuro* (1961). A missivista que fala às irmãs contrasta com aquela que se comunica com os amigos e outros destinatários, parece mais disposta a desnudar as profundezas de sua subjetividade. Em carta escrita de Nápoles, datada de 1 de setembro de 1945, para Tania Kaufmann, trata de temas corriqueiros: a vida no exterior, o aborrecimento causado pelas limitações na comunicação epistolar, a doença de seu cachorro, de sua vida social na Itália e por fim pede notícias sobre o livro lançado por sua irmã Elisa. Em meio à banalidade dos temas, a remetente fala sobre a saudade que sente do Brasil, da família e dos amigos, passando a discorrer sobre a própria personalidade:

Nápoles, 1 de setembro 1945

Tania, querida.

Recebi sua carta de 12 de agosto, aquela que você se queixa da dificuldade de correspondência. Com certeza ela é resposta a alguma minha em que eu me queixo de não receber cartas [...]. Quanto a não poder conversar direito pelas cartas, isso é uma fatalidade e tem que ser por toda a vida... É melhor a gente se habituar. Mesmo pessoalmente é difícil conversar, mesmo quando a conversa é entre duas irmãs que se gostam e se entendem. Mil sentimentos atrapalham, como seja o amor mesmo, a desconfiança de que se esteja vagamente mentindo, a vontade de convencer etc. [...]. Não ligue para mim, não se preocupe. Vou escrever agora em diante cartas + alegres. Na verdade não tenho ido a festas, que Nápoles tem pouca vida social. Tudo o que eu tenho é a nostalgia que vem de uma vida errada, de um temperamento excessivamente sensível, de talvez uma vocação errada ou forçada etc. Que importa se por carta não se pode falar direito? Pessoalmente você se irritaria comigo. E com razão, certamente. Está tudo bem, não há nada a fazer. Meus problemas são de uma pessoa de alma doente e não podem ser compreendidos por pessoas graças a Deus, sãs. Mas fique tranquila, eu tenho levado uma vida como de todo o mundo [...]. Quanto a escrever a amigos do Brasil, querida, eles não me respondem... é ridículo, não é? Não escrevo mais. Mas não tem importância. Peço-lhe, Tania querida, que não se preocupe comigo. Eu sou muito feliz (LISPECTOR, 2007, p. 75).

Clarice Lispector deixa transparecer, em sua missiva, um profundo abatimento, relatando sobre sua dificuldade em adaptar-se à nova vida; por mais que se esforce, a rotina de dona de casa e mulher de diplomata a sufoca. Ela atribui tal inabilidade a “um

temperamento excessivamente sensível, uma vocação errada ou forçada”. O tom da conversa parece mais íntimo, afinal, trata-se de uma conversa entre duas irmãs “que se gostam e se entendem”. Neste contexto, “a carta é o farol reconfortante no meio da desolação humana” (DIAZ, 2016, p. 130). Porém, a intimidade entre as irmãs Lispector não significa uma abertura incondicional de quem escreve, pois “mil sentimentos atrapalham, como seja o amor mesmo, a desconfiança de que se esteja vagamente mentindo, a vontade de convencer” (LISPECTOR, 2007, p. 75). Esta sentença, elaborada pela jovem remetente, parece alertar para o fato de que “a carta oscila constantemente entre os limites da abertura para outrem e um fechamento de si” (HAROCHE-BOUZINAC, 2018 p. 139). Por esta perspectiva, o pesquisador da epistolografia não pode ser ingênuo a ponto de acreditar que tudo o que está escrito no papel constitui-se como a mais pura verdade. Antes de ser um missivista, o escritor é também um fabulador, fazendo da escrita epistolar um terreno fértil para praticar o que mais entende: desvelar os meandros da linguagem e trabalhar a palavra como forma não apenas de expressão de sentimentos, emoções e fatos, mas também como matéria intrínseca do processo de ficcionalização que toda escrita contempla. A fim de recompor alguns traços dessa “grafia de vida”, será exigido do estudioso “a paciência e a habilidade do jogador, para não falar da imaginação e da curiosidade” (SANTIAGO, 2002, p. 21). Ao analisar a natureza das correspondências, notamos que elas tanto podem servir de máscaras a ocultar a identidade do remetente, como também deixar escapar, pelas frestas de seu discurso, traços inconfessáveis da *persona* que as escreve:

A máscara e a pena, eis, portanto, os primeiros atores da correspondência. Será que a pena, porém, desenha uma máscara de palavras para aquele que a maneja ou, ao contrário, será que o desnuda em um efeito fulgurante de verdade? Os epistológrafos mais sinceros nem sempre o sabem; e é frequentemente por isso que continuam escrevendo, aterrorizados ou simplesmente desencorajados, ao descobrir que aquilo que nasce espontaneamente sob sua pena não é a verdade singular de seu coração desnudado, mas o já dito dos lugares – comuns (DIAZ, 2016, p. 115).

Estaria a escritora recorrendo a essas máscaras no diálogo epistolar mantido com a irmã e outros destinatários? Alguns estudiosos, como Lícia Manzo, têm abordado sua obra ficcional como uma espécie de autobiografia não planejada, “procurando ler a vida de Clarice, através do que sua literatura nos contou” (MANZO, 1997, p. 4). Tal método de leitura poderia ser aplicado para a análise das correspondências? Existiria a

possibilidade em “ler” a vida de Clarice Lispector através das cartas que preservou? Como já afirmado, a autora de *A Hora da Estrela* (1977) parece ter feito da encenação da *persona* um artifício para dar novo sentido à sua vida e à sua obra; estaria ela mais propensa a se revelar no discurso epistolar? Na missiva escrita para Tania Kaufmann, a escritora confessa sua dificuldade em se comunicar por meio das cartas, pois tem a vaga sensação de que sempre se está “mentindo”, “desconfiando” ou tentando “convencer” seu interlocutor. A este respeito recorreremos mais uma vez às considerações realizadas por Diaz (2016, p. 115-116):

Será a carta, então, espelho de si? Será mesmo? Em todo o caso, “espelho de tinta”, opaco e fosco com essa substância da qual é feita. A imagem demasiadamente estática do espelho, aliás, não é pertinente para traduzir a relação complexa de figuração de si que se produz na carta, e que é mais tentativa de inteligibilidade de si do que simples captação especular. Se houver espelho, é um espelho muito particular que constrói aquilo mesmo que supostamente deve refletir. Contrariamente ao autorretrato pictórico, a “autografia” não é a reprodução mais ou menos parecida de um objeto já presente; não é uma cópia, mas um original, pois o que ela coloca em cena e em jogo não existe antes dessa verbalização, pelo menos não da mesma forma. Prova disso é a fragmentação do retrato de si na carta, sobretudo na carta da juventude. As imagens que o epistológrafo dá de si nunca são retratos de corpo inteiro, mas detalhes, fragmentos de uma imagem fugitiva e sem fixidez.

Mesmo que a carta não permita divisar um retrato completo do sujeito, existe a possibilidade de que ela descortine mais informações do que o desejado pela mão que segura a “pena”. A afirmação nos remete ao conceito, formulado por Foucault, de que “a carta é a forma mais desinibida e sublime da escrita de si” (FOUCAULT, 2004, p. 146). Partindo das formulações de Foucault acerca da escrita epistolar, Silviano Santiago (2002, p. 12) destaca que a carta puxa a responsabilidade para o sujeito empírico: “na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro”. Porém, as hipóteses levantadas por Santiago abrem caminho para outra questão a ser levada em conta neste tipo de discurso: “entre o eu e o outro, na carta, portanto, há a ‘pena’. Entre o *bios* e o *auto*, há a grafia: escrevem-se cartas primeiramente ‘para escrever’” (DIAZ, 2016, p. 117). As imagens que Clarice Lispector dá de si em suas correspondências nunca são retratos de corpo inteiro, mas detalhes, fragmentos de uma imagem fugitiva e sem fixidez. Assim como na vida e na sua produção ficcional, a autora continua a se

esquivar do olhar do outro, daí a necessidade de seus “retratos” serem sempre recompostos.

Assim, a escrita epistolar não é o emblema de uma certeza identitária, e o eu, em vez de se exhibir armado de sua couraça, produz-se nela, na maioria das vezes, na humildade de um balbúcio que nem mesmo espera uma resposta, ou comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, dizer algo daquilo que tem no íntimo. De antemão o postulado biográfico fracassa: “não escrevemos cartas para nos contar ou contar nossa vida, mas para apreender sua gramática, se de fato essa gramática, que articularia os elementos do ser, for apreensível – fato de que muitos epistológrafos duvidam” (DIAZ, 2016, p. 116). Há ainda a possibilidade de o chamado “diálogo epistolar” constituir-se na verdade como um “monólogo”, recurso discursivo associado frequentemente à produção ficcional de Clarice Lispector. A remetente pode às vezes fazer de conta que redige a carta para si mesma, talvez para ter o prazer de escrever de forma mais extensa o que poderia ser dito mais rapidamente. Assim, a carta parece oscilar constantemente entre os limites da abertura para o outro e de um fechamento sobre si:

Essa bipolaridade diálogo-monólogo constitui um dos elementos principais de definição da escrita epistolar: instrumento flexível, a carta reúne em si todas as virtualidades do monólogo e do diálogo e é essa flexibilidade, e não a orientação exclusiva para o destinatário que a nosso ver cria o caráter próprio do discurso epistolar (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 139-140).

Retomando a carta enviada por Clarice Lispector à irmã Tania Kaufmann, a remetente confessa sua dificuldade de “abertura”, como se nunca conseguisse de fato aproximar-se do “outro”, mesmo quando seu destinatário é sua querida irmã ou um amigo próximo. Por outro lado, Foucault (2004, p. 149-159) assevera que “a carta é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita”, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro; desse modo, ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. O teórico ainda destaca que a carta faz o escritor “presente àquele a quem a dirige”, porque

Escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De

certo modo, a carta proporciona um face-a-face (FOUCAULT, 2004, p. 149-159).

Por meio da carta, abrimo-nos ao olhar do outro e instalamos o nosso correspondente “no lugar do deus interior”. Assim, as missivas configuram-se como veículo primordial de subjetivação em que Clarice Lispector exercitará formas de se posicionar em relação ao outro e a si mesma, conforme podemos verificar em carta datada de 19 de junho de 1946:

Acabei de passar uma semana das piores em relação ao meu trabalho. Nada presta, não sei onde começar, não sei que atitude tome, não sei de nada. Digo a mim mesma: não adianta desesperar, desesperar, desesperar é mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando²¹, e uma palavra amiga [...] Fernando, Helena²², um abraço grande. Me escrevam, agora que vocês sabem quanto pode valer uma carta e sobretudo certas cartas. Dei um ar de tristeza? Não, dei um ar de alegria.

Clarice

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 88)

Ainda segundo Foucault (2004), esse tipo de “abertura”, implicaria uma “introspecção” entendida como “uma abertura de si mesmo que se dá ao outro”, ou ainda como a constituição de uma “narrativa de si” que é “a narrativa da relação de si”. Se a carta prepara de certa forma um face a face, a missivista revela a Fernando Sabino e às irmãs o rosto da estrangeira na Europa, sem amigos, sem profissão, sem esperanças. Esse rosto – e o fio que o tece – reaparece em diversas cartas, especialmente naquelas escritas no período em que viveu na cidade de Berna – Suíça (1946 a 1949):

Eu infelizmente sou um espírito cansado e “blasé”; pouca coisa me entusiasma, eu bebi demais na literatura. Mas como deixar por exemplo de ler e escrever por um tempo? No caminho em que eu entrei eu tenho que aprofundar ao máximo até meus defeitos, quanto mais tempo passar mais enfronhada eu deverei estar no que eu faço – só assim conseguirei um arremedo de perfeição. Só tenho na verdade interesse e esperança em certas pessoas, em conhecer certas pessoas. O mundo me parece uma coisa vasta demais e sem síntese possível (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 106-107).

²¹ Esta carta possui como destinatário o escritor Fernando Sabino.

²² Helena Valladares Sabino, primeira esposa de Fernando Sabino.

Porém, a jovem remetente desconfia da sinceridade de suas cartas. Deseja falar de si com a irmã Tania Kaufmann, mas mil sentimentos a atrapalham. Assim como os narradores de seus romances e contos, Clarice Lispector teme que as palavras escritas em suas missivas não expressem suas reais intenções, citando inclusive um dos objetivos que podem vir escamoteados no discurso epistolar: “a vontade de convencer” seu interlocutor. É importante ter em mente que a sinceridade/encenação, a verdade/mentira são forças análogas que atuam no discurso epistolar. Destarte, se o magnetismo incandescente da carta mescla as fronteiras do verdadeiro e do falso, fazendo “os epistológrafos se perderem em um labirinto de erros, acontece também que descobrem nela a sua própria verdade. Pregando o falso, o impostor acaba às vezes por revelar quem ele é de verdade ou por desmascarar seu parceiro” (DIAZ, 2016, p. 153-154). Com a intenção de ilustrar a complexidade destas relações, tomemos como exemplo uma carta, escrita por Clarice Lispector ao amigo Lúcio Cardoso, datada de 7 de fevereiro de 1945, período em que a autora de *Água Viva* (1973) residia em Nápoles:

Nápoles, 7 fevereiro 1945

Caríssimo amigo:

Que felicidade receber seu livro! Acabei de recebê-lo com uma carta de casa, li a carta, li correndo a primeira página de seu livro, escrevi correndo uma carta para casa e estou agora escrevendo para você para pegar um portador que vai para o Brasil. Li logo a primeira página de seu livro porque não podia esperar, tanta curiosidade, tanta alegria. Estou tão contente. Vou ler, vou ler, vou ler, vou ler... Estou tentando escrever qualquer coisa que me parece difícil para mim mesma que eu me contenho para não desesperar. É alguma coisa que nunca será gostada por ninguém, mas não posso fazer nada. Lúcio, essa Editora Ocidente é a do Adonias Filho? Ele não querará editar meu livro *O Lustre*? Porque decididamente não posso esperar dois anos para vê-lo publicado pela José Olympio [...]. Se o Adonias lesse o livro e o quisesse, se Adonias me promettesse a publicação para bem, bem, bem breve, se Adonias tivesse qualquer interesse nele e, sobretudo, se a Editora Ocidente é de Adonias! Enfim, responda-me sobre isso e eu mandarei uma carta para ele conforme a sua resposta. Está bem? Lúcio, me escreva, não seja preguiçoso. Me conte coisas e não esqueça seus “conhecidos” de ultramar (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 66-67).

Na carta enviada, Clarice Lispector comenta sobre o livro *Inácio*, lançado pelo amigo em 1944, revelando com euforia sua alegria e curiosidade em relação à obra. Sua fala oscila entre o elogio, a troca de favores e o tom confessional; tal postura abre

caminho para diversas possibilidades de leituras que levem em consideração as reais intenções de quem escreve, pois a carta aparece muitas vezes como um “teatro”, não apenas em sua forma dialogada, pelas vozes que permite ouvir, mas também na encenação de um “eu” que, munido de certa dose de exagero e exaltação empregados, procura convencer e aliciar seu destinatário. Daí a importância de se considerar as possíveis intencionalidades escamoteadas em seu discurso, pois “a carta, como veremos, é sempre, e em diversos graus, uma encenação de si. A sinceridade do epistológrafo não passa de um mito no qual alguns têm acreditado. (HAROCH-BOUZINAC, 2016, p. 24).

Em 1940, Lúcio Cardoso, com 28 anos, e Clarice Lispector, com 20, se conheceram, estabelecendo desde então forte cumplicidade, alimentada pela constante troca de cartas nos períodos em que Clarice viveu no exterior. Por intermédio do escritor, ela passou a frequentar as rodas literárias do “grupo introspectivo”, que se reunia no Bar Recreio, no Rio de Janeiro. Foi o amigo quem sugeriu o título de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, de 1943. Além das temáticas de teor íntimo, o leitor pode acompanhar, na correspondência entre os escritores, a discussão e a troca de impressões acerca do próprio ato de criação artística. As angústias e a insegurança em torno de sua produção escrita eram compartilhadas entre os dois jovens romancistas. Para Haroche-Bouzinac (2016, p. 187), tal hábito, mantido entre escritores, indica que, para eles:

Escrever cartas em vez de escrever uma obra imediatamente publicável é proteger-se à sombra do destinatário, evitar o veredito anônimo e, ainda, ser autor. Logo, essa ambivalência da relação privado – público não é necessariamente uma “perversão da relação de destino”, armadilha do remetente ao destinatário, usado como porta – voz, mas poderia ser interpretada como o mais delicado dos presentes ou como suprema e tímida *coquetterie*.

Além de amigo, Lúcio Cardoso atuou como mediador entre Clarice Lispector e possíveis editores de seus livros. Na carta acima, a escritora expõe suas angústias em relação às dificuldades com a escrita, deixando transparecer seu estado de apreensão em relação à publicação de seu segundo romance – *O Lustre* (1946) – e solicita uma resposta confirmando ou não a publicação de seu livro pela Editora José Olympio. Finalizando a carta em tom mais descontraído, pede ao destinatário que “não seja preguiçoso”, que “não esqueça seus conhecidos de ultramar”; reclama ainda sobre a quantidade reduzida de cartas enviadas pelo autor de *A luz do subsolo* (1936), e parece

não aceitar que “a troca de cartas só pode ser bem sucedida se os dois parceiros aceitarem essa noção de defasagem epistolar para divertir-se com ela, em vez de lamentá-la.” (HARICHE-BOUZINAC, 2016, p. 111). A autora de *Perto do Coração Selvagem* (1943) admira o gênio criativo de Lúcio Cardoso; este talvez seja, entre seus interlocutores, a pessoa com quem tenha se aberto com menos reserva. Ao longo da carta, a missivista se dispõe a falar, não apenas da falta que sente do amigo, mas também de seus fantasmas interiores, detendo-se na confissão de seu estado oscilante de desassossegado, que vai da euforia ao desânimo:

Uma das coisas que faço na Europa é mudar de estação... Tenho muita saudade dos amigos, tenho saudade de você. Às vezes como seria bom você me ajudar com uma palavra ou outra. Continuo a trabalhar mas como um pesadelo. Seria tão bom que você lesse um pouco o que faço e dissesse se estou doida ou não [...]. Cada vez mais parece que me afasto do bom senso, e entro por caminhos que assustariam outros personagens, mas não os meus, tão loucos eles são. Mas não pense que tenho saudade de você apenas porque tantas vezes preciso mesmo da ajuda de uma amizade. Tenho saudade de ouvir você contar coisas, de acompanhar mais de perto o trabalho que você faz e que me entusiasma sempre tanto [...] Nem sei mais o que contar, Lúcio, para mim cartas são cada vez mais um meio gelado de comunicação. Embora, quando as recebo, sejam para mim cada vez mais uma alegria. Me escreva quando você puder, quando você quiser – espero que possa e queira (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 134).

A voz que se manifesta no discurso da carta deixa entrever uma mulher de espírito inquieto, mudando sempre de “estação”, em busca de “algo” inatingível ou inexprimível por sua escrita. Nem seu trabalho é capaz de minimizar suas angústias: “Continuo a trabalhar, mas como num pesadelo”. A apatia compromete sua escrita, deseja a presença física do amigo para que leia e opine sobre seus escritos. O isolamento parece minar seu equilíbrio íntimo, levando-a a caminhos que “assustariam outros personagens”, mas não os seus “tão loucos eles são”. Aqui somos mais uma vez tentados em aproximar autor/personagem, indagando: por qual motivo as personagens de Clarice Lispector não se assustariam com tais caminhos? Seria apenas pelo fato de serem “loucos”, ou por se constituírem como uma espécie de *alter ego* da escritora, conhecendo bem as angústias e inquietações por ela enfrentadas? Essa angústia é acentuada pela ausência dos amigos e familiares. Neste contexto, “a carta é quase sempre apresentada como benfeitoria, por gerar uma ilusão, ilusão de presença, ilusão de diálogo, voz recriada no silêncio de uma leitura muda” (HARICHE-BOUZINAC, 2016, p. 105). A força da carta em situações como as descritas pela remetente é a da

compensação, alento, um artifício para mascarar a ausência dos entes queridos ou ainda um discurso dos ausentes. Entretanto, o conforto oferecido pelas cartas é algo momentâneo, “esse deslumbramento se assenta em relva morta. A origem da correspondência é sempre a ausência.” (HAROCH-BOUZINAC, 2016, p. 105). Por outro lado, na acepção de Foucault (2004, p. 157), a carta torna o escritor “presente” para seu destinatário. Presente não apenas “pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente como uma espécie de presença imediata física”. Depois de tecer elogio ao gênio criativo do destinatário, Clarice Lispector lamenta dispor apenas das cartas para se comunicar, pois as considera um veículo “gelado de comunicação”, além de revelarem sua “inabilidade” como missivista. Ao final da carta, reafirma o pacto epistolar com o amigo: “Me escreva quando você puder, quando você quiser – espero que possa e queira”. O pedido parece confirmar a hipótese de que:

Quando uma amizade se fortalece com a regularidade da troca de cartas, torna-se ela própria um dos temas da correspondência. O ritmo desta, a importância que se lhe atribuirá, os assuntos que abordará são objeto de um pacto mais ou menos tácito [...] A cláusula mínima e essencial para este acordo é simplesmente que haja resposta. (HAROCH-BOUZINAC, 2016, p. 125-126).

Quando confrontadas, as cartas enviadas para as irmãs, para Lúcio Cardoso e Fernando Sabino sugerem uma estratégia de convencimento, de um “eu” que se mostra parcialmente, mas que reivindica afeto, atenção e troca de favores. O sujeito epistolar parece falar de si, expor suas angústias, expressar os seus mais profundos medos e desejos. Entretanto, por meio dessa subjetividade encenada que mais oculta do que revela, estaria a *persona* ainda fixada ao rosto da escritora? Por esta perspectiva, “a carta aparece como teatro, não só na sua forma dialogada, pelas vozes que permite ouvir, como também encenação de si, por si, no exagero, na exaltação empregados” (HAROCHE-BOUZINAC, 2018, p. 136). A este respeito, Perrone-Moisés (2000, p. 179), no ensaio “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”, comenta:

Ora, toda formulação linguageira implica uma retórica, mesmo que mínima. A carta, como gênero escrito, obedece implicitamente às regras de persuasão, e a persuasão de sinceridade, numa carta afetiva, é o imperativo maior. Esse é mesmo o imperativo maior de todo diálogo amoroso, cujas falas são do tipo que os linguistas classificam como performativo: “eu juro”, “eu prometo” etc.

Mesmo que não estejam situadas no rol das chamadas “cartas de amor”, as dezenas de missivas escritas por Clarice Lispector às irmãs e a outros destinatários parecem obedecer implicitamente algumas regras apontadas por Perrone-Moisés, não deixando de apresentar, em sua “formulação linguageira”, elementos persuasivos. As missivas, enviadas para as irmãs Lispector, abrem-se com expressões do tipo: “minhas queridas”, “minha florzinha”, “queridíssimas”. Na carta enviada para o escritor Lúcio Cardoso, é empregado o adjetivo “caríssimo”, no superlativo, enfatizando o apreço pelo amigo. Tais recursos estilísticos poderiam caracterizar um “tom performativo”, com o intuito de aliciar seus destinatários.

Há que se considerar, ainda, o que afirma Silviano Santiago em seu ensaio “Suas Cartas, nossas cartas”, que a variação do nome do correspondente pode gerar “um complexo sistema de dissolução do sujeito (Como quero ser visto por fulano e sicrano)” (SANTIAGO, 2002, p. 11). Neste sentido, as cartas de Clarice Lispector parecem flagrar a dissolução deste sujeito e a “derrapagem da pena” de acordo com o destinatário e com os objetivos que almeja. A missivista insiste com as irmãs e com Lúcio Cardoso e Fernando Sabino sobre a importância das cartas não apenas no sentido de mantê-la informada sobre os acontecimentos, como também, um veículo para fortalecer os laços afetivos enfraquecidos pela distância. Em carta enviada de Nápoles, datada de 30 de setembro de 1944, a escritora queixa-se com as irmãs:

Minhas queridas:

Já mandei tantas cartas e não recebo nenhuma... O que acontece afinal? Será que dona Zuza²³ não avisa quando se pode escrever? Seria simplesmente imperdoável. O fato é que Maury e Mozart²⁴ receberam cartas e eu não. Um dia desses, por isso, tive tanta raiva que meu coração se pôs a bater com força... Desculpem eu voltar ao assunto: mas veio aqui de Argel uma carta de d. Zuza e de dr. Mozart²⁵ para o Mozart; e na carta eles me mandavam abraços porque sabiam que eu estava com ele e que seguia ainda com ele para cá, por intermédio do Itamaraty certamente; ora, sabendo que eu estava lá como é que vocês não mandaram nada para mim? Agora não se pode mais escrever por Argel. Mas seria negligência da família do Maury? Continuo a dizer: seria imperdoável. Espero que vocês estejam recebendo minhas cartas. Mas se eu nada receber de vocês, paro de escrever. É mentira, escreverei sempre (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 55).

²³ Mãe de Maury Gurgel Valente.

²⁴ Irmão de Maury Gurgel Valente.

²⁵ Pai de Maury Gurgel Valente.

A carta revela uma remetente aborrecida pelo fato de não receber notícias da família, atitude que julga como “negligente” ou “imperdoável”. Em um tom que beira ao sério e à brincadeira, não deixa de expor o que sente. Dramatizando sua revolta, insinua que deixará de escrever caso não receba mais correspondências das irmãs, negando logo em seguida: “É mentira, escreverei sempre”. Após sua queixa, Clarice Lispector descreve resumidamente seu roteiro de viagem e despede-se das irmãs: “Por favor sejam felizes; eu o sou, a meu modo”. Fazendo da carta um espaço de encenação/persuasão, a autora de *Laços de Família* (1960) revela no *Post scriptum* um dos motivos que a levaram a adotar um discurso mais severo com as irmãs: “Desculpem por favor o tom dessa carta; é que procurei convencer de que devem me escrever. Tudo está bem e eu esperarei com calma” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 56). Mais uma vez a missivista “deixa escapar” um dos principais artifícios que direcionam o discurso epistolar: a necessidade que tem o remetente de “convencer” seu destinatário. A estratégia discursiva utilizada pela escritora foi justificar, por meio de uma postura de “humildade” e “resignação”, o tom pesado da carta e de consequentemente aliciar suas correspondentes para que continuem escrevendo para a irmã em terras estrangeiras.

Nas cartas enviadas para Lúcio Cardoso, a autora também não deixa de utilizar suas estratégias de persuasão. Reivindicando atenção, afeto e favores, precisa “convencê-lo” da importância de sua amizade, de suas ponderações acerca de seus escritos, de sua mediação junto a possíveis editores aqui no Brasil, além de poder falar sobre seus dramas mais íntimos. Assim, por mais que a carta seja tradicionalmente considerada “um espelho da alma, é um espelho que deve, na maioria das vezes, ficar sem brilho. Pode apenas refletir a imagem idealizada daquele ou daquela a quem se dirige: espelho do outro, portanto, mais que de si” (DIAZ, 2016, p. 141). As cartas elaboradas por Clarice Lispector parecem refletir, assim, mais uma imagem idealizada de seu destinatário do que de si mesma. Confirmando uma das regras elementares do jogo epistolar: “quando se escreve a alguém, é para ele, e não para si: portanto, deve-se tentar lhe dizer mais o que agrada a ele do que aquilo que se pensa” (*idem*). Lúcio Cardoso tem consciência deste afeto, porém, em uma missiva escrita na década de 1940, confessa sua preguiça em escrever cartas: “Clarice, não deixe de me escrever. Juro como seu amigo. Só sou muito preguiçoso. Mas sob palavra que outra carta que receber sua responderei com um testamento de vinte páginas. E você escreve cartas tão lindas, tão naturais!” (CARDOSO; MONTERO, 2002, p. 60). A resposta do escritor reafirma

os laços afetivos fortalecendo o diálogo via correspondência. Assim, o discurso epistolar é costurado pelos fios da amizade, sem contudo deixar de apresentar uma dose de encenação/dissimulação como estratégia de aliciamento dos respectivos remetentes e destinatários.

O estudo das correspondências de escritores conduz o pesquisador ao limite da fantasia *voyeurista*, o qual não se pode transpor: demarcar zonas nítidas entre verdade/encenação. Está claro que ainda subsiste no estudioso o desejo em relacionar vida/obra/correspondência. Entretanto, a leitura cuidadosa destas fontes de pesquisa torna-se um imperativo, pois cada forma de discurso possui seus objetivos e especificidades. Talvez seja necessário trazer, para o âmbito da epistolografia, a velha discussão sobre a criação da personagem romântica: “é possível sair dos limites estritos do sujeito e da autobiografia? Ou, até que ponto, o romancista é capaz de “outrar-se”? (CAMPOS, 2010, p. 15). Caso tal indagação seja direcionada para o indivíduo que se manifesta no discurso epistolar, entraremos aqui em outra seara: os limites entre o referencial e o ficcional nas correspondências. Todavia, ainda persiste um desejo de divisar o indivíduo na sua obra, ou, mais barthesianamente falando, “encontrar o autor para fechar o texto, ou desvendar o ser total da escritura”²⁶ (BARTHES, 2005, p. 14).

Sendo a carta um gênero híbrido e flexível, acreditamos que habitam seu espaço as muitas “Clarices”: amiga, mulher, estrangeira, solitária, alegre, mãe, sincera, dissimulada. Uma mulher múltipla e acima de tudo humana, como todos nós, com suas alegrias e agonias. Todas essas “vozes” que falam nas cartas balbuciam relatos de um outro tempo, de uma época em que as missivas amenizavam a saudade e encurtavam distâncias. Na leitura de suas correspondências aceitamos a lição deixada por Santiago (2002, p. 21): “não cumpre a cada um de nós buscar um fio condutor, pois não há, e se houvesse, seria o resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, temores”. Portanto,

²⁶ Roland Barthes (...), partindo de suas leituras da obra de Proust, esclarece o fato de que o autor coloca, em sua narrativa, não a sua vida, mas “seu desejo de escrever”. Isso vale especialmente para Proust, que não contou sua vida, mas notou que ela possuía a significação de uma obra de arte, podendo ser tomada como o desejo que guia qualquer escritor: escrever. Fundamentado nos postulados de Barthes, Edgar César Nolasco (2001, p. 37) afirma que a vida do autor acaba se extravasando para a obra, mas é, por assim dizer, uma vida “desorientada”. O eu que melhor sintetizaria esse escritor-autor seria aquele eu enviesado clariceano, isto é, aquele que resume vida e ficção numa só escritura [...] Assim, falar do sujeito implica falar, cada vez mais, de um lugar “enviesado, movediço, como falar do escritor implica perder-se nos meandros de sua escritura, em busca de traços arcaicos/biográficos (biografemas) dispersos no cenário escritural à espera de que o leitor, por meio de seu trabalho rudimentar de leitura, os situe enquanto parte de um corpo que se escreve/nasce da escritura.” (NOLASCO, 2001, p. 38).

cumpra ao pesquisador da epistolografia abandonar a ideia de um “fio condutor” que o leve a uma imagem totalizadora do indivíduo que segura a “pena”, aceitando a dupla natureza da carta: a primeira evidencia um sujeito “dissimulado”, que só revela aquilo que lhe convém, um “eu” que traz a *persona* sempre afivelada ao rosto. A segunda privilegia um indivíduo que, de forma consciente ou não, mostra-se disposto a desnudar traços de uma personalidade até então insuspeitados.

CAPÍTULO 3 – CRÍTICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA VIA CORRESPONDÊNCIAS

Vocês nunca experimentaram o que é receber cartas quando se está fora: pergunta-se sem esperança mas cheia de esperança e quase certeza: há cartas para mim? E se respondem: chegou esta – então fico boba de surpresa e de reconhecimento. Que é que há sobre “O Lustre”? Espero sempre notícias.

(Carta de Clarice Lispector para as irmãs Tania e Elisa)

3.1 Perto do coração da escrita

Apesar de já haver escrito e publicado outros textos em jornais e revistas, conforme relata a própria autora, a estreia de Clarice Lispector em nossas letras se dá com a publicação de *Perto do Coração Selvagem* (1943). Entre críticas negativas e elogios o romance da jovem escritora, com apenas 22 anos de idade, provoca uma espécie de abalo sísmico em nossa literatura, ainda profundamente influenciada pelo documentarismo social da década de 1930. Diferindo da estrutura romanesca em voga naquele período, o interesse da autora centra-se na mente do indivíduo, capturada pela voz narrativa. O ponto de vista é oscilante, e as vozes vão se alternando: “A estratégia é de ‘descentralização’, em oposição aos romances que seguem os padrões de representação mimética baseada na estrutura tradicional de organização da história.” (NINA, 2003, p. 36). O leitor não encontra informações detalhadas sobre os ambientes pelos quais as personagens se movimentam, elas vivem na narrativa, no “entre palavras”, não se limitando a nenhum lugar em especial. A noção de tempo e espaço é dissolvida.

A escritora acompanha esse alvoroço de longe, pois, logo após a publicação de seu livro, muda-se para a Europa com o marido diplomata. Neste contexto de distância e exílio, dará início a uma extensa epistolografia a fim de manter-se informada sobre tudo o que acontecia na terra que deixara para trás. Por quase 16 anos acompanhou, no diálogo mantido com seus destinatários, a reação da crítica e de seus leitores a cada obra que publicava, amenizava a saudade dos familiares e amigos e pedia notícias sobre o

Brasil. A partir do momento em que começa a ser publicado, esse conjunto de missivas descortina para os estudiosos da literatura os bastidores do seu processo de criação, a gênese de seus principais contos e romances, sua trajetória ficcional, além de revelarm a escritora em formação. Na presente tese, defendemos a hipótese de que estas missivas não podem ser lidas apenas como um mero discurso de acompanhamento biográfico, que revelam casualmente alguns episódios da longa gestação de seus romances e contos. Aparecem, muito ao contrário, como um testemunho essencial sobre a elaboração de seus livros, um tipo de laboratório ou arquivo de criação literária. As cartas são também documentos literários, “desde que participam – frequentemente, de muito perto – e nos fazem participar a *posteriori* não somente da gênese, da maturação, mas também da recepção da obra” (DIAZ, 2016, p. 55).

Diante da amplitude e complexidade dos textos produzidos pela autora, elegemos como *corpus* de análise as cartas que contemplam, em seu diálogo, os romances *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961). Conforme já mencionado na introdução, esta escolha justifica-se pelo fato de as cartas descortinarem uma jovem escritora em formação, buscando ainda sua forma particular de narrar o mundo. Outro motivo do recorte aqui proposto, principalmente em relação aos três últimos livros, coaduna com as justificativas apresentadas por Claudia Nina (2003, p. 15), uma vez que estes romances, chamados pela estudiosa de “escritos *de exílio*” ou “*narrativas do silêncio*”, ainda não receberam atenção devida por parte dos críticos, permanecendo negligenciados se comparados a *A Paixão Segundo GH* (1964) e *A Hora da Estrela* (1977).

Deste modo, é possível encontrar, nas missivas de Clarice Lispector, uma poética em formação, uma jovem escritora que compartilha com seus interlocutores suas angústias e expectativas em torno do ato de criação, acompanhando atenta a reação da crítica e dos leitores a cada obra publicada. Em nossa “cartografia”, pretendemos percorrer e mapear as possíveis relações entre a produção ficcional da autora de *Laços de Família* (1960) e sua correspondência, uma vez que, à medida que construía seus contos e romances, recorria à conversa estabelecida, por meio de suas cartas, para trocar ideias e impressões acerca de sua arte. Vale ressaltar, aqui, a importância do diálogo epistolar mantido com as irmãs, pois em diversas missivas compartilha com Tania Kaufmann e Elisa Lispector detalhes sobre criação de seus textos. Assim como em sua

literatura, suas cartas erigem como um espaço de indagação sobre a condição humana, a criação artística, o papel do escritor, o poder de alcance da linguagem e da literatura.

Uma das primeiras vozes a reconhecer o talento da jovem principiante foi Antônio Cândido. A notícia de seu artigo chega a Clarice Lispector por intermédio do poeta alagoano Lêdo Ivo, em carta²⁷ datada de 5 de julho de 1944:

Rio, 5 de julho de 1944.

Mediterrânea Clarice – Enfim, a esperada chegou inesperadamente, e aqui estou para lhe responder. Obrigado pelas notícias. Agradeço sua sugestão, a temporada vai ser entregue ao editor, com o título de “O Caminho sem Aventura”. Está irreconhecível, cortei toda carga poética, vai sair clássico. Sua letra, a gente a entende por intuição. Protesto, em nome de Joana²⁸, contra sua intervenção. Joana é praia, manhã, noite, escuridão, vento que não sopra, surpresa de poder caminhar ao crepúsculo. E outras coisas mais [...] Sua mania de escrever com um livro no colo talvez venha dos tempos de A. Nac²⁹. Estou fazendo poemas novos, diante dos quais a imag. (sic) são pó do pó do pó. Depois lhe mandarei alguns. Dizem que Antônio Cândido, crítico literário de São Paulo, vai publicar um artigo sobre você que é hino Aleluia *Kyrie Eleison*³⁰ e outras coisas³¹. As palavras de restrições são genial, assombrosa, invulgar...”

(IVO; MONTERO, 2002, p. 46-47).

Confirmando as informações enviadas por Lêdo Ivo, Antonio Candido publica, na coluna semanal *Notas de Crítica Literária*, que manteve entre 1943 e 1945, no jornal *Folha da Manhã*: “tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente

²⁷ Segundo a crítica, *Perto do Coração Selvagem* (1943), foi integralmente escrito no Brasil. Logo após sua publicação, a autora parte para terras estrangeiras para acompanhar o marido diplomata. Deste modo, a quantidade de correspondências que versam sobre a escrita e composição do referido livro é bem menor se comparada com os outros três romances analisados e confrontados com as cartas nesta tese – *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961) –, integral ou parcialmente escritos no exterior – Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. Vale destacar que *O Lustre*, segundo livro escrito por Clarice Lispector, apesar de estar praticamente concluído quando a autora deixa o Brasil, teve suas últimas linhas escritas em Nápoles, conforme datado no final do romance. Por conseguinte, a quantidade de cartas que versam sobre este romance é maior em relação a *Perto do Coração Selvagem* (1943), pois a escritora revisa os originais já residindo no exterior. Em diversas cartas solicita aos seus interlocutores a leitura dos manuscritos, pedindo opinião sobre diversos aspectos da obra.

²⁸ Protagonista de *Perto do Coração Selvagem* (1943).

²⁹ Abreviatura de *Agência Nacional*

³⁰ *Kyrie Eleison* (em grego: Κύριε ἐλέησον, transl. *Kýrie eléison*, "Senhor, tende piedade") é uma oração da liturgia cristã. Existem expressões similares em alguns salmos, e nos Evangelhos, mas o testemunho mais antigo de seu uso litúrgico remonta ao século IV, entre a comunidade cristã de Jerusalém, e, no século V, na missa do rito romano, como prece litânica e resposta a determinadas invocações.

³¹ Antonio Candido publica *Perto do Coração Selvagem*, na *Folha de São Paulo*, em 18 de julho de 1944.

desconhecida para mim” (CANDIDO, 1970, p. 131). Com essa declaração, saudava, em 18 de julho de 1944, o raiar de Clarice Lispector no cenário literário brasileiro: “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade de vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo originais de nossa literatura” (CANDIDO, 1970, p. 131). Entre as qualidades e inovações promovidas pelo livro, o crítico destaca ainda:

[...] este romance é uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente [...]. Clarice Lispector nos deu um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna [...]. Dentro de nossa literatura é performance da melhor qualidade (CANDIDO, 1970, p. 131).

No mesmo artigo, o ensaísta completa enfatizando que a jovem escritora aproximava-se de autores como Mário de Andrade, com *Macunaíma* (1928), ou Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), uma vez que a prosa de Clarice Lispector subvertia os conceitos tradicionais do gênero romance. Ainda segundo Antônio Cândido, assim como os dois modernistas, a escritora conseguiu trazer um novo fôlego para a linguagem literária, levando a palavra a regiões mais complexas e inexprimíveis e fazendo da ficção uma forma de conhecimento do mundo das ideias. Entretanto, antes do crítico paulista, outros dois ensaístas já haviam se posicionado acerca do “estranho” romance que surgia em nossas letras, Sergio Milliet e Álvaro Lins. No dia 15 de janeiro de 1944, Milliet (1981) publica, em *O Estado de São Paulo*, artigo afirmando que, diante daquele nome “desagradável”, pseudônimo sem dúvida, imaginou tratar-se de mais uma “mocinha” que principia cheia de qualidades, mas que morreria de ataque diante de uma crítica mais severa. Porém, em uma segunda leitura do romance, publica em seu *Diário Crítico*, no dia 11 de março de 1944:

Clarice Lispector tem o dom de dar as palavras, uma vida própria. Ela as cria, nesse sentido de emprestar-lhes um conteúdo novo, inesperado, que acaba espantando a criadora e enchendo o espírito de fantasmas. Não as domina mais, então; elas é que tomam conta dela (MILLIET, 1981, p. 28).

O crítico afirmaria ainda no 2º volume, que reúne artigos de imprensa de 1944, no dia 15 de janeiro:

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta [...]. Quando porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação (MILLIET, 1979 p. 260).

Para os especialistas, a publicação de *Perto do Coração Selvagem* foi o acontecimento literário daquele ano. Entre críticas negativas e elogios, um parecer, em especial, causa desânimo e insegurança à jovem escritora. Álvaro Lins publica seu artigo *A experiência incompleta: Clarice Lispector* em fevereiro de 1944, no *Jornal de Crítica*, reconhecendo o talento e a originalidade do romance em nossas letras, porém não deixa de apontar o que julga como graves “defeitos” em sua composição e estruturação. No referido ensaio, Lins (1963) se dispõe a analisar os dois primeiros romances de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *O Lustre* (1946), e afirma:

Romances, porém, não se fazem somente com um personagem e pedaços de romances, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte da ficção (LINS, 1963, p. 192).

Outro grave “problema” destacado pelo crítico é a presença visível e ostensiva da personalidade da autora, em primeiro plano, na heroína Joana. Atribui estas “falhas” de composição às características de um temperamento feminino. Todavia, o que para Álvaro Lins constitui-se como um “defeito”, Benedito Nunes registra com um traço peculiar da novelística de Clarice Lispector, e que irá pontuar as obras subsequentes da escritora:

Ainda quando não se retrai, mantendo-se, pelo uso contínuo da terceira pessoa, numa relativa distância, o sujeito narrador está comprometido como o ponto de vista da personagem que lhe dá o centro privilegiado e discriminatório do discurso. O caráter restritivo da ação romanesca, que decorre disso, é menos uma falha ou defeito de técnica, do que uma carência intrínseca, estrutural, da forma monocêntrica. (NUNES, 1995, p. 31)

Lins (1963, p. 193) não deixa de destacar a originalidade do romance nas letras nacionais, embora não o seja na literatura universal, enfatizando as possíveis influências³² de autores estrangeiros na produção ficcional da principiante: “Não tenho receio de afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector é primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf”. Essa avalanche crítica, que repentinamente cai sobre a autora, causa-lhe um misto de irritação, desgosto e desencanto, fazendo-a questionar se realmente é capaz de produzir um texto com qualidade literária. O artigo produzindo por Álvaro Lins reverbera de forma negativa em seu ânimo, levando-a a um ato que beira ao ridículo: escrever uma carta para o crítico, “afinal uma carta boba”, em que nega as influências de Joyce e Virgínia Woolf e enfatiza que não havia lido Joyce, lembrando que o título do romance *Perto do Coração Selvagem*, possivelmente inspirado na obra *Retrato do artista quando jovem* (1916), foi sugerido por Lúcio Cardoso. Em carta escrita em meados de março e abril de 1944, relata:

Lúcio:

Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever para você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no Diário Carioca³³. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente estar completa. Sei que não é isso o que você quis dizer. Quanto ao meu meio sucesso me perturbar, às vezes ele me deixa saciada e cansada. Às vezes, embora possa parecer falso, me desanima, não sei por quê. Parece que eu esperava um começo mais duro e, tenho a impressão, seria mais puro. Enfim, tudo é tolice minha. – Não tendo aqui a Agência Nacional e *A Noite*, estou numa liberdade deliciosa, há anos que não sentia isso. Às vezes mesmo passo uns dias sem fazer nada, sem mesmo ler, e com a impressão de que escrevi muito, de que li, de que trabalhei. Tenho trabalhado um pouco. Às vezes com uma facilidade que me desespera. Mas eu acho que com um pouco de paciência eu me amansarei, nem sei. Estou hoje um pouco confusa e sobretudo a fita da máquina não dá mais nada e está chovendo, eu não quero sair para comprar outra. Antes de começar a

³² A questão da influência é um assunto complexo, pois os autores muitas vezes afirmam ter lido outros autores apenas mais tarde, e esse parece ter sido o caso de Clarice Lispector, embora não seja possível garantir a veracidade da afirmação.

³³ O artigo de Lúcio Cardoso é sobre *Perto do Coração Selvagem*. Foi publicado no *Diário Carioca* em 12 de março de 1944.

escrever eu tinha a impressão de que ia lhe contar como eu tenho escrito, como eu tenho duvidado, como eu acho horrível o que eu tenho escrito e como às vezes me parece sufocante de bom o que tenho escrito, e dois dias depois aquilo não vale nada, como eu tenho aprendido a ser paciente, como é ruim ser paciente, como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar... Eu pensava em dizer tudo isso, estava num impulso de sinceridade e confissão que muitas vezes eu tenho em relação a você. Mas não sei, talvez porque você nunca tenha sentido em relação a mim esse mesmo impulso, eu fico de repente apenas com as palavras que eu queria dizer mas sem gostar delas. Eu hoje estou muito burrinha, especialmente hoje, e nem entendo direito o que quero dizer. O fato é que eu queria escrever agora um livro limpo e calmo, sem nenhuma palavra forte, mas alguma coisa real – real como o que se sonha, e que se pensa uma coisa real e bem fina. Lúcio, não se passa quase uma semana sem que eu pense numa coisa que você disse por uns minutos: que ia fazer um livro de muitas pessoas indo a piquenique, e passeios, é isso? Sairia como os pedaços sobre adolescentes do livro que você me deu. Não se pode encomendar livro a ninguém, mas esse você prometeu e eu fiquei esperando – a ideia me pareceu tão viva [...]. Lúcio, você diz no seu artigo que tem ouvido muitas objeções ao livro. Eu estou longe, não sei de nada, mas imagino. Quais foram? É sempre curioso ouvir. Imagine que depois que li o artigo do Álvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virgínia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto. Você lembra que eu dei o livro datilografado (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo do *Portrait of the artist* e que encontrara uma frase bonita? Foi você quem me sugeriu o título. Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de minha impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto – catalogado e arquivado. Vou tentar completar a tinta o que a máquina negou ao papel. Um abraço para você, seja feliz.

Clarice
Central Hotel
Belém-Pará

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 42).

Além da intensa amizade estabelecida entre os dois jovens escritores, Lúcio Cardoso atuou como uma espécie de revisor dos primeiros livros escritos por Clarice Lispector, e foi também o primeiro a ver aqueles dispersos fragmentos que, reunidos, constituiriam *Perto do Coração Selvagem*. A autora de *Laços de Família* (1960) “tinha um romance nas mãos, e agora era necessário ordená-lo. Lúcio e Fernando de Assis Barbosa (outra grande amizade nascida nas redações) eram os conselheiros da jovem escritora. Liam e comentavam os capítulos, faziam sugestões e acréscimos” (MANZO,

1997, p. 12). Além das temáticas de teor íntimo, o leitor deste conjunto epistolar pode acompanhar a discussão e a troca de impressões acerca do próprio ato de criação artística, compartilhado entre os romancistas. Destarte, as missivas podem servir tanto como artifício literário como de notas importantes para a construção biográfica da autora, revelando aspectos do contexto de escrita de seus contos e romances.

Na carta acima, a remetente esboça seu contentamento em receber notícias do amigo, fazendo menção ao artigo escrito por Lúcio Cardoso, publicado no *Diário Carioca* em 12 de março de 1944, em que o autor de *Maleita* (1934) acredita ser *Perto do Coração Selvagem*, possivelmente, seu mais importante livro, por trazer, para a ficção brasileira em prosa, um ar renovador. Tal afirmação assusta a escritora que confessa sua vontade em “rasgar” o romance, pois a ideia de já estar “completa” a aflige: “Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível estar completa...”. Desde o princípio, parecia ter a consciência que sua escritura seria erigida na “incompletude”, no “inacabado”, na “continuidade” e na “fluidez”, talvez por isso a ideia de um romance “definitivo” a incomodasse tanto. Esse método de escrita perpassa sua obra do primeiro ao último livro. Tomemos como exemplo *Água Viva* (1973), texto que ainda desafia classificações, composto por uma narrativa fragmentária, aparentemente errática, que “se inscreve e busca, simultaneamente, um sentido que a narradora não quer e que o adia para frente, para sua incompletude, para o seu fim, sem fim pois, assim como ela não começou, não terminará e continuará inacabada.” (NOLASCO, 2001, p. 254). Logo, a narradora-personagem, enfeitiçada por sua fluída e infindável escritura, seduz o leitor, confessando: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”. (LISPECTOR, 2008a, p. 87).

Voltando à carta dirigida para Lúcio Cardoso, a escritora fala sobre seu repentino sucesso. Para muitos, motivo de comemoração, para ela, um misto de espanto, alegria e cansaço. Qual seria o motivo de seu desânimo? Ao que se deve a oscilação entre as sensações de reconhecimento e angústia? Estaria a autora questionando seu próprio método de criação? Teria feito concessões para a escritura do novo romance que aos seus olhos parecia medíocre? “Às vezes a facilidade me desespera. Mas eu acho que com um pouco de paciência eu me amansarei, nem sei...”, confessando em seguida: “Como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar...”. Ser uma escritora “bem instalada”

significaria abrir mão de seu método de criação, deixar de usar “suas próprias palavras”, de “se explorar”, com o intuito de agradar à crítica e ao mercado editorial? Aparentemente, Clarice Lispector manteve-se firme em suas concepções estéticas, pois muitos procedimentos adotados na composição e estruturação de *Perto do Coração Selvagem* (1943) permanecem nos livros subsequentes.

Mesmo depois de tantos anos após o lançamento da obra de estreia, sua prosa continua sem paralelos em nossa ficção, inaugurando um estilo único e inconfundível. Mesmo aparentando insegurança, parece ter noção das qualidades estéticas/literárias do que estava escrevendo: “como as vezes me parece sufocante de bom o que tenho escrito...” Contudo, devemos levar em consideração que a carta acima foi escrita por uma jovem com pouco mais de 20 anos de idade, que dava seus primeiros passos em um campo artístico majoritariamente dominado por homens. No fundo, Clarice Lispector sabia que sua consolidação, como escritora-mulher, dependeria, pelo menos naquele momento, de outros fatores e não somente de seu talento artístico. Daí a importância do destinatário no diálogo via correspondência, o qual atuará como amigo, conselheiro e “ouvinte”, aplacando, de algum modo, as angústias que minam o ânimo da remetente, impulsionando-a a seguir firme com seu propósito de criação. Entre as vozes incentivadoras, está a constante presença do escritor Lúcio Cardoso que, em meados de 1947, lhe endereça a seguinte carta:

Clarice:

[...] Recebi seus dois bilhetes, e o último, principalmente, encheu-me de notícias sua, detalhadas, a respeito de sua vida, planos, novo livro, a Suíça, sua próxima vinda ao Brasil etc. Então é assim que se escreve para os velhos amigos que não se esquecem, apesar de não escreverem cartas? Que faz você, que anda planejando, que achou de Paris? Notícias suas só as recebo por intermédio dos jornais, votações em que *O Lustre* brilha, citações etc. Por falar em *O Lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora! Mas isso é velho, não? [...] Clarice, acredite que não me esqueço de amigos exilados nessas frias terras. Penso um dia ir revê-los, se para tanto tiver coragem de atravessar o mar, desprender-me das pobres coisas que me prendem aqui. Quem sabe Portugal não me levará um dia? Despeço-me com recomendações ao Maury. E escreva, Clarice, que suas notícias são recebidas aqui como autênticos presentes. Seu amigo de sempre.

Lúcio.

(CARDOSO; MONTERO, 2002, p. 132)

Neste contexto de solidão e isolamento geográfico, na fria e distante Suíça, “a carta do amigo dá a sensação de segurança por sua destinação aparentemente limitada, pela garantia de escuta que o destinatário representa e que substitui a “multidão profana”, com frequência evocada nos versos de Horácio (*odi profanum vulgum et arceo*). (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 186). Ainda segundo a teórica, a correspondência trocada entre escritores se torna um espaço de experimentação em que o destinatário atua como exemplo do público futuro, buscando conhecer-lhe o gosto, não apenas para escrever atendendo às expectativas, como também para evitar críticas: “Fazer com que leitores privilegiados participem da criação (protetores, membros da academia) é uma forma de garantir audiência e apoio por parte deles, é também permitir que se crie segurança relativa num campo em que esta se faz tão rara”. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 165).

Retomando a carta de Clarice Lispector escrita para Lúcio Cardoso entre março e abril de 1944, a remetente verbaliza seu desejo em “escrever agora um livro “limpo” e “calmo”. Essa confissão sugere ao leitor duas hipóteses, uma delas inclusive proposta por Álvaro Lins: a de manter oculta a presença do autor, escrever “com a ponta dos dedos”, estabelecendo rígidas fronteiras que separam a personalidade da autora e de suas personagens. A segunda hipótese permitiria adequar-se às exigências do público, da crítica e dos editores, à época acostumados a uma estrutura romanesca tradicional, habitada por personagens mais “concretos”, com um perfil bem delineado, diferindo da presença esgarçada de sua primeira heroína, Joana. Tais exigências tomam forma em seu segundo romance, *O Lustre* (1949), cuja narrativa, apesar de “fluída”, apresenta certa linearidade, povoada por um maior número de personagens com perfis e comportamentos bem demarcados no interior da trama. A este respeito, Cláudia Nina (2003) nota uma mudança de estilo na forma e substância dos romances, escritos após a surpresa causada pelo advento de *Perto do Coração Selvagem*, destacando que Clarice Lispector não continuou escrevendo da mesma maneira. Pelo contrário, após sua brilhante estreia, seguiu em direção a uma outra “terra”, iniciando então uma fase diferente em sua carreira:

Enquanto o primeiro romance representa uma ruptura com padrões literários tradicionais, valendo-se de uma retórica não-mimética e altamente subjetiva, os três romances que se seguiram ao primeiro constituem um outro momento de “ruptura”: uma ruptura com o próprio estilo de Clarice Lispector, conforme celebrado em *Perto do*

Coração Selvagem. Curioso é notar que isso representa uma inversão de sua dinâmica literária inicial, uma mudança que classifico como radical em forma e substância. (NINA, 2003, p. 11)

Dando continuidade às suas reflexões, a pesquisadora indaga: mas, afinal, o que esses “escritos do exílio” têm em comum? E por que se pode pensar neles em oposição ao que a autora produzira anteriormente? Com o intuito de responder estas questões, conclui:

Os três são romances narrados no passado, em grande parte escritos na terceira pessoa, num clima de nostalgia e imobilização. As personagens levam vidas sedentárias em situação de exclusão ou de isolamento social. Existe uma inegável sensação de desconforto que percorre a mente das personagens, que, silentes e melancólicas, mal se movem para além de seus domínios. Todas elas (Virgínia, Lucrecia, Martin, Ermelinda, Vitória e a mulata cozinheira) são, de uma maneira ou de outra, “prisioneiros da linguagem”, uma vez que mal conseguem enunciar seus pensamentos e sentimentos. São estrangeiros e exilados em seus próprios mundos interiores, um nicho estranho para eles mesmos. (NINA, 2003, p. 11)

A hipótese sugerida pela estudiosa apresenta coerência, pois não está interessada em apontar, no conjunto da obra, o livro em que Clarice Lispector demonstra maior desenvoltura como romancista. As diferenças de técnicas e procedimentos elencadas não objetivam à demarcação da “melhor” ou “pior” fase de sua escritura, mas o de descortinar as nuances de uma escritora em formação, dotada de talento e sensibilidade, porém com o espírito ainda oscilante entre a autoafirmação e a insegurança, presentes em qualquer jovem iniciante. Em sua análise, não há espaços para reducionismos e categorizações, uma vez que cada livro escrito contribui, em certa medida, para a constituição do “ser escritor”. Acreditamos que a mudança de estilo, nos livros subsequentes a *Perto do Coração Selvagem*, não tenha sido totalmente motivada por pressões externas, mas talvez por uma busca particular da autora em definir sua técnica de composição artística. Tanto que parte considerável dos procedimentos, notados no romance de estreia é mantida nos livros subsequentes – a presença do fluxo de consciência, do monólogo interior, da escritura descontínua e fluida, do desfecho em “aberto”, para citar apenas algumas técnicas narrativas empregadas pela escritora. Mesmo recorrendo a mudanças de forma ou substância, o desejo de escritura de um “livro limpo e calmo”, como a expressão fiel da vida na sua realidade *tout-court*, conforme verbalizado na carta enviada para Lúcio Cardoso, leva a artista a buscar a transcendência ou uma possível redenção na própria arte, conduzindo-a, em última

instância, pela busca do “apuro formal, ao questionamento da própria linguagem enquanto estrutura conceitual [...]”; a busca da transcendência sem Deus resulta na violentação da linguagem enquanto veículo do pensamento racional” (GULLAR, 2008, p. 28). Este procedimento narrativo parece ter sido a base em que se assenta a escritura de Clarice Lispector.

No artigo de Lúcio Cardoso sobre *Perto do Coração Selvagem*, publicado no *Diário Carioca* em 12 de março de 1944 e mencionado na correspondência da jovem missivista, o escritor não recorre a elogios desmedidos para saudar o novo livro, reconhecendo que talvez não possa mesmo considerá-lo “um romance”, entretanto, desafia: “que importância tem isso?”, opinando ainda: “Gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente com que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro este ar espontâneo e vivo, essa falta de jeito e dos segredos do *métier*, que dá a *Perto do Coração Selvagem* um ar de coisa estranha e agreste” (CARDOSO, 1944, p. 6).

Na leitura das correspondências, entrevistas e nos poucos depoimentos que concedeu, um fato chama a atenção: a insistência da escritora em retomar o duro parecer de Álvaro Lins. Seu incômodo pode ser evidenciado em mais duas cartas: a primeira, escrita para a irmã Tania Kaufman em 1944, e a segunda escrita para Fernando Sabino, dois anos depois, em 1946:

Belém, 16 de fevereiro de 1944 – 4ª feira

Alô, Tania!

Depois de não sei quanto tempo sem carta sua, recebi finalmente uma, do dia 9. Achei você cansada. Recebi a carta de Elisa e já respondi a muito tempo. Como é que vamos fazer quando você for para fora? Respostas – 1) Por intermédio de Maury tenho uns leves conhecimentos que não me interessam propriamente. Estou cansada de pessoas e sozinha me aborreço. Eu mesma não sei o que quero... quanto ao meu trabalho, ando terrivelmente desfibrada: tudo o que tenho escrito é bagaço; sem gosto, me imitando, ou tomando um tom fácil que não me interessa nem agrada [...]. As críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins (um amigo do Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf, nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar “representante comercial” deles. Enfim – está tudo O.K. 4) Recebi do *Lux – Jornal* o artigo da Dinah Silveira, do Breno Acioli, do Guilherme Figueiredo, do Roberto Lira (elogiando, mas uma porcaria), e só. Um rapaz, Lauro Escorel, crítico ou ensaísta, e que agora entrou pro Itamarati, escreveu e me mandou um artigo na manhã de 2-2-44 (o *Lux – Jornal* nem ligou) muito bom, ótimo mesmo. Vale a pena ler. Tenho a impressão que o *Lux – Jornal* não me mandará

nada dos Estados, nem de revistas do Rio, como *Leitura*, *Revista do Brasil* etc. O mesmo colega do Maury, que passou aqui, trouxe *Diretrizes*, onde classificam o livro no “Leia se quiser”, tratando-me com palminhas paternais nas costas, carões e conselhos. Chato e eu não ligo [...]. Se aparecer mais alguma coisa contra o livro e o *Lux – Jornal* não me mande, você não deixe de enviar. Essas coisas são assim mesmo.

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 39-40).

Em 19 de junho de 1946, escreve para o amigo Fernando Sabino:

Berna, 19 junho 1946 – quarta-feira

Fernando,

Sua carta me surpreendeu tanto! Eu tive a impressão de ter caído numa coisa assim: de jogar verde para colher maduro ou de ir buscar lã e sair tosquiada, ou dois e dois são quatro – eu escrevi para vocês no Rio, na sua casa, e você me escreve de Nova Iorque [...]. Estivemos em Paris andando desde manhã até de noite. Aquela cidade é doida, é maravilhosa. Não consegui absorvê-la, ter uma ideia só. De volta fomos diretamente para um apartamento novo, ainda novo, tudo encaixotado, estranho, desarrumado. Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigo de Reinaldo Moura, nota de Lazineira Luiz Carlos de Caldas Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sergio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha moralidade.

(SABINO, 2001, p. 20-21).

Nas três missivas escritas, respectivamente, para Lúcio Cardoso, Tania Kaufmann, e Fernando Sabino, Clarice Lispector deixa entrever profundo desânimo: “quanto ao meu trabalho, ando terrivelmente desfibrada: tudo o que tenho escrito é bagaço; sem gosto, me imitando, ou tomando um tom fácil que não me interessa nem agrada.”, confessa para a irmã. Somado à insegurança e as duras críticas, a jovem estreante indaga para o amigo Fernando Sabino se realmente é dotada de um gênio criativo, pois parece considerar sérias e genuínas as afirmações de Álvaro Lins: “Tudo o

que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho” (LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 20-21). Em seu diálogo epistolar, toca insistentemente na questão da “influência”: a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964) nega, com certa veemência, a leitura de James Joyce, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield e Marcel Proust, de modo que seu estilo de escrita e sua técnica narrativa vinham de seu próprio gênio criativo.

Diante deste conjunto epistolar, somos tentados a levantar algumas hipóteses acerca do posicionamento rebelde da escritora: estaria Clarice negando sistematicamente seus predecessores, defendendo uma possível originalidade artística? Ou, implicitamente, se autoafirmando como escritora-mulher, dotada, tanto quanto os homens, de talento criativo? Basta lembrar que, no período de lançamento de *Perto do Coração Selvagem* (1943), o número de mulheres escritoras, inseridas no cânone, era bastante reduzido; vale também pontuar que, antes de Clarice Lispector, apenas Rachel de Queiroz havia sido laureada com o prestigiado prêmio *Graça Aranha*, concedido pela crítica, composta majoritariamente por homens, como o melhor romance do ano de 1943 a *Perto do Coração Selvagem*. Foi também Rachel de Queiroz a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977, instituição fundada no século XIX, até então composta apenas por escritores homens. Na ocasião da publicação de *O quinze* (1930), escreve Augusto Frederico Schmidt em 18 de agosto de 1930 sobre Rachel de Queiroz: “Grande escritor que é uma mulher, incrivelmente jovem...” (SCHMIDT, 1930, p. 5). A frase revestida de espanto e admiração ilustra bem o contexto em que a iniciante Clarice Lispector lança seu primeiro livro. O discurso de Schmidt, pronunciado mais de uma década antes do lançamento de *Perto do Coração Selvagem* (1943), também não deixa de esboçar o peso e o preconceito em torno de qualquer escrito cuja autoria fosse atribuída a uma mulher.

Por conseguinte, parece lícito considerar que, implicitamente, Clarice Lispector desejava marcar seu espaço em um território ocupado, de forma hegemônica, por homens escritores, e não necessariamente negar possíveis influências dos autores que a antecederam. A escritora, mesmo nunca tendo assumido seu engajamento em causas feministas, parece rebelar-se contra o lugar subalterno conferido à produção das mulheres no campo da literatura, da estética e da arte em geral, não deixando de questionar: “O que significa ser uma escritora em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade literária são como temos visto, tanto abertas quanto

disfarçadamente patriarcais? (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 189). Voltando à questão da “influência”, rebatida em diversas cartas pela autora de *Água Viva* (1973), Sandra Gilbert & Susan Gubar (2017, p. 189) em seu artigo “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria”, analisam o que chamam de uma psicologia da história literária, marcada pelas “tensões e ansiedades, hostilidades e inadequações que os escritores sentem quando confrontam não apenas as conquistas de seus predecessores, mas as tradições de gênero, estilo e metáfora que eles herdaram desses precursores”. Partindo da afirmação de Harold Bloom sobre a existência do que chamou de “ansiedade de influência” na dinâmica da história literária, em que o temor do artista recai sobre não ser o criador e que os trabalhos predecessores, existindo antes e além dele, assumam prioridade essencial sobre suas próprias obras, Gilbert & Gubar (2017, p. 190) se propõem a repensar a “metáfora da paternidade literária”, levando em consideração a perspectiva da crítica cultural e feminista:

De fato, como apontamos em nossa discussão da metáfora da paternidade literária, o paradigma de Bloom de relação histórica sequenciada entre escritores é a relação entre pai e filho, especificamente definida por Freud. Assim, Bloom explica que o “poeta forte” precisa entrar em guerra heroica com seu “precursor”, pois, envolvido como está em uma luta literária edipiana, um homem só pode se tornar poeta se, de alguma forma, invalidar seu pai poético.

Para as estudiosas, o modelo de história literária de Bloom é intensamente masculino, e essencialmente androcêntrico. Em *O cânone ocidental* (2010), o teórico cita o nome de apenas três escritoras mulheres – Jane Austen, Virgínia Woolf e Emily Dickens – no rol dos autores que contribuíram de forma significativa para a constituição do cânone ocidental, configurando o que a crítica cultural e feminista chamou de “apagamento” de obras de autoria feminina, uma espécie de silenciamento de escritoras mulheres, cujos escritos vêm sendo redescobertos à luz de uma releitura crítica pela historiografia literária.

Por esse motivo, o modelo formulado por Bloom parece ofensivamente sexista. As ensaístas pontuam ainda que, para o teórico, a história da literatura está calcada, quase que exclusivamente, em uma luta entre pais e filhos:

Afinal, Bloom não apenas descreve a história literária como uma luta excruciante entre pais e filhos; ele vê o decaído Satã, de Milton, que é ferozmente masculino, como o típico poeta de nossa cultura, e ele define metaforicamente o processo poético como um encontro sexual

entre o poeta (homem) e sua musa (feminina). Onde, então, se encaixa a poeta mulher? Ela deseja aniquilar um “predecessor” ou uma “predecessora”? (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 190-191).

Além de Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Jane Austen e Emily Dickens, Clarice Lispector teria alguma outra “predecessora” para “aniquilar” no terreno do cânone? “E se ela não conseguir encontrar modelos, nem precursores? Ela tem uma musa, e qual seu sexo? Essas perguntas são inevitáveis em qualquer apreciação feminina da poética de Bloom” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 191). Nas três cartas aqui analisadas, parece falar uma autora cujo desejo não é o de silenciar possíveis influências, mas a voz de alguém que busca afirmar seu espaço na literatura como escritora mulher, capaz de produzir uma obra com qualidade estético/literária. Em dezenas de cartas, a autora de *Laços de Família* (1960) rebela-se contra as atribuições e os espaços conferidos às mulheres pela tradição, chancelando que homens promovessem a sua visão em todos os níveis, com uma rígida separação entre o “privado e a esfera pública (masculina) da cidadania, de modo que pudesse servir a longo prazo como dialética negativa, enquanto, simultaneamente, relegava às mulheres o espaço doméstico, demasiado vulgar para ingressar no âmbito da estética” (FRANCO, 2005, p. 144). Essa parece ser, em grande medida, uma das angústias verbalizadas nas cartas escritas por Clarice Lispector – a incompatibilidade entre o ofício de escritora e os afazeres domésticos conferidos a uma mulher de diplomata. Retomando o modelo patriarcal da história literária, erigido por Bloom, de modo a repensar o conceito de “ansiedade de influência” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 192), as estudiosas afirmam:

Certamente, se quisermos ao modelo patriarcal de Bloom, podemos estar certas de que a poeta não sofre de “ansiedade de influência”, da mesma forma que sua contrapartida masculina, pela simples razão de que ela tem que confrontar predecessores que são quase exclusivamente homens, e, portanto, significativamente diferentes dela. Não apenas esses predecessores encarnam a autoridade patriarcal (como argumentos em nossa discussão da metáfora da paternidade literária); eles tentam cerceá-la com definições de sua pessoa e de seu potencial que, ao reduzi-la ao extremo dos estereótipos (anjo, monstro), entram drasticamente em conflito com o seu senso de si mesma – quer dizer, de sua subjetividade, sua autonomia, sua criatividade. Por um lado, pois, os percussores masculinos da escritora simbolizam a autoridade; por outro, apesar dessa autoridade, eles falham em apontar meios pelos quais ela experimenta sua própria identidade como escritora.

Diante do exposto, as ensaístas ponderam que a escritora mulher substitui a “ansiedade de influência” pelo que chamaram de “ansiedade de autoria”, elaborada “a partir dos medos complexos e geralmente pouco conscientes daquela autoridade que parece à artista ser, por definição inapropriada para seu sexo.” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 195-196). Destarte, acreditamos que, muito mais do que uma “ansiedade de influência”, Clarice Lispector implicitamente revela, em sua correspondência, que foi “acometida” por uma “ansiedade de autoria”, pois tinha consciência de que estava transitando em um terreno, visto por muitos, como inapropriado para mulheres. Basta, para tanto, considerar as justificativas expostas por Álvaro Lins ao apontar aquilo que julgou como “defeitos consideráveis” nos dois primeiros romances da escritora – *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946): o crítico os considera romances “mutilados”, “uma experiência incompleta”. Não sabendo ao certo como classificar ou situar *Perto do Coração Selvagem* no cenário literário nacional, o ensaísta usa como alibi a pouca idade (falta de experiência) ou o “temperamento feminino” da autora:

Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos; e talvez seja essa uma das razões capaz de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência (LINS, 1963, p. 186).

Era com esse tipo de pensamento que a escritora mulher tinha que lidar no período em que Clarice Lispector dava seus primeiros passos em direção à consolidação dentro do cânone. Mais de sete décadas depois do lançamento de *Perto do Coração Selvagem*, apesar dos inegáveis avanços em direção a uma revisão da história da literatura, a romancista ocupa lugar privilegiado neste espaço, ainda fechado e hostil a muitas escritoras mulheres. Neste embate crítico, existe outra questão que não pode deixar de ser aventada – a existência de “uma estratégia inversa, pois, se o contrato sexual excluía as mulheres da esfera pública, também permitia às mulheres da classe média levar uma vida particularmente privilegiada graças a diferença de classe entre patroa e empregada” (FRANCO, 2005, p. 145). Para Jean Franco (2005), a superposição ambígua entre privilégio e estética foi, sem dúvida, um dos principais *leitmotifs* da obra de Clarice Lispector, pois em seus contos e romances “mulheres protegidas, que aceitaram sem resistência o ‘contrato sexual’, encontram-se repentinamente expostas em sua fragilidade devido a alguma simples ruptura da ordem cotidiana: o chofer que não veio ou a empregada que não foi.” (FRANCO, 2005, p. 146).

Na missiva enviada a Fernando Sabino, a autora expõe sua insegurança diante da crítica, confessando ao amigo suas angústias, suas incertezas diante da escrita: “Com cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. (SABINO, 2001, p. 20-21). Ao chorar “femininamente”, expondo, de certa forma, sua “ansiedade de autoria”, além de desabafar em conversa íntima, por meio do diálogo epistolar, a escritora corre o sério risco de encarnar “as enfadonhas e vexatórias polaridades de anjo e demônio, doce e boba Branca de Neve e feroz Rainha louca. Imagens constantemente ofertadas às mulheres pela tradição literária [...] (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 189). Clarice Lispector, como escritora-mulher, parece, em suas cartas, e na sua produção ficcional, estar sempre atenta, em estado de vigília, indagando-se sobre sua condição de artista em um mundo ainda fortemente assentado em bases androcêntricas. Ao esboçar nas missivas sua “ansiedade de autoria”, deixa transparecer o seguinte dilema:

E se o espelho mágico da Rainha fala com a voz do Rei, como essas perpétuas admoestações afetam a voz da Rainha? Uma vez que a dele é a principal voz que ela ouve, será que a Rainha tenta soar como o Rei, imitando o tom, a inflexão, o fraseado, o ponto de vista dele? Ou ela “responde” a ele em seu próprio vocabulário, seu próprio timbre, insistindo no seu próprio ponto de vista? (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 189)

A romancista olha para o espelho desejando ver ali refletida a própria imagem. Para quem “escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva”, não haveria outra saída a não ser continuar escrevendo: “Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha moralidade”. Como escritora e intelectual, tinha plena consciência das armadilhas e das teias que tentam enredar e aprisionar as mulheres à imagem de loucas e descompensadas. Rebateu e ironizou estas questões tanto em suas cartas como em sua produção ficcional, e não foi por acaso que, em seu último livro – *A Hora da Estrela* (1977) – cria um narrador masculino para contar a vida miserável da alagoana Macabéa. Narrador que, em dado momento, descobre que ele também não faz a menor falta, e até o que escreve um outro escreveria: “um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1984, p. 20). Assim, é por meio de sua arte que Clarice Lispector constrói e firma sua “moralidade”, sua identidade, cria e vive seu processo de experimentação da vida. Como bem lembra Faustino (1976, p. 31):

Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta – da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção. Todo poeta digno de ser como tal considerado pelo povo considera sua vida como um processo ininterrupto de aperfeiçoamento. Nesse processo entra a poesia como instrumento principal. E é por isso que a vida de um poeta perde completamente o seu sentido quando, porventura, se vê definitivamente impedido de fazer poesia.

Dotada de talento artístico e de uma boa dose de ironia perante as mazelas do mundo e a condição da mulher, a autora não pararia de escrever; a “menina” que não fabulava histórias iniciadas com o clássico “era uma vez” enfrentava a fúria dos críticos, acostumados com uma forma romanesca linear. Para Sá (1979, p. 24), não ocorreu a Álvaro Lins que estava diante de uma nova e audaciosa forma de narrar, que subvertia os moldes tradicionais do que até então era classificado como “romance”. Aquela moça, de 22 anos, impunha com *Perto do coração Selvagem* (1943) uma revisão de conceitos e métodos de leitura já instituídos, afinal, “quais seriam os recursos críticos mobilizados para a leitura desde romance considerado, por todos, “estranho” ou “diferente” dos romances que comumente se escreviam?” (GOTLIB, 1995, p. 179). Recusando uma trama com início, meio e fim, propositalmente “termina” seu livro com um longo monólogo da protagonista, apontando para as inúmeras possibilidades que se abririam naquele instante, em que Joana partia em busca “do coração selvagem” da vida. Desde o princípio, a escritora “não quer narrar, contar uma história, porque isso a afasta dessa experiência essencial, em que defronta com o mistério da existência. Não obstante, vale-se da história, das circunstâncias cotidianas, para chegar ao núcleo enigmático da vida” (GULLAR 2008, p. 30). Talvez preocupado com uma análise mais estrutural do romance, ou por não ter de fato compreendido a proposta de Clarice Lispector, Lins (1963) tenha interpretado essa “abertura” como algo “inacabado”, uma “experiência incompleta”. Entre os diversos artigos e notas críticas, citados na carta enviada para a irmã Tania Kaufmann, um em particular agrada a escritora, não pelo fato de tecer elogios ao que escreveu, mas por realizar uma leitura despreocupada com questões estruturais ou de possíveis influências, mais próxima da atmosfera que a autora teve a intenção de recriar em sua narrativa: “Um rapaz, Lauro Escorel, crítico ou ensaísta, e que agora entrou pro Itamarati, escreveu e me mandou um artigo na manhã de 2-2-44 (o *Lux – Jornal* nem ligou) muito bom, ótimo mesmo. Vale a pena ler” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 39-40). Em ocasião da premiação de melhor romance do ano para

Perto do Coração Selvagem (1943), concedido pela Fundação *Graça Aranha*, o jovem crítico Lauro Escorel dedica-lhe substancioso artigo, publicado em *A manhã*, de 29 de outubro de 1944, afirmando que as características do romance revelam “uma personalidade de romancista verdadeiramente excepcional pelos seus recursos técnicos e pela força da sua natureza, sensível e inteligente”. No que tange à questão das influências, o ensaísta explica que a epígrafe de Joyce fora sugerida por um amigo, o escritor Lúcio Cardoso; reconhece ainda em Joyce, Virginia Woolf e Clarice Lispector a existência de alguns recursos narrativos que os aproximam, como o fluxo de consciência, manifesto pelo monólogo interior, técnica em que a linguagem flui sem a preocupação da ordem lógica. Escorel encontra outras explicações para essa semelhança: “atribui-a a uma coincidência, motivada por uma intuição artística de escritora sensível a um certo estado intelectual, a uma forma particular de sensibilidade do homem moderno” (GOTLIB, 1995, p. 184). Sua avaliação, portanto, difere das análises empreendidas por Álvaro Lins. Embora a leitura realizada seja a de reconhecer características específicas do romance, o ensaísta detém-se nas coordenadas da personalidade da autora, ao encontrar uma

[...] feminilidade essencial na conjugação de emoção e inteligência, intuição e poesia. O tipo de linguagem que a autora adota surge apenas como uma tentativa de adequação dos meios à matéria, ou seja, a lógica não consegue bem representar as sensações, as emoções, o inconsciente e o indefinido da personagem. Daí a opção pelo lírico, traindo a afirmação da natureza racional da prosa (GOTLIB, 1985, p. 184).

Apesar do relativo sucesso do romance de estreia, Clarice Lispector parece ter absorvido com intensidade as avaliações negativas acerca de seus escritos. As cartas enviadas para Lúcio Cardoso, Tania Kaufman e Fernando Sabino acabam por revelar uma remetente muitas vezes insegura e ao, mesmo tempo, decidida a não abrir concessões sobre sua forma particular de narrar o mundo. Assim, conforme veremos em seus livros subsequentes, a autora não faz concessões, mantém-se fiel e aprimora, a cada nova obra, os processos estéticos e estilísticos presentes deste seu romance inaugural. As missivas revelam um traço marcante de sua personalidade: uma constante oscilação de humor, ou de conduta: de um lado, uma mulher frágil, abatida, indagando-se sobre sua capacidade criativa; de outro; uma Clarice Lispector firme, decidida em manter seus ideais artísticos. Tal postura nos leva mais uma vez a pensar nas possíveis encenações

da *persona* no discurso epistolar, pois dificilmente saberemos as reais intenções da mão que “segura a pena”. A quem de fato pertence a voz que se manifesta nas cartas? É necessário, porém, não confundir “encenação” com “mentira”, tudo pode não passar de um jogo discursivo, elaborado pela autora, dando-lhe suporte para erigir sua poética.

É possível evidenciar, ao longo de sua extensa epistolografia, o difícil e doloroso processo que envolve a gestação de cada livro. Este árduo e exaustivo trabalho é descrito especialmente nas cartas dirigidas a outros escritores, em que a autora relata esses dramáticos momentos, entre o nascimento e o término de um texto, como insuportáveis, “períodos hiatos” em que “viver se torna insuportável”. A escrita também era válvula de escape, ajudando-a a suportar a vida longe do Brasil e das pessoas queridas. Contraditoriamente, era essa mesma escrita que a colocava em estado de permanente vigília, obrigando-a a encarar seus próprios medos e limitações. Depois de passar pelo que chamava de um processo de “esvaziamento”, uma espécie de limbo criativo, lançava-se em outro trabalho para se salvar. Escrever e viver são verbos conjugados simultaneamente em sua escritura, pois escrever “era um modo vital de dar forma, de significar, de expressar o que latejava nela com tanta violência” (ROSENBAUM, 2002, p. 122). Escrever, para a autora de *A Maçã no Escuro* (1961), era uma tentativa, muitas vezes frustrada, de reagir diante da perplexidade que a vida lhe causava. Nas cartas analisadas, respectivamente aquelas endereçadas a Lúcio Cardoso, Tania Kaufman e Fernando Sabino, a remetente materializa em palavras seus impasses diante da escrita. Desde as primeiras missivas, escritas ainda na juventude, deixa entrever que seu processo de escrita é inquietante, “caótico” e penoso, passando por difíceis oscilações de humor no ritmo do trabalho que ora realizava. Na carta destinada a Lúcio Cardoso, revela que tais impasses a paralisam por algum tempo, mas não a impedem de continuar seu trabalho, mesmo que depois “ache que aquilo não vale nada”; nesta missiva específica, não deixa claro a qual trabalho está se dedicando. São contos? É o novo romance, que haverá de se chamar *O Lustre*? Resta à autora ser paciente, aguardar que uma nova história surja, “se é que surgirá, é tudo tão incerto”, confia em entrevista concedida a Júlio Lerner, em 1977, para o programa *Panorama*, da TV Cultura (SP). A autora rumina pacientemente, deita-se em seu “túmulo” para depois renascer com outro conto, com outro romance:

Antes de começar a escrever eu tinha a impressão de que ia lhe contar como eu tenho escrito, como eu tenho duvidado, como eu acho horrível o que eu tenho escrito e como as vezes me parece sufocante de bom o que tenho escrito” e dois dias depois aquilo não vale nada, como eu tenho aprendido a ser paciente, como é ruim ser paciente, como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar [...] O fato é que eu queria escrever agora um livro limpo e calmo, sem nenhuma palavra forte, mas alguma coisa real – real como o que se sonha, e que se pensa uma coisa real e bem fina (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 42).

Retomando esta confissão dirigida ao seu destinatário, Clarice Lispector descortina para o leitor uma série de contradições no modo como reage às influências externas: a dor e o prazer gerados pela escrita, que ora a salva ora a deixa insegura levando-a a adotar um tom que julga “fácil”, a satisfação do reconhecimento pela crítica, porém seguida de rótulos que cerceavam sua liberdade criativa. Essa oscilação de sentimentos, revelada e confidenciada em diversas cartas, parece definir a personalidade da autora de *Laços de Família* (1960), estando também presente no comportamento de suas personagens. O repentino sucesso, de certa forma, obriga-a a se expor mais do que gostaria, deixando escapar traços de sua personalidade na constituição de sua heroína Joana. Porém, como esquivar-se? Nas poucas entrevistas e depoimentos concedidos pela escritora, esta nunca caracterizou nenhum de seus livros como autobiográficos, contudo, as leituras empreendidas por Gotlib (1995), Manzo (2001) e Nolasco (2001) parecem convergir para um ponto: “Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao ‘eu’, enfim, acabando por converter-se no personagem central de seus escritos” (MANZO, 2001, p. 4).

No período de 16 anos em que esteve em terras estrangeiras, o hábito de escrever e receber cartas foi mantido. Assim, além de notícias triviais, o estudioso deste conjunto epistolar pode acompanhar o detalhamento da escritura de muitos de seus contos e romances, conferindo a reação da crítica e dos leitores daquele período. As cartas de Clarice Lispector expõem um desejo latente de aproximação do “coração selvagem” da escrita, veículo que, de algum modo, a conduziria ao núcleo enigmático de sua própria existência.

3.2 *O Lustre*: uma escrita fosforescente

Em meados de setembro de 1944, Clarice Lispector escreve para o amigo Lúcio Cardoso:

Lúcio

É esquisito escrever uma carta de tão longe, parece que fica com a obrigação de dizer coisas formidáveis. Por favor, nada é formidável, ou sei lá, talvez tudo seja. Fiz uma viagem longa e sozinha. Passei 12 dias em Natal, esperando o clipper; uma cidadezinha sem caráter, nem mesmo o da velhice; as pessoas são muito delicadas e parecem nem saber que Natal é Natalzinho. No dia 30 domingo de julho, embarquei as duas horas da tarde. Viajei com muitos missionários e olhando para uma mulherzinha santa que dormia em frente a mim, eu mesma me sentia fraca e horivelmente espiritual, sem nenhuma fome, disposta a convencer a todos os negros da África que não há necessidade de nada, senão de civilização. Na manhã seguinte chegamos a Fisherman's Lake, na Libéria onde passamos um dia e uma noite. Eu precisava me repetir: isso é África – para sentir alguma coisa. Nunca vi ninguém menos turista [...]. Mas enfim por enquanto nada há a fazer. Meu livro se chamará *O LUSTRE*. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui há muito tempo, então Tania, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante. – Não me esqueça inteiramente, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer, acredite. Escreva-me, diga coisas, diga-me sobretudo o que você quiser – eu ia dizendo, ou então nada escreva para lhe dar liberdade; mas não, eu exijo uma palavra fria e curta que seja (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 56-57).

Na carta acima, a remetente comenta a longa viagem que fez rumo à Europa para encontrar o marido diplomata, descrevendo os lugares pelos quais passou e as pessoas que conheceu, contudo, o que para muitos seriam momentos de excitação e prazer, reverberam em seu íntimo de forma negativa. No fundo, sentia-se cada vez mais sozinha, isolada, inadaptada àquela existência “sem raízes”. Tinha consciência de que partiria para um longo exílio, longe do Brasil, dos amigos e familiares, dando início a uma nova etapa em sua vida. Solicita a seu destinatário que não a esqueça, que não a

considere uma “exilada”, “pois a distância nada quer dizer” quando se trata de dois amigos e confidentes; revela ter concluído seu segundo romance, porém sente que lhe falta algo: “Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 56-57). Nádía Battella Gotlib (2008) afirma que Clarice Lispector começou a escrever *O Lustre* antes de *Perto do Coração Selvagem* (1943), levando 21 meses em seu processo de composição, o que pode ser confirmado por meio das correspondências e dos depoimentos da própria autora. Essas datas também podem ser conferidas pelo leitor no final da obra: tem início no Rio de Janeiro, em meados de março de 1943, concluindo-se em Nápoles, em novembro de 1944. Em carta endereçada às irmãs Tania Kaufman e Elisa Lispector, datada de 28 de fevereiro de 1947, a escritora, já residindo em Berna, também faz menção ao término de seu novo livro:

Berna, 28 fevereiro 1947

Elisa, Tania, queridas,

[...] Desde que saí do Brasil para ir a Nápoles, desde que fui a Belém, minha vida é um esforço diário de adaptação nesses lugares áridos, áridos porque vocês não estão comigo. A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando *O Lustre*, que estava pronto no Brasil. Desde então, não tenho cabeça para mais nada, tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande, passo meses sem olhar sequer meu trabalho, leio mal, faço tudo na ponta dos dedos, sem me misturar a nada. Vai fazer três anos disso, três anos diários; então a isso vem acrescentar o fato de que vocês resolvem não dar verdadeiras notícias. É um pouco demais. [...]

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 158-159).

O deslocamento para terras estrangeiras, a falta de notícias, a saudade dos amigos e familiares e o exílio afetam consideravelmente o ânimo da escritora, causando-lhe apatia e uma infundável angústia. Neste contexto, de “ausência dos corpos, privada de quaisquer outros elementos de comunicação, gestos, entoações, a carta atualiza as opacidades da linguagem” (HAROCHE-BOUZINAC, 2006, p. 110). A inadaptação àquele modo de vida paralisa seu trabalho que, de algum modo, poderia preencher os dias vazios na distante Suíça. Tendo concluído seu segundo romance, Clarice Lispector busca dedicar-se a um novo projeto para “se salvar”, no entanto, afirma: “tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande, passo meses sem olhar

sequer meu trabalho, leio mal, faço tudo na ponta dos dedos, sem me misturar a nada.” É neste período que dará início à escritura de *A Cidade Sitiada* (1949), tema do 4º capítulo desta tese.

A impressão de que faltavam os últimos arremates em *O Lustre* é mencionada tanto no diálogo epistolar com as irmãs, como na missiva destinada a Lúcio Cardoso. Contudo, a romancista “não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar”, delegando ao amigo a tarefa de encontrar um marido (uma editora que o publicasse), pois o livro-filho precisava seguir seu destino, viver por si só. Entre as opções sugeridas está a *Editora José Olympio*, uma das mais importantes naquela época. Temendo que o romance ficasse por muito tempo “engavetado”, impõe a seguinte condição: “se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui a muito tempo, então Tania, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 56-57). Clarice Lispector desejava “livrar-se” do trabalho finalizado, e a não publicação da obra parece impedi-la de seguir adiante, conforme se lê na já aludida carta enviada a Lúcio Cardoso, em fevereiro de 1945³⁴.

O segundo romance da escritora não teve a repercussão esperada: em diversas cartas, revela o temor quanto à publicação; logo, solicita à irmã Tania Kaufman e aos amigos escritores, entre eles Lúcio Cardoso, que estabeleçam contato com possíveis editores interessados em publicar o denso romance. Apesar de ter produzido um livro mais “próximo” da estrutura romanesca tradicional, sabia que sua narrativa não era “palatável”, não estava inserida nos moldes que costumavam agradar os leitores e o mercado editorial da época. Sua correspondência parece desconstruir outro mito - o artista, no ato de sua criação, pensa com frequência na reação do público e da crítica. No íntimo permanece o desejo inconfessável da fama e do reconhecimento. Daí o silêncio da crítica incomodar sobremaneira a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964). Em 23 de junho de 1946, escreve para a irmã Tania Kaufman:

A crítica de Álvaro Lins me abateu bastante; tudo o que ele diz é verdade; causa ou não por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna. Ao lado disso que ele diz e é verdade, ele não me compreendeu. Mas isso não tem importância. Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova Iorque, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo,

³⁴ Cf. p. 100 desta tese.

porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. O terceiro é de que ele não precisa falar, se quiser. Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Diga sua opinião, querida. Em todo caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério. De um modo geral, é preciso fazer como o homem que dava todo dia uma surra na mulher porque algum motivo teria de haver. Mesmo que A. Lins não sabia por que “dá a surra”, eu aceito porque um motivo e vários devem existir e eu mereço...

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 123).

Tania Kaufman atua como importante destinatária no conjunto de missivas que compõe a epistolografia de Clarice Lispector. Por meio da leitura das correspondências, é possível entrever maior proximidade entre a escritora e a irmã do meio, aparentemente mais aberta ao diálogo epistolar. Diferentemente de Elisa Lispector, Tania Kaufmann não é escritora, entretanto possui sólida formação e sensibilidade como leitora, sendo também a principal encarregada de enviar todas as notas, artigos, críticas, reportagens, ou qualquer menção à recepção dos livros publicados no período em que a romancista esteve fora, atuando também como mediadora entre a autora de *A Hora da Estrela* (1977) e as possíveis editoras de seus livros. Na carta acima, a remetente volta a tocar nas severas críticas de Álvaro Lins, queixando-se do silêncio em torno do segundo romance: “acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. O terceiro é de que ele não precisa falar, se quiser.” Indaga à irmã se mais alguém escreveu sobre *O Lustre*, se Antônio Cândido emitiu alguma nota; ao que tudo indica, as respostas foram negativas, levando-a a pedir que a própria irmã diga algo sobre o livro.

Elisa Lispector, a irmã mais velha, é pouco atuante neste sentido, parece menos disposta a estabelecer diálogo por meio das cartas, talvez por seu temperamento mais reservado. Clarice Lispector chega a ser insistente pedindo notícias, fotos ou qualquer palavra da irmã que, aparentemente, mantém-se distante e até reticente sobre muitos temas discutidos nas correspondências: “Elisa, queridinha: Você não é minha amiga? Por que você não me escreve coisas suas, dizendo do apartamento, do trabalho, de você mesma?” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 44). Em carta escrita de Roma no dia 3 de janeiro de 1945, temos a dimensão da delicada relação: “Querida, se você acha que ponho você numa redoma, você acerta mas no bom sentido” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 46). A irmã mais velha, carinhosamente chamada de “Leinha”,

chega a escrever um livro praticamente em segredo, revelando poucos detalhes de seu trabalho de composição, fato que, em certa medida, magoa Clarice Lispector, constituindo-se como tema de algumas missivas. Romancista e contista de reconhecido talento, Elisa Lispector não pôde evitar a sombra que involuntariamente lhe fez Clarice Lispector; publicou os seguintes romances: *Além da fronteira* (1945), *No exílio* (1948), *Ronda solitária* (1954), além dos contos: “Sangue no sol” (1970), “Inventário” (1977), “Tigre de Bengala” (1985). O leitor que tiver interesse em acompanhar o diálogo epistolar mantido entre as irmãs Lispector poderá recorrer à coletânea *Minhas Queridas*, organizada por Teresa Montero (2007), ou ao conjunto de 12 cartas doadas por Tania Kaufman, em 1993, ao acervo de Manuscritos da *Fundação Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro. Porém, este arquivo reúne apenas a correspondência ativa de Clarice Lispector, pois, até o momento, as cartas escritas pelas irmãs não foram disponibilizadas por seus herdeiros e familiares, o que torna a pesquisa epistolográfica um “quebra-cabeças” sempre incompleto.

Apesar de a relação entre Clarice Lispector e Elisa ser mais reservada, esta não deixou de atuar como importante interlocutora. Em várias correspondências podemos verificar como as considerações feitas por “Leinha” tinham peso na revisão dos manuscritos de *O Lustre*. Apesar de concluído em terras estrangeiras, especificamente em Nápoles, diversas cartas sugerem que a escritora trabalhou bastante na revisão dos originais antes que o livro fosse de fato publicado. Em carta escrita de Roma, datada de 1 de maio de 1945, justifica, com alguma reserva, o comportamento da heroína, Virgínia, que, aparentemente, chocou Elisa Lispector. A protagonista do referido livro é uma moça solteira, vinda do campo (Granja Quieta), que convida o porteiro do prédio, Miguel, para uma visita, postura tida como “inadequada” para os padrões comportamentais da época:

Roma, 1º de maio de 1945

Minha queridíssima Elisa:

Minha querida, não estou exatamente com força de escrever agora por causa da saudade. Mas quero aliviar um pouco o coração com algumas linhas; amanhã escreverei melhor. Mas, querida, porque você está tão pessimista? Minha Elisinha, eu sofro em ver você assim, sofro em ver você dizer coisas contra você mesma, você me humilha com isso, me faz sofrer [...] Mas, querida, você parece que sofre com o amor que lhe dão... Por favor minha Elisa, não seja assim, querida, isso me faz

sofrer. Como você ousa dizer que fica acanhada e com remorsos porque você não vale tanto, nem está à altura de retribuir... Quanto ao livro sei que não podemos ler os livros uma da outra como crítico, mas sempre como irmã. Agora o caso do Miguel. Eu ri quando você disse que não convida o seu porteiro. Eu também não... E se você quisesse convidar, eu ficaria espantada. Mas querida, a Virgínia era uma pessoa que podia convidar. Ela podia ler com ele; ela era uma pessoa inculta e sem inteligência – ela podia ler com ele a Bíblia. E podia recebê-lo porque ela era da mesma espécie dele. A vida dela na Granja era uma vida sem sociedade, onde os vizinhos eram a amizade. Sei perfeitamente que você não devia recebê-lo e nem está pensando em diferença de classes etc. Sei que você quer dizer que, com motivo ou sem motivo, na vida real ninguém faria isso. Mas é que Virgínia era tola e mais do que simples – simplória. Você concorda? [...] Vou hoje ou amanhã tirar um retrato aqui, num bom fotógrafo. Minha filhinha querida, porque você não faz o mesmo? Eu gostaria tanto, tanto de ter seu retrato. Você diz que tirou e saiu ruim. Mas quantos eu tenho tirado e não prestam. Até que um dia presta [...] Minha irmã querida, minha Leinha, fique alegre, seja feliz!! E abraça muito sua Clarice. (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 50).

Atuando como leitora dos manuscritos de *O Lustre*, Elisa Lispector, aparentemente, considera como inverossímeis as atitudes da personagem, pois uma moça de família jamais receberia em casa um homem estando sozinha. Justificando como plausível tal comportamento, Clarice Lispector passa a discorrer, em sua carta, sobre a psicologia e o caráter da protagonista – sua história de vida, seus modos de moça simplória do interior, não havendo, portanto, malícia no respectivo convite: “Mas querida, a Virgínia era uma pessoa que podia convidar. Ela podia ler com ele; ela era uma pessoa inculta e sem inteligência – ela podia ler com ele a Bíblia. E podia recebê-lo porque ela era da mesma espécie dele.” A luz da teoria literária esta missiva constitui-se como importante fonte de pesquisa no que concerne ao processo de criação da personagem de ficção. A discussão em torno da noção “verossimilhança”, estabelecida no diálogo epistolar, encontra respaldo nas formulações elaboradas por Antônio Cândido (1976), para quem a personagem é vista como um ser fictício, e a criação literária assenta-se na indagação paradoxal de como pode ser uma ficção e como pode existir o que de fato não existe. Acerca dessa contradição, ressalta o crítico paulista: “o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. (CÂNDIDO, 1976, p. 55). Dessa maneira, o romance baseia-se num certo elo entre o ser real e o ser fictício, sendo que esse ganhará forma concreta por meio da personagem. Ainda no que concerne ao ser real e o ser fictício,

Antonio Candido (1976), apontando suas semelhanças e diferenças, enfatiza que tais elementos são importantes por produzirem um sentido de verdade, ou seja, o leitor, no instante que se depara com a personagem, se identifica com ela. Em sua análise, o ensaísta conclui que a visão da personalidade de uma entidade ficcional, como a personagem elaborada pelo autor, jamais será completa quando comparada à imagem física inicial que se projeta. Deste modo, a visão que se tem dos seres criados é fragmentária, não obstante se constitua como um todo; as personagens de ficção podem ser enigmáticas, apresentando comportamentos imprevisíveis, como é o caso de Virgínia e de outras heroínas que circulam no universo ficcional de Clarice Lispector.

O parecer de Elisa Lispector apresenta certa relevância, uma vez que também se destacou como exímia romancista e contista, logo, muito mais do que a opinião de uma irmã, acompanhamos, no diálogo epistolar, a conversa entre duas ficcionistas. Todavia, parece existir certo constrangimento nesta troca de impressões: “Quanto ao livro sei que não podemos ler os livros uma da outra como crítico, mas sempre como irmãs.” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 50). Talvez por sua personalidade mais comedida, Elisa não se sente à vontade para enviar o que está escrevendo para a autora de *A hora da Estrela* (1977). A remetente insiste em saber sobre os escritos da irmã, e em carta datada de Janeiro de 1945 escreve: “Querida, como vai o seu livro? Não me quer falar nele? Gostaria tanto de saber quando será publicado, e se está tudo correndo bem! Diga-me qualquer palavra.” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 71). O abatimento de Elisa Lispector, mencionado pela missivista, pode estar relacionado às críticas negativas em torno da publicação de seu primeiro romance: *Além da fronteira* (1945). Com intuito em animar a destinatária, Clarice Lispector envia, de Roma, carta datada de 3 de janeiro de 1945:

Tania me disse que você anda ocupada com provas parciais e com a provas do livro. É um trabalho infame [...] Estou louca para ler e espero que ele seja bem compreendido pela crítica e bem aceito. Muitas vezes é uma questão de sorte de circunstâncias o que faz com que um livro seja compreendido nas suas intenções. (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 46).

Posteriormente, em 19 de março de 1945, escreve para a irmã mais velha:

Nápoles, 19 de março de 1945

Minha queridinha:

[...] Sua apreciação sobre o livro³⁵ é animadora demais, ao meu ver. Você tem o célebre medo de me ferir e entristecer e diz pouco ou quase nada. Mas eu lhe agradeço do mesmo modo e compreendo muito bem o seu pudor e a sua delicadeza. Não sei como fazer o livro amadurecer +. Se livro fosse como maracujá, punha-se na gaveta... e ficava em vez de “maracujá de gaveta”, livro de gaveta (perdoe essas letras que parecem estarem saindo enormes, mas é que eu escolho as posições mais difíceis para escrever e nunca a normal). Como você diretamente não tem coragem de me dizer o que acha realmente, diga-o a Tania que me transmitirá. Pelo que sei Tania vai me mandar uma lista de observações, o que estou esperando ansiosamente. Quanto à vida em geral... ela vai em geral mesmo [...] Estou ansiosa por ver seu livro publicado e por receber um exemplar escrito por Leinha. Como vai ser emocionante abrir as páginas de um livro seu... Receba um grande abraço, querida, e seja muito, muito feliz e alegre.

Sua Clarice

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 76 -78).

Nota-se que o pudor de Elisa Lispector em tecer qualquer tipo de avaliação sobre os escritos da irmã permanece irredutível, ao ponto de Clarice Lispector solicitar que “Leinha” repasse suas impressões e observações para Tania Kaufmann, que os transmitirá para autora. Todavia, a missivista respeita a posição de sua interlocutora, agradecendo sua delicadeza e sensibilidade, pois tem a consciência de que “antes de ser um objeto de escrita, a carta é primeiramente um objeto de troca. Sua dimensão material molda-se à personalidade de cada remetente”. (HAROCHE-BOZINAC, 2016, p. 61). Voltando à carta escrita para Tania Kaufmann, datada de 26 de junho de 1946, toca novamente nas duras críticas emitidas por Álvaro Lins, levantando hipóteses sobre os possíveis motivos que justifiquem o parecer negativo do ensaísta: “A crítica de Álvaro Lins me abateu bastante; tudo o que ele diz é verdade; causada ou por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 123). Por mais que outros críticos tenham elogiado seu desempenho como romancista, parece aceitar como irrevogáveis as análises empreendidas pelo ensaísta:

Em todo o caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério. De um modo geral, é preciso fazer como o homem que dava todo dia uma surra na mulher porque algum motivo teria de haver. Mesmo que A. Lins não sabia por que “dá a surra”, eu aceito porque um motivo e vários devem existir e eu mereço (LISPECTOR, 2007, p. 123).

³⁵ O livro citado é *O Lustre* (Editora Agir, 1946).

Na mesma missiva, toca em outra questão que a incomoda, o silêncio da crítica em relação a publicação de seu segundo romance, fazendo menção a uma carta recebida de Fernando Sabino, que também manifesta sua surpresa com a indiferença dos críticos diante do novo romance. A publicação da coletânea de contos *Sagarana* (1946), do escritor mineiro João Guimarães Rosa, causa euforia na crítica da época. Em carta datada de 6 de maio de 1946, Fernando Sabino comenta sobre a obra: “misto de Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade [...]. Todo mundo está deslumbrado, Álvaro Lins ‘descobriu-o e consagrou-o’. Gostei do que já li, é realmente uma perfeição de linguagem” (SABINO, 2001, p. 14). Esta talvez seja, na perspectiva do escritor, uma das causas para a indiferença da crítica em relação à publicação de *O Lustre*: o entusiasmo diante do novo livro de João Guimarães Rosa teria eclipsado o raio do segundo romance de Clarice Lispector. O autor comenta ainda: “Por falar em Álvaro Lins, soube que ele finalmente está lendo *O Lustre*, com ligeiras indisposições facilmente adivinháveis” (SABINO, 2001, p. 14). Lins, que já havia escrito sobre *Perto do Coração Selvagem*, em fevereiro de 1944, volta a tecer comentários negativos acerca do novo romance, destacando as mesmas qualidades e defeitos encontrados no primeiro: “mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte da ficção (LINS, 1963, p. 191). O crítico vê em Virgínia, protagonista de *O Lustre*, uma espécie de “desdobramento” de Joana, heroína de *Perto do Coração Selvagem*, ambas marcadas pela ostensiva presença da personalidade da autora. Porém, o que para Lins (1963) constitui-se como mera repetição ou deficiência técnica, Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1995, p. 26-27), destaca como uma forma peculiar de narrar, uma visão particular de mundo, refletida em um projeto ficcional que obedece certa coerência, ressaltando as semelhanças e diferenças entre os dois primeiros romances de Clarice Lispector:

Em *O Lustre*,
desenha-se a figura nítida de uma errância exterior, no espaço,
paralela à errância interior no tempo, que prepondera em *Perto do Coração Selvagem*. Abstraída essa diferença e a já referida, quanto à flexibilidade episódica, os dois romances se ligam entre si quer pela posição absorvente de suas respectivas protagonistas, quer pelo *ritmo*

*de procura*³⁶ do curso da ação, em ambos compondo a forma de uma trajetória: a errância das duas personagens centrais como movimento de evasão ou fuga [...]. Os dois romances ainda mais se aproximam pela identidade do conflito e da inquietação que as protagonistas conhecem. Desdobramento ou duplicação de Joana, Virgínia, também presa da *hybris*, conhece a angústia da liberdade, sente o desejo obscuro de exprimir-se e de realizar-se [...]. O papel da protagonista, tanto em *Perto do Coração Selvagem* como em *O Lustre*, excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa. Em suma, a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem [...] A romancista, que adota a terceira pessoa, não se suprime como instância externa da narração. Mas também percebe e sente com a personagem.

Mesmo diante do silêncio ensurdecedor da crítica, em ocasião da publicação de *O Lustre*, houve aqueles que se manifestaram, exaltando suas qualidades estéticas, além de seu interesse e curiosidade na leitura do romance. Este é o caso do já consagrado poeta Manuel Bandeira que, em carta datada de 23 de novembro de 1945, escreve:

Rio, 23 de novembro de 45

Clarice querida,

Um dia que eu estava me caceteando no Lido num desses almoços-homenagens, lembrei-me de você e as minhas saudades se traduziram numa quadrinha que escrevi no menu e passei ao Chico, que estava sentado em frente de mim. Agora quis lembrá-la e não consegui. Só me recordo que fazia uma brincadeira verbal com seu nome e o último verso era Clara... Clarinha... Clarice. Vou ver se o Chico guardou o papelzinho ou se lembra dos outros versos para lhe mandar. Conto-lhe isso só para dizer que tenho sempre saudades de você, Clarice [...] Estou esperando com grande curiosidade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda dizendo que o novo romance ainda é melhor que o primeiro [...] Sabe que vou dar em livro, editado pelo Zélio Valverde, a minha antologia dos poetas bissextos? Sai a matéria já aparecida em Autores & Livros mais outros bissextos (Chico, Joel Silveira, Guilherme de Figueiredo etc.). Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. Ficará para um segunda edição. Quer me

³⁶ Nunes (1995, p. 27), em nota, afirma: “Distinguindo o aprofundamento introspectivo em *Perto do Coração Selvagem* da análise das paixões no ‘romance psicológico’, observa Antonio Candido: ‘o seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea’”.

mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim. [...] Você nunca é falante, barulhenta. O que você escreve nunca dói nem fere os ouvidos. Você sabe escrever baixo. E sua assinatura, Clarice, é você inteirinha: Clara... Clarinha... Clarice... Receba um grande abraço do velho amigo.

Manuel

(BANDEIRA; MONTERO, 2002, p. 78 -79).

Em ocasião da publicação de *O Lustre*, Clarice Lispector era uma escritora iniciante, conhecida apenas por um seletivo grupo de intelectuais, ligados à produção crítica e literária, além de importantes editores. Neste pequeno grupo, destaca-se Alceu Amoroso Lima. Com o pseudônimo de Tristão de Ataíde, o jovem, porém já talentoso crítico, é convidado para escrever a orelha da primeira edição de *O Lustre* (1946), relembrando o impacto e o estrondoso sucesso gerado em ocasião da publicação de *Perto do Coração Selvagem* (1944). Em sua breve análise, classifica o romance como “denso” e “sombrio”, “sem luz, apenas sombras”, colocando Clarice Lispector numa trágica solidão no panorama literário nacional, evidenciando a originalidade de sua linguagem: “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa adaptar-se”³⁷, afirma em seu prefácio.

Além de citar os comentários favoráveis emitidos por Alceu Amoroso Lima, Manuel Bandeira revela, em sua missiva, uma faceta pouco conhecida da autora de *Um sopro de vida* (1974) – sua vocação para a poesia, relatando um episódio em que a escritora apresenta-lhe alguns poemas. Ao que parece, o poeta teria feito algum comentário que dissuadiu Clarice Lispector a continuar compondo versos: “Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras.” Mesmo optando pelos gêneros em prosa – romance e conto –, a escritura de Clarice Lispector sempre desafiou as categorizações tradicionais de gênero. Os dois primeiros romances prenunciavam essa diluição de fronteiras que mais tarde culminaria

³⁷ O comentário emitido por Alceu Amoroso Lima encontra-se na orelha da primeira edição de *O Lustre*, pela editora Agir, de 1946.

na radical experiência narrativa de *Água Viva* (1973). Talvez a autora não tenha sido uma poeta na acepção tradicional do conceito, afirmando nas primeiras linhas do romance: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1994, p. 17). Com efeito, *Água viva* é um texto híbrido de pastiche, paródia, simulacros e fragmentos, sem um enredo uniforme, o que lhe confere uma característica particular, problematizando a linguagem no ato da criação poética. Nesta escritura, aparentemente errática, há ainda aforismos, frases soltas, silêncios e espaços vazios, uma série de elementos que auxiliam na “liricização” de sua estruturação visual e formal.

Nas palavras de Benedito Nunes (1995, p. 157), *Água viva* é inclassificável; não sabendo ao certo como situá-lo na teoria dos gêneros, o teórico o cunha apenas de *ficção*. Lúcia Helena (1997, p. 84), assim como Nunes, confirma a dificuldade da crítica em categorizar o livro, afirmando: “é um tipo de texto que não comporta mais as designações convencionais de conto, romance ou novela”. Por seu elevado poder imagético e musical, muitos o classificaram como um longo “poema em prosa” ou como “prosa poética”. Não existem personagens, apenas a narradora-personagem ou narradora – poeta dotada de uma voz marcadamente lírica na apreciação e apresentação de tudo o que pretende dizer; dirigindo-se a um “tu” imaginário, desdobra-se em vários “eus”. Para tanto, recorre a uma linguagem repleta de sensações imagéticas, que flagram o instante do pensamento, com a intenção de seduzir o leitor. Movida pelo desejo em desvendar o mistério de cada palavra ou o que existe “atrás do pensamento”, recorre à música, à pintura ou ao próprio silêncio como formas de expressão: “Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart” (LISPECTOR, 2008a, p. 16); “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível” (LISPECTOR, 2008a, p. 12). Neste jogo multidiscursivo, não há sobreposição de vozes, todas dialogam, “tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 2008a, p. 9). Recorrendo a elementos e efeitos que remetem o leitor ao universo musical para descrever suas sensações, a narradora de *Água Viva* confere sonoridade aos signos, em que o som de cada sílaba e a vibração de cada palavra sugerem um ritmo análogo ao utilizado no gênero lírico. Além da musicalidade, sua escritura é construída em períodos curtos, intensificando seu ritmo e fluidez; o texto apresenta-se estruturado em prosa, contudo, em alguns trechos, aproxima-se graficamente de um poema:

Sou um coração batendo no mundo.
 Você que me lê que me ajude a nascer.
 Espere: está ficando escuro. Mais.
 Mais escuro.
 O instante é de um escuro total.
 Continua.
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma coisa luminescente.
 Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde
 tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. [...]

 Agora as trevas vão se dissipando.
 Nasci.
 Pausa.
 Maravilhoso escândalo: nasço.

(LISPECTOR, 2008a, p. 41).

Deste modo, além do ritmo já mencionado, *Água viva* apresenta outros elementos da expressão poética, conferindo alto grau de lirismo à sua prosa, entre os quais destacamos seu poder imagético e sua plasticidade. Aparentemente, Clarice Lispector seguiu os conselhos do amigo e poeta Manuel Bandeira, continuou a escrever versos, todavia, rompendo com as rígidas categorizações de forma e conteúdo.

Outra importante voz da crítica a manifestar-se sobre *O Lustre* (1946) foi Sérgio Milliet. Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá (2001, p. 27) faz menção ao importante artigo publicado por Milliet (1946), no 4º volume do *Diário Crítico*, a 15 de fevereiro de 1946, em que o ensaísta revela suas impressões de leitura, afirmando que é possível notar na estruturação do romance “a mesma procura de fixação do imponderável e do diferente que caracteriza *Perto do Coração Selvagem*”. Depois de analisar a protagonista, Virgínia, Milliet (1946, p. 40) detém-se no estilo exuberante de composição do livro, destacando a volúpia da palavra, da frase, da cor, do som “que expande numa permanente, e por vezes exaustiva, sinfonia”. Ainda segundo o crítico, existe, na obra de Clarice Lispector, a “conjugação de uma psicologia alerta, requintada, aguda, a uma expressão romântica, apaixonada, simbólica, totalitária” (*ibidem*, p. 41). Não obstante, ressalta que os mesmos elementos que conferem requinte ao romance, podem significar a perdição da ficcionista, destacando, em sua análise, as “repetições”, o “excesso de adjetivações”, recursos estilísticos “desgastantes”, sem informações originais. Tal método de escrita produz, de acordo com o ensaísta, uma narrativa que se “arrasta” por mais de 400 páginas, conduzindo o leitor a um emaranhado de simbologias:

Coloca-se, assim, em pauta, o problema da reiteração como processo redundante e empobrecedor [...] a riqueza das imagens, o processo de constante modificação de sentido das palavras, não constituem ainda um defeito, segundo as perspectivas críticas do diário. Revelam antes um raro poder inventivo, profundo valor poético e uma sutileza psicológica rica em promessas. Se por vezes o romance perde em solidez ganha em luminosidade (SÁ, 1979, p. 28).

Por outro lado, Sérgio Milliet (1944) afirma que o processo de construção de *O Lustre* dá à palavra o sentido diverso do que ela tem usualmente, sentido imprevisto e até chocante, visando diretamente à marcação realista e violenta de momentos importantes para a ação na estrutura da narrativa. Este procedimento conduz o leitor a uma melhor compreensão de certas reações das personagens. Clarice Lispector “explora com admirável sabedoria o seu incidente e cria, com ele, desde o princípio, um clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo” (MILLIET, 1946, p. 44).

Apresentando muitos pontos de convergência com as análises empreendidas por Sérgio Milliet, Gilda de Mello e Souza, publica importante ensaio em *O Estado de São Paulo* em 14 de julho de 1946. Amparada por refinada sensibilidade, a estudiosa consegue captar toda força e beleza presente na atmosfera de *O Lustre*, sem deixar de pontuar aquilo que julgou como fragilidades em seu processo de composição. O texto escrito pela crítica ainda se constitui como referência, tendo sido publicado na revista *Remate de Males*, do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (1989). Discorrendo sobre alguns temas recorrentes na nova narrativa de Clarice Lispector, a estudiosa afirma: “*O Lustre* é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser –, os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de ultrapassar o mundo do possível” (SOUZA, 1989, p. 171). Nota ainda uma característica basilar em toda obra da ficcionista: o quase total desprezo pela ação no interior da narrativa:

A Sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise. Pertence ao grupo, entre nós mais limitado, de romancistas que, desprezando a história, se concentram nos reflexos dos acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito (SOUZA, 1989, p. 171).

Para a teórica, a linguagem simplifica a natureza das coisas e põe ordem ao mundo, enfatizando no romance um percurso contrário: “o objetivo da Sra. Clarice Lispector é exatamente o oposto. Ela pretende traduzir, não o que existe de simples e lógico no mundo, mas de complexo e contraditório” (SOUZA, 1989, p. 171). No mundo ficcional da autora de *A Hora da Estrela* (1977), existe uma forma peculiar de fitar as coisas e os seres: “em cada objeto vê, não o que o iguala a outros de sua espécie, mas o que o diferencia. Em cada ser, o que o torna único. Em cada emoção, o que a torna específica” (SOUZA, 1989, p. 171). Para conseguir o que almeja, sua “poética do olhar” assenta-se em uma escrita forjada nos limites da comunicabilidade, que parece violentar a lógica da linguagem. A ensaísta assinala outra importante característica recorrente nos textos da escritora: a diluição das fronteiras entre os gêneros; classifica a narrativa de *O Lustre* como “prosa poética”, destacando ainda que Clarice Lispector faz empréstimos de outros gêneros literários, produzindo o que denominou de “romance simbólico”, uma vez que “a história não existe apenas no seu interesse imediato, mas compõe-se de um conjunto de sinais de que devemos descobrir a equivalência” (SOUZA, 1989, p. 173).

Assim como Milliet (1946), Souza (1989) aponta para o “abuso de qualitativos”, uma escrita exuberante, carnuda em adjetivos, que parece comprometer o estilo de *O Lustre*, levando o leitor a perder-se em um emaranhado de signos e símbolos; observa que estes qualitativos “pululam em todo o romance, felicíssimos às vezes, outras vezes rebuscados, quase sempre expressivos” (SOUZA, 1989, p. 172). Entretanto, a teórica vê um propósito nestes procedimentos estilísticos empregados por Clarice Lispector: “parece que, perplexa diante da complexidade da vida, ela acrescenta atributos para captar melhor o imponderável. Ora, não se trata de acrescentar, mas escolher aquele que será o necessário. E para isso a grande romancista tem o talento imprescindível” (SOUZA, 1989, p. 172). A estudiosa destaca ainda outra característica peculiar na elaboração do novo romance: “a linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional – eis três características da poesia. Utilizando-as no romance para criar uma atmosfera de raridade emocional” (SOUZA, 1989, p. 172). Para Gilda de Mello e Souza (1989), essa miscelânea de gêneros, se constituiria como um “grave problema” enfrentado pela escritora, causando certo desequilíbrio na composição de *O Lustre*:

O empréstimo de outros gêneros raras vezes é enriquecimento. Esposando os processos poéticos, não teria *O Lustre* traído a forma

romance? É verdade que ele se situa exatamente naquele limite vago e impreciso entre prosa e poesia? [...] faltou-lhe um pouco mais de equilíbrio (SOUZA, 1989, p. 172).

Tal opinião aproxima-se da emitida por outros estudiosos, desafiados por não saberem quais métodos de leitura acionar para a leitura de *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *O Lustre* (1946). Porém, o que, para alguns, constitui-se como “deficiência” técnica, para outros é o que gera a força e beleza do romance. Esta breve trajetória dos estudos críticos em torno de *O Lustre* ajuda a compreender melhor a reação da escritora esboçada em sua correspondência, demonstrando que não permaneceu alheia ou indiferente diante dos juízos emitidos, mas acompanhava tudo que era escrito sobre seus livros. Suas cartas descortinam ainda o horizonte de expectativa dos leitores e dos críticos daquela época. Assim, *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *O Lustre* (1946) surgiram como “romances” estranhos, de “difícil” digestão, objetos não identificados no panorama literário nacional. Com a grande repercussão gerada pela publicação de seu romance de estreia, Clarice Lispector subitamente vira-se obrigada a tomar consciência do que os outros, público e crítica, esperavam dela. “*O Lustre* é, num certo sentido, um livro no meio do caminho. Não é romance de uma ‘escritora bem instalada’, e tão pouco o de alguém capaz de explorar-se livremente” (MANZO, 1977, p. 34). Neste sentido, parece mais contido, mais “civilizado” e menos “selvagem”, aproximando-se assim do “modelo” tradicional de romance:

Clarice faz com que o tempo avance linearmente, sem as desordenadas idas e vindas de seu trabalho de estreia. Não há divisão de capítulos e a narrativa avança maciça, conduzindo Virgínia de sua infância à maturidade. Com personagens bem delineados e diferenciados uns dos outros, e valendo-se de noções nítidas de começo, meio e fim. (MANZO, 1977, p. 33).

Estaria a autora de *A Paixão Segundo GH* (1964) fazendo concessões para adaptar-se ao público leitor e ao mercado editorial da época? Por qual motivo optara por semelhante alteração? Cabendo, ainda, o questionamento: “a mudança fora produto de um desejo seu genuíno, ou de uma série de pressões exercidas pela crítica e pela imensa expectativa levantada com a publicação de *Perto do Coração Selvagem*?” (MANZO, 1977, p. 33). Nas cartas dirigidas aos amigos Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e à Tania Kaufman, acompanhamos suas reações, seus medos, suas angústias, o

seu desejo em não tornar-se “uma escritora bem instalada”. Seu gênio criativo resiste indomável às pressões, pois ainda persiste, em *O Lustre*, o desejo de tocar o insondável, o imponderável, aquilo que não pode ser alcançado pela linguagem.

No denso e “sombrio” romance, Clarice Lispector reafirma sua escrita peculiar. Um método que, nas palavras de Benedito Nunes, em *O dorso do tigre* (2009), a aproxima de Albert Camus. Um estilo dominado pela assombração do silêncio, consistindo em neutralizar os significados abstratos das palavras, ora apostando em sua máxima concretude, ora recorrendo à repetição obsessiva dos verbos e substantivos. Ainda nas palavras do ensaísta, a escritora emprega um processo que “denominaremos de técnica do desgaste, como se, em vez de escrever, ela descrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o ‘inexpressado’” (NUNES, 2009, p. 132). O movimento entre o resistir e o adaptar-se pode ser acompanhado em longas cartas. Missivas como as trocadas entre o amigo Lúcio Cardoso estão repletas de dicas, sugestões, opiniões acerca do ato criativo. Tal correspondência reforça os laços de amizade e fraternidade entre os dois jovens escritores, e constituem um alento para a autora de *Água Viva* (1973), tomada muitas vezes por uma sensação de desânimo e isolamento. Pertencente a uma carta endereçada a Clarice Lispector em 1946, o fragmento subsequente ilustra, de forma exemplar, o intenso e rico intercâmbio de ideias no processo de composição de *O Lustre* (1949):

Não li o seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título *O Lustre*, mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você. Tenho falado com José Olympio, mas ainda não há nada decidido. Mas prometo que sairá no próximo ano (escrevo no dia 28 de dez.) de qualquer modo. “A professora Hilda” ainda não saiu, assim que sair mando para você. Estou escrevendo uma outra novela que se chama “O anfiteatro”. Talvez você goste. Clarice, não deixe de me escrever. Juro que sou seu amigo. Só que sou muito preguiçoso. Mas sob palavra que outra carta que receber sua responderei com um testamento de vinte páginas. E você escreve cartas tão lindas, tão naturais! Quando será seu regresso? Dei todos os seus recados a Octávio, Lêdo Ivo. Ambos enviam lembranças e vão escrever também. Quando você escrever de novo, queria que mandasse umas linhas para – Jacques do Prado Brandão – um amigo meu de Minas que é louco por você. Adeus, lembranças ao Maury, grande abraço. Sou muito, muito seu amigo e de Tania.

Lúcio

Belo Horizonte, 15 de setembro de 1946

(CARDOSO; MONTERO, 2002, p. 66).

É possível notar, ao longo de toda a epistolografia de Clarice Lispector, o quanto a autora valorizava as críticas e sugestões dos interlocutores quanto à tessitura de seus textos. Dicas de títulos e mudanças na estrutura dos contos e romances eram temas recorrentes no diálogo mantido com os companheiros de letras, revelando o “grande peso” de tais opiniões sobre suas escolhas literárias. As restrições de Lúcio Cardoso, acerca de *O Lustre* (1946) podem estar associadas a uma hipótese levantada por Manzo (1997, p. 33): um ano antes, ele (Lúcio) “elogiara justamente a pureza com que a jovem Clarice se entregara à construção desse seu primeiro romance. Natural que, desse modo, o livro resultasse num objeto um tanto “estranho”, com um jeito “agreste”, e certamente escrito por alguém que ‘desconhece os segredos do *métier*’. Conforme já mencionado, *O Lustre* parece um romance mais contido, mais “civilizado” quando comparado a *Perto do coração Selvagem* (1944). Teriam sido a liberdade criativa e a originalidade, cerceadas pelas pressões externas, levando a escritora a produzir um segundo romance de qualidade literária inferior?

Na mesma missiva, Lúcio Cardoso comenta que chegou a falar com José Olympio sobre a possível publicação do livro, mas sem uma resposta positiva. Os editores que se dispunham a ler *O Lustre* tinham dificuldades em digeri-lo, não sabiam identificar com clareza o que buscava a romancista em sua longa narrativa. Clarice Lispector insurge contra a linearidade discursiva, num período literário em que a ficção, ressaltados raros exemplos, estava ancorada à noção de causa e efeito. “Torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é um produto digerível” (SÁ, 1979, p. 132). Depois de muitas idas e vindas da irmã Tania Kaufman e de Lúcio Cardoso, junto às editoras, o romance seria publicado pela editora católica *Agir*. Em carta datada de 1º de setembro de 1945, enviada para Elisa Lispector, a autora, em tom de sarcasmo e ironia, comenta: “Pelo recorte que você mandou da *Editora Agir*, vejo que se eu quiser posso virar freira: tanto meu pobre livro está no meio de uma orgia de livros católicos. Viva a *Editora Agir*, viva Tristão de Ataíde.”³⁸ (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 94)

Além da amizade e da cumplicidade, o diálogo epistolar, mantido entre Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, revela detalhes importantes sobre o processo de

³⁸ Pseudônimo do crítico literário Alceu Amoroso Lima.

composição de *O Lustre* (1946). A intimidade entre os jovens escritores chega a tal ponto de o autor de *A luz no subsolo* (1936) sentir-se totalmente à vontade para tecer comentários desfavoráveis em relação a diversos aspectos da obra, inclusive ao título. Em suas correspondências a remetente solicita a outros amigos, especialmente escritores, a leitura dos manuscritos, a não se esquivarem em dizer o que realmente pensam sobre seus escritos, demonstrando, assim, abertura para tais sugestões, em muitos casos, acatadas sem protestos. Em outras situações, mantém-se firme em relação aos seus procedimentos estéticos, justificando-os. Em carta datada de 26 de março de 1945, munida de certa graça e ironia, a autora assim responde a Lúcio Cardoso:

Lúcio, caro:

Que alegria receber sua carta, tão curta e tão apressada. Mesmo assim, *grazie tante* pela lembrança. Me faz bem receber qualquer palavra sua. Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O Lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito.

No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice. Talvez você ache o título mansfieldiano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas de Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu tivesse lendo então Proust alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo proustituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido, mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. Assim, eu estava lendo Poussière e encontrei uma coisa igual a uma que eu tinha escrito. E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros. Mas isso não importa tanto. O que importa é trabalhar, como você tantas vezes me disse. E é isso o que eu não tenho feito [...]. Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes. Que eu estou idiota, você não precisa dizer, sei bem...

Clarice

Nápoles, 26 de março de 1945

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 62).

A resposta da missivista acerca das considerações de Lúcio Cardoso sobre *O Lustre* revela certa frustração, demonstrando, porém, um misto de ironia, humor e rebeldia ao comentar as impressões do amigo, confessa que é uma “escritora pobre”, adepta de uma escritura simples, sem enfeites ou ornamentos, mas que se traía ao enfeitar sua “pobreza”. No diálogo tabulado via correspondência, é possível entrever que a autora “resiste”: aceita dicas, opiniões, sugestões, sem contudo, deixar de imprimir sua personalidade artística, apostando em sua técnica. Mesmo diante de pressões externas, parece não estar disposta a abdicar-se por completo de sua forma peculiar de manusear a linguagem. Na carta é possível notar que a “angústia de autoria”³⁹ volta a assombrá-la, pois, além de James Joyce e Virgínia Woolf, sua obra é constantemente associada à técnica de escrita de Katherine Mansfield e Marcel Proust. Conforme já aludido, acreditamos que, implicitamente, não há o desejo da escritora em negar seus predecessores, mas aquele de se afirmar como escritora-mulher em um universo literário, até então, dominado por vozes masculinas. Ao longo de toda a carta, a escritora ironiza a questão da influência e de como a leitura e a interpretação de uma obra pode ser comprometida ao levar-se em conta apenas essa perspectiva. A este respeito, a autora confidencia:

O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. Assim, eu estava lendo Poussière e encontrei uma coisa igual a uma que eu tinha escrito. E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 62).

³⁹ Como já mencionado, Gilbert & Gubar (2017, p.190-191) apresentam uma releitura do conceito de “angústia de influência” elaborado em *O cânone Ocidental* (2010), pelo crítico Harold Bloom, cuja hipótese gravita em torno da ideia de que, na História da Literatura, é comum, entre os escritores homens, a negação de seus predecessores temendo o apagamento de uma pretensa “originalidade” da obra produzida. Tal atitude é ilustrada pela metáfora de uma “guerra entre pais e filhos”. As ensaístas, apoiando-se na crítica cultural e feminista, propõem uma releitura desta metáfora e consequentemente da história literária, questionando o lugar das obras de autoria feminina neste contexto, apontando que, no caso específico da escritora mulher, praticamente não há predecessoras, pois o próprio cânone, composto majoritariamente por vozes masculinas, tratou de excluir a escrita feminina do rol das grandes produções que contribuíram para sua constituição. Com base nestas reflexões, as pesquisadoras, elaboram a hipótese de que, no caso da escritora mulher, praticamente não existem antecessoras a serem negadas e, quando as encontram, o movimento parece ser o de inclusão e acolhimento. Portanto, a escritora mulher, aparentemente, não sofre de uma “angústia de influência”, mas de uma “angústia de autoria, por estar constantemente buscando firmar seu espaço no campo da literatura, ainda dominado pelos homens.

Diante da angústia da escrita e de questões envolvendo a crítica, a recepção e a publicação do segundo romance, Clarice Lispector é tolhida pelo desânimo e pela apatia. Em meados de junho de 1947, Lúcio Cardoso volta a escrever para a amiga, sobre *O Lustre*: “Notícias suas só as recebo por intermédio dos jornais, votações em que *O Lustre* brilha, citações, notas etc. Por falar em *O Lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra prima. Que grande livro, que personalidade. Que escritora!” (CARDOSO; MONTERO, 2002, p. 132). Parece haver uma mudança de tom em relação à primeira carta. No lugar das inúmeras ressalvas, o escritor agora se desdobra em elogios. Teria se arrependido dos comentários feitos anteriormente? Esta missiva seria uma forma de se desculpar com a amiga, levantando-lhe o ânimo? Ou estes elogios seriam fruto de uma releitura mais atenta da obra? Pensar nestas questões parece pertinente se levarmos em consideração a intencionalidade existente nas malhas do discurso epistolar. Decorre, assim, o cuidado com a leitura destes documentos trocados entre amigos e familiares: a vontade em agradar, convencer e reparar possíveis mal entendidos pode sobrepor-se às reais intenções do remetente. Em sua carta, a autora esboça o desejo de escrever “uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem”. Assim como seu herói, também sucumbe frente à realidade trivial, tendo que “bater de porta em porta” para publicar seus livros e aguardar pelo reconhecimento da crítica que poderia ou não acontecer, e reconhecia as “falhas” deixadas em seu segundo romance, o que de certo modo a incomodava. No entanto, voltar ao livro era extremamente difícil e doloroso, um trabalho árduo que a obrigava a labutar dias a fio revisando não apenas a estrutura sintática, mas palavra por palavra de seu texto, além de “reviver” todos os sentimentos expurgados por meio de sua escritura. Em carta escrita de Nápoles, de 25 de março de 1945, assim descreve, para a irmã Elisa, seu penoso trabalho:

Você e Tania sugerem que eu releia e desentorte o livro. Mas eu não consigo mais entrar dentro do ambiente dele. Para mim é como ler uma coisa vazia e eu tenho que parar de palavra em palavra para me concentrar, exatamente como eu encaro o primeiro livro, com o qual felizmente eu nada mais tenho a ver. Em todo o caso vou ver se o leio durante uma semana. É impossível de certo modo tocá-lo, tanto o que nele tem de ruim está misturado a sua essência e ao seu decorrer. Tania, me prometeu me dar uma relação de observações a respeito; isso me facilitará porque acordará minha atenção num momento em que meu interesse não pode acordá-la. Nas provas do livro, que pretendo me sejam enviadas, certamente poderei enxergar melhor e modificarei qualquer coisa (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 79).

Em Clarice Lispector, o discurso parece ser o palco de um “eu” contraditório, de uma *persona* que encena, dissimula, se esquia do olhar inquiridor do outro. Sua escritura ocupa a zona limítrofe entre o revelar e o ocultar a essência de si, do outro, dos seres e dos objetos, seguindo uma via de mão dupla: vem acompanhada do sofrimento e da angústia, obrigando-a a encarar suas fraquezas e limitações; por outro lado, é alívio, alegria, válvula de escape, salvando-a do “perigo de viver”. Na missiva escrita para a irmã mais velha, descreve o processo doloroso de composição de *O Lustre*. Anos mais tarde, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, situado no Rio de Janeiro, afirmaria:

João Salgueiro: O seu segundo livro, *O Lustre*, é de 1946 não é?

Clarice Lispector: É, mas antes de publicar, eu estava engajada com outra coisa, de modo que eu não sentia essas coisas que depois eu senti muitas vezes: um silêncio horrível, uma exaustão. Ali não. Quando eu escrevi *O Lustre*, apesar de ser um livro triste, tive um prazer enorme de escrever (SANT’ANNA, 2013, p. 218).

Quando aproximados, o discurso da carta e o da entrevista não deixam de revelar uma estanha contradição: o mesmo livro que lhe causou tanta angústia no ato da criação foi o mesmo que lhe trouxe um “enorme prazer”. Talvez o distanciamento proporcionado pelo tempo seja uma das possíveis causas para que tenha mudado radicalmente sua fala. Estas declarações podem confundir o estudioso da obra de Clarice Lispector, porém, quando levantamos a hipótese de uma encenação da *persona*, ou de uma personalidade que supostamente tenha se ficcionalizado, essas “contradições” parecem plausíveis, um artifício de autopreservação ou até mesmo um recurso semântico/estilístico para erigir sua poética, afinal, existe contradição maior do que a vida e a literatura? Com o passar dos anos, a recepção crítica de *O Lustre* mudou, hoje já existe um número considerável de ensaios, dissertações e teses que destacam sua beleza e qualidade estético/literária. Entretanto, quando comparado ao conjunto da produção ficcional, ainda é um dos livros menos estudados e comentados, e sua leitura impõe-se como desafiadora àqueles que se aventuram por sua densa narrativa.

Contudo, a dúvida ainda permanece: qual mecanismo de análise devemos acionar para compreendê-lo? Talvez Roberto Corrêa dos Santos, professor de Teoria Literária da UFRJ, mostra uma solução, ao afirmar que “Dele (*O Lustre*), quase não se pode falar (e sim absorvê-lo), pois não contém aquelas matérias de que se servem os

romances para auxiliar-nos a fixar os acontecimentos”⁴⁰ (LISPECTOR, 1999b, p. 1). Ainda segundo o teórico, trata-se de valiosa e impressionante operação de arte. “Por isso não é possível reter na memória, senão naquela que se encontra distribuída por todo o corpo, envolvendo especialmente a respiração e o sangue”. Tal “método” não pode ser descrito pelo rigor científico da teoria literária, pois se trata de livro que resiste às classificações tradicionais do gênero romance; seu brilho fosforescente continua desafiando e fascinando gerações de leitores.

⁴⁰ Comentário presente na orelha de *O Lustre*, publicado pela editora Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

Capítulo 4 – Cartas de Berna e Washington: escrita e exílio

*Minha queridinha pequena,
Receber carta sua às vezes tem o sentido que
teria abrir as janelas de um quarto onde eu
estivesse fechada há semanas [...]*

(Fragmento de carta escrita por Clarice Lispector para a irmã Tania Kaufmann, em 13 de junho de 1947)

4.1 – A escrita sitiada

Um dos períodos mais difíceis enfrentados por Clarice Lispector no exterior foram os anos vividos na fria e silenciosa Berna, onde escreveu *A Cidade Sitiada* (1949)⁴¹ e muitas cartas que a ajudaram a suportar o sentimento de solidão e inadaptção. A quietude e o isolamento, aliados de quem busca concentração para o trabalho, causavam-lhe apatia e angustia, conforme relata para a irmã Tania Kaufman em carta datada de 2 de janeiro de 1947:

Berna, 2 de janeiro de 1947

Ando em nova onda de apatia, o que é coisa velha... chego a pensar que nem a volta para o Brasil me dará um jeito. Mas sonho com ela. Em agosto teremos cinco anos de exterior. Não são cinco dias. Cinco anos de não saber o que fazer, cinco anos durante os quais, dia a dia me perguntei como perguntava a vocês: que é que eu faço? Para vocês terem uma ideia do que tem sido minha vida durante esses anos: para

⁴¹ *A Cidade Sitiada* (1949), terceiro romance de Clarice Lispector, narra as experiências da adolescente Lucrécia Neves e suas relações com a cidade alegórica de São Geraldo. A crise instaurada pelas transformações sofridas no subúrbio de São Geraldo, em pleno processo de crescimento e urbanização, permeia a narrativa contextualizada na década de 20. O reflexo dessa crise é introjetado pela personagem Lucrécia, a qual, sendo incapaz de elaborar conceitualmente a realidade circundante, só consegue estabelecer com o mundo exterior uma relação visual. Deste modo, a inaptidão linguística da heroína transcende a personagem, refletindo o estranhamento que se abate sobre o habitante da cidade moderna diante das novidades impostas pelo progresso. Sobre as relações da protagonista com a cidade, Benedito Nunes (1995, p.37 - 38) comenta: “Lucrécia Neves, que copia o invisível modelo de São Geraldo, é um emblema do espírito provinciano, uma projeção da cidade que provê o repertório de suas dissimulações. São Geraldo é um pouco mais do que esse espírito. De fato, a cidade que o progresso revolucionou exemplifica menos um meio social definido em mudança do que uma situação genérica personificada. Não tem *A Cidade Sitiada*, enquanto crônica de um subúrbio em transformação, o sentido de uma forma de vida completa, que integre a experiência individual dos personagens. É uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrécia Neves personifica essa abstração romanesca.”

mim todos os dias são domingo. Domingo em São Cristóvão, naquele enorme terraço daquela casa. A pessoa individualmente perde tanto de sua importância, vivendo assim, fora, em ócio. A vida começa a parar por dentro e não se tem mais força para trabalhar ou ler... A Europa é o mundo, é da Europa que ainda saem as melhores coisas. Eu não conheço ninguém e me sinto esmagada por essa entidade abstrata que não consegui concretizar em nenhum amigo. Berna é um túmulo, mesmo para os suíços. E um brasileiro não é nada na Europa. A expressão mesma é: estou esmagada. No Brasil comecei a encontrar meu equilíbrio quando me empreguei, quando comecei a ter horário. Acabado o ócio, comecei a trabalhar de manhã para mim, e tudo começou a funcionar. O pior é que estou ficando tão embotada, às vezes nem entendo o que leio, acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos... Não tenho escrito porque tudo aqui está tão chato, que até escrever é um esforço. Queira Deus que vocês nunca conheçam esses longos dias vazios, quando tudo tem tão pouco interesse que se tem a impressão de que se está fazendo hora!!! Fazendo hora para o quê? Nem sei mais...

(LISPECTOR; BORELLI, 1981, p. 130 -131).

O conjunto de missivas escritas neste período (1946 a 1949) revela que a luta empreendida pela romancista não se limitava em apenas suportar os dias ociosos que se arrastavam. Descortinam-se mais do que relatos do cotidiano, expondo a resiliência de uma mulher para manter a sanidade e o equilíbrio, bem como o árduo trabalho de composição de seu terceiro livro, muitas vezes deixado de lado, retomado e reescrito. Neste ambiente, a escrita literária e o diálogo epistolar estabelecido com amigos e familiares tornam-se válvula de escape, possibilitando um refúgio: imersa no trabalho, a autora ameniza suas angústias mais íntimas e a intensa saudade do Brasil.

A princípio, as belezas naturais da Suíça encantam Clarice Lispector, entretanto, à medida que os meses passam, sua sensação é a de que foi encerrada em um “túmulo”; o silêncio e o ócio contrastam com a vida que tinha anteriormente no Brasil, revigorada pelo trabalho e pela convivência com os amigos. Aos poucos a “vida começa a parar por dentro e não se tem mais força para trabalhar ou ler...” As biografias Nádya Battella (1995) Gotlib e Teresa Montero (1999) revelam que, ainda na juventude, Clarice Lispector já apresentava um espírito inquieto e questionador. O trabalho como jornalista lhe possibilitava o contato com outros intelectuais, políticos e personalidades de relevo da época. É, também, ainda na juventude, que escreve seus primeiros contos publicados em jornais, revistas e suplementos literários. Apesar de discreta e reservada, possuía uma rotina produtiva e, em certa medida, agitada, antes de deixar o Rio de Janeiro e mudar-se para o exterior: “No Brasil comecei a encontrar meu equilíbrio quando me

empreguei, quando comecei a ter horário. Acabado o ócio, comecei a trabalhar de manhã para mim, e tudo começou a funcionar.” A crise íntima, confessada em sua carta, parece revelar que sua produção escrita era impulsionada por esse ambiente.

O exílio em Berna a apartou dos entes com quem mantinha laços afetivos e do trabalho na imprensa, arrastando-a para dias “vazios” e “monótonos”, confinando-a aos afazeres domésticos, às obrigações como mulher de diplomata e a se relacionar com pessoas com as quais não se identificava. Entretanto, o exílio em terras estrangeiras não deve ser visto apenas como um incidente adverso na história de vida de Clarice Lispector, uma vez que a autora teve a oportunidade de morar em outros países, mantendo contato com outras culturas, inclusive com outros idiomas, o que mais tarde lhe possibilitaria atuar como tradutora. Ademais, acreditamos que esta experiência tenha contribuído para enriquecer sua sensibilidade de escritora. Mesmo a distância dos familiares e amigos, queixa constante em sua correspondência, pode ter reverberado de forma positiva em seu espírito, dando-lhe a possibilidade de aproximar-se de si mesma, (re)descobrendo seus limites, (re)inventando-se como mulher e como escritora. Observamos que, neste caso, o exílio não encerra em si somente aspectos negativos, constituindo-se também como um período extremamente fértil para a autora de *Laços de Família* (1960), que lá fora produziu uma obra rica e consistente, que merece ser analisada detidamente.

Os anos em que residiu na fria Suíça são descritos como os mais longos e difíceis: “Para vocês terem uma ideia do que tem sido minha vida durante esses anos: para mim todos os dias são domingo. Domingo em São Cristóvão, naquele enorme terraço daquela casa.” Em Berna, Clarice Lispector não deixou de escrever, contudo, relata uma mudança em seu ritmo de trabalho: os acontecimentos exteriores – mudança de país, isolamento, inadaptação à rotina doméstica e até mesmo o clima – parecem minar sua disposição: “O pior é que estou ficando tão embotada, às vezes nem entendo o que leio, acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos...” As ideias para seu novo livro existiam, mas faltava-lhe a concentração necessária para a escrita, criar uma rotina, um ambiente de trabalho em meio à constante oscilação de humor. Em 1º de julho de 1946 descreve, em carta para Tania Kaufman, seu estado de espírito:

O trabalho está desorganizado, está muito ruim, muito confuso. Material eu tenho sempre e em abundância. O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho. Minha tendência seria a de pensar apenas e não trabalhar nada... Mas isso não é possível. O trabalho de compor é o pior [...] Minha impressão é a de que trabalho no vazio, e para não cair eu me agarro num pensamento e para não cair desse novo pensamento eu me agarro em outro. É essa minha vida mental [...]. (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 127)

Foi neste clima de angústia e incertezas que escreveu *A Cidade Sitiada*, descrito, nas palavras da própria romancista, como um dos livros que mais lhe exigiram como escritora:

A Cidade Sitiada foi, inclusive, um dos meus livros mais difíceis de escrever, porque exigiu uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro denso, fechado. Eu estava perseguindo uma coisa não tinha quem dissesse o que era. San Tiago Dantas abriu o livro, leu e pensou: “Coitada da Clarice, caiu muito”. Dois meses depois, ele me contou que, ao ir dormir, quis ler alguma coisa e o pegou. Então ele disse: É o seu melhor livro”. [...] É a formação de uma cidade, a formação de um ser humano dentro de uma cidade. Um subúrbio com cavalos, tudo tão vital... Construíram uma ponte, construíram tudo, e de modo que já não era subúrbio. Então a personagem dá o fora. (LISPECTOR, 2005, p. 82).

Em outra carta, datada de 22 de outubro de 1947, assim descreve seu árduo processo de composição:

Berna, 22 de outubro de 1947

Minha queridinha,

A máquina está se consertando, tenho que escrever cuidadosamente à mão, o que detesto. Querida, florzinha, você está bem então? Com saúde? Está fazendo algum tratamento? [...] Estou com o livro, por assim dizer, terminado. Deus sabe que ele não vale nada, querida. Creio que nuns dois meses posso dá-lo por encerrado. Acontece que vou encerrá-lo porque tenho nojo dele. Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. E faz apenas uns 3 meses que sei afinal o que eu estava querendo dizer nele... Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) – me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava. Tive que não pensar nele durante dias – porque persistia em mim esse curioso nojo da dor. Enfim, querida, o livro não presta. Não evolui nada, não atingi nada. Continuo com o pés no ar, continuo vaga e sonhadora, deslocando de algum modo o sentido da vida. Que Deus

me perdoe. Três anos – para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. Em todo esse período de três anos, desempenhou grande papel minha desadaptação. Parece queridinha, que estou agora me habituando; tenho estado mais alegre e mais conformada, e mais capaz de me dominar e abafar sonhos inúteis. Mas posso dizer que desse período me ficou mesmo uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não se cura. Não sei o que fazer com o livro, Tania. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixa-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele. Embora esteja tão ligada a ele, que sou incapaz de começar outra coisa. Naturalmente você há de perguntar o que diz Maury. Maury uma vez começou a ler e não gostou (ele, à primeira leitura, também não gostou do 1º nem do 2º livro, no que teve razão). Deste aqui ele não só não gostou, como se desinteressou de tal modo que só leu umas 15 páginas, e esqueceu de ler o resto. Nem aliás me pediu mais. Compreendo muito bem. Naturalmente a semana que se seguiu a esse incidente sem importância foi muito ruim para mim; guardei o livro “para sempre”. Mas, com uma constância que até parece leseira, voltei de novo a trabalhar nele; parece que sou incorrigível. Maury teve razão: o livro não presta. Mas o que é que eu devo fazer? Não sei. Mandá-lo, depois de definitivamente copiado, para você e Lúcio lerem? Diga, por favor, querida. (Se não digo também: para Elisa ler, é que ela tem tanto escrúpulo num caso desses, que não vale a pena provocar nela um problema). Me escreva, querida, diga o que você pensa...

(LISPECTOR, MONTERO, 2001, p. 174 -175)

Foram três longos anos, escrevendo, reescrevendo, rasgando, “virando” e “revirando” os manuscritos de seu terceiro romance, “sem saber” ao certo o que se queria dizer, o que de fato buscava com sua densa narrativa. A simples ação de manusear as diversas cópias causava-lhe náuseas: “Acontece que vou encerrá-lo porque tenho nojo dele. Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. E faz apenas uns 3 meses que sei afinal o que eu estava querendo dizer nele”. Ao relatar as minúcias e os bastidores do processo de elaboração de seu livro, Clarice Lispector fez de suas cartas uma espécie de crônica da obra. Em suas correspondências, comenta dificuldades, elenca impressões que cercam a escrita de seu novo romance, relatando suas alegrias, seu desânimo que oscila da exaltação ao abatimento. Assim, sua carta converte-se em diário da obra, contribuindo, desde que se avance com prudência, como ferramenta necessária para sua análise e compreensão. Ademais, ao longo de nossa tese, propomos uma leitura considerando as correspondências como um espaço de experimentação, ampliando a análise destes documentos para além de um instrumento interpretativo da produção ficcional ou como

meros vestígios biográficos. Por esta perspectiva, a carta surge como *lócus* epistemológico, espaço de ensaio, de pensamento e de literatura.

É também em suas missivas um dos primeiros espaços nos quais Clarice Lispector pode se afirmar como escritora e obter reconhecimento, daí a importância da opinião de terceiros acerca de seus textos, especialmente quando seu destinatário tratava-se de outro escritor ou até mesmo de um crítico literário. Destarte o destinatário “ocupa uma função cardeal, não apenas como motor da escrita – sem o que a carta não aconteceria –, mas também em razão da profundidade de campo e da quantidade de focos que abre o olhar do epistológrafo sobre si mesmo. (DIAZ, 2016, p.163). Neste contexto:

A carta afirma-se como um espaço para pôr à prova o olhar e a avaliação de outrem que nesse caso, não é um discípulo, mas um admirador quase incondicional, embora não complacente. A distância epistolar tempera a reação irrefletida que brotaria de um diálogo mantido no ateliê. Segundo uma metáfora agora já consagrada pela crítica, a carta é efetivamente, o laboratório da obra. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 166).

Entretanto a leitura desta e de tantas outras missivas requer, do pesquisador da epistolografia, inúmeras ressalvas no que tange à interpretação destes documentos, pois, conforme já mencionado nos capítulos anteriores, estes textos não escapam do que os críticos literários e analistas do discurso nomearam de “intencionalidade do sujeito”, quase sempre ávido por afeto e atenção, ou movido pelo desejo de convencer o destinatário, aliciando-o para que o diálogo epistolar não seja interrompido. Logo, não podemos perder de vista que “uma das marcas patentes do superinvestimento da escrita na carta assinala-se pela recorrência, quase obsessiva em muitos epistológrafos, da encenação do gesto de escrever.” (DIAZ, 2016, p. 119-120), ou que esse diálogo “raramente é desprovido de segundas intenções criativas, mesmo quando as circunstâncias são graves” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 185). É preciso considerar, também, no ato de leitura da carta, o “calor das emoções” experimentadas naquele momento que podem incidir sobre as impressões do missivista acerca da obra em processo de composição.

Será de fato *A Cidade Sitiada*, o livro “menos gostado”? Quais seriam as verdadeiras causas do sofrimento experimentado durante sua escrita? Não estaria a autora projetando neste trabalho toda angústia, isolamento e solidão enfrentados naquele

momento? São questões que devem ser levadas em consideração no discurso da remetente. Ainda sobre o processo de escrita de seu terceiro livro, Clarice confessa em dado momento: “Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) – me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava.” Diante deste fragmento somos tentados a nos perguntar: qual a origem do “sofrimento” relatado pela escritora? Seria fruto das dificuldades relacionadas ao processo de criação artística? Ou motivado pelo inconformismo diante da difícil fase em sua vida pessoal? Somado a essas questões havia ainda o silêncio em relação à publicação de seu segundo romance, *O lustre* (1946), que, nesta época, já passava pelo crivo de uma crítica que não lhe dispensou a mesma atenção nem os mesmos elogios atribuídos a *Perto do Coração Selvagem* (1943), afetando sensivelmente o ânimo da escritora.

Na carta acima, aparentemente, a missivista abre-se de forma incondicional com Tania Kaufman sobre seus dramas íntimos e as dificuldades concernentes ao trabalho de escrita de seu novo romance, delegando à irmã mais nova e ao amigo Lúcio Cardoso a tarefa de leitura dos manuscritos. Neste intercâmbio “o verdadeiro correspondente é aquele que não desaparece com as respostas, que não se anula ao longo das trocas e cuja individualidade aparece em baixo – relevo através das errâncias reguladas do parceiro.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016). De fato, Tania Kaufmann e Lúcio Cardoso apresentam-se como os correspondentes “ideais”; mostram-se, neste período, solidários, procurando ressaltar as qualidades literárias dos dois primeiros romances e não deixando de sugerir as mudanças que julgavam necessárias. Neste sentido, “a carta tece com a obra laços muito mais estreitos, além de oferecer um espaço de confrontação em que a criação literária se faz a várias mãos.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 165). Nesta carta, a remetente enfatiza seu pudor em solicitar à Elisa Lispector que emita suas considerações acerca dos manuscritos de *A Cidade Sitiada*, pois julga que tal pedido causaria constrangimento à irmã: “Se não digo também: para Elisa ler, é que ela tem tanto escrúpulo num caso desses, que não vale a pena provocar nela um problema). Me escreva, querida, diga o que você pensa [...]”. A autora de *A Hora da Estrela* (1977) parece encontrar, na correspondência trocada com as irmãs e com o amigo Lúcio Cardoso, uma dupla função: um veículo essencial para apaziguar suas angústias mais íntimas, além de um canal para manter-se em permanente contato com interlocutores

dispostos a contribuir com a tessitura de seus textos, opinando acerca de seu processo de criação.

Ainda sobre seu novo romance comenta: “Não sei o que fazer com o livro, Tania. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixá-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele....” Mesmo causando-lhe tanto “desgosto” era preciso concluir o livro, só assim poderia abandoná-lo e esquecê-lo “para sempre”. A leitura do fragmento sugere que os sentimentos experimentados não estavam relacionados apenas ao árduo trabalho de criação, conduzindo o leitor às seguintes perguntas: o que de fato Clarice Lispector deseja “abandonar” ou “esquecer”? A obra que estava escrevendo ou aquela existência de exilada? “Mas posso dizer que desse período me ficou mesmo uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não se cura...”. Deste modo, a tarefa de voltar aos manuscritos, de reescrever, “virar” e revirar o texto, impõe para a escritora um sombrio dilema: encarar novamente as dificuldades concernentes ao processo de criação, estruturação do romance e simultaneamente rememorar os difíceis dias vividos na Suíça. Passados vinte e um anos da publicação de *A Cidade Sitiada*, definitivamente de volta ao Brasil, a autora novamente falaria sobre o livro em diversos momentos. Em crônica publicada no dia 14 de fevereiro de 1970, compartilha com seus leitores essa angustiante fase, porém, o tempo e a distância parecem ter modificado, ou pelo menos apaziguado, suas percepções sobre Berna e a obra que lá escreveu:

Lembrança de uma fonte, de uma cidade

Na Suíça, em Berna, eu morava na Gerechtigkeitsgasse, isto é, Rua da Justiça. Diante de minha casa, na rua, estava a estátua em cores, segurando a balança. Em torno, reis esmagados pedindo talvez uma exceção. No inverno, o pequeno lago no centro do qual estava a estátua, no inverno a água gelada, às vezes quebradiça de fino gelo. Na primavera gerânios vermelhos. As carolas debruçavam-se na água e, balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam. Qual das duas imagens era em verdade o gerânio? Igual distância, perspectiva certa, silêncio da perfeição. E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A Cidade Sitiada*, no entanto relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão

presa, tão segregada? Eu ia ao cinema todas as tardes, pouco importava o filme. E lembro-me de que às vezes, à saída do cinema, via que já começara a nevar. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir.

(LISPECTOR, 1999a, p. 270)

A pequena e gelada cidade é descrita em pormenores, cada detalhe parece retirado de um cartão postal ou de uma antiga fotografia desbotada pelo tempo - a fonte, a estátua em cores, os gerânios duplicados pelo reflexo no espelho d'água. Porém, uma pergunta permanece viva na memória da autora: “qual das duas imagens era em verdade o gerânio? Igual distância, perspectiva certa, silêncio da perfeição.” Como *flashes* de uma câmera o olhar de Clarice Lispector capturou cada detalhe daquela paisagem, daquela cidade onde as casas pareciam vazias. Contudo, quais impressões da Suíça cristalizaram-se em seu inconsciente? De um lado o reflexo de um país livre e extremamente organizado, habitado por pessoas cujos olhos são “tão honestos que nem parecem observar”; de outro uma prisão para aqueles que não conseguiam adaptar-se àquela quietude aterradora, para ela uma falsa perfeição, assim como a imagem dos gerânios refletida no espelho d'água.

Depois de tantos anos, o sofrimento experimentado naquela cidadezinha medieval parece ter esmaecido em plácidas lembranças, permitindo à cronista uma espécie de reconciliação com o passado e com o livro escrito neste período. A este respeito Regina Pontiere (2001, p. 17) elenca um dos motivos que poderiam ter levado Clarice Lispector a adotar uma nova perspectiva em relação ao romance escrito em Berna: “desfrutando então não só da distância temporal como da continuidade de um fazer e um conhecimento artístico adensando-se cada vez mais, seu tom seria inteiramente outro.” Apesar das dificuldades referentes ao processo de criação do romance, o trabalho a mantinha ocupada, ajudando-a a suportar aquele “cemitério de sensações”:

O que me salvou da monotonia de Berna foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A Cidade Sitiada*, no entanto relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna.

(LISPECTOR, 1999a, p. 270)

Na crônica publicada na década de 1970 uma curiosidade intriga o leitor: que motivos teriam levado a escritora a atribuir ao terceiro romance o predicativo de “livro menos gostado⁴²?” O que nele havia de diferente em termos de técnica e procedimentos narrativos quando comparado a *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946)? Quando analisados, o fragmento da crônica e o trecho de uma carta escrita em 22 de outubro de 1947, ocasião da escrita de *A Cidade Sitiada*, evidenciam uma mudança no tom em relação às impressões e sentimentos vivenciados naquele período, relatos que deixam escapar o quanto pode ser árduo o processo de criação artística, movido, em diversos momentos, por um sentimento de fracasso e questionamento sobre a próprio gênio criativo:

Não evolui nada, não atinge nada. Continuo com o pés no ar, continuo vaga e sonhadora, deslocando de algum modo o sentido da vida. Que Deus me perdoe. Três anos – para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. (LISPECTOR; MONTERO, 2001, p. 174-175)

Teria Clarice Lispector caído novamente nas mesmas “armadilhas” estilísticas em *A Cidade Sitiada*? A sensação de estagnação criativa, confessada pela missivista, é endossada por uma das primeiras vozes críticas a se pronunciar sobre o terceiro romance da ficcionista, Sérgio Milliet (1981). Em sua leitura, o ensaísta aponta as mesmas “falhas” perceptíveis em *O Lustre* (1946): “o enleamento da escritora na própria teia de imagens preciosas”. Tal “exibicionismo verbal” impediria o leitor de penetrar no espírito da obra, pois “a forma virou fórmula”. De um modo geral *A Cidade Sitiada* (1949) o desagradava, embora o crítico não deixe de notar que: “a escritora não perdera a força reveladora de sua prosa poética” (MILLIET, 1981, p. 33-34). Continuando sua análise, procura negar que a técnica pudesse se justificar como exigência do romance poético. Para tanto, apoia-se no argumento “referente à natureza do romance, enquanto forma épica: a obra “evidencia outras ambições, visa a prospecção psicológica”, tem “objetivo propriamente novelesco, todavia perdido em virtude das mil veredas abertas pelo malabarismo da autora”. Milliet destaca ainda que: no “campo mais complexo do romance, do romance psicológico em que o espírito de

⁴² A crítica Marly de Oliveira, em uma série de ensaios publicados na imprensa carioca de 1961 a 1982, empreende substancial análise da obra de Clarice Lispector, constatando que *A Cidade Sitiada* (1949) talvez seja o “menos amado e estudado romance da escritora”, acrescentando todavia que “só a uma visão descuidada escapam os liames com os outros livros da autora”. (OLIVEIRA, 1966, p. 3). A teórica atribui essa postura à incompreensão da crítica daquele período, destituída de uma visão que integrasse esse romance à totalidade da obra.

análise e observação se faz imprescindível, a autora sucumbe ao peso da própria riqueza”. No que tange às impressões causadas na crítica literária da época, em relação aos três primeiros romances de Clarice Lispector, em especial à *Cidade Sitiada*, Regina Pontiere (2001, p. 39) faz a seguinte observação:

Como seria natural que ocorresse, a crítica dos inícios da carreira de Clarice, nas décadas de 1940 e 1950, ressentia-se de dois tipos de falta: de uma ampla visão de conjunto da Obra, por um lado, de um aparato crítico adequado à experiência literária proposta, por outro. Esse último aspecto fora apontado por Antonio Candido, referindo-se a *Perto do Coração Selvagem*, nos artigos de jornal de 1945 que posteriormente viriam a constituir o ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. Dessas carências se ressentiriam não só Milliet mas Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza, independentemente da acuidade crítico – analítica com que abordavam o trabalho da escritora.

No caso específico da crítica empreendida por Sergio Milliet (1981), tratava-se de conciliar a expectativa criada pelo que era tradicionalmente considerado “romance”, com aquilo que se apresentava sob o título de *A Cidade Sitiada*. Tal dificuldade de conciliação seria também ressaltada em importante ensaio escrito por Gilda de Mello e Souza em relação a *O Lustre* (1946) e *A Maçã no Escuro* (1961).⁴³ Ao que parece, Milliet pautava-se na “ausência” do que julgava os procedimentos adequados ao romance de vertente psicológica, numa narrativa que posteriormente viria a mostrar, que as personagens não são construídas enquanto subjetividades, isto é, como complexo psíquico de afetos justificando o agir.

Para Pontiere (2001, p. 40) advêm desta perspectiva os equívocos nas apreciações de *A Cidade Sitiada*, consistindo em “esperar organização épico narrativa de uma obra que problematiza essa organização. Pois a questão da pertinência a modos definidos de gênero é um dos problemas centrais na Obra de Clarice Lispector.” A leitura realizada pela ensaísta aproxima-se da análise empreendida por Carlos Mendes Sousa (2000, p. 84) que reconhece, no terceiro romance de Clarice Lispector, uma diferença face ao conjunto da obra (no percurso por ela definido), estando de acordo a própria autora quando, anos depois, realiza algumas mudanças na primeira versão dos

⁴³ O ensaio escrito por Gilda de Mello e Souza sobre *O Lustre* foi publicado, pela primeira vez, em *O Estado de S. Paulo*, de 14 de julho de 1946, com o título de “O Lustre”. Posteriormente, foi republicado na revista *Remate de Males* n. 9, p. 171. O artigo sobre *A Maçã no Escuro*, cujo título é “O Vertiginoso Relance”, está em *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 79).

manuscritos e quando escreve algumas crônicas de jornal em que comenta o processo de feitura do livro, tentando, inclusive, explicá-lo.

Ainda segundo o teórico, as diferenças manifestam-se sobretudo no plano formal; “ver-se-á contudo, que ao nível da estrutura profunda, tendo presente a ironia que envolve o livro, está lá, afinal, o essencial do projeto clariceano”.⁴⁴ O livro parece engendrar uma resposta de Clarice Lispector às críticas recebidas em ocasião da publicação de seus dois primeiros romances, especialmente as relacionadas a *O Lustre* (1946):

A autora parece estar a responder à crítica quando o escreve – e isso se percebe no interior de uma escrita que se encontra, de fato, distanciada relativamente ao que até ali fora apresentado. Mas o recurso parece não ter surtido o efeito desejado, a crítica não poderia entender (Sérgio Milliet, por exemplo, encontra as falhas para que advertira – “A preocupação com a joia rara que ameaçava...); o efeito é o de uma estranha e ressonante surdez. Nunca a autora exigiu de si tamanho exercício de decifração. Ou de jogo, ou de mascaramento? Jogo imparável: do mesmo modo que a personagem principal, também a autora como que se vê apanhada pela própria máquina de construção, aprisionada nas malhas de um destino que faz confundir as teias da ficção e do real.” (SOUSA, 2000, p. 84)

Justificando sua leitura, Sousa (2000) cita uma passagem do romance associando algumas metáforas empregadas pela escritora, em que, de algum modo, ironiza a crítica literária da época:

Caíra de fato em outra cidade – o que! Em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido que os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos em alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito. Talvez mal

⁴⁴ O crítico português Gaspar Simões (1964, p. 316-317) nota, no terceiro romance de Clarice Lispector, “uma evolução latente no gênio da romancista”, mas não uma transformação substancial, ao nível artístico. Em *A Cidade Sitiada* as coisas são vistas através do fluir da consciência das personagens”. Estamos diante “não de um monólogo interior, mas de uma consciência conceptual do mundo”. Distancia-se de Joyce e Virginia Woolf e aproxima-se de Sartre e Beauvoir, portanto, do existencialismo. “Esse monólogo interior, como a expressão sugere, proporcionava-nos uma visão do mundo introvertida na câmara escura da subjetividade. Tudo nessa técnica estava preparado para nos dar primeiro a interioridade das personagens e só depois a periferia do mundo.” Em *A Cidade Sitiada*, a escritora “proporciona-nos os actos objetivos das suas personagens e o seu próprio significado”. Delineia-se um conceito da realidade, oferecido pela romancista. Clarice Lispector não receou substituir o monólogo interior – introversão do mundo em imagens – pela expressão conceptual da realidade – o mundo introvertido em conceitos.” Simões conclui ainda que, nesse romance, não obstante a atmosfera humana se torne mais conceitual que poética, ainda se salva poesia suficiente para “dominar qualquer possível árido intelectualismo”.

apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora. Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava bastante bem. De pé, à porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam – os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? Perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se poderia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos.

(LISPECTOR, 1998b, p. 126-127).

Ao que parece, a intenção da romancista não foi apenas contar a história ambientada num subúrbio, em fase de progresso e de urbanização (o subúrbio de São Geraldo) cruzando a narrativa com a história da protagonista Lucrécia Neves. A passagem selecionada sugere que, implicitamente, a autora pretendia responder a crítica erigindo um texto em que estabelecesse um permanente jogo entre o que se diz (ou se vê) e o que se quer dizer (ou se pretende fazer ver). Em tal jogo figurativo podemos relacionar com o sistema literário as “rodas do sistema perfeito” a que no texto se alude? Poder-se-á dizer que a outra cidade é a cidade da instituição literária, e os gladiadores, “extremamente metódicos, são os críticos com suas armaduras” (SOUSA, 2000, p. 85). Lembrando que *A Cidade Sitiada* (1949) foi escrito mediante o silêncio da crítica em relação a *O Lustre* (1946), obrigando a escritora a repensar seus procedimentos e métodos de criação, ou seja, seguir em frente, não fazendo concessões, ou adequar-se à estrutura romanesca, eleita pelo cânone, como a “ideal”.

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes (1995, p. 33-34) também destaca importantes aspectos a serem considerados no terceiro romance da ficcionista, os quais o diferem dos dois livros anteriores – o primeiro é “a presença de um ambiente, o subúrbio, que circunscreve os gestos e atos das personagens, inclusive e principalmente da protagonista.” Ademais, as mudanças oriundas do progresso e urbanização do subúrbio de São Geraldo acabam delimitando a ação romanesca. O segundo aspecto apontado por Nunes diz respeito à “sucessão dos episódios que formam, em conjunto, quadros estáticos da vida de província, alguns dos quais primam pelo detalhe caricatural e pela intenção satírica”, constituindo o romance como uma espécie de “farsa conjugal”. A felicidade pequeno burguesa da heroína, cuja fala, especialmente no capítulo IX, com o marido Mateus, está repleta de clichês, frases banais e estereotipadas, ocorre em nome de uma suposta harmonia conjugal. Dando

sequência em sua análise, o teórico enfatiza em *A Cidade Sitiada* o “humor” ausente nos romances anteriores, mas que não chega a ser uma sátira de costumes:

O humorismo a que nos referimos, abrangendo o satírico e o caricatural, está relacionado com o ângulo que a narradora adota para acompanhar os devaneios de Lucrécia Neves e registrar os acontecimentos salientes de São Geraldo. Esses devaneios contêm, de maneira arrefecida, a direção da experiência interior das personagens de *Perto do Coração Selvagem* e *O Lustre*: a inquietude, o desejo de transgredir os limites preestabelecidos (no caso as fronteiras de São Geraldo), a busca de uma nova vida...

(NUNES, 1995, p. 34)

O crítico nota outra mudança de perspectiva em relação aos dois primeiros livros, destacando que, “ao contrário do que sucedera naqueles romances, a narradora se distancia da heroína e, descomprometida com as suas vivências, empresta-lhes aos gestos e atitudes algo de maquinal, e aos pensamentos mais secretos uma ênfase cômica” (NUNES, 1995, p. 34). Vale ressaltar que um dos principais “defeitos” apontados por Álvaro Lins e Sérgio Milliet em *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946) foi a “presença ostensiva da personalidade da autora” na composição das personagens Joana e Virgínia, protagonistas dos respectivos romances. Tal mudança sugere duas hipóteses – Clarice segue os “conselhos” da crítica, modificando sua técnica narrativa, ou faz uso de uma refinada ironia, demonstrando, caso desejasse, ser capaz de usar os procedimentos estilísticos considerados como os “ideais”.

No que tange à relação da autora de *A Paixão Segundo GH* (1964) e a crítica de seu tempo, nota-se que Clarice Lispector encontra-se naquele conjunto de ficcionistas que fazem da obra um meio de pesquisa, para os quais é essencial o eco da receptividade de seus escritos para a evolução, para o delineamento dos caminhos a seguir. Tal preocupação pode ser notada nas entrevistas concedidas e no conjunto de cartas que compõem sua epistolografia, ocasiões em que menciona o parecer de alguns críticos que se dedicaram a analisar sua obra: “aí se observa um modo de afirmação dessa consciência face à obra que vai se formando.” (SOUSA, 2000, p. 76). Em sua correspondência, a escritora deixa transparecer uma sensação de insegurança, talvez pelo fato de viver intensamente a obra em processo de elaboração, exigindo um profundo reconhecimento que, se não lhe chega por parte da crítica, deve chegar-lhe pelo diálogo mantido com os amigos. Deste modo, chamamos atenção em particular

para o reflexo fornecido pelas cartas que lhe foram dirigidas, entre as quais destacamos uma enviada de Nova York, em 6 de julho de 1946, escrita por Fernando Sabino:

Clarice,

[...] Como você vê, não posso te mandar nenhuma palavra animadora: sei que você deve estar se desesperando com o seu livro, que não vai, que não vai, pois também me desespero com o meu, tenho trabalhado a sério e sofrido muito [...] Então é preciso descobrir antes *o que é* o nosso livro. Um protesto? Uma tristeza? Uma vida? Um elefante? Se a gente descobre por exemplo que o livro da gente tem de ser um crime, então a gente sofre, se desespera, mas afinal o livro sai o crime que a gente queria. Se descobre que há de ser um passarinho, ele será um passarinho. Mas alguma coisa o livro tem de ser, certo ou errado, contra ou a favor da gente. É provável que seja a favor, então temos de descobrir o que ele vai ser. Só o que vai ser – se descobrimos para que vai servir ou utilidade terá, avançamos demais e caímos na propaganda, na arte social ou na literatice. [...] Ando muito descrente de mim mesmo e você me dá uma impressão de segurança que me faz ficar boquiaberto. “Só você sabe à custa de que sacrifícios, no íntimo sou frágil, incerta, descontrolada” – parece que estou ouvindo você dizer [...] TÁ BEM, Clarice Lispector! Me mande notícias do seu livro, notícias detalhadas, estou ansioso por saber e quero fazer aqui minhas conjecturas quanto ao meu. O meu está parado, mas vai indo. O artigo do Álvaro Lins, já calculo o que ele terá dito. Fico revoltado, raivoso, parcialíssimo: Álvaro Lins é um cretino [...] Me escreva, Clarice. Meu livro se chama “Os movimentos Simulados”. Como é que se chama o seu?
Um abraço amigo do

Fernando

(SABINO, 2001, p. 27-28)

Em sua longa missiva, Fernando Sabino expõe os bastidores do processo de criação literária: trata-se de uma carta elaborada por um escritor, cujo destinatário é outro escritor. Neste sentido, o leitor pode acompanhar as minúcias da obra em andamento (a gênese do livro de Fernando Sabino e do romance que Clarice Lispector está escrevendo em Berna). Assim, esse tipo de carta “frequentemente é o início de uma aventura com a linguagem; é a antessala do espaço literário para aqueles que normalmente não tem acesso a ele.” (DIAZ, 2016, p. 216). Mesmo descrente, o autor de *Os movimentos simulados* (2004) tenta escrever uma carta animadora para a amiga, que, neste período, enfrentava o árduo trabalho de escritura de *A Cidade Sitiada*, solidariza-se com sua destinatária, compartilhando as mesmas dúvidas e angústias que gravitam em torno do processo de criação artística: “não posso te mandar nenhuma palavra

animadora: sei que você deve estar se desesperando com o seu livro, que não vai, que não vai, pois também me desespero com o meu, tenho trabalhado a sério e sofrido muito.”

Dando sequência em seu diálogo epistolar, Fernando Sabino toca mais uma vez no duro parecer de Álvaro Lins acerca de *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946), que reverberou de forma muito negativa no ânimo da ficcionista: “O artigo do Álvaro Lins, já calculo o que ele terá dito. Fico revoltado, raivoso, parcialíssimo: Álvaro Lins é um cretino.” Esta missiva responde carta datada de 19 de junho de 1946, escrita por Clarice Lispector da distante Suíça, em que, em dado momento, comenta sobre seu trabalho e seu estado de espírito:

Acabei de passar uma semana das piores em relação ao trabalho. Nada presta, não sei por onde começar, não sei que atitude tome, não sei de nada. Digo a mim mesma: não adianta desesperar, desesperar é mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando, e uma palavra amiga. Desculpe essa carta tola. (LISPECTOR in: SABINO, 2001, p. 22).

A carta escrita pelo amigo parece confirmar a hipótese defendida por Carlos Mendes de Sousa (2000), uma que vez que estes manuscritos refletem a necessidade da autora de *A Maçã no Escuro* (1961) de inteirar-se acerca da receptividade de seus escritos, seja por parte dos críticos ou dos amigos; neste último caso, a importância das cartas “advém, sobretudo, do implícito diálogo que nela se deixa entrever entre a autora e a crítica.” (SOUSA, 2000, p. 78). Desta forma, estes documentos constituem um terreno fértil de experiência e partilha, além de levantar o ânimo da escritora para que prossiga seu trabalho: “Ando muito descrente de mim mesmo e você me dá uma impressão de segurança que me faz ficar boquiaberto” ou “Só você sabe à custa de que sacrifícios, no íntimo sou frágil, incerta, descontrolada” – parece que estou ouvindo você dizer...”. Ainda que a missiva acima denote um óbvio sentido de circunstância, uma resposta necessária porque envolve terceiros, não deixa de evidenciar o desejo da autora em acompanhar as vozes dos amigos e da crítica sobre si mesma.

Por outro lado, destacamos a importância de uma carta como a escrita por Fernando Sabino, em que podemos acompanhar o contexto de produção do romance bem como “o eco dessas notícias que chegavam à distante Suíça, além de reconstruir esse reflexo que dá conta de um silêncio exagerado em torno do livro.” (SOUSA, 2000,

p. 86). Carlos Mendes Souza (2004, p. 160) também destaca a existência, na construção de *A Cidade Sitiada*, em especial no quarto capítulo, o que chamou de uma “poética implícita da escrita intencional”, que é a que engendra a composição desse romance – talvez não da escrita clariceana, mas do modo intencional de tessitura desse texto concreto. Por esta perspectiva:

O texto não podia ser mais claro: fala-se do construir e do demolir. Parece ser bastante evidente que é do próprio texto que se trata. Assim pode ser entendida a cidade que se parte em mil pedaços a serem posteriormente reunidos. Seguidamente, no mostrar o trabalho de reconstrução fazem-se equivaler os objetos às palavras – os tijolos são identificados com o texto. Vem então o aperfeiçoamento. Mas é do trabalho do criador artesão que se trata? Ou é a paródia ao escrever da autora que não é esse, mas ela faz para poder mandar o recado, como se quisesse dizer: “Olhem meus senhores que eu também sei fazer isso, mas não é isso o meu método, porque o que eu faço está para além do método. No entanto eu posso aprender alguma coisa com esse método, sem contudo o assumir. (SOUSA, 2000, p. 160).

Com seu terceiro romance, Clarice Lispector parece ironizar a crítica especializada, dizendo: “sou capaz de produzir um romance nos moldes tradicionais, uma narrativa linear habitada por personagens ‘concretos’ e espaços bem demarcados.” Porém, o “método” em si parece não lhe interessar, pois não sabe ao certo como chegar ao que procura, para isso almeja a liberdade artística, representada, em certa medida, por encontrar sua própria forma (método) de narrar o mundo. Caso levemos em consideração a análise empreendida por Sousa (2000), notamos que a escritora não escrevia “às cegas”; seu terceiro romance, assim como as obras anteriores e subsequentes, evidencia que seu texto é fruto de um árduo trabalho, passando por constantes e exaustivas revisões até desaguar na versão que a autora julgava “definitiva”. Tal afirmação pode ser conferida no conjunto epistolar da autora em que relata as inúmeras revisões a que os manuscritos foram submetidos.

Assim como pontuou Carlos Mendes de Sousa (2000), Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1999), nota em *A Cidade Sitiada* a existência de uma história, um enredo e, nele, São Geraldo é a cidade sitiada pelo progresso, “mas há um subtexto latente, em que a cidade sitiada é o texto, a própria escritura de Clarice Lispector. Ela polemiza consigo mesma, faz variações sobre o mesmo tema, construindo conscientemente a banalização da narrativa.” (SÁ, 1999, p. 64). À medida que a cidade se sitia, perde o mistério; à medida que a narradora elabora esse texto, “sitia o seu

próprio modo de narrar, fazendo deste romance uma espécie de paródia dos romances anteriores – *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946). Realiza-se, desta maneira, “uma espécie de catarse do autor: “fazer” para dizer que “não quer mais fazer”, liberando-se, portanto, de uma experiência que, lhe sugerem – daria mais certo. Assim, em *A Cidade Sitiada* a escritora parece experimentar a necessidade de recorrer às convenções literárias, mesmo que seja para ironizá-las:

Assim também Clarice, como bruxa, ritualiza e exorciza sua própria forma de narrar. As personagens de Clarice aspiram a *ver*, no sentido epifânico, ou a *apontar*, *designar*, no sentido da *nomeação ou fundação* do ser. Em *A Cidade Sitiada*, Lucrécia⁴⁵ assume gestos de estátua, que *aponta* sem *nomear* e também, por isso, opõe-se ao *ver* epifânico de Joana, por exemplo. (SÁ, 1999, p. 65).

A tarefa de decifração e exegese destas mensagens subjacentes aos signos exige da autora e dos leitores um exercício de paciência, de “ruminação”, digerindo o texto em suas minúcias. A este respeito, o crítico português Gaspar Simões (1964, p. 4), um dos primeiros a atribuir o epíteto de “hermética” a Clarice Lispector, deduziu que *A Cidade Sitiada* não teria ampla acolhida naquele momento, uma vez que, para desvendá-lo, o leitor deveria munir-se “com persistência e a sutileza suficientes para acompanhar a sua leitura com a chave que a sua intuição ou a sua acuidade filosófica” pudessem lhe oferecer. Simões (1964, p. 3) assegura tratar-se, efetivamente, de um romance, por “representar um destino situado num mundo em que o tempo é simultaneamente lugar de ação e conteúdo dela”. Aproximando-se das considerações realizadas pelo crítico, Olga de Sá (1999, p. 37) pondera sobre o trabalho de leitura e interpretação de *A Cidade Sitiada*:

⁴⁵ Segundo Olga de Sá (1999, p. 54), Lucrécia Neves só conhece sua modesta função que é *olhar*, não é *ver*, ao contrário de Joana. No exato momento em que a protagonista luta pela expressão, não tendo tido êxito em inventar a notícia, começa a ensaiar alguns movimentos. O texto em espelho é o avesso da epifania que, em *Perto do Coração Selvagem*, nos revela o despertar da puberdade em Joana. O que lá é graça e flexibilidade de movimentos, gestos harmoniosos, aqui é deformação e caricatura, cacoete. Estes parodiam aqueles, para que Lucrécia, em vez de nascer para a vida de mulher, se imobilize em objeto, em estátua. A este respeito, Nina (2003, p. 91) observa que o narrador, por sua vez, não sonda a consciência das personagens, como acontece em *O Lustre*. Na verdade, a distância emocional e a falta de comunicação verbal são palavras-chave para entendermos a maior parte de *A Cidade Sitiada*, que deixa implícito o fracasso da subjetividade. Não há espaço para o ego crescer ou para que se estabeleça a presença de uma personalidade ativa e criativa.

É tão poderosa a consciência de Clarice Lispector em relação à linguagem que, subjacentes aos signos, há efeitos finamente sutis, quase inapreensíveis. Para captá-los é preciso submeter-se à disciplina de uma leitura microscópica, colada ao texto e ao contexto de sua obra, dialogando continuamente com ela.

Daí a importância das cartas escritas neste período, pois, se não descortinam totalmente os bastidores de elaboração dos romances, oferecem-nos, pelos menos, os indícios do contexto em que foram produzidos, auxiliando, em certa medida, o trabalho de leitura e interpretação/decifração da obra literária. Ainda no que concerne à incompreensão da crítica em relação ao terceiro livro de Clarice Lispector, Regina Pontiere (1999, p. 46) conclui:

De fato, a crítica brasileira de então dispunha de dois tipos de parâmetros para avaliar a obra. Um dentro da tradição ficcional brasileira do Modernismo, dado pelos escritores mais diretamente vinculados às vanguardas europeias, a saber, Mário e sobretudo Oswald. O outro, de fora do Brasil, fornecido pelos romancistas que desde o início do século haviam revolucionado a forma: Proust, Joyce, e Virgínia Woolf, entre nós bastante conhecidos, a ponto de os dois últimos aparecerem imediatamente como modelos de *Perto do Coração Selvagem*.

Após a aclamada estreia com *Perto do Coração Selvagem* (1943) e a quase total indiferença da crítica em relação ao *O Lustre* (1946), Clarice Lispector submete seu terceiro romance a um rígido cerco quanto ao trabalho de revisão e reescrita dos manuscritos. Este hábito seria fruto de um excessivo cuidado com o livro em construção ou uma tentativa de não cometer as mesmas “falhas” apontadas nas obras anteriores? Ou, ainda, a intenção de produzir um texto em que os símbolos e metáforas apontavam para uma refinada ironia, colocando em xeque os modelos romanescos tradicionais? Ao que parece, a escritora tinha aguda consciência do diálogo necessário “entre a obra e as interpretações que lhe são atribuídas, a consciência de que, como qualquer obra de arte, também o texto literário só tem existência plena na relação do objeto criado com o intérprete e a interpretação que este lhe confere” (SOUSA, 2000, p. 75). A este respeito, Carlos Mendes Sousa evidencia mais uma curiosidade acerca de *A Cidade Sitiada* (1949):

A Cidade Sitiada será o único livro com edição revista. O testemunho da autora já chamara a atenção para o fato de sido esta a sua primeira obra mais vigiada na oficina literária. Assinale-se ainda da parte da autora a inusual insistência na interpretação, como não acontecerá com nenhum outro texto seu – observem-se contínuos reenvios em entrevistas, e vejam-se as crônicas no *Jornal do Brasil*. Muitos anos depois de publicado o livro continuará a querer explicá-lo, como muitos anos antes, ainda não tinha sido dado à estampa, já às cartas às irmãs o pretendiam decifrar. (SOUSA, 2000, p. 86)

Tal afirmação pode ser verificada em extensa carta, escrita para Tania Kaufmann, datada de 5 de novembro de 1948, em que Clarice Lispector dedica-se a comentar com a irmã detalhes da composição de *A Cidade Sitiada* (1949), decifrando/explicando diversos aspectos que vão da estruturação do livro à psicologia das personagens.

Berna, 5 de dezembro de 1948

Tania, minha irmã querida,

Recebi agora de manhã sua carta de 26 de outubro, com bastante atraso (levou 10 dias para chegar). Ontem mesmo escrevi para vocês uma carta pedindo notícias, mas chegou a sua hoje não a mando mais – escreverei também a Elisa [...] Querida, compreenda por favor que não estou lhe agradecendo o fato de você ter lido o livro e de ter gostado de certos pedaços. Não é isso propriamente. Tudo o que você diz sobre o livro está justo, ou então, outras vezes, quase justo. Vou estudar bem a questão e lhe escreverei talvez ainda nesta carta. Vou por exemplo, reler o capítulo que você acha enxertado (os primeiros desertores) e ver quais as ligações. É muito provável que haja ligações. Mas eu sou uma chata que parece viver com medo de dizer as coisas claramente. Isso me lembra um personagem de Proust que era tão delicado, mas tão delicado, mas tão delicado, que para agradecer uma caixa de garrafas de vinho que recebera em presente em vez de agradecer simplesmente – achava mais “fino” falar em garrafas, ou falar de um modo geral de em “vinhos simpáticos” (fora um vizinho que lhe dera o presente) – de modo que o vizinho nunca entendeu que estavam agradecendo o vinho... Ah, querida, que saudade de você me deu agora, só a ideia que você sorriu desta história. – Suponho que a ligação de Perseu com o resto, é que ele não precisava, como Lucrécia, de procurar a realidade – porque ele *era* a realidade, ele fazia parte da verdade. A mulher de preto sentiu que ele era assim, e que era inalcançável por isso, como uma criança. Perseu era o que Lucrécia não conseguiu ser. Basta como justificativa deste capítulo? Ou ainda parece enxertado? – Também o fato de eu chamar S. Geraldo de subúrbio, vou estudar. Você tem razão, mas creio que vai ser talvez difícil de mudar, porque teria que mudar outras coisas também. Mas vou ver ainda. Mas vejo que você entendeu bem o que eu queria pelo fato de você na carta ter falado em “cidadela”. – Quanto ao fato de Efigênia ser invejada como pessoa, apesar de ser rústica etc. – é mesmo pelo fato de ela não tomar parte no progresso

de S. Geraldo que ela adquire importância aos olhos dos outros. Os outros sentiam o perigo em S. Geraldo progressista, e já tinham um pouco a nostalgia da “volta” à rusticidade. O pedaço de Efigênia, além do mais, serve como preparação ao que se vai a seguir: é um exemplo de uma pessoa que *é* a realidade, em vez de *pensá-la*. *Ser* a realidade é o máximo de espiritualidade, é o único modo de como o espírito pode viver. Perseu, aliás, em outro plano, é também uma criatura que não se perde, como Efigênia. Quanto ao fato de eu dizer: “Depois de guardar os pratos enxutos é que se iniciou a verdadeira história dessa tarde” – estou de acordo que na verdade não houve mudança de plano mental. Mas me refiro ao fim do capítulo, quando ela vê realmente a sala de visitas, atingindo por assim dizer um “êxtase” de visão. Sei que você tem razão, mas não encontrei outro modo de aprofundar o plano em que as coisas se passavam (aprofundamento necessário) senão falando em “verdadeira história dessa tarde”. Ainda vou estudar todos os pontos dos quais você fala, querida, e lhe escreverei o mais depressa possível, para você dar o livro a Lúcio – estou curiosa com a opinião dele também [...] Um beijo para você, minha filhinha pequena, irmã de Pedrinho. Sua sempre

Clarice

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 177-178)

A missiva parece justificar as ponderações feitas em correspondência anterior trocada com a irmã. Vale destacar que, em nossa pesquisa dos arquivos, não tivemos acesso à carta escrita por Tania Kaufmann, o que torna o trabalho de leitura e análise das correspondências um desafio para o estudioso da epistolografia, diante da impossibilidade de confrontação entre os dois documentos, deixando, quase sempre, uma “lacuna” no intercâmbio de informações. Advém daí o cuidadoso trabalho de não extrapolar as possibilidades de leituras sugeridas por estes documentos.

Em resposta a Tania Kaufman, Clarice Lispector mostra-se “aberta” às críticas e às sugestões de sua interlocutora, adotando um tom “humilde” e cordial; entretanto, não deixa de justificar suas escolhas no tocante à estruturação do romance e à construção de suas personagens: “Tudo o que você diz sobre o livro está justo, ou então, outras vezes, quase justo. Vou estudar bem a questão e lhe escreverei talvez ainda nesta carta.” Deste modo, apesar de solicitar à destinatária que atue como leitora dos manuscritos, opinando e sugerindo mudanças, a escritora parece relutante em acatar as alterações propostas, talvez por dificuldade em encontrar soluções para os “problemas” apontados – “Sei que você tem razão, mas não encontrei outro modo de aprofundar o plano em que as coisas se passavam (aprofundamento necessário) senão falando em ‘verdadeira história dessa tarde’, ou por ter uma consciência mais aprofundada dos propósitos que almeja ao recorrer a determinados recursos estilísticos. Por esta perspectiva, o capítulo que parece

“deslocado” ou “enxertado” para a irmã, obedece, segundo a autora, uma lógica interna na composição de *A Cidade Sitiada*, talvez imperceptível em uma primeira leitura: “Vou por exemplo, reler o capítulo que você acha enxertado (os primeiros desertores) e ver quais as ligações. É muito provável que haja ligações.” À medida em que comenta com Tania Kaufmann os detalhes de elaboração do romance em andamento, a carta escrita por Clarice Lispector “atua como um reservatório, convertendo-se na fonte que alimenta a criação: parágrafos inteiros, transpostos, vão alimentar a ficção, tanto de maneira direta quanto indireta” (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016). O mesmo poderá ser constatado nas cartas que versam sobre o processo de escrita de *A Maçã no Escuro* (1961).

Dando continuidade às justificativas acerca dos métodos e procedimentos estilísticos utilizados em *A Cidade Sitiada*, Clarice Lispector assim descreve sua forma peculiar de manusear a linguagem: “Mas eu sou uma chata que parece viver com medo de dizer as coisas claramente”. Talvez esta seja a questão essencial com que se defrontou a escritora até os últimos textos que escreveu: “Tentar dizer o indizível sabendo que não poderia dizê-lo. Ou melhor; escrevia para mostrar que a essência da literatura está além dela, fora dela, uma vez que só se poder dizer o que se pode dizer” (GULLAR, 2008, p. 30). Suas escolhas literárias lhe trouxeram, pelo menos naquele momento, a incompreensão da crítica e dos leitores que não sabiam ao certo como lidar com aquele “estranho” modo de narrar, assim descrito pelo poeta e crítico Ferreira Gullar:

Ela não quer narrar, contar uma história, porque isso a afasta dessa experiência essencial, em que se defronta com o mistério da existência. Não obstante, vale-se da história, das circunstâncias cotidianas para chegar ao núcleo enigmático da vida [...] Até onde posso perceber, ela busca ultrapassar os limites da lógica e coerência inventando uma espécie de linguagem encantatória, intensa, que visa a criação de um êxtase poético do que a verdade, porque, segundo ela, “ver verdade é o mesmo que inventá-la”. (GULLAR, 2008, p. 31).

Em *A Cidade Sitiada* parece haver uma mudança de perspectiva em relação aos dois romances anteriores, nele as referências à realidade cotidiana são mais frequentes e, conseqüentemente, o discurso menos “caótico”: “É que ali, a romancista mudou a perspectiva de abordagem da personagem, inserindo-a, desta vez, na cidade, em uma pequena cidade, em vez de centrar-se em sua subjetividade, apenas.” (GULLAR, 2008, p. 34-35). Mesmo quando se dispõe a pactuar com as convenções literárias, a escritora

parece sempre retornar ao seu projeto inicial, preferindo não “dizer” diretamente, pois “a descoberta do ser pela linguagem não pode ser feita, segundo Clarice, pela linguagem objetiva, direta, seca, enxuta, geométrica.” (SÁ, 1999, p. 63-64). Deste modo, ao confessar para Tania Kaufmann sua dificuldade em “dizer” as coisas de maneira mais objetiva, a autora revela, conforme já apontado por Sousa (2000) e Sá (1999), que, em *A Cidade Sitiada*, sua escritura permanece alerta para as “armadilhas do verbo”, uma narrativa sitiada que problematiza a si mesma, questionando-se como forma de representação do humano, dos seres e dos objetos, fazendo do silêncio, do “não dito” um poderoso veículo de expressão⁴⁶. O próprio modo de “olhar” da protagonista Lucrécia Neves, por mais “direto” e “superficial” que pareça ao leitor, aponta para a impossibilidade da linguagem em alcançar a natureza íntima dos seres e objetos. Em depoimento, citado por Sá (1999, p. 46), a escritora elucida seu modo de narrar no referido romance:

No meu livro *A Cidade Sitiada*, eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e o mundo morto ameaçador.

Continuando sua explicação/decifração do romance, a remetente passa a analisar, provavelmente respondendo a alguma observação feita pela irmã, a psicologia de suas personagens que justifique suas ações no interior da trama:

Suponho que a ligação de Perseu com o resto, é que ele não precisava, como Lucrécia, de procurar a realidade – porque ele *era* a realidade, ele fazia parte da verdade. A mulher de preto sentiu que ele era assim, e que era inalcançável por isso, como uma criança. Perseu era o que Lucrécia não conseguiu ser. Basta como justificativa deste capítulo? Ou ainda parece enxertado?

(LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 177-178)

⁴⁶ Em sua análise do terceiro romance de Clarice Lispector, Cláudia Nina (2003, p. 91) conclui que os poucos diálogos entre as personagens quase nunca chegam a uma conclusão, e esse fracasso termina sendo um elemento essencial no fio da comunicação. Existe um abismo intransponível entre as personagens. O silêncio e a pontuação marcam as elipses daquilo que ninguém ousa – por medo, timidez ou preguiça – dizer. Em muitos momentos, as frases iniciam como se estivessem começando no meio de um pensamento e não fosse necessário – ou talvez ninguém se interesse em – explicar o todo. Muitas coisas podem ser lidas nessas lacunas. Enquanto em *Água Viva* Clarice chama a atenção dos leitores para o que está escrito nas “entrelinhas”, *A Cidade Sitiada* é um exercício constante da prática da “leitura do silêncio”: o fracasso da comunicação.

Esta carta constitui-se, conforme já apontado naquelas que versam sobre *Perto do Coração Selvagem* e *O Lustre*, uma espécie de “janela” pela qual a crítica e teoria literária podem acessar os “bastidores” da criação da personagem de ficção; nela, Clarice Lispector descortina o processo de nascimento, idealização e constituição das personagens que habitam o universo de *A Cidade Sitiada*, explicando que suas ações obedecem a uma lógica interna quando analisadas na dinâmica da narrativa. Ao tratar especificamente sobre o tema, Antônio Cândido (1970, p. 58) pontua que o romance se constitui de três elementos: ideias, enredo e personagens; contudo, é a personagem que possibilita a empatia afetiva e intelectual do leitor, é o elemento mais vivo no romance. Daí a importância de que suas ações, assim como seu modo de pensar e agir, seja o mais verossímil possível, convencendo o leitor de que, mesmo em se tratando de um ser fictício, aquela existência poderia concretizar-se na esfera do real. Talvez por este motivo, a escritora precise justificar com tanta ênfase as condutas de Lucrécia Neves, Perseu e Efigênia no capítulo “Os desertores”, tornando-as “plausíveis” aos olhos de sua destinatária e dos futuros leitores da trama. Ainda segundo Cândido (1970), a personagem é a concretização de um ser fictício, sua criação estaria associada à concepção do homem como um ser fragmentário, situação na qual nos submetemos; no romance ela é criada pelo autor, que busca uma lógica, objetivando trazer ao leitor a sensação de coesão, de completude. Desta forma, a personagem é mais lógica, mas não mais simples que o ser humano.

Depois de tantos anos após sua publicação, *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949) permanecem ainda como os livros menos lidos e menos estudados de Clarice Lispector; parte da crítica ainda insiste em apontá-los como um “tempo fraco” na produção ficcional da autora, destituídos de valor próprio. O principal elemento “desqualificador”, atribuído ao terceiro romance de Clarice Lispector, diz respeito à ausência de subjetividade e à exterioridade das personagens. Todavia, não se trata de ausência de interioridade em defesa da exteriorização, mas, sobretudo, de uma tentativa da autora em ultrapassar a dicotomia entre os dois polos, tornando um exterior ao outro. Trata-se de colocar em xeque uma determinada concepção de subjetividade, posta como base e elemento de coesão da vida psíquica, intelectual e moral, cuja realidade ontológica distingue-se do mundo como objetividade. O livro potencializa o espaço como exterioridade cênica, mas para mostrar que o *exterior* é o *interior*. Mais do que

lados opostos de realidade diversas, interior e exterior se complementam como avesso e direito da mesma realidade. No caso específico do romance de 1949, trata-se de uma:

Tentativa radical de percepção e construção da alteridade, pelo espelhamento da pessoa na carne exteriorizada das coisas, permitindo ultrapassar a dicotomia eu – mundo e principalmente uma visão solipsista do intimismo. Eu e outro se põem entre si como direito e avesso; e ambos são aquilo que se vê. Essa radicalidade subverte a forma usual de construção do mundo, alternando-se vertiginosamente e apontando para o humano como vidente visível. (PONTIERE, 1999, p. 85).

Analisado por esta perspectiva, a experiência artística praticada em *A Cidade Sitiada* obriga a crítica a retirá-lo do limbo de romance “menor”; nele, a escritora coloca em prática uma literatura do material, do concreto, momento de sua trajetória ficcional em que o trabalho de “partejar” o mundo como densidade espiritual e diafaneidade corporal se impõe como costura pelo avesso, sem o qual o direito não se torna visível.⁴⁷

4.2 Cartas de Washington: a escrita de *A Maçã no Escuro*⁴⁸

Após os três longos anos passados na fria e silenciosa Berna, os Valente retornam para o Brasil em junho de 1949. Apesar da felicidade experimentada pela volta ao país que tanto amava, Clarice Lispector sabia que em breve Maury Gurgel Valente concluiria seu estágio na Secretaria de Estado e seria designado para assumir um novo posto na diplomacia. Assim, mesmo já estando grávida do segundo filho, Pedro, a escritora não pode comemorar plenamente, pois sua permanência no Rio de Janeiro, entre amigos e familiares, estava com os dias contados. No final de 1950 passa seis meses em Torquay, na Inglaterra, acompanhando o marido diplomata designado como delegado para tratar de assuntos relativos a comércio e tarifas do Gatt (Acordo Geral Sobre Tarifas Aduaneiras e Comércio), a serviço do Itamaraty. Segundo Gotlib (1995,

⁴⁷ Clarice Lispector define seu trabalho literário como costura pelo avesso, característica enfatizada por Gilda de Mello e Souza no ensaio “O Vertiginoso Relance”, p.83 e 88.

⁴⁸ Publicado em 1961, *A Maçã no Escuro*, quarto romance escrito por Clarice Lispector, é uma narrativa dividida em três partes e pode ser resumida, em linhas gerais, como a história de um homem, Martim, que pensou ter assassinado sua esposa (porque ele estava “quase certo” de que tinha um amante) e, torturado pelo remorso e pela culpa, encontra-se à beira de um abismo. As circunstâncias do crime são bastante nebulosas, o leitor não recebe qualquer informação sobre o passado do suposto assassino. Desesperado, Martim refugia-se em uma distante fazenda, onde leva a cabo uma longa e íntima jornada, que abarca um reaprendizado da palavra e do autoconhecimento.

p. 277), é nessa época que a escritora inicia as primeiras anotações do romance *A Veia no Pulso*, que ganhará mais tarde outro título: *A Maçã no Escuro*. Em seguida, o casal viaja para Nova York e, posteriormente, no dia 24 de setembro de 1952, Maury assume o novo posto em Washington, onde viveriam por oito anos.

Aparentemente, a vida nos Estados Unidos seria menos vazia e solitária do que o período em que morou na Suíça. Além de ocupar-se do cuidado com os filhos e com os afazeres domésticos, Clarice Lispector desdobrava-se para continuar seu trabalho de escrita de *A Maçã no Escuro* (1961). Nessa época, divide suas ocupações entre escrever o livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), a pedido do filho mais novo, Paulo, e os contos de *Laços de Família* (1960). A saudade do Brasil era amenizada pela grande amizade que firmou com Érico e Mafalda Veríssimo; nesta época o escritor também residia em Washington prestando serviço como dirigente do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, ligada à Organização das Nações Unidas (ONU).

Outra forma de aplacar a saudade e estreitar os laços afetivos com aqueles que permaneceram no Brasil foi a troca de correspondências. O diálogo epistolar, mantido com amigos e familiares, permanece como uma prática recorrente neste período. Entre assuntos triviais destacamos as dezenas de missivas em que a autora troca impressões, solicitando a opinião de seus interlocutores sobre o livro que estava escrevendo. Além das irmãs Lispector, Elisa e Tania Kaufmann, a ficcionista correspondeu-se nesta fase com outros expoentes da literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto, Érico Veríssimo, Fernando Sabino e Rubem Braga estão entre seus interlocutores.

A Maçã no Escuro é fruto de um longo projeto, tendo início em 1951, em Torquay, Inglaterra, e concluído em Washington, D.C. em 1956. Após uma série de tentativas e negociações com diversas editoras, a primeira edição sairia pela editora Francisco Alves, em 1961. Contudo, antes que o livro fosse publicado, Clarice Lispector enfrentou muitos desgastes e dificuldades. Em 15 de janeiro de 1957, em carta enviada para Tania Kaufmann, relata sua peregrinação para que a obra viesse a lume:

Tania, queridíssima irmãzinha,

Eu não recebia resposta da Civilização Brasileira que tinha ficado de me escrever depois de ler o livro. Depois recebi carta de Rubem Braga dizendo que José Olympio publicaria, se eu quisesse, em 1958, já que a Civilização não parecia se decidir. Então escrevi carta para Rubem Braga e Fernando, dizendo que não queria José Olympio, pois este

não só não lera o livro ainda, como, se lesse e aprovasse, na verdade 1958 queria dizer 1968. E dizendo que liberasse a Civilização Brasileira do incômodo de me dar um veredicto: que eu retirava de lá os originais. E que me dessem o nome de uma oficina a quem me pagasse a publicação. Recebi carta de Fernando, e ao mesmo tempo da Civilização Brasileira. A desta dizia que não me respondera porque o livro ainda não tinha sido lido, mas que pretendiam publicar, e que em cerca de 12 dias me escreveriam. Fernando dizia a mesma coisa. Estou esperando, já se passaram muitos 12 dias e não veio carta. Não querida, não há nada que você possa fazer. Eu ficaria até humilhada se tivesse que ter interferência de família. Se a resposta for negativa, então eu vejo o que faço. Já fiquei bastante humilhada com o fato de Fernando ter que mexer tanto no assunto, mas ele, pelo menos, age como “estranho” interessado, e não em meu nome direto.

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 280)

Residindo fora do Brasil, a ficcionista contaria, inúmeras vezes, com a ajuda das irmãs e de amigos (Fernando Sabino e Rubem Braga) para que estabelecessem contato com possíveis editores; tal dependência causa-lhe enorme desconforto e constrangimento. Apesar de já reconhecida como romancista de talento, especialmente pelo círculo intelectual da época, tendo sido agraciada com o prestigioso prêmio Graça Aranha, Clarice Lispector ainda era pouco conhecida pelo grande público, e seus dois últimos romances à época – *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949) – não obtiveram a mesma repercussão e atenção da crítica quando comparados ao estrondoso sucesso de *Perto do Coração Selvagem* (1943). Deste modo, ainda existia, por parte do mercado editorial da época, certo receio em publicar seus livros considerados “difíceis” e “estranhos.” Não obstante, a demorada criação e publicação de *A Maçã no Escuro* foram inteiramente recompensadas: o romance obteve uma resposta positiva do mercado, fato curioso dada a surpreendente complexidade de sua narrativa. A própria escritora o considerava o mais bem estruturado de todos os seus romances, sendo também um dos mais traduzidos – para o espanhol, como *La manzana en la oscuridad* (1974); para o inglês, como *The apple in the dark* (1985); para o francês, como *Le batisseur des ruines* (1970); para o alemão, com o título *Der Apfel in Dunkeln* (1964). Se comparado aos livros anteriores (*O Lustre* e *A Cidade Sitiada*), que pouco foram traduzidos, *A Maçã no Escuro* obteve, junto a *Perto do Coração Selvagem*, surpreendente sucesso internacional. Entretanto, ao longo do processo de escrita da obra, Clarice Lispector é tomada, em diversos momentos, por certa insegurança sobre os

rumos de sua produção ficcional; tal sentimento é confessado em carta datada de 17 de outubro de 1955:

Washington, 17 de outubro 1955, segunda-feira

Tania, minha querida,

Desculpe eu ter deixado você sem notícias por algum tempo. Tudo está bem conosco, felizmente. [...] O outono aqui está muito bonito e o frio já está chegando. Parei uns tempos de trabalhar no livro mas um dia desses recomeçarei. Tenho a impressão penosa de que me repito em cada livro com a obstinação de quem bate na mesma porta que não quer se abrir. Aliás minha impressão é mais geral ainda: tenho a impressão de que falo muito e que digo sempre as mesmas coisas, com o que devo chatear muito os ouvintes que por gentileza e carinho aguentam [...]

(LISPECTOR; MONTERO, 2007 p. 260).

Teria de fato Clarice Lispector caído no ostracismo criativo, repetindo-se no livro em andamento? Ao analisar os quatro primeiros romances da autora, integrando-os ao conjunto da obra, Pontiere (2001, p. 25) percebe que cada livro acrescenta aos que o antecedem o movimento que faltava para que “completasse o primeiro circuito”⁴⁹ de experiência de escritura, construindo uma visão particular dos conceitos de sujeito e objeto, bem como sua relação de alteridade.” Portanto, não existiria, dentro desta perspectiva, nenhum romance “inferior” aos demais, muito menos que denote falta de originalidade e engenho criativo por parte da escritora. Ainda segundo a estudiosa:

Tal circuito abre-se em *Perto do Coração Selvagem* “focalizando a realidade ficcional a partir do polo de uma subjetividade que desde essa obra já possui dimensão particular, não sendo o eu visto como uma entidade encerrada em si, mas aberta a desdobramentos que fazem se ver no e através do mundo. [...] *O Lustre* significa um momento de continuidade e ruptura. “Continuidade do enfoque do sujeito. Ruptura porque Virgínia, a personagem a partir da qual a realidade se constrói, já não tem fortes características próprias como ocorre em *Perto do Coração Selvagem* com Joana. A heroína de *O Lustre* é caracterizada, desde o início, como alguém de contorno indefinido: “Ela seria fluída durante toda a vida.” [...] Em *A Cidade Sitiada* o circuito se perfaz pela subida à cena de personagens que

⁴⁹ Segundo a ensaísta, fariam parte dos romances do “primeiro circuito” *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961).

chamam a atenção pela forte aderência ao mundo pela identificação com o plano do objeto (coisas, animais, vegetais), o que tem consequência para a feição própria da obra. Se agora é o mundo que se manifesta – emblematizando pela cidade, elemento nuclear desde o título –, o espaço como campo de visibilidade vem para o primeiro plano. (PONTIERE, 2001, p. 29-30).

Caso aceitemos a ideia de “circuito” elaborada por Pontiere (2001), a fala da missivista para a irmã é no mínimo curiosa, dado que a cada romance Clarice Lispector parece ter aprimorado e consolidado seu talento como escritora, consciente de que produzia uma prosa original em nossas letras. Em *A Maçã no Escuro* não seria diferente; tal afirmação é endossada por críticos e estudiosos de sua obra, que notaram, no romance de 1961, um significativo passo à frente na carreira da ficcionista. O romance escrito em Washington destaca-se como um dos mais complexos e fascinantes trabalhos dentre todas as obras da autora, distinguindo-se em muitos aspectos dos textos elaborados nos anos 1970 e dividindo várias características com as obras anteriores a esse período. Sobre seu processo de composição, a autora afirmaria: “*A Maçã no Escuro* foi o livro mais bem estruturado que escrevi” (LISPECTOR; BORELLI, 1981, p. 88); segundo esse testemunho, portanto, seria sua obra mais ambiciosa.

Benedito Nunes (1995, p. 57), um dos mais respeitados estudiosos da obra de Clarice Lispector, enfatiza que a romancista cresceu de modo consistente a partir desse livro, apontando nele um aprofundamento de questões caras à autora e que se acentuarão nos romances subsequentes – a relação entre “linguagem e existência”, entre “o ser e o dizer”:

Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa – liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana – que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A Maçã no Escuro* - podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: o problema do ser e do dizer. (NUNES, 1995, p. 57).

Tal opinião é compartilhada por Bella Josef (1974, p. 67), no artigo “A recuperação da palavra poética”: a ensaísta vê, no quarto romance da ficcionista, traços que o distinguem das obras antecessoras: “Consideramos que com *A Maçã no Escuro* (1961) um novo ciclo na ficção de Clarice Lispector se abre. Tal alegoria da condição humana é talvez o mais ambicioso de seus livros.” No panorama da crítica

internacional, Earl Fitz (1985, p. 79), professor da *The Pennsylvania State University*, situou o romance como pertencente a um outro nível de criação, um “novo platô de realização artística” alcançado pela romancista, consagrando a escritora entre os maiores ficcionistas da segunda metade do século XX. Na França, Hélène Cixóus (1990, p. 63) aproxima *A Maçã no Escuro* e algumas obras de Franz Kafka, especialmente as *Cartas a Milena*⁵⁰. Este conjunto epistolar foi escrito quando o autor, próximo da morte por tuberculose, atinge um clímax trágico, envolvendo o texto em uma intensidade febril. Segundo a ensaísta, tanto no texto de Kafka, quanto no romance de Clarice Lispector, o gesto de “ruptura” deixa implícito um ato de se enveredar rumo ao desconhecido, que tanto pode ser a morte como qualquer outro tipo de destino sombrio, "escuro":

Em *A Maçã no Escuro*, Martim abandonou o mundo convencional do conhecido. Enquanto o leitor é levado a adivinhar, ele é capaz de chegar a isso tão-somente através de um gesto de ruptura, nesse caso um crime. [...] Ele teve de chegar a uma ruptura a fim de escapar do mundo já pronto da mesmice, isto é, da morte em vida. [...] Se eu abandono o mundo do conhecido a fim de descobrir a vida do desconhecido, eu passo a ser o quê? Esse movimento de mudança é proibido pela sociedade: de modo semelhante, Kafka medita sobre ir a lugares de onde não há retorno. Quem vai além do que é legítimo e aceitável social e culturalmente está sozinho. E a solidão absoluta, pode-se dizer à guisa de epílogo, leva à loucura. [...] Em *A Maçã no Escuro*, o mesmo dilema existe, mas com diferenças. [...] Martim saiu do mundo do conhecido, mas de modo doloroso. Sentiu-se culpado por ter abandonado um mundo de culpa e, ao mesmo tempo, por ser tão violenta e peculiarmente inocente. (CIXOUS, 1990, p. 62)

Retomando a ideia de “circuito”, de uma trajetória “escolhida” pela escritora, *A Maçã no Escuro* (1961) parece de fato significar um movimento em direção “a um lugar não visitado, no sentido em que explora a busca existencial por meio da linguagem, aproximando a literatura da filosofia, de um modo que Clarice Lispector depois

⁵⁰ *Cartas a Milena* é um livro com algumas cartas de Franz Kafka para Milena Jesenská, de 1920 até 1923. As cartas que foram publicadas originalmente em alemão em 1952 como *Briefe an Milena*, foram editadas por Willy Haas, que decidiu apagar algumas passagens por considerar que poderiam causar sofrimento a algumas pessoas ainda vivas na época. A coleção de cartas foi publicada pela primeira vez em língua inglesa pela Schocken Books em 1953. Uma nova edição alemã, restaurando as passagens que Haas havia apagado, foi publicada em 1986. Esta edição inclui algumas cartas de Milena para Max Brod.

reforçaria em *A Paixão Segundo GH*.” (NINA, 2003, p. 99). A relação entre linguagem e existência em *A Maça no Escuro* também é notada pelos críticos Olga de Sá (2000) e Afonso Romano de Sant’anna (1977). Em *A escritura de Clarice Lispector*, Sá (2000, p. 249) destaca as relações intertextuais que o contexto narrativo do romance estabelece com alguns índices do contexto bíblico, afirmando que sua narrativa é “uma nova escrita dessa tentação paradisíaca em termos de ficção. Martim é uma nova espécie de Adão, peregrino da linguagem, tentado por essa maçã no escuro, que é a palavra”. Na leitura empreendida pela ensaísta, Martim representaria o homem depois do pecado original que busca refazer a aventura humana, estabelecendo-se às margens do contexto social⁵¹. Isolado das convenções, deseja reinventar as palavras como forma de reconstrução de seu mundo interior por meio da linguagem. Análise semelhante é feita por Afonso Romano de Sant’anna (1977, p. 207), para quem a linguagem do romance constitui-se como elemento central. De acordo com o crítico, a evolução de Martim pode ser interpretada como um processo que se inicia com a “percepção” da personagem como a primeira forma de pensamento, que se expressa na linguagem; esta, por sua vez, se desenvolve enriquecendo o pensamento, redescobrimo o mundo e o homem. Entretanto, como podemos constatar ao longo da trama, o mundo da linguagem é difícil de ser recriado. Em sua busca, Martim tropeça e cai muitas vezes, pois as palavras não lhe vêm assim tão facilmente.

Citamos aqui apenas alguns nomes da crítica que se pronunciaram sobre o quarto romance de Clarice Lispector; entre “defeitos” e qualidades, prepondera a opinião de que *A Maça no Escuro* representa um movimento significativo na ficção da escritora, um momento de amadurecimento e prenúncio do que viria nos romances subsequentes, sem contudo deixar de dialogar com as propostas já apresentadas em *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949). Não deixa de surpreender o fato de um livro tão bem acolhido e elogiado pela crítica ter gerado na autora, conforme mencionado na carta enviada para Tania Kaufman, a sensação de estagnação criativa, a impressão de que estava “se repetindo”. Neste sentido, é preciso, conforme já mencionado nos capítulos anteriores, manter em nosso

⁵¹ Segundo Nina (2003, p. 100), Martim deixou tudo para trás: casa, origens, solo, família, raízes e, acima de tudo, sua identidade. “Ao cometer um crime – como ele acredita ter feito –, quebra o código da civilização e também a linguagem, um dom que teoricamente eleva o homem acima das feras. Ele está banido da civilização e, em certo sentido, uma vez expulso de sua “terra”, está forçado a superar sua condição de expatriado. E, agora, que enfim fora banido, estava livre.”

horizonte de leitura e interpretação das correspondências, o necessário cuidado e distanciamento crítico, levando em consideração a intencionalidade do sujeito que segura a “pena”, ou seja, a possibilidade da existência de um “eu” que “encena”, “dramatiza” suas “dificuldades”, a fim de aliciar seu interlocutor para que este continue atuando como destinatário e consequentemente opinando sobre a obra em andamento. Por esta perspectiva, a carta adquire uma dupla feição – atua, desde que se avance com prudência, como um importante recurso capaz de elucidar muitos aspectos da obra que permaneciam obscuros, uma vez que é a voz do próprio artista descrevendo suas intenções, seus métodos e procedimentos no ato da criação. Por outro lado, as correspondências que versam sobre o processo de composição da obra podem gerar dúvidas e equívocos, pois muitas vezes não fica claro se as impressões ali expostas são fruto de reais dificuldades ou movidas pelo “calor das emoções”, alimentado muitas vezes pela saudade, pela distância ou pelo isolamento.

No período em que residiu nos Estados Unidos, Clarice Lispector fez de suas correspondências, especialmente aquelas com outros colegas de profissão, um espaço para troca de impressões sobre o processo de composição de *A Maçã no Escuro* (1961), travando instigante diálogo no qual solicita opiniões sobre o livro em construção. Entre seus principais interlocutores, destacamos o conjunto de cartas trocadas com Fernando Sabino, publicadas e reunidas no volume *Cartas Perto do Coração* (2001), organizado pelo próprio autor. Conforme já mencionado, a amizade entre os escritores começou ainda na juventude, Fernando Sabino, um pouco mais velho que Clarice Lispector atuou como uma espécie de mentor para a jovem escritora iniciante, aconselhando, lendo e revisando os manuscritos de muitos textos por ela produzidos. Neste contexto, as cartas serviram como veículo para amenizar a saudade, dividir impressões acerca dos respectivos trabalhos, solicitar favores e fortalecer os laços de amizade que os uniram por décadas. Sobre essa parceria, relata Fernando Sabino:

Tocávamos ideias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que paixão pela Literatura, ou de um pelo outro, não formulada, que unia dois jovens ‘perto do coração selvagem da vida’: o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores. (SABINO, 2001, p. 8).

Ao longo dos anos estabeleceu-se entre Clarice Lispector e Fernando Sabino uma forte amizade literária; sentiam-se, em certa medida, inteiramente à vontade para discutir as questões concernentes ao processo de criação de seus textos. Sabino solidariza-se com as angústias da amiga, incentivando-a a não desanimar diante do árduo ofício. Entre 1954 e 1955, sob encomenda de Simeão Leal⁵², Clarice Lispector escreve mais alguns contos, enviando-os para a irmã Tania Kaufmann, que posteriormente os encaminha a Fernando Sabino, para que este, finalmente, entregue os originais a Simeão Leal. Fato curioso é que maioria dos contos que hoje compõem a coletânea *Laços de Família* (1960) foi escrita simultaneamente ao romance *A Maçã no Escuro* (1961). Tal prática escritural parece ter sido adotada em diversos momentos na trajetória ficcional da autora, sendo inclusive admitida em entrevista concedida a Afonso Romano de Sant’anna e Marina Colasanti:

Depois de *A Cidade Sitiada* veio *A Maçã no Escuro*, que foi escrito... Foi engraçado, porque eu escrevi por duas vezes dois livros ao mesmo tempo. *Laços de Família* e *A Maçã no Escuro*. Mais tarde, isso aconteceu de novo com um livro que não é grande coisa, *Onde Estivestes de Noite*, e não me lembro qual outro, que eu escrevi também ao mesmo tempo. (LISPECTOR in: SANT’ANNA; COLASANTI, 2013, p. 222).

Sobre os contos escritos ao mesmo tempo em que *A Maçã no Escuro*, Sabino manifesta-se em carta datada de 30 de março de 1955:

Rio, 30 de março de 1955.

Clarice, minha amiga,

Seus contos estão comigo⁵³. Por obra de Deus, ou do diabo, você se livra de meu beneplácito, ou maleplácito. Eles não haveriam de passar em brancas nuvens por aqui [...] A imitação da Rosa é obra prima. A mensagem também. A criança e o professor também. Os devaneios da galeguinha! O feliz aniversário tambemzíssimo. E o crime do professor de matemática, e lembro que um dia você me mandou este conto, mas ele não era assim, ele não podia ser tão bom como agora. E

⁵² José Simeão Leal foi um administrador cultural, diplomata, crítico de arte (ABCA/AICA), jornalista, médico e colecionador. Seu gosto pela literatura teve influência de sua mãe e de seu tio e padrinho José Américo de Almeida.

⁵³ Em nota, Fernando Sabino (2001, p. 124) esclarece que, em 1952, durante a temporada de Clarice no Rio, sugeriu a inclusão de uma coletânea de contos seus na coleção *Os Cadernos de Cultura*, publicada por seu amigo Simeão Leal, então Diretor do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. Na edição, sob o título de um dos contos, *Mistério em São Cristóvão*, o primeiro nome da autora saiu na capa com dois SS em vez de C. Sabino conseguiu fazer com que a edição fosse recolhida, sendo relançada com o título mais singelo *Alguns Contos*, de Clarice (e não Clarisse) Lispector.

os outros dois – a menina ruiva e os obedientes – também são bons, ainda que nem tanto como os outros. Mas você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil. Você está escrevendo como ninguém – você está dizendo o que ninguém ousou dizer. Me desculpe o entusiasmo muito pouco ao seu jeito, mas não é possível deixar por menos. Tive momentos de verdadeira vibração cívica ainda há pouco, lendo seus contos. Minha intenção era ler apenas um e deixar os outros para amanhã, que já era muito tarde. Comecei pelo das rosas, e passei ao da mensagem, e fui lendo, não resisti. Li em voz alta, para mim mesmo, o da portuguesinha, que pena Mário de Andrade já ter morrido! E como ele perdeu tempo! Amanhã eu talvez lhe fizesse algumas observações bestas e sensatas, corte aqui esta palavra, esse finzinho podia ser mais assim – assim, etc. – mas trairia em bom comportamento a verdadeira emoção que seus contos me deram.

(SABINO, 2001, p. 124).

A carta escrita por Fernando Sabino é motivada pelo entusiasmo da descoberta, suas impressões sobre os textos escritos por Clarice Lispector se confirmariam posteriormente, visto que alguns dos contos mencionados se consagrariam como os mais significativos da literatura brasileira. O amigo parece ter consciência de que está diante de uma escritora cujo talento se confirmava a cada obra, alegrando-se com a qualidade literária por ela alcançada: “Não sei se lhe dará alegria esta carta feliz e meio aflita, só sei que poder escrevê-la me dá uma alegria como raramente tenho sentido.” A única observação de ordem estilística feita por Sabino, na referida carta, foi em relação ao conto “O crime do professor de matemática” – sugere a substituição da palavra “saco” por outra qualquer, como “fardo, sacola, volume, etc., por razões óbvias.” Quanto à organização e estruturação de um possível livro de contos opina: “E no mais, só sinto que você não tenha pensado em reuni-los todos, os outros alguns também, para fazer um só livro – que seria exata, sincera, indiscutível e até humildemente o melhor livro de contos já publicados no Brasil”. Finalizando sua carta, acrescenta: “Mas três dos seus contos são os melhores que já li em língua portuguesa.” Em dado momento da extensa missiva, Sabino revela não saber ao certo como expor suas impressões, especialmente por conhecer o temperamento reservado de sua destinatária: “Me desculpe o entusiasmo muito pouco ao seu jeito, mas não é possível deixar por menos.” Tal fala parece obedecer a uma das marcas patentes deste tipo de correspondência:

Saber dialogar sem se impor é uma das qualidades da correspondência; o destinatário ideal aguarda discretamente ser solicitado. [...] De um lado, a força, ou seja, a tensão existente na relação, indicando que se mantenha certo nível de reflexão e exigência; de outro, a amizade, o afeto, o calor e a estreiteza do vínculo, que se manifesta principalmente nos momentos difíceis. [...] Assim a correspondência se constrói na perspectiva dinâmica na melhoria contínua e no receio da avaliação. (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 123).

Deste modo, por maior que seja a amizade e a intimidade entre os interlocutores, certos cuidados formais de civilidade são mantidos no discurso epistolar; o tom de conversação submete-se a regras e a uma retórica claramente definida: “ao escrever, devem-se empregar as mesmas expressões de amizade, honestidade, respeito que somos obrigados a observar ao falar para estar em conformidade com as regras da boa educação.” (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 134). A mesma conduta é obedecida por Clarice Lispector ao opinar sobre os livros escritos pelo amigo, demonstrando que esse diálogo epistolar era conduzido por uma via de mão dupla. Em ocasião de lançamento de *O Encontro Marcado*, publicado em 1956, a escritora, em carta datada de 8 de janeiro de 1957, comenta sobre o romance de Fernando Sabino:

Washington, 8 de janeiro 1957, terça- feira

Seu livro me espantou. Comecei lendo suas frases cortantes, que você por assim dizer não comenta e que parece ter intenção de não dizer nada mais do que dizem, comecei sem saber aonde elas iriam dar. Perguntei-me de início aonde você pretendia levar o leitor e se levar. O que me espantou é que – não sei em que momento nem como – me vi inesperadamente dentro do livro, entendendo o que você queria, experimentando tudo, embora não soubesse ainda até onde você iria e vivendo com a velocidade de staccato com que o livro é escrito, esse modo de quem fala com a garganta seca.

(LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 186).

Vale ressaltar que o emprego das expressões “amizade” ou “amizade literária”, empregados em nossa tese, não se limita ao conceito derivado do senso comum. A concepção de “amizade”, verificada no discurso das cartas, é aquela desvinculada do fraternalismo, tendo em vista que, de acordo com Ortega (2000, p. 81), “A relação de amizade é sempre interpretada em termos familiares; é, no fundo, uma forma de parentesco”. Ainda segundo o teórico:

Uma nova noção de amizade iria contra o ideal clássico (aristotélico-ciceroniano) da amizade, entendida como igualdade e concordância, pois no amigo, não devemos procurar uma adesão incondicional, mas uma incitação, capazes de viver uma amizade cheia de contradições e tensões, que permitisse um determinado agonismo e que não pretendesse anular as diferenças. (ORTEGA, 2000, p. 81).

Esta também parece não ter sido a intenção dos romancistas, pois nem sempre essa relação se dava de forma harmoniosa, ou seja, muitas dicas e sugestões, via correspondência, não eram acatadas de imediato, sem que antes houvesse um posicionamento ou justificativa para as escolhas estético/estilísticas do interlocutor. É perceptível, em muitas cartas, o ato de elogiar as respectivas produções literárias; em contrapartida, os pedidos de favores eram recorrentes. Portanto, observa-se que os dois escritores trocavam missivas de acordo com seus interesses, mesmo que de forma inconsciente. Por esta perspectiva, “falar de amizade é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização.” (ORTEGA, 2000, p. 81), ou ainda, conforme o proposto por Bessa-Oliveira (2009, p. 2):

[...] discutiremos o conceito de amizade como, *grosso modo*, um fio condutor de mão dupla, ou seja, uma forma de troca de favores, de interesses, onde o amigo “interessado” se relaciona com o outro a fim de obter um tipo de “proveito” da relação, mesmo que este proveito seja sem a intenção propriamente dita.

Em carta datada de 19 de dezembro de 1956, é possível confirmar a hipótese de que, paralelamente à inegável amizade, a troca de favores era recorrente. Neste caso, Clarice Lispector também atuava como leitora dos textos elaborados por Fernando Sabino, contribuindo, de algum modo, com a produção ficcional do amigo. Este, por sua vez, já usufruía de certo prestígio junto às editoras, não poupando esforços, mobilizando, inclusive, outros escritores, como Rubem Braga e Otto Lara Resende, para que agilizassem a publicação de *A Maçã no Escuro*:

Rio, 19 de dezembro de 1956

Clarice,

Estou lhe escrevendo rapidamente, para falar da situação de seu livro: O Ênio⁵⁴ não estava indeciso sobre a publicação, nem pensando em não publicar. Pelo contrário: disse que a Editora tinha o maior interesse nisso – mesmo que o livro não fosse de venda fácil, era lenta mas certa a publicação, “motivo de prestígio para a Editora” (palavras dele). Para lhe mandar o contrato sacramentando tudo, estava esperando oportunidade de ler os originais [...] Mas já dando como praticamente certa a publicação – tanto que me autorizou (ficou de escrever hoje ainda confirmando) a dizer a você que publicará o romance até maio de 57, no mais tardar junho. Eu é que achei que seria mais interessante para você sair no Zé Olympio e enquanto não houvesse compromisso final entre você e a Civilização, pedi ao Otto⁵⁵ e ao Rubem Braga para falarem com ele. [...] Outra coisa: ainda não comentei com você o rigor de suas emendas – fiquei encabulado de ver que você seguiu ao pé da letra demais as minhas sugestões – fiquei com medo de ter exagerado, pensando em até voltar atrás em alguns casos. Desculpe a pressa – segunda-feira lhe escrevo de novo, mas não espere para me escrever, principalmente se já recebeu meu livro. Espero que esta carta lhe dê um pouco de tranquilidade com relação ao seu. Meu Deus, como eu sei o que você deve estar sentindo aí, sem notícias nem nada. Mas contar comigo sempre, eu não deixaria seu livro um só momento – só sinto não haver no Brasil as condições de publicação que ele merece.

O abraço saudoso e amigo do

Fernando

(SABINO, 2001, p. 183-184).

Mesmo que em diversos momentos o teor das cartas gire em torno de alguns interesses particulares, a existência dos laços afetivos e de cumplicidade entre Clarice Lispector e Fernando Sabino é inegável, atestada por biógrafos, pesquisadores e pelas dezenas de missivas por eles trocadas. Um dos casos mais emblemáticos envolvendo esta relação, via correspondência, diz respeito ao processo de composição do romance *A Maçã no Escuro* (1961). Abatida pelo que chama de uma crise de desânimo em relação ao romance que estava escrevendo em Washington, Clarice Lispector procura nas

⁵⁴ Ênio Silveira - Foi um editor brasileiro e militante do Partido Comunista Brasileiro. Dirigiu por muitos anos a editora Civilização Brasileira. Sob a ditadura militar, editou numerosas publicações de oposição ao regime.

⁵⁵ Otto Lara Resende - Jornalista de notável capacidade de expressão, colaborou em *O Globo*, *Zero Hora* e na *Folha de São Paulo*, além de outros periódicos menores. Pertenceu ao famoso grupo de intelectuais mineiros que teve como expoentes, de projeção nacional, Emílio Moura, Guilhermino César (mais tarde radicado no Rio Grande do Sul) e, posteriormente, Hélio Pellegrino, Aníbal Machado, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, que se destacaram não só pelos laços de companheirismo, como, principalmente, pelo significativo valor de seus escritos.

cartas, trocadas com Sabino, suporte para enfrentar o isolamento, o cansaço e a apatia. O longo romance exige várias revisões e reescritas, a autora considera-o “descozido” e “mal escrito”, não encontra modos para refazer aquilo que julga ruim em sua escrita. Sente-se constrangida e “encabulada” por delegar a “íngrata” tarefa de revisão dos manuscritos ao amigo, conforme relata em carta datada de 25 de outubro de 1956:

Washington, 25 de outubro de 1956, quinta-feira

Fernando,

Eu ia responder logo que recebi sua carta. Mas me deu uma crise de desânimo em relação ao livro, que se tornou geral, então não quis escrever enquanto não passasse – sabendo que, com a graça de Deus, ou o desânimo passaria ou eu passaria por cima dele. Passei por cima dele. E embora sem crença, comecei a revê-lo. Só que tem sido lentamente: tenho tido pouco tempo. Não sei como você teve paciência com ele. Estou com pouca, ele é descozido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar. Será que você irá ter paciência quando eu mandar as correções citando página e linha? (As páginas com muita correção eu copio inteiras, para serem substituídas). Me sinto encabulada até de ter pedido a você para ler, mas enfim... Me escreva, sem adiar muito, se possível.
Grande Abraço da

Clarice

(LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 148).

Quando escreve seu quarto romance, Clarice Lispector já era uma escritora consagrada, tinha consciência de que escrevia uma literatura única e diferenciada entre seus pares. Portanto, acreditamos que, mesmo tendo efetuado as mudanças sugeridas por Fernando Sabino, não fez concessões, não abdicou de sua forma peculiar de escrever. Por outro lado, Sabino reconhecia que estava diante de uma autora já madura, pronta para alçar voo, cuja personalidade angustiada a prendia de certo modo. Logo, aceita o trabalho de leitura e revisão dos manuscritos de *A Veia no Pulso* sabendo o quanto sua amizade e incentivo eram importantes para a escritora naquele momento. As ponderações de Sabino transcendem os aspectos semânticos, em dezenas de cartas, o autor se dispõe a revisar os originais da obra, sugere títulos, mudanças de expressões, termos que não lhe soavam bem e modificações estruturais. Em carta datada de 12 de novembro de 1956, Clarice Lispector escreve para o amigo apresentando algumas sugestões feitas por ele e as alternativas encontradas para a tessitura do livro:

Washington, 12 de novembro de 1956, segunda-feira

Fernando,

Aí vão as correções. Espero que fazê-las não lhe dê muito trabalho ou amolação. As páginas que tinham correções mais complicadas ou mais trabalhadas, eu as copiei de novo: é fácil substituí-las, basta despregar a capa. [...] Fernando, até breve. Diga se as correções vão lhe dar trabalho. Nesse caso, arranjo outro jeito. Um abraço grande de sua amiga

Clarice

Rubem disse que você está ótimo. Que bom, Fernando. Muita saudade da mesma.

(LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 149)

Vale ressaltar que as notas e a leitura dos originais foram remetidas em setembro de 1956:

Título – Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. “COMO SE FAZ UM HOMEM”, “O NASCIMENTO DO HERÓI”, “A MAÇÃ NO ESCURO”. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título melhor que o exprimisse. Mas, como disse, questão de gosto. - *Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, ficaria “Veia no pulso”. Mas não só acho que muda o sentido, como fica muito lítero-musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como: “O aprendizado”. Ou “A História de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada.* Página 1 a 3 (p. 13, linha 1) – Achei, em duas leituras, dispensável todo “prefácio”. Meio precioso também. Repete coisas que o próprio livro já diz, as que não diz poderiam ser aproveitadas no texto. Para mim, o livro começa realmente em: “Começa (esta história) com uma noite...” – *Cortado “prefácio”. Substituída a página 3 (está junto das copiadas) [...] Pág. 5 (pág.15, linhas 20 e 21) – “Roda imaginária do guidon”, etc. – Confesso que não entendi bem essa frase. – “roda imaginária de um volante” (Cortado “guidon”). Pág. 6 (pág. 15, linha 31) – quinhentos quilômetros e demais. Quem sabe você queria dizer cinco ou, no máximo, cinquenta? Quinhentos quilômetros é mais do Rio a São Paulo. – “cinquenta quilômetros” (não “quinhentos”). Pág. 9 (pág. 18, linhas 13, 26 e 27) – Remotidão: muito esdrúxulo. E acho que essa palavra nem existe. – “Indeferenciadamente” – idem. “Até que nada aconteceu” já diz tudo. Dispensável a explicação que se segue, empobrece o achado. Eu cortaria de “O que” até “Só então”. - *Sugestões aceitas (quase todas). Pag. 10 (pág. 19, linha 14) – “com o rosto” – dispensável. – “Aonde se delineava o horizonte só descobriria”, etc., eu diria: “Só descobriria aonde se delineava o horizonte”, etc.* - *Sugestões aceitas. [...]**

(LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 150).

Transcrevemos aqui apenas um fragmento da referida correspondência que se estende por quase 30 páginas. A missiva impressiona pela extensão, nela acompanhamos as mudanças sintáticas, a revisão de cada linha. O sentido de cada palavra, de cada expressão é exaustivamente comentado. Todo o prefácio é retirado dos originais. No conjunto epistolar, essa carta adquire certa relevância, permitindo ao leitor acompanhar as minúcias, os bastidores do processo de criação da obra, bem como seu exaustivo processo de (re)escrita, evidenciando que o texto de Clarice Lispector é resultado de um longo processo de gestação, “ruminado”, reescrito inúmeras vezes até sua “versão final”.

Em nota da coletânea *Cartas perto do coração* (2001), organizado pelo autor, Sabino esclarece que, caso o leitor se interesse em conferir, tanto as anotações relacionadas nas correspondências, com menção de página dos originais, como as ementas feitas pela autora em resposta, elas se fazem acompanhar de indicação de página e linha correspondente na atual edição do romance *A Maçã no Escuro*, pela Editora Rocco. Sabino afirma ainda que quase todas as sugestões foram aceitas. As não mencionadas diretamente por ela levaram Clarice Lispector a recompor a página inteira: das quatrocentas páginas dos originais, enviou para Fernando em substituição nada menos que oitenta e três, completamente reescritas.

Na longa carta, assim como em outras que versam sobre o processo de composição de *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949), o que se escreve é o modo de se escrever. A missivista e seus interlocutores desvendam, até certo ponto, essa escritura, contando os procedimentos de se “fazer” um romance, qual material utilizado para leva-lo adiante – a palavra, a frase, o parágrafo, os capítulos, as metáforas empregadas são amplamente discutidos, apontando os “problemas” estruturais e semânticos, bem como as possíveis soluções. Deste modo, os interlocutores produzem um gênero textual, neste caso uma carta, que se detém sobre a produção de outro gênero textual, os romances que estão em fase de escrita. Trata-se do código tematizando o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo falado e demonstrado. Este jogo discursivo, este exercício em que a linguagem é

utilizada para refletir sobre si mesma, Roman Jakobson (1974, p. 127)⁵⁶, em seus estudos sobre as funções da linguagem, nomeou de Metalinguagem ou Função Metalinguística: “Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar o mesmo código, o discurso focaliza o Código; desempenhando uma função metalinguística (isto é, de glosa).” Ainda segundo Jakobson (1975, p. 35), a função metalinguística não é importante apenas para os estudos científicos e literários, ocupando um lugar de destaque também em nossa linguagem cotidiana.

A carta trocada entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, sobre o processo de composição do romance *A Maçã no Escuro* (1961), seria apenas mais um, entre os vários tipos textuais, em que a metalinguagem poderia manifestar-se. Na referida missiva, a dúvida sobre o código é explicitada, instaurando uma reflexão sobre a matéria de seu trabalho, isto é, sobre a linguagem. No âmbito da arte e da literatura, a metalinguagem aponta para uma crise da própria linguagem como forma de representação na modernidade; o poema, o texto em prosa, a pintura e a escultura expõem, desnudam os bastidores, os “andaimes” que sustentam sua arquitetura e se constroem contemplando ativamente sua própria construção, colocando sob suspeita suas técnicas e procedimentos. Assim, “podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento de seu ser, uma forma peculiar e singularíssima de *episteme*, deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão”. (CHALHUB, 2001, p. 42). Tal postura parece indicar um redimensionamento na arte, uma vez que aí se inclui o desejo de desvendar como se deu seu processo de elaboração e gênese.

Por esta perspectiva, a concepção metalinguística – *consciência e construção* – contrapõe-se à noção de *sentimento e expressão*. Logo, o que a metalinguagem indica é a perda da *aura*⁵⁷, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o

⁵⁶ Para atingir os elementos da comunicação (emissor, receptor, código, mensagem e contexto), as funções da linguagem são constituídas por seis diferentes opções, que podem conviver — de maneira hierárquica — nos diversos tipos de texto, sejam eles linguísticos ou extralinguísticos. Entre as seis funções esquematizadas no artigo “Linguística e poética”, pelo linguista russo Roman Jakobson (1974, p. 36), está a função metalinguística da linguagem. Na função metalinguística, o foco da mensagem é o código, seja ele linguístico (a escrita ou a oralidade), seja extralinguístico (música, cinema, pintura, fotografia, gestualidade etc.). Quando o emissor preocupa-se com o código, ele produz aquilo que chamamos de metalinguagem.

⁵⁷ Walter Benjamin (2010, 168-169), no célebre estudo “Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, nos fala da perda ou declínio da *aura do objeto artístico*. Segundo o teórico, a aura indica a característica de intocabilidade, de enigma, de distanciamento e singularidade da arte, seja a literatura, a música ou a pintura. Por essa perspectiva, uma obra de arte aurática é única, inapreensível, longínqua, e nenhuma interpretação pode esgotar seu sentido e significado. A partir da Revolução Industrial (fins do século XVIII) e da produção industrial em série, o conceito de arte transformou-se, e hoje nós a percebemos

processo de produção da obra. Antes que tal dessacralização ocorresse, o mito da criação era visto como algo insondável, acessível somente ao “poeta”, um indivíduo privilegiado, “tocado” pelo divino, capaz de criar um objeto único e irrepetível. Neste cenário, cabia ao grande público apenas o ato de contemplar a obra de arte sem dela participar ativamente, visto que essa obra “aurática” mantinha-se no seu distanciamento, como “algo inatingível”. Deste modo, tudo o que “ocorria nos bastidores da cena não “aparecia”; ao contrário, ocultava-se, e o espetáculo, quando as cortinas se abriam, estava pronto. A obra, então, ofertava-se ao público assistente e passivo (CHALHUB, 2001, p. 43).

Mesmo que a princípio a carta não seja considerada como literatura ou como um objeto artístico, as questões sobre a metalinguagem, até aqui discutidas, nos auxiliam a compreender as minúcias concernentes ao processo de elaboração e gênese do romance *A Maçã no Escuro* (1961). Ao discutirem questões relacionadas aos aspectos semânticos, sintáticos e estruturais para a feitura do romance, Clarice Lispector e Fernando Sabino permitem aos estudiosos da epistolografia o acesso à “antessala” da obra literária, acompanhando detalhes da produção antes inacessíveis ao grande público, endossando a tese de que obra artística é fruto da *consciência* e da *construção*, e não – como queriam os românticos – originada do *sentimento* e da *expressão*. Por sua vez, a carta, como um exercício de metalinguagem, dessacraliza o mito da criação colocando a nu todas as angústias, incertezas e o árduo trabalho de elaboração do romance que a autora estava escrevendo. Assim, a metalinguagem nessas cartas promove o desvendamento do mistério, revelando o desempenho do emissor na sua luta com o código, “instaurando a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a materialidade sonora, visual. (CHALHUB, 2001, p. 47). Os comentários críticos sobre a própria escrita, sobre o poder de alcance e representação da palavra, permeiam toda a produção literária de Clarice Lispector; como podemos deduzir, a escritora desejava alcançar o centro do *ser* não apenas humano, fazendo de sua busca uma constante tematização e autorreflexão sobre a precária natureza da linguagem, colocando em xeque o centro próprio do fazer literário. Sua ficção parece guiada pelo desejo de se

construída e não mais como *expressão*; o público não é mais passivo, pode ser incorporado, ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra. Tal mudança de paradigma deve-se a novas descobertas das linguagens técnicas (TV, cinema, rádio, fotografia, disco, entre outros), linguagens passíveis de serem reproduzidas. Assim, o que era o objeto único, aurático, sacralizado não tem mais possibilidade de sê-lo. Para Benjamim, foram essas técnicas que mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem.

atingir “o núcleo”, o centro do *ser* na linguagem. O indivíduo conhecendo a si mesmo e à sua realidade na literatura e na escritura, pois “a palavra salva.” Por esta perspectiva:

O narrador induzindo o leitor a repetir o movimento de espírito do autor que originou a obra e, ao mesmo tempo, fazendo com que a obra pense a si mesma. Tema tão fascinante quanto inesgotável. Atualíssimo e inevitável, quando não é moda, porque constitui etapa do modo criativo que a autora transforma em tema. Metalinguagem e metaficção: processos que na ficção brasileira, antes de Clarice, eram exteriores e anteriores ao ato da criação, com ela, passam a constituí-la. (SILVA, 2001, p. 35).

Curiosamente, o mesmo acontece nas cartas que versam sobre a composição de seus livros, ao revelarem que tais indagações a acompanham em todo processo de construção da obra, deixando-a em constante estado de vigília para as armadilhas do “verbo”, expondo os reveses do processo criativo na criação. A este respeito, Sousa (2000, p. 83) faz as seguintes observações:

Os grandes poetas e os grandes ficcionistas são geralmente excelentes críticos. Pode-se dizer-se que a própria ideia de escritor pressupõe a indissociável ideia de leitor: os grandes criadores de romances ou de poemas que sejam conscientes da excepcionalidade das obras que fazem não de ser, por força, leitores de uma atenção singular, o que equivalerá dizer críticos, de uma maneira ou de outra. Esse sentido crítico por parte da autora Clarice Lispector não deixou de existir sob a forma de atenção agudamente pulverizada. Embora não tenha exercido qualquer tipo de atividade nesse âmbito (recensões ou ensaios), verificamos que, em algumas das intervenções, nas crônicas que publicou nos jornais ou em alguma correspondência que nos chegou, manifesta sobretudo um acurado sentido de autocrítica, não deixando também de tecer comentários sobre outros autores. E que melhor exemplo que sua própria obra ficcional, em que se projeta uma fascinante expressão figural lançada aos leitores, uma espécie de ensaísmo diletante que procura incessantemente compreender o abismo de uma escrita que se proclama não entendível.

Em dezenas de cartas, é possível entrever a faceta crítica de Clarice Lispector, em que se dispõe a tecer comentários acerca dos livros e autores que estava lendo. Na intimidade do diálogo epistolar, sente-se à vontade para emitir seu parecer. Entretanto, seu acurado e rigoroso senso crítico recai quase sempre sobre seus próprios escritos, obrigando-a, conforme relatado em carta datada de 17 de março de 1957, a um exaustivo, e por vezes obsessivo, trabalho de revisão e reescrita dos manuscritos:

Washington, 17 março de 1956 – Sábado

Minhas queridas,

Recebi sua carta, Tania, que me deu tanto prazer. Pelo fato de você ter resolvido “tirar férias até 1957” – acho ótimo. [...] Meu livro está com Érico que parece estar gostando muito. Ele está fazendo várias anotações e vamos ver se concordo. Tinha uma vontade louca de me ocupar muito, mas não em livro, estou muito cansada. Esse livro teve umas oito cópias, cada uma diferente da outra. Mas queria me ocupar, cabeça sem emprego só dá chateação. Queria me ocupar que de noite eu estivesse bem cansada. Vamos ver. Minhas queridas, me escrevam. Com amor

Clarice

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 206).

A autora de *A Hora da Estrela* (1977) parecia não contentar-se apenas com seu rigoroso senso de autocrítica, daí a “necessidade” da opinião de terceiros. O trabalho com o texto muitas vezes resultava em um radical processo de concisão, levando-a a descartar inúmeros parágrafos e até páginas inteiras até que se chegasse à versão “final”. Um dos casos mais emblemáticos neste sentido é a escrita de *Água Viva* (1973), a princípio com o título de *Objeto Gritante*, cujas primeiras versões contavam com quase duzentas páginas, sendo publicado com pouco mais de noventa. Neste caso, o processo de reescrita e revisão dos manuscritos elegeu o “corte”, a “concisão”, beirando ao radicalismo do silêncio, do “não dito” como via de acesso ao *it*, à essência dos seres e objetos, desprezando a mediação da palavra, mas usando “a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.” (LISPECTOR, 2008a, p. 20).

Conforme relatado na carta para Tania e Elisa, *A Maçã no Escuro*, um romance com mais de 400 páginas, apresenta o impressionante número de oito versões, o que, por si só, dimensiona seu gigantesco trabalho de composição, justificando o cansaço e o exaurimento da escritora. Ao relatar as minúcias do processo de escrita, expondo inclusive suas dificuldades no ato da criação artística, as cartas de Clarice Lispector ultrapassam meros jogos metalinguísticos, configurando-se, em diversos momentos, como uma “crônica”, ou um “ensaio” acerca da elaboração e gênese do romance. Outro tema que aparece na longa missiva de 1956, trocada com Fernando Sabino, diz respeito à escolha do título do livro:

Título – Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. “COMO SE FAZ UM HOMEM”, “O NASCIMENTO DO HERÓI”, “A MAÇÃ NO ESCURO”. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título melhor que o exprimisse. Mas, como disse, questão de gosto. - *Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, ficaria “Veia no pulso”. Mas não só acho que muda o sentido, como fica muito litero-musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como: “O aprendizado”. Ou “A História de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada ...*

(LISPECTOR; SABINO, 2001, p. 150).

Ainda sobre o título, comenta com as irmãs Tania e Elisa em carta datada de 13 de fevereiro de 1956:

Philadelfia, 13 de fevereiro de 1956, segunda-feira

Minhas queridas...

Yolanda Gibson veio visitar a filha e está lendo o meu livro que não está terminado, no sentido de não estar “penteado”, e de faltar várias coisas, como tirar pedaços, esclarecer outros etc. Mas mesmo assim, o livro está lançado. Yolanda fez vários reparos, todos condizentes com o que eu já achava. Ela ainda não me devolveu e ainda não me disse totalmente o que achava. Mas disse que gostou. Mas eu não acreditei: senti pelo tom dela que ela não gostou mesmo. Enfim, é assim mesmo... No dia anterior, antes de dormir, eu estava pensando assim: por que é que eu consegui descrever uma galinha e mesmo alguns sentimentos da galinha, sem descrever os “pensamentos” da galinha? Por que não faço isso com alguns personagens do livro? O seu recorte veio me dar grande apoio. O título, Elisa, não me parece estranho porque... porque fui eu que botei..., e mesmo estou habituada a ele. Mas concordo que é um pouco estranho. Agora Tania, o fato de você ver no título um cacófato “aveia”, acho que foi uma questão pessoal sua. Foi uma questão de você ter se aproximado do título por uma porta do lado... Porque “A veia no pulso” é até uma frase feita, não há como pensar em “aveia no pulso” quando se diz que médico foi sentir a veia no pulso ou etc. Consultei a opinião “auditiva” de várias pessoas que me disseram que não lhes ocorreu nem por um momento a palavra “aveia”. Quem sabe se você estava por acaso já com a palavra “aveia” na cabeça? Ou então, talvez, você analisou demais a palavra por palavra no título, não sei. Eu sondei com várias pessoas diferentes que impressão tinham do título, sem elas lerem o livro. Yolanda, antes de ler, disse: me dá a impressão de pulsação. Maury disse: me dá a impressão de vida. Érico disse: dá impressão de força, como de ferro. Peço a você o favor de reconsiderar... O livro está me dando muito desgosto, acho que fracassei, foi um livro muito difícil de fazer, o que não é desculpa. Mas ainda vou trabalhar nele. Se eu conseguisse dar a ele o movimento mais rápido que consigo as vezes no conto... Mas também preciso considerar que o romance tem um

ritmo diferente, a respiração é outra. Enfim, é um trabalho duro, e é assim mesmo...

(LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 264-265).

Tanto na carta para Fernando Sabino, quanto naquela enviada para as irmãs, detalhes da escrita e elaboração do romance *A Maçã no Escuro* são amplamente discutidos. Entretanto, não sabemos precisar até que ponto as mudanças propostas foram acatadas pela romancista; conforme já mencionado, até o momento, apenas a correspondência ativa de Clarice Lispector mantida com Tania e Elisa está disponível para os pesquisadores, impedindo que tais documentos sejam confrontados. No caso específico das cartas trocadas com Fernando Sabino, a aproximação entre a correspondência enviada e recebida é relativamente mais fácil, uma vez que o próprio autor cuidou de preservar e posteriormente organizar a publicação deste conjunto de cartas, originando a coletânea *Cartas Perto do Coração* (2001). Por meio desta importante iniciativa, o leitor poderá notar que muitas alterações, de ordem sintática/semântica, sugeridas pelo escritor, foram acatadas pela autora; uma das mais evidentes diz respeito ao título da obra, inicialmente intitulada de *A Veia no Pulso*. Na carta de 1956, Fernando Sabino deixa claro que tal título não o agradava, propondo, entre várias opções, o título de *A Maçã no Escuro*.

Na carta enviada para Tania Kaufman e Elisa Lispector em fevereiro de 1956, a autora parece concordar com o parecer das irmãs. Porém, apresenta argumentos para suas escolhas. Para Elisa, justifica: “O título, Elisa, não me parece estranho porque... porque fui eu que botei..., e mesmo estou habituada a ele. Mas concordo que é um pouco estranho...” Assim como Fernando Sabino, Tania Kaufmann considera o título “cacófato”, Clarice sugere que tal impressão decorra de uma visão pessoal da irmã: “Foi uma questão de você ter se aproximado do título por uma porta do lado... Porque “A veia no pulso” é até uma frase feita, não há como pensar em “aveia no pulso...” Reforçando os argumentos que justifiquem a escolha do título, bem como sua visível resistência em alterá-lo, Clarice Lispector afirma ter consultado a “opinião auditiva” de várias pessoas (Yolanda Gibson, Maury Gurgel Valente, Érico Veríssimo, João Cabral de Melo Neto e Fernando Sabino) a fim de confirmar a possível ambiguidade gerada pelo título de seu quarto romance. Dando sequência a sua argumentação, aponta mais alguns motivos que possam ter levado sua irmã Tania a considerar o título “cacófato”: “Quem sabe se você estava por acaso já com a palavra “aveia” na cabeça? Ou então,

talvez, você analisou demais a palavra por palavra no título, não sei...” É interessante observar que a “humildade” da escritora, em “aceitar” ou solicitar a opinião de terceiros, parece, em muitos trechos da missiva, transfigurar-se em uma inconfessável “rebeldia”.

De todo modo, deixa evidente como foi trabalhosa a composição de seu quarto livro: qualquer mudança, por menor que fosse, a obrigaria a uma detalhada e profunda revisão dos manuscritos, Clarice Lispector chega a copiar 11 vezes o respectivo romance. Sente-se abatida e constrangida e confessa: “O livro está me dando muito desgosto, acho que fracasei, foi um livro muito difícil de fazer, o que não é desculpa. Mas ainda vou trabalhar nele...” Sua fala nos leva a concluir que, mesmo depois de considerar o livro “lançado”, a autora ainda tenha trabalhado bastante nos manuscritos para ajustar aquilo que julgava necessário; conforme observa no início da carta, ainda era preciso “pentear” seu romance.

Na mesma correspondência, Clarice aborda uma questão que tem interessado parte da crítica literária: a autora de *Um Sopro de Vida* (1978) teria melhor desenvoltura como romancista ou como contista? Diante das dificuldades enfrentadas na escritura de *A Maça no Escuro* (1961), desabafa com as irmãs: “Se eu conseguisse dar a ele o movimento mais rápido que consigo às vezes no conto... Mas também preciso considerar que o romance tem um ritmo diferente, a respiração é outra. Enfim, é um trabalho duro, e é assim mesmo...”. Comparando seu desempenho como contista e romancista, alguns críticos têm evidenciado seu pendor para o conto. Martins (1979, p. 63), por exemplo, considera Clarice Lispector contista por excelência, tendo “desperdiçado” seu talento escrevendo romances que poderiam ser reduzidos a pequenas novelas. Seguindo a mesma linha de pensamento, Lucas (1972) afirma que é como contista que a autora de *Laços de Família* (1960) exerceu seu domínio e perícia sobre a escrita. O crítico atribui sua desenvoltura a uma mudança geral no universo das artes e ao caráter experimental da literatura brasileira na década de 1960.

Entretanto, nas entrevistas e depoimentos concedidos, Clarice Lispector (1968, p. 8) admite sua preferência pelo romance: “Acho que faço mais bem feito o conto. Mas me interessa mais o romance, só me dá a sensação de saciedade, de esgotamento”. Embora tenha manifestado sua preferência pelo romance, a ficcionista não era afeita a classificações genéricas, preferindo chamar seus escritos de “ficção”. Tomemos como exemplo, *Água Viva* (1973). Refletindo sobre o processo de criação em si mesmo, a narradora alerta que qualquer tentativa de rotular ou classificar sua escrita em termos de

gênero seria perda de tempo: “Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais...” (LISPECTOR, 2008a, p. 12-13). Ainda que apresentem características distintas, os romances, contos e até mesmo as crônicas de Clarice Lispector tocam em questões semelhantes, especialmente naquilo que diz respeito à identidade e à subjetividade de suas personagens. Não temos aqui a intenção de nos aprofundar neste tema, o qual daria origem a uma outra tese, mas os apontamentos em torno da problemática dos gêneros na ficção de Clarice Lispector, evidenciam que tais questões ocupavam o pensamento da autora no ato da criação, sendo expostas em muitas cartas que escreveu. É o que ocorre na missiva acima, na qual confessa o desejo em dar o mesmo “movimento” do conto para a narrativa romanesca, porém com plena consciência de que são gêneros distintos, com “ritmos diferentes”.

Em contraposição às opiniões emitidas por Fernando Sabino e pelas irmãs Lispector, especialmente no tocante ao título da obra, João Cabral de Melo Neto, que residia na Espanha, escreveu para a amiga em tom sarcástico:

Sevilha, 6 de fevereiro de 1957

Caríssimos Clarice e Maury.

Quem foi o errado que foi contra *A veia no pulso*? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. Em 1º lugar porque veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; porque A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. “A veia”, no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambiguidade não é motivo para tirar e sim para deixar. E mesmo que ambiguidade é essa? Se o nome do livro fosse *Aveia no pulso*, ainda se poderia criticar sobre o ponto de vista de ser ambíguo ou causador de mal-entendido. Mas o nome é “A veia”, isto é, a coisa mesma que há no pulso e portanto não há por que mudar nada. Se na língua falada fôssemos criticar todos os sentidos duplos provocados pelo artigo ou pela preposição “a” teríamos de ficar calados. Por outro lado, só um idiota, ouvindo A/VEIA NO PULSO pode entender Aveia no pulso. [...] Essa que deram a você é o tipo de opinião que não devemos levar a sério, creio que v. não deve dar nenhuma bola e dizer que é aveia no pulso mesmo. Aveia que o personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão [...] Bom, paro por aqui. Conversar é bom. Mas visto do lado de vocês, conversar por carta com um indivíduo de letra como a minha deve ser tão cansativo quanto conversar com um gago [...]

Afetuosos abraço do

João

(MELO NETO; MONTERO, 2002, p. 213).

Munido de uma boa dose de humor e ironia, o autor de *Morte e Vida Severina* (1955) rebate todos os que se opuseram ao título *A Veia no Pulso*. Surpreende-nos com sua sagacidade e amplo conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos mobilizados na oralidade e na escrita do texto literário. Destaca a ambiguidade como algo positivo e julga absurdo alguém ler o título do livro associando-o com o cereal “aveia”. O sarcasmo é evidente na carta: “Se na língua falada fôssemos criticar todos os sentidos duplos provocados pelo artigo ou pela preposição “a” teríamos de ficar calados”. O poeta não poupa as opiniões que se opuseram ao título, considerando-as inúteis e “idiotas”. Nesta correspondência específica, notamos uma certa liberdade em dizer aquilo que talvez não fosse verbalizado abertamente, sob risco de magoar ou ofender um número considerável de pessoas. Na carta a primeira pessoa parece sentir-se mais à vontade para dizer o que “realmente” pensa, livre de julgamentos, talvez por supor que estas missivas jamais viriam a público. Imaginemos qual teria sido a reação de Fernando Sabino e das irmãs Lispector caso tenham lido a missiva acima?

A aproximação entre o autor de *O cão sem plumas* (1950) e Clarice Lispector acontece na década de 1940, quando o poeta decide abrir uma pequena tipografia no período em que atuou como vice-cônsul na Espanha. Para a inauguração, Cabral tentaria convencer Clarice Lispector a publicar alguns de seus escritos. Na época, a autora preparava o romance *A Cidade Sitiada* (1949) e a tragédia *O coro dos anjos* (1948). A ideia de ter um título de Clarice Lispector inaugurando “O livro inconsútil” entusiasma igualmente o amigo Manuel Bandeira, que escreve a Cabral: “Se sua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?”. Embora a publicação de Clarice pela tipografia fosse estimada por dois expoentes da poesia brasileira, a escritora declina o convite. Talvez por não ter conseguido cumprir o prazo de entrega dos manuscritos exigidos pelo poeta, ou por não considerar os textos, que tinha em mãos, bons o suficiente, ou ainda por almejar uma editora com maior prestígio.

O fato é que o poeta pernambucano confessa em diversas missivas a admiração que sente pela autora de *Laços de Família* (1960), e chega afirmar que, caso seu campo de criação não fosse a poesia, gostaria de escrever romances como os de Clarice. João Cabral e a escritora trocam dezenas de cartas nas quais o poeta pede notícias, relata seu cotidiano como embaixador na Espanha, comenta sobre seu processo de criação e

publicação de seus livros. Em carta datada de 21 de maio de 1958, João Cabral de Melo Neto volta a pedir notícias de “A veia no pulso”: “Mande notícias de Vs. e de ‘A veia no pulso’. Todas as notícias que possam caber em muitas folhas de papel. Não faço as perguntas porque este é um bilhete. Mas conte, sem ser perguntada” (MELO NETO; MONTERO, 2002, p. 235). Depois de tantas discussões em torno do título da obra, Clarice Lispector acata uma das sugestões dadas por Fernando Sabino, e o romance sai publicado em 1961 com o título *A Maçã no Escuro*.

A análise das cartas, como se vê, permite ao leitor e à crítica escrutinar os bastidores da criação literária, evidenciando as minúcias, detalhes da gênese e composição dos romances e contos da autora de *Perto do Coração Selvagem* (1943), até então desconhecidos do grande público. No diálogo epistolar verificam-se inúmeras ligações que irrigam uma existência dedicada à escrita, revelando as múltiplas modalidades de existência da obra: delineamentos de seu projeto, na sua recepção, passando por uma gestação ritmada por hesitações e metamorfoses, fazendo de toda correspondência dessa ordem: “uma câmara escura onde se revelam, de acordo com inúmeros focos, a múltiplas facetas do ofício de escrever”. (DIAZ, 2016, p. 242). Por esta perspectiva, a correspondência não deve ser lida como a simples projeção da vida do escritor. Mas, também, como uma forma encontrada pelo missivista para agir sobre si próprio e sobre os representantes da instituição literária aos quais se dirige. Tal postura tende a fazer da carta “uma ação verdadeira, uma vida na vida”, e talvez uma obra na obra”. (DIAZ, 2016, p. 242). Poderíamos citar aqui outras dezenas de cartas que versam sobre o processo de composição de *A Maçã no Escuro*, entretanto, selecionamos apenas aquelas que julgamos mais significativas para dialogar com as questões teóricas propostas. Tal postura metodológica certamente deixa margem para outras leituras e outros trabalhos futuros, evidenciando que a carta é muito mais do que “um simples anexo biográfico, ou como um conjunto autônomo de escritos segundos e subalternos, quando, ao contrário, ela parece ter irrigado e dinamizado toda máquina de escrita”. (DIAZ, 2016, p. 247).

Deste modo, as cartas até aqui analisadas devem ser compreendidas não apenas como simples missivas, epístolas ou qualquer outra nomenclatura que as designe. Como gênero híbrido, ultrapassam meros relatos do cotidiano, constituem-se como fonte de subjetivação. Nas palavras de Fernando Sabino, representam “movimentos simulados”, embaralhando os limites entre ficção e realidade, podendo também ser lidas como

relatos de viagem, romance epistolar, ou ainda como uma “filosofia da composição”, ensaios estéticos, ou crítica literária. As cartas são também modos de compreender a relação com a imprensa, a recepção e as dificuldades concernentes à publicação da obra literária naquele período; apresentam ainda traços da ficção nas mais variadas acepções que se possam fazer de tal termo. Por essa razão, ainda que Clarice Lispector não pretendesse revelar suas cartas para outros que não os destinatários, abrir tais envelopes nos convida a questionar a hibridez do gênero epistolar, capaz de subverter padrões rígidos de interpretação em favor de uma dispersão natural da literatura por qualquer papel que seja.

O acesso e a publicação das correspondências que versam sobre o processo de composição de *A Maçã no Escuro* (1961) ampliaram de forma significativa a compreensão deste romance, visto por alguns críticos como uma das narrativas mais “densas” e “complexas” elaboradas por Clarice Lispector. Tal afirmativa deve ser vista com certa ressalva, pois o contato com “o literário” nem sempre é feito pelas vias do academicismo, como afirmou a própria escritora, na já citada entrevista a Júlio Lerner em 1977, na TV Cultura: “Suponho que não entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato.” Talvez esta seja a melhor forma de acessar sua produção ficcional – deixar-se levar por esta linguagem fluída, intensa, que desafia o rigor da lógica, instigando o leitor a “tatear” cada palavra, cada frase, a adentrar nesse emaranhado de signos, a “entender” uma linguagem outra, a encontrar a “maçã no escuro”.

CONCLUSÃO

A carta como laboratório ou arquivo de criação literária

O intuito de nossa tese foi o de colocar em destaque a correspondência de Clarice Lispector, considerando-a como um “laboratório” ou “arquivo” de criação literária, além de um importante suporte para a compreensão de sua obra ficcional e de suas concepções estéticas. Entre os diversos trabalhos que contemplam a epistolografia de escritores, artistas plásticos, músicos e intelectuais, encontram-se os estudos empreendidos por Marcos Antônio de Moraes (2007) que, ao analisar a correspondência de Mário de Andrade, aponta três perspectivas de leitura para estes manuscritos: a primeira possibilidade de leitura do gênero epistolar consiste em recuperar na carta sua expressão testemunhal que delineia um perfil biográfico. Segundo o estudioso, confidências e impressões expostas na correspondência de um artista revelam a trajetória de uma vida, desenhando uma psicologia singular que ajuda na compreensão dos meandros do processo de criação literária.

A segunda perspectiva é aquela que permite apreender os bastidores da vida artística de uma determinada época, as divulgações de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários em torno da produção, os diálogos que contribuem para que se possa compreender que a cena artística tem raízes profundas nos “bastidores”.

A terceira possibilidade interpretativa das cartas, foco de discussão de nossa tese, é a que vê o gênero epistolar como um laboratório ou arquivo de criação, espaço em que se encontra a gênese e as etapas de produção de uma obra artística, desde sua fase embrionária até o debate sobre a recepção crítica. Em nossa pesquisa, acompanhamos, nestes manuscritos, um trabalho miúdo ligado à gênese e à crítica do texto ficcional, acessamos os meandros da análise e da interpretação, identificamos as motivações externas, as circunstâncias que originaram os primeiros romances de Clarice Lispector – *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961).

Neste sentido, acreditamos que a epistolografia da escritora apresenta-se como valiosa fonte de pesquisa, fornecendo aos leitores e à crítica especializada um “esboço”, um “possível retrato” de sua personalidade, seu ambiente e as circunstâncias que envolveram seu trabalho artístico. Por esta perspectiva, a correspondência que manteve

com outros escritores e com suas irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, adquire uma dimensão especial, porque nela se realiza um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam e, com frequência, são discutidos problemas diretamente ligados ao processo de elaboração e escrita de seus textos.

A publicação das coletâneas *Clarice Lispector – Correspondências* (2002) e *Minhas Queridas* (2007), pela Editora Rocco, em parceria com Teresa Montero, representou um importante marco para os estudos e a compreensão da produção ficcional da autora de *Água Viva* (1973). Em meio a relatos das experiências dos anos vividos no exterior, Clarice Lispector discutiu com seus destinatários o processo de composição de seus contos e romances, oferecendo aos pesquisadores uma espécie de crônica da obra em construção. As diversas cartas analisadas neste trabalho nos dão conta de como ela estava sempre atenta, procurando esboçar em palavras o que era filtrado por sua sensibilidade, o que, de algum modo, aparece transfigurado em seus escritos. Ainda sobre a importância do conjunto epistolar de Clarice Lispector, Gomes (2007, p. 17) afirma:

Extremamente esclarecedora para aqueles que se dispõem a decifrar seus textos literários e foi fundamental para a organização e elaboração de várias biografias da escritora existentes [...] amplia o prazer daqueles que buscam conhecer um pouco mais sobre essa mulher que escreveu sobre as inquietações de sua época, suas descobertas e, assim, descortinou um mundo desconhecido. Como em um teatro em que os elementos vão sendo revelados [...] Clarice vai revelando a própria história – contando e se contando – em seus textos literários e nas correspondências.

Mesmo residindo em terras estrangeiras, a escritora fez das cartas um veículo de conexão com a vida literária brasileira, por meio do qual, sobretudo, pedia informações acerca da repercussão de cada livro publicado. Deste modo, a reação dos leitores e da crítica especializada eram temas frequentes em seu diálogo via correspondência, levando-a inclusive a questionar, em diversas cartas, seu gênio criativo e os rumos de sua ficção. Em carta datada de 3 de janeiro de 1945, expõe para a irmã Elisa Lispector sua ânsia por notícias do Brasil: “E se você puder mandar artigos, mesmo que não sobre mim, bem interessantes, seria bom também, porque tenho saudades de ler essas coisas”. Manter o contato com os familiares e amigos por meio das cartas, ler jornais, artigos em geral e receber notícias parece ter sido uma das formas encontradas por Clarice

Lispector a fim de aplacar a saudade da terra deixada para trás, além fortalecer os laços afetivos com os entes queridos.

O diálogo acerca do trabalho de composição de seus livros acontecia principalmente com seus amigos escritores, com quem a autora trocava impressões, pedia sugestões e conselhos à medida que produzia seus textos. Entre seus destinatários, destacamos os escritores Fernando Sabino, Lúcio Cardoso e João Cabral de Melo Neto, além de suas irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector. Deste modo, o foco de nosso trabalho foi o de acompanhar, por meio de um mapeamento ou de uma cartografia, o processo de criação literária da escritora e a forma como ele é amplamente discutido em suas correspondências, buscando evidenciar que, além de servirem como documentação da amizade entre os escritores e de seu momento literário, o próprio discurso das missivas muitas vezes se sustenta como literatura, pois em diversas cartas verificamos uma escrita em que predomina a linguagem poética ou, utilizando uma expressão cara aos Formalistas Russos, textos portadores de “literariedade.”

A poeticidade de algumas missivas redigidas pela autora é notada não apenas pelos companheiros de ofício, como também pelo namorado e futuro marido, Maury Gurgel Valente; tal constatação irrita Clarice Lispector, conforme revela em carta escrita para a irmã em 1942: “Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. Você sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender...” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 23). Mesmo escrevendo cartas, gênero comumente associado à linguagem prosaica e objetiva, a escritora parece sobrepor-se à namorada, escolhendo, como forma de expressão, recursos estilísticos em que predomina o lirismo do texto poético. Ao reconhecer o teor literário das missivas de Clarice Lispector e outros escritores de nossa literatura, não buscamos estabelecer comparações ou juízos de valor entre a carta e a obra, apontando o maior ou menor “grau de literariedade”, mas o de destacar o lugar e a importância destes manuscritos na “máquina da escrita”, pois em muitos casos, encontram-se nestes “farrapos de papel” as idéias embrionárias que darão origem à obra literária.

A literariedade apontada nas correspondências da autora obviamente difere daquela de um romance, conto ou poema, além de estar sujeita às contingências diversas que a moldam: o destinatário, os objetivos de quem a escreve, o momento histórico em que a missiva é redigida, ou mesmo questões mais prosaicas, como o tempo de que a autora dispunha para escrever. Assim, é possível notar, na epistolografia de Clarice

Lispector, uma variação de tom e linguagem a depender do destinatário e dos objetivos almejados, mantendo em nosso horizonte de leitura das cartas a intencionalidade da “mão que segura a pena.”

Como acontece com o conto ou o romance, a carta permite estabelecer relações com o contexto histórico em que foi redigida, sem, contudo, limitar-se a mero documento histórico – como exemplo, citamos as missivas escritas pela autora no período em que residiu na Europa em plena Segunda Guerra Mundial; neste conjunto de cartas é possível acompanhar suas angústias em relação ao conflito, indagando-se sobre seu papel de cidadã e como sua literatura poderia atuar de forma ativa neste contexto. A este respeito comenta com a irmã Tania Kaufmann, em carta datada de 8 de maio de 1946:

O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo que sinto necessidade de fazer alguma coisa, sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através de meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro... (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 114).

Esta carta, em particular, chama atenção pelo fato de revelar uma mulher atenta, preocupada com as questões humanitárias, com os problemas sociais e políticos de sua época, desfazendo o mito de que a autora de *Uma aprendizagem ou livro dos Prazeres* (1969) estivesse alheia a tais questões pelo simples fato de produzir uma obra classificada ou reduzida, por alguns críticos, à vertente intimista. Como em seus contos e romances, também é possível entrever, nas cartas que escreveu, uma expressão individual, com o devido cuidado em não considerar os respectivos gêneros como espaço de confissão imediata de sua subjetividade. A missivista parece sempre esquivar-se do olhar inquiridor de seus destinatários, afivelando ao rosto uma máscara, ou adotando uma “persona” como forma de proteger-se, ou ainda recorrendo ao mesmo expediente para elaborar seus textos ficcionais – “se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, auto dilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta – Eu que narro, quem sou?” (NUNES, 1995, p. 169). A pergunta permanece – mesmo na intimidade de uma carta, destinada a

um ente querido, estaríamos dispostos a nos despir de todos os véus, desnudando o mais secreto de nós mesmos? Quem de fato se pronuncia nestes manuscritos?

A dificuldade em exercitar a sinceridade é externalizada em carta datada de 01 de outubro de 1945, dirigida à irmã Tania Kaufman: “Mesmo pessoalmente é difícil conversar, mesmo quando a conversa é entre duas irmãs que se gostam e se entendem.” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 75). Na mesma carta confessa: “Que importa na verdade se por carta não se pode falar direito? Pessoalmente você se irritaria comigo. E com razão certamente. Está tudo bem, não há nada a fazer.” A romancista demonstra afeto e sensibilidade ao dirigir-se às irmãs e aos amigos mais próximos, contudo, permanece atenta ao olhar e interpretação do outro sobre si própria, optando muitas vezes por recolher-se, talvez como forma de poupar seu destinatário de possíveis preocupações ou pela mesma dificuldade enfrentada por suas personagens – a de remover a “persona” afivelada à “verdadeira” face.

Ao omitir alguns fatos sobre si e enfatizar outros, ao revelar apenas fragmentos de sua subjetividade,

Clarice conduz a prática do silêncio como uma proteção, ou como um exercício da liberdade de ser, sofrido ou ironicamente entendido como “problemas são os de uma pessoa de alma doente”, desenhando uma forma de relação consigo própria e com o mundo. (CUNHA, 2012, p. 48-49).

Ainda segundo Cunha, essa individualidade interiorizada parece alicerçar-se nas “lacunas”, naquilo que não foi dito, no silêncio, “na necessidade – sempre urgente – de se bastar pela diferença, pela falta, pela melancólica alteridade.” Mesmo optando por falar pouco de si, Clarice Lispector, de forma consciente ou não, deixa escapar pelas fendas do diálogo epistolar mais do que gostaria, pois, como bem lembra Michel Foucault (2004, p. 157) – a carta é, por um lado, um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e, por outro lado, uma forma de se apresentar ao seu olhar através do que lhe é dado sobre si mesmo. Logo, por mais que a autora de *O Lustre* (1946) recorra à prática do silêncio, “escrever é se mostrar, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”.

Entretanto, até que ponto Clarice Lispector estaria disposta a se mostrar nas missivas que escreveu, se a dificuldade em exercitar a sinceridade se impõe “mesmo entre duas irmãs que se gostam e se entendem?” Em dado momento da referida missiva, confessa à Tania Kaufmann: “Meus problemas são os de uma pessoa de alma doente e

não podem ser compreendidos por pessoas, graças a Deus, sãs. Mas fique tranquila, eu tenho levado uma vida como de todo mundo.” (LISPECTOR; MONTERO, p. 75). O discurso da carta é paradoxalmente pontuado por uma evidente melancolia e o esforço em tranquilizar as irmãs sobre seu estado de espírito, talvez como forma de poupá-las de possíveis preocupações: “digo sinceramente que estou muito bem e tenho esperanças”, enfatiza. Deste modo, sua carta oscila constantemente entre os limites da abertura para outrem e um fechamento sobre si, sugerindo a “encenação” ou dramatização de uma “persona” que reivindica afeto e atenção de seus interlocutores, sem, contudo, abrir-se incondicionalmente ao olhar escrutinador de seu destinatário. Assim, “sua condição de pessoa e de escritora aqui se misturam, fazendo com que um leitor, desconcertado e atônito, reconheça a propriedade de ficcionalizar-se incessantemente, realizando papéis criados” (CUNHA, 2012, p. 52-53). Tal capacidade de “encenação”, na vida e no discurso epistolar, é revelada em carta escrita em janeiro de 1947 para as irmãs: “parece que sou “outra pessoa” em Paris [...] Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras demais, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês... (LISPECTOR; MONTERO, p. 115). A confissão feita às irmãs instiga o leitor a se perguntar – qual sujeito se manifesta nas cartas? Muitos estudiosos da epistolografia afirmam que este “eu”, que sussurra no discurso epistolar, estaria mais propenso a desnudar sua subjetividade.

Não obstante, a leitura das missivas de Clarice Lispector, de outros escritores e demais personalidades, indica a possibilidade de um “eu” dissimulado, uma pessoa – personalidade dúbia sempre a esquivar-se, criando papéis e disfarces com objetivos e estratégias discursivas bem definidos. Retomando a missiva, Clarice Lispector descreve para as irmãs uma mulher irreconhecível, um “eu” cuja personalidade vibrante, sociável e cosmopolita se distanciasse daquela outra que, igualmente, habita o mesmo corpo. A presença deste sujeito, cindido em terras estrangeiras, aponta, de acordo com (CUNHA, 2012, p. 56), para uma “manifestação dialética em que continente e conteúdo – unidos pela flagrante desunidade – se estranham e se questionam em busca de uma acomodação sociopsicológica, existencial, de modo a apaziguar as dicotomias, valorizando, em prioridade, as escolhas pessoais e afetivas do ser Clarice.” Caso levemos em consideração a hipótese da “encenação” de uma “persona”, a radiografia ou identificação de “quem fala” no discurso epistolar torna-se uma tarefa praticamente

impossível, especialmente nas cartas elaboradas por uma escritora que parece ter feito da “dissimulação” e dos “disfarces” uma forma de proteção de sua subjetividade ou uma estratégia discursiva para erigir sua poética.

A encenação de uma “persona”, conforme já sinalizado ao longo desta tese, está entre os pontos recorrentes e significativos que permeiam a vida e a produção ficcional da autora de *A Paixão Segundo GH* (1964). Tal afirmação pode ser verificada em fragmento póstumo divulgado por Lícia Manzo (1997, p. 252), em que Clarice Lispector afirma: “o que é que eu sou? Sou um pensamento? Tenho em mim um sopro? Tenho? Mas quem é esse que tem? Quem é que fala por mim? Tenho um corpo e um espírito? Eu sou um eu?” Ao que parece, a dificuldade do leitor em acessar esta geografia individual que se manifesta na vida e na produção ficcional se estende para o conjunto de cartas que Clarice Lispector escreveu, resguardadas as particularidades de cada gênero. Destarte, o discurso de suas cartas é quase sempre pontuado pela presença de um sujeito cindido, marcado pelas fraturas, pelas perdas, por questões existenciais sempre irrespondidas, “deixando, como resultado, a imagem sem face, a face sem voz e a voz, rouca, de gritos silenciosos” (CUNHA, 2012, p. 58). Todas as nuances do discurso epistolar até aqui elencadas, somadas à personalidade da escritora, nos faz pensar que tudo em Clarice – a mulher, a estrangeira, a dona de casa que escrevia romances e cartas, a escritora – aponta para uma poética da busca e da identidade múltipla que transita pelos espaços mais íntimos e distantes, uma imagem entre o claro e o escuro, impossível de ser apreendida ou emoldurada, um quebra-cabeças sempre incompleto, “cuja escultura retrata a expressiva identidade de uma negação; a falta e a falha, a fratura no esboço de um espelho já opaco e gasto pelo tempo intemporal”. (CUNHA, 2012, p. 61). Diante do exposto, uma indagação persiste para o estudioso da epistolografia: Quem fala no objeto carta? Considerando a carta como um gênero híbrido e flexível, sujeita inclusive às inúmeras leituras e interpretações, acreditamos que habitam em seu espaço muitas “Clarices” – estrangeira, solitária, sensível, sincera, dissimulada. Uma identidade alicerçada na constante busca de si mesma, marcada desde a infância pela fuga, pela necessidade de adaptação, pela experiência do exílio. Uma mulher que se multiplicou em vários “eus” conforme as situações lhe exigiam, entretanto, mantendo-se firme em suas convicções artísticas, rebelde, questionadora, colocando em xeque o papel e as atribuições da mulher na sociedade de seu tempo.

Na leitura e análise da epistolografia de Clarice Lispector, retomamos a valiosa lição deixada por Silviano Santiago (2002, p. 21): “não cumpre a cada um de nós buscar um fio condutor, pois não há, e se houvesse, seria o resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, temores.” Assim, cumpre ao leitor destas cartas abandonar a ideia de um “fio condutor” que o leve a uma imagem totalizadora da identidade que se manifesta nestes manuscritos, aceitando a dupla natureza da carta – a primeira evidencia um sujeito “dissimulado” revelando só aquilo que lhe convém, um “eu” que traz a “persona” sempre afivelada no rosto; a segunda privilegia um indivíduo que, de forma consciente ou não, mostra-se disposto a desnudar traços de uma personalidade até então insuspeitados.

Vale ainda destacar, a título de conclusão, que mesmo abrindo margem para novas leituras, não utilizamos as cartas como um mero objeto de interpretação da obra de Clarice Lispector. Em nosso itinerário, seguimos as coerentes ponderações realizadas por Malatian (2009, p. 205): “ainda que as cartas sejam dotadas de grande potencial expressivo, vale aqui a mesma regra de método usualmente empregada na historiografia: nenhum documento pode iluminar por si só um tema.” Portanto, ao longo de nosso trabalho, as correspondências de Clarice Lispector comparecem como objeto central de nossa discussão, contudo, não como fonte única de pesquisa para fundamentar as questões teóricas levantadas. Assim, confrontamos estes manuscritos com outras fontes de informação, mantendo em nosso horizonte de pesquisa uma percepção nuançada de seus objetivos, conteúdos e implicações. Para tanto, observamos o contexto histórico em que as cartas foram escritas, atando, sempre que possível, as duas pontas da correspondência – a ativa e a passiva – entre os interlocutores. No caso específico das correspondências de Clarice Lispector, tal empreitada tornou-se ainda mais desafiadora, pois, até o momento, com exceção das correspondências trocadas com Fernando Sabino, não tivemos acesso às cartas escritas por seus destinatários.

Deste modo, as lacunas deixadas pela impossibilidade de confrontação entre a correspondência da autora e aquelas escritas por seus interlocutores exigiu prudência na seleção e leitura deste acervo. Ainda no que tange ao acesso e à divulgação destes manuscritos, mencionamos a publicação do volume *Todas as Cartas* (2020), edição comemorativa ao centenário de Clarice Lispector. A coletânea, organizada pela Editora Rocco em parceria com Pedro Karp Vasquez e Teresa Montero, reúne, além das cartas

já publicadas anteriormente em *Clarice Lispector – Correspondências* (2002) e *Minhas Queridas* (2007), organizadas por Montero, o acréscimo de 50 missivas inéditas. Porém, na ocasião da referida publicação, já havíamos concluído a escrita de nossa tese, logo, a consulta deste material não consta em nosso *corpus* de análise, abrindo caminho para trabalhos futuros.

Além de todos os aspectos até aqui elencados, o que torna a correspondência de Clarice Lispector rica e digna de interesse é a sua capacidade de transfigurar em lirismo fatos cotidianos mais banais, narrados em uma linguagem que parece transpor os limites do gênero epistolar, rompendo, assim como em sua produção ficcional, com os modelos pré-estabelecidos. A missivista não costumava perder tempo com confidências e quando o fazia parecia sempre comedida, mesmo tendo como destinatárias suas queridas irmãs Tania e Elisa. Nas cartas que escreveu, pronunciava-se acerca dos próprios sentimentos e dos textos nos quais estava trabalhando. Como exemplo comovente, citamos as cartas redigidas na fria e silenciosa Suíça, em que descortina sua angústia, solidão, além da dificuldade de adaptação em terras estrangeiras: “Tenho receio de ficar permanentemente fatigada. Eu procuro fazer o que se deve fazer, e ser como se deve ser, e me adaptar ao ambiente em que vivo – tudo isso eu consigo, mas com o prejuízo do meu equilíbrio íntimo, eu o sinto”, desabafa em carta datada de 26 de novembro de 1945.

Neste exílio (in)voluntário, o trabalho com a escrita a salvava do silêncio aterrador, das “perigosas horas da tarde”. Portanto, se a correspondência de Clarice Lispector é reticente em termos de confidências, é riquíssima no que concerne ao seu processo de escrita e sobre as reais motivações que nortearam a produção de sua obra literária, constituindo-se como uma fonte valiosa para os pesquisadores, assim como um manancial de surpresas para seus leitores, uma vez que fornecem múltiplas chaves para a compreensão de seus contos e romances, descortinando novos horizontes além daqueles vislumbrados na primeira leitura.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 79, p. 285-292, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000300020>
- ANGELIDES, S. **Cartas e literatura**: correspondência entre Tchêkhov e Górkí. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas de subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- AZEVEDO, L. Autoria e performance. **Revista de Letras** 47(2). Editora Unesp. Jul/Dez. São Paulo, 2007. p. 133-158.
- BAIRÃO, R. Nada Existe que escape à Transfiguração: apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector”. **O Estado de S. Paulo**, 2 de agosto, 1969.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. 7. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- BARTHES, R. A Morte do Autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIM, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Obras escolhidas; v.1).
- BESSA-OLIVEIRA, M. A. **Guimarães Rosa e Clarice Lispector**: para uma estética das amizades literárias. Disponível em: [http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n.10/edição/vol 10/artigos/07. Pdf](http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n.10/edição/vol%2010/artigos/07.Pdf). Acesso em: 07 set. de 2020.
- BLOOM, H. **O Cânone Ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da Poesia. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.
- BORELLI, O. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CAMPOS, N. A narrativa do eu: a carta como intriga biográfica e como gênero literário. In: SAID, R.; NUNES, S. (Orgs.). **Margens teóricas** – memória e acervos literários. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 11-23.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: Antônio Cândido et. al. **A personagem de ficção**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHALHUB, S. **Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2001.

CIXOUS, H. **Reading with Clarice Lispector**. Introd. By Verena Andermatt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARP, P. (Org.). **Entre o resistir e o identificar-se**: para uma teoria da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997, p. 107-136.

CUNHA, B. R. R. Cartas de Clarice: máscaras da ficção? Ou ficção ou confissão? In: CUNHA, B. R. R. (Org.) **Clarice**: olhares oblíquos, retratos plurais. Uberlândia/MG: EDUFU, 2012. 43-55. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-314-1>

DERRIDA, J. Exergo. In: DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 17-38.

DIAZ, B. Carta e diário no século XIX: influências e confluências. **Letras de Hoje**, v. 49, n. 2, p. 138-240, 2016. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2014.2.17658>

DIAZ, J. L. Qual genética para as correspondências, manuscrita. **Revista de Crítica Genética**, n. 15, 2007, p. 1-14.

EAGLETON, T. O que é literatura? In: EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1-24.

FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2017.

FAUSTINO, M. **Poesia** – experiência. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, T. C. M. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITZ, E. **Clarice Lispector**. Boston: Twayne Publishers, 1985.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**: V – ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 3ª ed. Tradução Antônio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FRANCO, J. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Tradução de Alai Garcia Diniz. Apresentação de Mary Pratt e Kathleen Newman, Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

GALVÃO, W. N.; Entrevista. In: **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 8/9, p.15-29, Ed. 34, 2008.

GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Orgs.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GENETTE, G.; LEWIN, J. E. **Paratexts**: threshold of interpretation (literature, culture, theory). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GILBERT, S.; GUBAR, S. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010). Izabel Brandão, Ildney Cavalcante, Cláudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima (Organizadoras). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GOMES, A. L. Entre focos: correspondências e textos literários. **Revista Cerrados** (UNB), v. 24, p. 17 -31, 2007.

GOTLIB, N. B. **Clarice** – fotobiografia. São Paulo: Edusp, 2008.

GOTLIB, N. B. **Clarice** – uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, N. B. Três cartas de Clarice Lispector: o imprevisto. **Revista Cult UOL**, [n.p.], 2017. Acessado em 18/03/2020.

GULLAR, F. Para não dizer o dizível. In: Catálogo da exposição – **Clarice Lispector**: a hora da estrela, realizada no Rio de Janeiro, de 19 de agosto a 28 de setembro de 2008.

GUIMARÃES, J. C. **Contrapontos**: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAROCHE-BOUZINAC, G. **Escritas epistolares**. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

HELENA, L. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAKOBSON, R. “Qu’est – ce la poésie?”. **Poétique**, Paris, n. 7, 1998.

JOSEF, B. **O espaço reconquistado**. Petrópolis: Vozes, 1974.

JUNG, C. G. **O desenvolvimento da personalidade**. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012. (Obra Completa de C. G. Jung, v. 17).

LAFFITTE, E. S. **A persona e a sombra da organização**: uma análise das defensividades organizacionais. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

LE GOFF, J. Documentos/monumentos. In: LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, P. A quem pertence uma carta? In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 251-254.

LIMA, A. A. Clarice Lispector. In: LISPECTOR, C. **O Lustre**. Rio de Janeiro, Agir, 1946.

LIMA, L. C. **Pensando nos trópicos** – dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

LISPECTOR, C. A literatura segundo Clarice. Entrevista com Bella Josef. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, n. 109. p. 8, 29 set.1968.

LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, C. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. **A Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, C. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

LISPECTOR, C. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, C. **Água Viva**. São Paulo: Prumo, 2008a.

LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008b.

LISPECTOR, C. **Todas as Cartas/Clarice Lispector**; prefácio e notas bibliográficas Teresa Montero; posfácio Pedro Karp Vasquez; pesquisa textual e transcrição das cartas Larissa Vaz. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LONTA, M. A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade. **Estudos Feministas**, [s.n.], 2011, p. 91-101. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100007>

LUCAS, F. **Guimarães Rosa e Clarice Lispector**: mito e ideologia. Suplemento Literário, n. 313, p. 4-5, 1972.

MALATIAN, T. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, C. B.; DE LUCA, T. R. (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MANZO, L. **Era uma vez**: a não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; São Paulo: Unesp, 2013.

MARTINS, W. O país dos contistas. **Veja**, n. 560, p. 63, 30 de maio de 1979.

MENESES, U. T. B. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Z. L. (Org.). **Arquivos, patrimônio e memória**: trajetórias e perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 2000, p. 11-29.

MILLIET, S. **Diário crítico**. São Paulo: Martins Fontes, 1946.

MILLIET, S. **Diário crítico**. São Paulo: Martins Fontes, 1981. v. 2.

MONTERO, T. **Correspondências de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MORAES, M. A. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar. 2007.

MORAES, M. A. **Orgulho de jamais aconselhar**: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.

NINA, C. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre. EDIPUC RS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 15).

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. Annablume, 2001.

NOLASCO, E. C. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector: Annablume, 2004. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.8.0.75-82>

NUNES, A. M. **Clarice Lispector Jornalista**: páginas femininas & outras páginas. São Paulo: Senac, 2006.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. Posfácio de Affonso Ávila. São Paulo: Ed. 34, 2009.

OLIVEIRA, M. A Cidade Sitiada. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 17/07/1966.

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade** – Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Conexões, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Orgs.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 175-183.

PERROT, M.; DUBY, G. (Orgs.) **História das Mulheres no Ocidente: A Antiguidade**. Porto Alegre: Apontamentos, 1990, p. 17.

PERROT, M. **Minha História das mulheres**. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2005.

PONTIERE, R. L. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PROENÇA, E. Um minuto de palestra. **O Estado de São Pará**, Pará, 20 fev. 1944.

PROCHASSON, C. Atenção: verdade! – arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Estudos Históricos – Arquivos Pessoais**, v. 11, n. 21, p. 109, 1998.

RIBEIRO, R. J. Memória de si, ou... **Estudos Históricos – Arquivos Pessoais**, v. 11, n. 21, p. 35-42, 1998.

ROCHA-COUTINHO, M. L. Um certo mal-estar indefinido: a mulher nos contos de Clarice Lispector. **Ipotesi**. Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 4, p. 83-92, 2000. Disponível em: <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volume/6/cap07.pdf>. Acesso: 21/04/2020.

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

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. São Paulo: Vozes, 1979.

SABINO, F. **Cartas perto do coração**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANT'ANNA, A. R.; COLASANTI, M. **Com Clarice**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

SANT'ANNA, A. R. Clarice Lispector: linguagem. In: **Por um novo conceito de literatura**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: FROTA, L. C. (Org.). **Carlos & Mário: correspondências de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 192-223.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!** – ensaios literários. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

SANTOS, A. E. **Leituras do processo de criação do romance Nhô Guimarães Aleilton Fonseca**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana-BA, 2012.

SCHMIDT, A. F. Uma revelação – O Quinze. **As Novidades Literárias, Artísticas e Científicas**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1970, nº 04.

SILVA, A. P. D. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina**: vozes de permanência e poética da agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

SILVA, D. T. M. **A perseguição da forma metalinguagem ficcional de Júlio Cortázar e Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Letras, curso de Pós-Graduação em Letras Mestrado/Doutorado em Literatura Comparada. 2001.

SIMÕES, G. **Literatura, literatura, literatura**. Lisboa: Portugalíia, 1964.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles/IMS, 2000.

SOUZA, E. M. Males do arquivo. In: MARQUES, R.; BITTENCOURT, G. N. (Orgs.). **Limiares críticos**: ensaios sobre literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1996, p. 81-88.

SOUZA, E. M. Tempo, espaço e memória: literatura e Belo Horizonte. Entrevista concedida ao editor. **Café com Bytes**, ano 1, n. 6, p. 43-52, 2004.

SOUZA, G. de M. **O Vertiginoso Relance**: exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, G. de M. O Lustre. **Remate de Males**, n. 9, p. 171-175, 1989.

STERLING, S. R. Atualidade das Confissões de Santo Agostinho. **Teo-comunicação**, Porto Alegre, v. 37, n. 156, junho de 2007.

TEZZA, C. Literatura e biografia. In: Congresso Internacional: **ABRALIC**: tessituras, interações, convergências. São Paulo, novembro, 2008. Disponível em [http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/literatura%20e%20biografia%](http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/literatura%20e%20biografia%20). Acesso em: 20/05/2020.

TYNYANOV, J. Le Fatto Leterrario, in: **Avanguardia e Tradicione**, Bari, Dedalo L, 1968, p. 26-29.

VASCONCELOS, E. Intimidade das correspondências. **TERESA**, Revista de Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 8/9, p. 372-389, 2008.

VIOTTI, F. B. **Encenação do sujeito e indeterminação do mundo**: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Lisboa: Biblioteca Universitária; Publicações Europa-América, 1971.

WOOLF, V. **A room of one's own**. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZULLAR, R. (Org.) **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

APÊNDICE A – Imagens da consulta presencial aos acervos



Figura A-1– Consulta às cartas e aos manuscritos do Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles/IMS – Rio de Janeiro-RJ.



Figura A-2 – Consulta ao conjunto de cartas de Clarice Lispector, doadas por sua irmã Tania Kaufman ao Setor de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional/FBN, com sede no Rio de Janeiro-RJ.



Figura A-3 – Consulta ao *Acervo Clarice Lispector*. Cartas e manuscritos pertencentes à Fundação Casa de Rui Barbosa/FCRB – Rio de Janeiro-RJ.