

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Mariana Magalhães Miranda

**CLARICE LISPECTOR ENTRE CARTAS:
sua correspondência com Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e outros**

Belo Horizonte

2019

Mariana Magalhães Miranda

**CLARICE LISPECTOR ENTRE CARTAS:
sua correspondência com Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e outros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues

Belo Horizonte

2019

Miranda, Mariana Magalhães.
L791.Ym-c Clarice Lispector entre cartas [manuscrito] : sua correspondência com Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e outros / Mariana Magalhães Miranda. – 2020.
93 f., enc.

Orientador: Leandro Garcia Rodrigues.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 90-93.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Correspondência – Teses. 3. Cardoso, Lúcio, 1913-1968 – Correspondência – Teses. 4. Sabino, Fernando, 1923-2004 – Correspondência – Teses. 5. Escritores brasileiros – Correspondência – Teses. 6. Cartas brasileiras – História e crítica – Teses. I. Rodrigues, Leandro Garcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.63



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Clarice entre cartas: sua correspondência com Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e outros*, de autoria da Mestranda MARIANA MAGALHÃES MIRANDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - UFMG - Orientador

Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona - FALE/UFMG

Profª. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG

Profª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 2 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não seria possível sem a contribuição e a presença de algumas pessoas fundamentais.

Gostaria de deixar aqui meus agradecimentos ao meu professor e orientador Leandro Garcia Rodrigues, por sua sensibilidade e disponibilidade para escutar minha proposta de trabalho, por seu cuidado cauteloso na orientação e por sempre transmitir seu entusiasmo com os estudos epistolares no cenário brasileiro.

Aos meus pais, Carlos Henrique e Marisa, por sempre me apoiarem em minhas decisões e pela transmissão do desejo de saber e da pesquisa.

A minha irmã, Ana Clara, por todo apoio, paciência e carinho ao longo deste trabalho.

Aos meus colegas e bons amigos, frutos do encontro com as letras, Beatriz Azevedo e Breno Fonseca.

A minha avó Isaura, grande inspiradora deste trabalho e em minha memória todos os dias de sua escrita, por ter me ensinado o valor e a carga afetiva por trás das letras e das cartas.

Ao meu avô Henrique, pela transmissão de conhecimento e curiosidade pelas coisas no correr da vida.

Às minhas eternas amigas de escola Clarice, Laís, Marcela, Fernanda Alves, Fernanda Bersan e Sofia, pelo companheirismo de sempre.

Às minhas colegas de profissão e amigas de uma vida inteira, Marina Del Papa e Cecília Batista, pelos conselhos, paciência e carinho com o meu trabalho.

Por fim, ao Pós-Lit e à FALE-UFMG, por me darem a oportunidade de descobrir e trilhar novos caminhos dentro de uma instituição federal de excelência em ensino e diversidade cultural e social.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar e problematizar as cartas de Clari Lispector para seus correspondentes Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e suas irmãs – “Minhas queridas” –, a fim de compreender e aproximar o processo criativo, a escrita e o estilo da autora com base na teoria epistolar. Serão utilizadas leituras de Roland Barthes, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Jacques Lacan, Sigmund Freud e Hélène Cixous para investigação e tessitura do processo criativo de Clarice Lispector. No que tange à relação entre vida e escrita, os recortes biográficos estudados e elaborados por Nádia Gotlib e Benjamin Moser serão pertinentes também para uma aproximação entre as cartas de Clarice Lispector e seu processo criativo como escritora em cada contexto e tempo de sua vida.

Palavras-Chave: Cartas. Solidão. Escrita. Vida.

ABSTRACT

This paper aims to analyze and problematize the letters of Clarice Lispector and their correspondents such as Lúcio Cardoso, Fernando Sabino and their sisters in the book “Minhas Queridas” in order to understand and approximate the author's creative process, writing and style of epistolary theory. Readings by Roland Barthes, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Jacques Lacan, Sigmund Freud and Hélène Cixous will be worked to research and to analyze of an approximation of the creative process of Clarice Lispector. Regarding the relationship between life and writing, the biographical clippings studied and elaborated by Nádia Gotlib and Benjamin Moser will also be worked on in order to bring Clarice Lispector's letters and her creative process of the writing into each context and time of her life.

Keywords: Letter. Loneliness. Writing. Life.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 - Clarice e Lúcio Cardoso: tecendo letras em torno da solidão	11
1.1. O objeto carta: um marco da solidão	11
1.2. Mulheres, semblantes e solidão	22
1.3. Solidão entre letras.....	32
CAPÍTULO 2 - Clarice Lispector e Fernando Sabino: a carta para além da carta	40
2.1. Amizade de longas cartas	40
2.2. Do que escrevo? Cartas: um lugar para invenção e ficção	50
2.3. Do vazio da carta ao vazio da escrita: a arte de sublimar e o que resta	59
CAPÍTULO 3 - Às irmãs e aos amigos no estrangeiro: cartas, cartas e mais cartas.....	66
3.1. Irmãs queridas.....	66
3.2. Escrita feminina e o que não se escreve: Para quem se escreve?	79
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector (1920-1977) é considerada uma das maiores escritoras brasileiras do século XX. Nascida na Ucrânia, veio para o Brasil com apenas dois meses de idade. Em solo brasileiro, portanto, foi onde criou raízes, laços e marcas com uma língua e um povo que ainda ressoam na nossa cultura nacional e internacional. Dona de uma escrita peculiar, genuína, misteriosa e enigmática, no meio acadêmico sempre foi muito estudada a partir de suas crônicas, romances e contos. No entanto, existem outras produções de Clarice que ligam vivência e obra: as cartas.

Exploradas e usadas como um meio de comunicação potente, as cartas não são apenas uma forma de dar notícias, elas vão além disso. A carta é objeto de construção de um sujeito, um sujeito que escreve diante de uma página em branco. Escreve para dar notícias, passar o tempo, falar de si, inventar-se e inventar um outro. Diante disso, este trabalho gira em torno de questões: Como ler as cartas de Clarice Lispector em ressonância com sua obra? O que podemos encontrar do processo criativo da escritora em suas cartas? O que podem as cartas dizer ou não da obra da autora e seus limites?

O tema epistolar de Clarice é bastante semelhante ao tema escolhido por ela em muitos dos seus romances. Embora a escrita da carta não corresponda ao trabalho de um romance, Clarice compartilhava de um sentimento de solidão e angústia às voltas com a criação, sendo esta uma questão marcante e recorrente em sua escrita epistolar.

As cartas são uns dos instrumentos de comunicação mais antigos da humanidade e um grande e precioso objeto do campo de estudo literário que pode ultrapassar o senso comum da “comunicação” ou da troca de informações. Um objeto, portanto, que pode se apresentar das mais diversas formas, no que tange à sua temática, gênero, tempo, espaço, entre outras categorias. Geneviève Haroche-Bouzinac (2016) adverte ainda que a intenção de enviar uma carta vale tanto quanto a sua realização de fato. Mas, afinal, o que é uma carta? O que define e pode vir a caracterizar uma carta? Como ler as cartas de Clarice Lispector? O que se escreve quando se escreve uma carta?

A primeira coisa para a qual Haroche-Bouzinac (2016) nos chama a atenção é que uma carta exige um leitor. Como, então, podemos ler uma carta? Ler uma carta

exige um olhar diferente do olhar voltado para um romance ou para a poesia, por exemplo? Certamente, ao ler cartas estamos lidando com outro tipo de objeto que parte do campo subjetivo de um autor, em se tratando de uma das formas de constituição da escrita de si. Segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 15): “O leitor pode reconstruir a identidade do destinatário através de uma única parte do conjunto, mas terá à disposição um único ponto de vista, o do remetente.”

Por conseguinte, é possível que o leitor construa uma identidade do remetente, o que o diferencia e o aproxima do leitor de poema ou romance é a aproximação que o epistológrafo ganha de um autor ou personagem de ficção. Brigitte Diaz, em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016), apregoa que as cartas podem ser um meio de invenção para o epistológrafo. Inventar-se onde a linguagem oral se torna inútil e incapaz de dar conta de sentimentos como a solidão, a existência, o silêncio, entre outros. Escrever para não falar seria uma das formas de se inventar um eu epistolar mediante cada destinatário diante do branco de uma página. Assim, Diaz (2016, p. 129), ao citar escritores do século XVI e o lugar da escrita em suas correspondências, aponta:

Raramente reconheceram a angústia da página branca, mais frequentemente a vertigem de sua pena embalada. As escritas impõem-se a eles como eles a impõem a outros na torrente de suas cartas. A escrita, não a palavra, “pois escrever não é falar”, escrevem, portanto, e, sobretudo, “falam sobre escrever”. Pois, se para eles o gesto imediato do escritor é evidente, sua lógica e seu horizonte último não deixam, entretanto, de intrigá-los. O abundante metadiscurso que a carta produz tende a invadir suas páginas para tornar-se o enunciado essencial, modulando eternamente a mesma pergunta: o porquê da escrita.

No primeiro capítulo desta dissertação será trabalhada a solidão nas cartas de Clarice Lispector para Lúcio Cardoso. Durante o período em que Clarice morou no exterior, Lúcio foi um de seus principais correspondentes. Amigos de trabalho de quando ela se lançou no meio jornalístico, ambos os escritores tinham uma espécie de confiança e carinho com o outro que não se evidencia em outras missivas da autora, o que justifica o estudo da solidão por eles compartilhada entre cartas.

Lúcio Cardoso foi uma espécie de tutor para Clarice Lispector no que diz respeito à escrita. A construção da ficção e de um saber sobre as mulheres e os sentimentos femininos enlaça os dois escritores em uma amizade que vai durar até a morte de Lúcio. O que localizamos nas missivas trocadas entre os dois é alguma coisa

que parte da ordem da invenção e, então, se torna ficcional ao longo das cartas. Nesse sentido, Diaz (2016) retoma as perguntas de Paul Valéry, publicadas em *Cahiers*, sobre o que se escreve: Escreve-se para se fabricar? Escreve-se para produzir-se? Com essas perguntas, podemos pensar se a escrita e o conteúdo de algumas cartas de Clarice para Lúcio se traçam nessa direção do porquê se escreve.

A invenção de Clarice se dá, então, de maneira singular e distinta para cada correspondente, respeitando um traço, uma marca que será investigada ao longo desta dissertação: sua relação com a escrita. Na correspondência com Fernando Sabino, analisada no segundo capítulo, parte-se de outros questionamentos: Para que serve uma carta? A quem se escreve? São perguntas que ambos os autores correspondentes podem fazer e apresenta respostas diferentes a elas. No entanto, seriam essas mesmas perguntas o que sustentaria a troca de missivas entre eles? Essa é uma hipótese a ser investigada à luz da psicanálise também para estudar de que serve o objeto carta para Clarice na troca de correspondências com Fernando Sabino.

No terceiro e último capítulo serão estudadas as cartas enviadas às irmãs de Lispector, Tânia e Elisa, contidas no livro *Minhas queridas*. Nelas, evidenciam-se elementos que escapam à temática da escrita e nos apresentam a Clarice mãe, dona de casa e esposa de diplomata. Nesta parte, no entanto, serão exploradas também algumas missivas de Clarice a outros correspondentes como Carlos Drummond de Andrade, Andréa Azulay, Mafalda Veríssimo e Lygia Fagundes Telles. Nesse recorte, nos interessa pensar em como a escrita de Clarice “aparece” para esses diferentes leitores e amigos.

A leitura de Rafael Cossi (2018) sobre a teoria da escrita feminina de Hélène Cixous, bem como a análise da filósofa francesa sobre Clarice, também serão usadas para compreendermos parte do estilo de escrita de Clarice. Hélène Cixous elabora, com base nas contribuições da psicanálise, a ideia de que a escrita dita feminina é aquela que vai furar normas gramaticais e uma estética da escrita para fundar, então, uma forma singular e particular de se escrever. Aqui serão importantes também estudos de Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão sobre textos de autoria feminina, no livro *A mulher escrita* (2004), para melhor entendimento da relação entre escrita e linguagem no trabalho de Clarice Lispector.

De modo geral, a epistolografia de Clarice Lispector não se mostra puramente uma troca de notícias. A autora parece se reinventar mesmo como escritora em cada

correspondência trocada ao colocar o objeto carta como problemática de produção e criação. De maneira que podemos levantar outra questão na relação da escritora com as cartas: Que lugar essas cartas teriam para Clarice? Haroche-Bouzinac (2016) reitera que escrever uma carta nos obriga a pensar e se posicionar, imitar a comunicação e, por vezes, esse motivo é o que possibilita a correspondência ser “pesada” para quem escreve.

Se tomarmos as cartas de Clarice Lispector (tanto as recebidas quanto as enviadas) haverá uma face diferente sua para cada destinatário. É provável pensarmos que há alguma coisa que se repete em grande parte dessas correspondências: uma marca, um traço de um eu epistolar que se (re) inventa para um determinado destinatário. Essa marca daria conta do que não se escreve nas cartas de Clarice. Um traço silencioso que denuncia a impossibilidade da linguagem em relação ao sentido e à possibilidade de falar da carta, dentro da carta, metalinguagem epistolar.

É a partir desses levantamentos sobre uma carta e a ficção que nela pode conter que proponho pensarmos parte da correspondência de Clarice Lispector. Assim, como um objeto que é marcado por algo que discrimina a relação com seu remetente, temos que a carta é um objeto de troca, citando ainda Haroche-Bouzinac (2016, p. 61):

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. Como observam os pesquisadores de arquivos e os editores de correspondências, a publicação (exceto a impressão fac-símile) não restitui esse aspecto. Visão, tato, olfato contribuem para substituir a presença do remetente. O conteúdo da mensagem integra esses elementos e os comenta frequentemente.

Será possível pensarmos uma variabilidade do eu epistolar que escreve em relação a quem se escreve? Desse modo, interessa-nos estudar as diversas faces de Clarice ilustradas nessa parte de sua correspondência. Nas cartas recebidas e escritas por Clarice de e para cada correspondente o que é exposto se trata de uma variedade de tema, questão intrigante para autora, bem como o lugar do qual ela responde a cada tema. Para Foucault (2004), a escrita de si nas correspondências vai além de um adestramento de si pela escrita através dos conselhos do outro; a carta é, segundo ele, um meio de se manifestar para si mesmo. Vejamos:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto frente ao outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (FOUCAULT, 2004, p. 156)

A carta como um lugar in(comum) em que as faces de um eu epistolar podem ser veladas e reveladas a partir do seu estudo é, portanto, a proposta do presente trabalho: desvelar essas possíveis faces de Clarice Lispector na análise de suas correspondências em articulação com os trabalhos biográficos já existentes sobre a autora.

Por fim, pretende-se recolher desta dissertação elementos que ilustrem e justifiquem a relação de Clarice Lispector com a escrita em suas cartas e as diversas faces que ela ocupa de diferente maneira com seus correspondentes. Clarice permanece até os dias de hoje tida como uma escritora enigmática, portanto, o estudo de suas cartas, documentos de mais íntima produção da autora, é uma tentativa de transitar pelo enigma por detrás de sua figura e de sua escrita.

CAPÍTULO 1

Clarice e Lúcio Cardoso: tecendo letras em torno da solidão

*Para quem quer se soltar
 Invento o cais
 Invento mais que a solidão me dá
 Invento lua nova a clarear
 Invento o amor
 E sei a dor de me lançar
 Eu queria ser feliz
 Invento o mar
 Invento em mim o sonhador*
 (Milton Nascimento, *Cais*, 1972)

A amizade entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso sempre foi um dos pontos marcantes e de maior espaço para investigação de pistas e rastros da vida e obra da autora. Tanto Lúcio quanto Clarice são dois escritores que se destacam pelo estilo de escrita que os aproxima e ao mesmo tempo os diferencia. Neste capítulo, serão estudadas as ressonâncias criativas e os afetos e sensações compartilhados nas missivas trocadas entre os dois escritores, dando destaque, então, para a solidão.

1.1. O objeto carta: um marco da solidão

Geneviève Haroche-Bouzinac, na introdução de seu livro *Escritas epistolares* (2016), defende que a carta é um marco de solidão, a conversa com um ausente que irrompe no cotidiano de quem a escreve, um escrito que se diz a quem se endereça. Assim sendo pode haver, então, uma variação de um eu que escreve, dependendo de para quem se escreve, o destinatário. Na vida de Clarice Lispector, como epistológrafa, isso se faz presente com frequência: não há uma, mas várias faces de Clarice.

Clarice Lispector teve vários amigos e confidentes ao longo de sua vida que também compunham o cenário da literatura brasileira de sua época. No entanto, quando pesquisamos correspondências, documentos e estudos sobre sua vida, percebemos uma intensa e afetuosa relação de amizade com Lúcio Cardoso. Em *Clarice: uma vida que se*

conta (2013), Nádya Battella Gotlib¹ enfatiza que Clarice mantinha uma amizade profunda com Lúcio. Colegas de redação, ambos trabalhavam na Agência Nacional do Rio de Janeiro como jornalistas. O laço entre os dois se iniciou na década de 1940 e se estendeu durante muitos anos. Em um depoimento de Francisco de Assis Barbosa mencionado no livro de Gotlib, fica claro o que tece a relação entre os dois escritores. Vejamos o que nos conta ela:

Clarice conheceu Lúcio Cardoso na Agência Nacional. Escritor em plena ascensão, exerceu sobre ela verdadeira fascinação. Claro que esse encontro foi muito importante. Marcou muito a vida dos dois. Em mais de uma oportunidade, no livro póstumo (*A Descoberta do Mundo*), Clarice se reporta com entusiasmo a essa amizade. Acompanhei o dia a dia de Clarice. Ela me falava do seu deslumbramento por Lúcio, ao mesmo tempo que me punha a corrente do namoro com o colega da faculdade. Conversávamos sobre nossas reportagens e lemos juntos os livros de poemas que iam aparecendo: Fernando Pessoa e Cecília Meirelles, Bandeira e Drummond. (BARBOSA *apud* GOTLIB, 2013, p. 184)

Clarice ainda cursava Direito na UFRJ e trabalhava como redatora no referido jornal. É a partir daí que é construído um laço de muita admiração, carinho e mesmo paixão de Clarice para com Lúcio.

Quando se muda para a Europa acompanhando o marido Maury Gurgel Valente (1921-1994) em sua carreira diplomática, em 1944, Clarice, ainda muito jovem, troca inúmeras cartas com Lúcio. Nelas, a jovem escritora não deixa de mencionar a saudade do Brasil, as diferenças culturais e, claro, comentários literários. Vejamos, a seguir, trecho da carta de 26 de março de 1945 escrita a Lúcio Cardoso e enviada de Nápoles:

Lúcio:

A [*sic*] quanto tempo estou para lhe escrever... (Naturalmente não conto o tempo que você “demora” para escrever para mim.) Li seu livro numa só tarde, naturalmente sem interromper. A princípio tinha dificuldade de lê-lo tão trágico me parecia porque é escrito na primeira pessoa e eu tinha a impressão de que o rapazinho era você. E como você é mesmo impossível podia ser você. Aos poucos fui me acostumando e afinal separei você de seu livro. Você começa com um estilo tão excitado como um passarinho... e no começo tem uma coisa que você parece nunca ter usado (sobretudo no começo): quase bom humour, quase ironia. (LISPECTOR, 2002, p. 69)

¹ GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

O trecho deixa transparecer que Lúcio não era um epistológrafo muito fiel a prazos e datas às respostas de cartas – “Naturalmente não conto o tempo que você ‘demora’ para escrever para mim” – e muito menos o era Clarice – “A [*sic*] quanto tempo estou para lhe escrever...” –, mesmo assim ela se queixa da postura do amigo, da ausência de cartas, ironizando-o – ironia que não se repetiria em suas respostas a outros correspondentes – pelo longo interregno entre as missivas. É o tempo torturando a escritora.

O tempo é uma variável importante quando se trabalha com o gênero textual epístola. Além de denunciar a ausência do comprometimento do eu epistolar em corresponder-se, pode-se pensar que também denuncia a angústia pela não resposta do outro, um outro querido, trazendo uma das marcas do desejo humano: a incerteza do tempo do outro. No trecho citado, a questão do tempo aparece de forma figurativa disfarçada pela ironia utilizada por Clarice na missiva a Lúcio.

Ainda nesse excerto, Clarice cumprimenta o amigo pelo livro *Inácio*, de 1944, cuja leitura, como confessa, lhe fora no início difícil por ser escrito na primeira pessoa do singular, sendo-lhe quase inevitável, portanto, não reconhecer o “eu” como sendo ele, Lúcio, identificando-o ao personagem, imagem da qual só aos poucos ela consegue se desvencilhar – “e afinal separei você de seu livro”.

Também nesse fragmento da carta, Clarice toca em um ponto importante que marca sua relação com Lúcio Cardoso, o amigo, o escritor e o personagem. Quando diz “eu tinha a impressão de que o rapazinho era você”, podemos pensar que a admiração pelo que ali ela está escrevendo e para quem escreve confunde-se, diretamente, com o afeto de Clarice por Lúcio.

Vejamos uma carta de 31 de outubro de 1946, enviada de Berna:

Alô Lúcio,
 Isso é apenas para perguntar como você vai. O quê? ah, estou bem, obrigada. Sim, com frio também, obrigada.
 O que? ah, sim, mesmo no outono já se tem um grau abaixo de zero.
 (LISPECTOR, 2002, p. 110).

O tempo de espera das cartas de Lúcio era tão interminável, que inventar um diálogo tal qual este acima, reinventando Lúcio, como se ele estivesse ali ao seu lado, era uma das formas de Clarice dar consistência a esse outro, o destinatário várias vezes

mudo ou silencioso por longos tempos. Fazer-se ouvir para o amigo Lúcio não era como fazer-se ouvir para qualquer outro correspondente. Talvez, o laço que mantinha com o amigo possibilitasse à escritora escutar uma outra Clarice que não a dona de casa, esposa e mãe.

Clarice dividia-se em muitas ao longo de suas correspondências e, para o fiel amigo, mostrava, a cada carta enviada, seu lado mais humano e feminino.

Para o psicanalista Jacques Lacan,² o tempo é uma das condições que marca a alteridade nas relações. O tempo do outro nunca é o meu tempo. Há uma variância no que diz respeito à resposta e à pergunta “Che vuoi?” (“Que queres?”). Afinal, o que quer o outro de mim? Essa pergunta que tange e sustenta o desejo, bem como a entrada do humano na linguagem, é a mesma que perpassa pelas cartas, pelo tempo de resposta de uma carta. Em o *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação* (2016, p. 305), Lacan postula essa relação da seguinte forma:

No interior desse discurso do Outro que o modela, nesse mundo já estruturado, o que o sujeito tem de fazer? Orientar-se, situar-se. Tendo a demanda do Outro necessariamente despedaçado e fraturado o sujeito por ele mesmo deve passar por essa etapa fundamental na qual o que se torna seu discurso prossegue para além desse Outro.

Orientar-se pelo discurso do Outro nada mais é que se orientar pela linguagem no laço social. É, então, no berço da linguagem, que cada sujeito vai se orientar, se situar, ser marcado por ela e encontrar um lugar seu para tecer sua vivência. A carta pode, então, ser tomada como um objeto que nos presenteia com traços, marcas de um sujeito na linguagem. Constitui-se, também, como uma tentativa de dar lugar à verdade ao desejo do outro; cria-se uma ficção em que o autor é o sujeito do inconsciente. Mas em que isso pode nos ajudar ao ler as cartas de Clarice?

Tomando essa noção emprestada da psicanálise, de um sujeito que se orienta a partir de um Outro, sendo esse Outro, primordialmente, a linguagem, podemos pensar as escritas de e sobre si – cartas, diários e outros objetos do campo literário – como elementos de expressão do sujeito, via esse Outro. A carta, o diário e outros gêneros

² “Jacques Lacan foi um psicanalista francês que releu o discurso sob a perspectiva do inconsciente como linguagem, livrando-o de aderências biológicas. Lacan, ao longo de seus estudos, trabalhou com alógica, a matemática, a literatura e a linguística para explicar e matematizar a forma de funcionamento do aparelho psíquico humano.” (In: ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998).

textuais da escrita de si não seriam, então, uma tentativa de resposta à pergunta “o que quer o outro de mim?” Pergunta que fracassa em qualquer tentativa de resposta, pois, como diria Lacan (2016), não sabemos nada do que quer o Outro, ou lá onde ele deseja, então inventamos.

Voltando à Clarice e Lúcio, quando ela escreve para ele, escreve para si mesma. Ela se apresenta dividida entre diversas faces e se orienta a partir de um eu epistolar que se escreve e se inscreve no dentro e fora da carta, uma espécie de um traço do “estrangeiro” na escrita de Clarice. Para Clarice não havia como descrever nem Nápoles, nem a si própria. A escritora brinca com o seu “não lugar”, dentro da própria carta. O não lugar está na impossibilidade de dizer sobre ele na carta. Em um outro fragmento de uma carta incompleta de 1944, ao amigo Lúcio, ela evidencia isto:

[Na]turalmente não tanto quanto eu. No envelope ponha meu nome, e Consulado do Brasil em Nápoles. Não é fácil? Não consigo lhe dar a ideia do que é isto aqui. **Nem de mim mesma.** Não sei o que está me fazendo triste e cansada. Talvez, eu precise começar a trabalhar de novo, certamente é isso – mas tenho que me conter um pouco também. Estou lendo em italiano e romances policiais também. (LISPECTOR, 2002, p. 58, grifo nosso)

Na mesma carta, em um trecho seguinte, Clarice ironiza o estilo de vida que levava, naquela época em Nápoles, entre esposas de diplomatas, quando acompanhava o então marido Maury Gurgel. Gotlib (2013) comenta quão difícil e penosa foi essa época para Clarice ocupar um lugar de mulher, acompanhante do marido e diferente das demais esposas que serviam aos demais maridos no Consulado. Embora não trate do seu casamento em nenhuma de suas cartas, a autora escreve sempre com um tom de leve e sutil ironia sobre como se sentia fora do lugar naquele estilo de vida. Em um dos trechos destacados por Gotlib (2013 p. 54-57), de carta de setembro de 1944, Clarice escreve a Lúcio Cardoso, de Nápoles, confessando que nada a motivava, que não escrevia, não lia naquele momento e complementando: “todo esse mês de viagem nada tenho feito, nem lido, nem nada; sou inteiramente Clarice Gurgel Valente.”

Gotlib (2013) contextualiza que esse cansaço, essa inércia, é algo frequente nos anos em que Clarice viveu na Europa. A escrita e o trabalho passam por momentos árduos e, em grande parte de suas cartas, tal fato revela-se como temática epistolar. Logo após sua mudança para a Europa, no princípio, Clarice escreve ao amigo narrando as viagens, a passagem pela África, sua experiência em Portugal, registrando suas

impressões de tais lugares. No entanto, a escrita epistolar não é meramente descritiva nesse momento, mas mistura-se também à experiência da realidade vivida com uma linguagem ficcional. Nádia Battella Gotlib (2013, p. 218) esclarece esse aspecto:

Chega à Nápoles em final de agosto. E a carta que escreve para Lúcio Cardoso, em meados de setembro, portanto alguns dias depois de sua chegada, faz detalhada descrição desta sua primeira viagem ao exterior. Narra a sua travessia. O gênero epistolar aparece aí em simbiose com a chamada literatura de viagens, por sua vez, neste caso, resultado de uma bem dosada combinação de crônica e registros quase que diários, e todos, acentuadamente, de feição autobiográfica.

O que Gotlib observa se faz presente em outras cartas de outras épocas também. Exemplo disso é quando, respondendo a Lúcio, Clarice descreve, detalhadamente, a cidade de Lisboa e as mulheres da Argélia onde esteve com o marido. Há um estranhamento dela em relação à figura do feminino nas diferentes culturas e uma crítica feminista à tradição do uso do véu e o lugar da mulher na sociedade. O feminino, a feminilidade, ou até mesmo traços de um feminismo, são encaixes frequentes nas cartas para Lúcio, como podemos observar no seguinte trecho de uma delas, datada de setembro de 1944:

Todo o mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? Eu mesma irei de bom grado se souber que o lugar da “humanidade sofredora” é no céu. Meu deus, eu afinal não sou missionária. E detesto novidades, notícias e informações. Quero que todos sejam felizes e me deixem em paz. Em Lisboa há muitos livros brasileiros nas livrarias e grande interesse a respeito: mas o melhor eles não conhecem. Lisboa deve ser horrível para se viver e trabalhar. Eu, pelo menos, não sei se pela situação especial de espera e ansiedade, experimentei um desassossego como há muito não sentia. Mas de algum modo a gente se sente mesmo como se estivesse em casa, talvez, por isso, quem sabe? Mas vi coisas lindas. O bairro do Alfama, por onde nasceu a cidade, é verdadeira idade média. Seus personagens, Lúcio, dariam urros de alegria vendo aquilo de noite, com pescadores com cheiro de peixe, mofo e frio. Depois fui a Casablanca, como correio diplomático, passei lá um dia e uma noite e fui para Argel, onde fiquei 12 dias. As coisas são iguais em toda a parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada. Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; **as mulheres usam sapato Carmen Miranda, mesmo quando usam véu no rosto, a verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa sapatos Carmen Miranda.** (LISPECTOR, 2002, p. 55, grifo nosso)

Nessas e em outras cartas desse período de mudanças e viagens até Nápoles, Clarice mantém um estilo epistolar que faz fronteira entre a experiência de apreensão da realidade, a ficção, a solidão e o não pertencimento, ou melhor, o sentimento de estrangeira.

Para Diaz (2016), o uso da carta tal como um objeto autobiográfico transmite um limiar temporal, passado, presente e futuro. O texto epistolar, segundo essa autora, traduz o que se escreve de si, de um querer ser, de um estado ao qual o sujeito se encontra: “Autorreflexiva, apesar de sua estrutura dialógica, a correspondência, em seus primeiros tempos, está inteiramente centrada no eu que se deve, concomitantemente, encenar, explorar, identificar, arquivar, mas também construir” (DIAZ, 2016, p. 87).

Para Mario Carelli (1988),³ Clarice se apaixonou por Lúcio no momento em que o conheceu. Entretanto, ao longo da relação entre os dois, havia algo para Clarice inacessível em Lúcio. Talvez, o fato de ele ser homossexual e não assumir sua escolha sexual para a amiga oficialmente impedisse que tal relação tomasse outras direções.

As cartas que Clarice escreve a Lúcio são de outra ordem, vão além de uma marca autobiográfica ou autorreflexiva. Podemos encontrar nelas uma Clarice que não hesita em colocar sua admiração pelo amigo e se abrir em relação a seus medos e angústias. No excerto da carta de 21 de março de 1944, enviada de Belém, Clarice escreve:

Imagine que eu estava sentada junto da mesa, pronta para escrever para você contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no Diário Carioca. 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 é de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa. (LISPECTOR, 2002, p. 41)

Não é só nessa carta que Clarice divide com Lúcio a experiência de escritora mesclada à sua condição existencial. Terminar, concluir um livro é insuficiente para se sentir completa. É no mínimo interessante a maneira como a autora molda essa relação com os livros e com a escrita, quando escreve ao amigo.

³ CARELLI, Mario. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

Nessa época, Lúcio já trabalhava escrevendo alguns contos e novelas. Sempre muito atento à literatura estrangeira, principalmente a de origem anglo-saxônica, Lúcio foi um dos grandes responsáveis e influenciadores das leituras de Clarice Lispector, entre as quais podemos citar Katherine Mansfield, James Joyce e Virginia Woolf.

Na mesma carta em que comenta as impressões que tivera de Lisboa, Clarice escreve a Lúcio o seguinte:

Às vezes eu me sinto ótima, às vezes simplesmente não vejo nada, não sinto nada. Estou lendo em italiano porque é o jeito. A palavra mais bonita da língua italiana é *gioia*, embora alegria também seja bonito. Reli *a Porta estreita* de Gide, sobretudo encontrei as cartas de K. Mansfield. Não pode haver uma vida maior que a dela, eu não sei o que fazer simplesmente. Que coisa absolutamente extraordinária que ela é. Passei alguns dias aérea – estou aqui de vez em quando delicada, me interessam principalmente as flores e os passarinhos. (LISPECTOR, 2002, p. 56)

A admiração por Katherine Mansfield, escritora neozelandesa, não aparece somente nessa carta. Em outros momentos Clarice faz menção a ela com muita admiração e afeição. Nesse sentido, Gotlib (2013, p. 173) afirma: “a identificação que sente Clarice com Katherine Mansfield manifesta-se em muitos detalhes de construção narrativa. Katherine Mansfield, entre tantos outros males físicos, experimenta o da insociabilidade, do desenraizamento...” esse desenraizamento na escrita de Mansfield é tratado como o lugar não comum por onde passa sua construção fictícia e a experimentação de uma narrativa existencial.

Clarice se apaixonara, já há algum tempo, pela escrita de Katherine Mansfield. O ar subjetivamente conflituoso e feminino da escrita da autora neozelandesa viria a marcar as semelhanças entre contos e textos de ambas. No artigo *Diálogos políticos entre Clarice Lispector e Katherine Mansfield*, Gomes (2011, p. 5) compara o conto *Amor*, de Clarice ao conto *Bliss*, de Mansfield, concluindo:

[...] Esse enfoque que Lispector dá à crise pessoal da mulher pode ser visto como uma crítica ao texto de Mansfield, pois, como segunda obra, “comporta uma crítica de obra anterior”, desloca o local de assunção literária e projeta um processo de construção que também é “violência desmistificadora” [...]. Com esses movimentos, identificamos a representação da identidade feminina feita por meio de um olhar artístico, que atualiza a tradição por meio de uma originalidade crítica que não deixa de lado os problemas enfrentados pela mulher brasileira.

Para Benjamin Moser (2017),⁴ a identificação e a admiração de Clarice por Katherine Mansfield é atravessada por uma série de características transigentes da vida pessoal de Mansfield que caracterizavam outro lugar de ser mulher, naquela época. É válido lembrar que Mansfield foi uma representante feminina, no que diz respeito aos direitos civis e à liberdade sexual das mulheres: A lição de vida de Katherine Mansfield teria um apelo especial para Clarice na medida em que estava sendo engolida pelo corpo diplomático, meticuloso, fechado e protocolar, mesmo em tempos de guerra.” (MOSER, 2017, p. 183).

O encontro com as cartas de Mansfield retira Clarice, naquele momento, de uma realidade massiva, patriarcal e tradicional. É, talvez, a possibilidade de ser outra, através da escrita e leitura de cartas, que resgata Clarice das dificuldades em relação à sua identidade, à época.

Na mesma carta de 1945 a Lúcio, já mencionada anteriormente, Clarice reclama da ausência de cartas de Lúcio e relata seu estado emocional a partir de uma visita a um vulcão:

Lúcio, me escreva e conte coisas. Ou então, não escreva. Que posso eu fazer? Um dia desses fui a lava do Vesúvio. Tenho um pedaço feio de lava para você. Depois de um ano ainda estava quente; é uma extensão enorme, negra, de vinte e trinta metros de altura; a gente anda sobre casas, igrejas, farmácias soterradas. A erupção foi em marco de 1944 e quando chove sai fumaça ainda. Com certeza eu já lhe disse que o mar é absolutamente azul; mas como estou com a porta do quarto aberta, vi o mar e me lembrei de dizer novamente. E certamente já lhe falei em Posilipo, que é um lugar. Em grego quer dizer pausar a dor. A dor realmente fica um instante suspensa, tão doces são as cores, tão sem selvageria, tão belo, tão belo é o lugar com mar, árvores, montanha. A minha impressão é quase ruim: há coisas bonitas em excesso, eu, parece que eu não tenho tempo ou força, o fato é que ficaria mais calma com uma. (LISPECTOR, 2002, p. 71)

Ao final da carta, Clarice acrescenta: “Perdoe carta tão mal escrita. É que detesto copiar, sempre que copio transformo.” (LISPECTOR, 2002, p. 71). Vale lembrar aqui o costume de Clarice anotar “rasgue essa carta” ou “queime essa carta” predominantemente nas missivas ao amigo Lúcio, o que nos coloca diante da pergunta: Por que Clarice pede somente a Lúcio que queime ou rasgue suas cartas? O que nesses escritos se desnuda ou é velado em relação à escritora? Que face seria essa?

⁴ MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Queimar cartas ou solicitar que as rasguem ou as queimem é uma forma de anular uma marca que deixamos para o *outro*. É evidente que a admiração de Clarice pelo amigo atravessa todas as cartas que ela lhe enviou. Quando recebe o livro *Inácio*, Clarice não hesita em demonstrar sua alegria e entusiasmo com o trabalho do colega e a ansiedade por lê-lo. A carta, com data de 7 de fevereiro de 1945, explicita, também, a influência de outra escritora na obra futura de Clarice: Emily Brontë.

Clarice diz ter a sensação de que Emily a compreende, quando lê seus poemas. No fragmento da carta a seguir, podemos ver o poema como espaço de efusão de si:

Um dia desses eu acordei com uma moleza de gripe e depois do café voltei para a cama. Achei então que era um bom momento para ler as poesias de Emily Brontë. Como ela me compreende, Lúcio, tenho vontade de dizer assim. Há tanto tempo eu não lia poesia, tinha a impressão de ter entrado no céu, no ar livre. Fiquei até com vontade de chorar, mas felizmente não chorei porque quando choro fico tão consolada, e eu que não quero me consolar dela; nem de mim. Você está rindo? – Fez há uma semana mais ou menos 1º abaixo de zero. Alguns dias depois eu desconfiei que o tempo estava bom e fui para *terrasse*. Ainda estava frio e ficará assim até março, mas estava tépido e fresco, com um perfume que só se sente mesmo depois do inverno por causa das folhas que desde o começo do outono caem e ficam no chão. Eu respirei tanto que Deus me castigue e por isso no dia seguinte eu estava na moleza de gripe e li Emily Brontë... você vê que as coisas se completam perfeitamente na Itália. – Estou tentando escrever qualquer coisa que me parece tão difícil para mim mesma que eu me contenho para não me desesperar. É alguma coisa que nunca será gostada por ninguém, mas não posso fazer nada. (LISPECTOR, 2002, p. 66)

Brontë, assim como Mansfield, exerceu grande influência na relação de Clarice com sua própria escrita, em suas correspondências mais diretamente. Mas podemos encontrar algumas semelhanças entre Clarice e Emily Brontë no que diz respeito à história de suas vidas. Nascidas em épocas distintas, com quase um século de distância, Emily em 1818 e Clarice em 1920, ambas perderam a mãe ainda na infância e fizeram uso da escrita como um recurso que desse lugar ao imaginário e à elaboração de episódios turbulentos desse período.

Brontë, por exemplo, bem como suas irmãs Charlotte e Anne, usa a escrita para explorar temas como morte, solidão e sexualidade. Além da mãe, Emily perdera duas irmãs devido a maus-tratos no colégio interno onde foram acometidas de febre tifoide ainda na infância. Eventos como esses vivenciados em uma época em que a infância

tinha pouca voz, tomavam depois lugar e sentido em meio a escritos, diários, cartas, contos, entre outros recursos do imaginário de Emily Brontë.

Com relação a Clarice, suas vivências da infância parecem ser reinventadas como no conto *Restos do Carnaval*, que pode ser lido a partir da perspectiva de uma menina às voltas com as questões da sexualidade, da morte e do estado de sua mãe acometida de uma grave doença. É através das máscaras, tanto da escrita quanto do Carnaval em Recife, que Clarice reinventa um lugar para ser. Nesse sentido, Nádya Gotlib (2013, p. 75), elucida:

A narradora, já na sua maturidade, recorda-se da menina com seus oito anos para aí já detectar um seu desejo deste tempo e de todos os tempos: “Naquele Carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” A prática do inventar outras ou de dramatizar-se em inúmeras máscaras será a condição da própria produção ficcional de Clarice.

Essa invenção que sustenta tanto a afinidade com a escrita de Mansfield, quanto com a de Brontë, é também a invenção que se repete em inúmeras missivas de Clarice para Lúcio, nas quais trocava confidências e mantinha admiração pelo lado feminino e sensível do amigo. Feminino, porquanto Lúcio aos olhos de Clarice não era apenas um escritor que lia Joyce, Virginia Woolf, Goethe, entre outros, mas também um homem sensível ao capturar algumas dessas “invenções” de Clarice em suas cartas e trabalhos.

Em seu diário, a respeito da amiga e de seu trabalho com crônicas, Lúcio escreve o seguinte: “Pergunta-se pelo livro de contos de Clarice Lispector, que há muito tempo estaria entregue a Simeão Leal. Não é responsabilidade pequena demorar assim um livro que a opinião insuspeita de Fernando Sabino classifica de absolutamente genial.” (CARDOSO, 2012, p. 633).

Para além da crítica construtiva que detinha sobre sua amiga, há algo na escrita, tanto de Lúcio, quanto de Clarice, que os unia. Em uma missiva de 23 de junho de 1947, podemos perceber a presença do elemento solidão na escrita de Clarice Lispector, presente em tantos outros objetos de sua produção, livros, crônicas, contos etc. Vejamos como Clarice relata seus sentimentos:

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 num pesadelo. Seria tão bom se você lesse o que escrevo ou dissesse se estou doida ou não. Ou então não lesse, mas me explicasse várias coisas. Às vezes continuar a escrever tem para mim o ar de uma teimosia, digamos ao menos de uma teimosia mais ou menos vital, mas não muda. 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 saudades de você apenas porque tantas vezes preciso mesmo da ajuda de uma amizade. (LISPECTOR, 2002, p. 135)

Clarice expressa o quanto sente falta dos amigos e de Lúcio, bem como lhe demonstra, diríamos até de forma ficcional, sua solidão e o lugar da escrita ante o vazio ou a ausência de uma palavra amiga. A escritora cita e aproxima seus personagens de si e dos seus sentimentos, descrevendo-os como “loucos”, mas, ao mesmo tempo, se colocando diante da dúvida de estar ou não louca. Ao final da carta, utiliza um recurso típico de sua escritura: a autora nega nos enunciados aquilo que afirma na enunciação, ou seja, que ela sente mesmo saudades de um bom amigo, um ombro amigo para ampará-la – “Mas não pense que tenho saudades de você apenas porque tantas vezes preciso mesmo da ajuda de uma amizade.”

Esse estilo de construção do eu epistolar nas cartas de Clarice vai se repetindo independentemente do destinatário. Porém, o que vemos nas cartas dirigidas a Lúcio Cardoso é uma marca específica de Clarice que se dirige ao amigo muitas vezes com uma máscara de ingênua, ignorante, entre outras características de que a autora se utiliza para se reinventar.

1.2. Mulheres, semblantes e solidão

A solidão é aspecto recorrente em obras literárias e se manifesta das mais diferentes maneiras, por vezes, associadas a outros aspectos. Em *Um teto todo seu* (*A Room of One's Own*) Virginia Woolf aponta, já desde o título, para múltiplas interpretações da solidão na vida de uma escritora americana. A autora aborda essa temática em todo o seu processo de escrita. Woolf é enfática em relação a alguns aspectos, quando se refere à mulher e à ficção. Vejamos:

Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como

vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me da obrigação de chegar a uma conclusão sobre esses dois assuntos – mulheres e ficção permanecem, no que me concerne, problemas não resolvidos. (WOOLF, 2014, p. 12)

Perpassa, no excerto, uma das facetas cruciais da obra de Woolf, no que tange à mulher: a ideia de que ela tem que ser independente financeiramente e livre, ter um teto, mas, sobretudo, ter um espaço só seu no qual, em estado de solidão, bastante comum a escritores e poetas, possa escrever. Escrever requer, na visão de Virginia Woolf, um colocar-se em um espaço próprio. É estar diante de um cenário singular e simultaneamente vazio para a construção do ficcional.

O curioso é que assim como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso também escreve sobre a solidão e o processo de criação em seus diários. A solidão e o “Por que escrevo?” Vejamos como Lúcio espelha esse sentimento com maestria, no seguinte trecho de seus diários:

Escrevo e minha mão segue quase automaticamente a linha do papel. Escrevo – e meu coração pulsa. **Por que escrevo?** Infindável é o número de vez que já fiz essa pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque não quero morrer e alguma coisa grita em mim pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem – quem? Um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades... para que me escutem se morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, sou feito estes braços, estas mãos, estes olhos e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita. E também escrevo porque me sinto **sozinho**. Se tudo não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar alguma coisa na vida? Prefiro minhas pequenas às grandes razões, pois estas últimas quase sempre apenas justificam mistificações insustentáveis ante um exame mais detalhado. (CARDOSO, 2012, p. 214, grifo nosso)

Lúcio, então, escreve para responder à pergunta: Por que escrevo? Diferentemente de Clarice, ele, talvez, seja mais contundente na resposta: “escrevo porque me sinto sozinho.”

Para alguns críticos e filósofos, a solidão é elemento fundante daquilo que movimenta a escrita. Barthes, por exemplo, vai ao extremo dessa leitura quando diz que a escrita de um romance implica a morte do autor, que deixa marcas no modo e no estilo

do escritor-criador. Em a *Aula*, Barthes apregoa que, através da escrita, é possível transportar-se para um outro lugar não esperado, pois

o poder se apossa do gozo de escrever, como se apossa de todo o gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. **Deslocar-se pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado**, ou ainda e mais radicalmente, abjurar o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza. (BARTHES, 2013, p. 28, grifo nosso)

Deslocar-se para onde não se é esperado, é assim que Barthes descreve o ofício e o poder da escrita para um escritor. E isso se aproxima da relação dos nossos dois escritores com a literatura e com a escrita e o que dizem a respeito disso em suas correspondências. Clarice, embora tenha mencionado em muitas cartas que não gostava muito de escrevê-las, é nelas que revela suas faces mais solitárias e que servem como pulsão para ela escrever. Por sua vez, Lúcio revela seus conflitos e o lugar da escrita em seus diários. São essas duas marcas da escrita de si que revelam a grafia de uma vida.

Em carta de 15 de novembro de 1947, Clarice escreve a Lúcio sobre a possibilidade de conhecer Benedetto Croce⁵ e fala da saudade do amigo. Nesse trecho da correspondência, mistura-se ao sentimento saudosos o humor, a ironia e a solidão, por detrás de uma escrita figurativa. Vejamos:

Uma jovem a quem eu devo apresentar uma carta de uma arqueóloga romana deve me apresentar a várias pessoas, entre as quais Benedetto Croce. Acho ele muito interessante e tudo o mais, porém para falar a terrível verdade, não sei o que é que eu tenho com ele. Sobretudo a obrigação de conversar coisas espirituais me cansa de antemão; e de fazer perguntas gênero discípula falando com mestre. Hoje tirei um retrato que deve ter saído horrível. Mas se sair mais ou menos eu mandarei um a você. Quer? coitado você não quer nem retrato nem carta. Inventei que você me tem como amiga, somente porque sou sua amiga; que pequena tragédia. (LISPECTOR, 2002, p. 58)

Além de ironizar o laço de amizade com Lúcio, Clarice menciona o quão insuportável lhe era também o lugar de ter que bancar a aprendiz diante do mestre segundo os padrões de feminino e masculino da época. Quando diz “fazer perguntas do

⁵ “Filósofo, historiador e político italiano. Autor de inúmeras obras emblemáticas no campo político, estético e filosófico, tais como *O materialismo histórico e a economia marxista*.” (In: LISPECTOR, 2002, p. 319).

gênero discípula falando com mestre”, ela denuncia o cenário da época para uma escritora. Ainda nas décadas de 1940 e 50, o saber intelectual era destinado aos homens e a mulher deveria se haver, ou fazer semblante, com seu lugar a menos na vida de escritora. E tanto foi que Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e João Cabral de Melo Neto,⁶ entre outros escritores, tiveram que interceder para ajudar Clarice na publicação de seus primeiros livros. Manuel Bandeira também muito apoiou Clarice na apresentação de suas obras para editores brasileiros. Nádía Gotlib trata dessa questão e destaca

[...] através dele, Clarice recebe os ecos da divulgação de sua obra no Brasil. Manuel Bandeira comenta, em carta de 23 de novembro de 1945: “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 falando que o novo romance ainda é melhor que o primeiro.” (GOTLIB, 2013, p. 239)

Esses enunciados do livro de Nádía apontam, mais uma vez, a diferença de conteúdo para cada um dos correspondentes. Até então, vimos que a solidão é algo que tece a troca de letras entre Clarice e Lúcio, mas quais outros sentimentos traçam essa amizade?

Quando recorremos ao arquivo literário de Clarice Lispector, na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontramos poucas cartas recebidas de Lúcio. Em uma delas, de 1946, publicada no livro *Correspondências*, Lúcio escreve:

Não li o seu livro *O lustre*, 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 ano próximo (escrevo 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 chama *O anfiteatro*. Talvez você goste. Clarice, não deixe de me escrever. Juro como 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! (LISPECTOR, 2002, p. 60)

A afeição e o carinho de Lúcio por Clarice ficam claros nessa carta, bem como o elogio e a insistência para que a amiga lhe escreva mais cartas. Vale lembrar que é na

⁶ Poeta e diplomata brasileiro. Membro da academia brasileira de letras, correspondente e amigo responsável por ajudar Clarice Lispector na publicação de alguns dos seus livros. Algumas correspondências trocadas entre ambos podemos encontrar em LISPECTOR, 2002.

maior parte das correspondências trocadas com Lúcio que a autora oscila entre o escrever e o não escrever cartas. Também nesse trecho Lúcio se confessa “preguiçoso”: o tão admirado amigo, mestre e referência em literatura para Clarice, não respondia às cartas dela, nem lhe escrevia assiduamente.

Na carta seguinte que Clarice remete a Lúcio, parece que um sentimento de ciúme pelas amizades citadas por ele na carta anterior e uma certa irritação causada pela comparação com Katherine Mansfield tomam conta do texto da missiva sem data de Clarice. Vejamos:

Lúcio, caro:

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

No dia em que 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 acha o título mansfieldiano, porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse 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 que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. Assim, eu estava lendo Poussière e encontrei uma coisa quase 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 cair em outros. Mas isso não importa tanto. O que importa é trabalhar, como você tantas vezes me disse [...]. (LISPECTOR, 2002, p. 62-65)

A carta se estende em quatro páginas nas quais Clarice não hesita em colocar seu posicionamento a respeito da crítica do colega e sua escrita. Entre justificativas e referências literárias, Clarice tece uma escrita envolvente que nos deixa confusos e perdidos atrás de uma quase-personagem. O eu epistolar aparece ali misturado em um jogo de palavras que nos remetem ao modo da autora de fazer ficção. Mas não podemos

nos esquecer de Woolf: “mulheres e ficção permanecem como problemas não resolvidos.”

Para a psicanálise isso não ocorre de forma diferente. O nascimento da teoria psicanalítica ocorre a partir da angústia de Freud diante da resposta à pergunta: O que quer uma mulher?

Em 1933, na conferência sobre feminilidade, Freud (2010) irá descrever os impasses e as possíveis saídas para o destino da mulher com relação à sexualidade, definindo a feminilidade como um continente negro e enigmático. Freud aponta ainda que, sendo a psicanálise insuficiente para responder a essas perguntas, deveríamos nos voltar para a literatura e os escritores a fim de construirmos algum saber sobre as mulheres.

Posteriormente, Lacan irá elaborar outras saídas para a mulher ante a diferença entre os sexos. O psicanalista francês, ao recorrer à literatura, à personagem de Marguerite Duras, Lol V. Stein, irá estudar a mulher a partir de sua inscrição na linguagem e de sua fase de castração.

Na década de 1950, Lacan relê o discurso freudiano livrando-o das aderências biológicas e compreendendo o sujeito a partir de suas relações com o Outro na linguagem, da dialética da demanda de amor e da experiência do desejo. Em *A significação do falo*, Lacan (1998) aborda o falo⁷ a partir da relação da criança com o Outro, a qual, em um primeiro momento, se situa no lugar de “ser” o falo para a mãe. No entanto, para que a criança possa emergir como sujeito, é necessário que haja um deslocamento da condição de “ser” para “ter” o falo. E isso só é mediado pela metáfora paterna, que coloca dúvidas para a criança em relação ao desejo da mãe. Assim, é necessário que a metáfora paterna venha ressignificar para a criança o Desejo da mãe que se divide entre mãe/mulher, dualidade que permanece enigmática quando se trata da face feminina.

Serge André (2011), em seu livro *O que quer uma mulher?*, em uma leitura lacaniana sugere uma aproximação entre o período pré-edipiano proposto por Freud, como aquele que liga a menina à mãe, em uma relação de amor e ódio, e o que Lacan

⁷ “FALO: Fascinado por todas as formas de transgressão, mas habitado pela certeza de que é o falo um atributo divino, inacessível ao homem, e não o órgão do prazer ou da soberania viril, Lacan faz dele, a partir de julho de 1956, o próprio significante do desejo, aplicando-lhe uma maiúscula e o evocando, antes de mais nada, como o ‘falo imaginário’, e depois como o ‘falo da mãe’, antes de passar à ideia de ‘falo simbólico’.” (In: ROUDINESCO; PLON, 1988, p. 221).

descreve na relação com o Outro materno. Ele diz: “[...] haveria, então, na menina, a persistência de uma relação ao Outro que ‘normalmente’ caduca pela intervenção paterna.” (ANDRÉ, 2011, p. 214). O termo caducar ao qual André se refere, diz do modo ao qual a menina é assujeitada à lei paterna, restando a ela um lugar não todo significado pela lei fálica:

O Pai não se impõe verdadeiramente como metáfora no destino feminino, ou mais exatamente, a filha é *não toda* submetida a essa função de metáfora. Para ela, a instância paterna não faz desaparecer, não condena ao esquecimento o primeiro outro materno. (ANDRÉ, 2011, p. 214)

Com base nessa leitura de Lacan, podemos entender que a mulher é “não toda” inscrita na função fálica. Desse modo, a feminilidade se posta como algo que está “entre aspas”, e a mulher aí se localiza, do lado que é “não todo fálico”. Há um resto, algo que não é significado na relação com o Outro materno para a menina e que marca sua existência.

André (2011) acrescenta que essa limitação do alcance da metáfora paterna, na menina, faz com que, de fato, ocorra a exclusão da mulher no campo das representações. Essa primeira marca em relação ao que não foi significado, Lacan (2008a) a formaliza em *O seminário, livro 20: mais ainda*, a partir do matema da sexuação, no qual define a posição feminina e a posição masculina.

Lacan (2008a) advoga que, ao lado do homem, existe um sujeito para o qual a função fálica não se aplica. Assim, há pelo menos um homem que não se submete à castração, isto é, aquele que vem no lugar da função do pai. No entanto, a lei fálica é válida para todo sujeito; em outras palavras, todo homem está submetido à castração. É relevante lembrar que, ao situar o homem nesse lugar do “um que não se submete, e faz exceção aos outros frente à castração”, Lacan se refere à ideia do *Totem e Tabu*,⁸ já trabalhada por Freud anteriormente, para discriminar a função paterna e a castração na civilização.

⁸ Publicado pela primeira vez entre 1912 e 1913 no Jornal Imago, *Totem e tabu* é um livro organizado por Sigmund Freud para explicar a partir da psicanálise problemas psicológicos primitivos dos povos. Segundo Freud, nos tempos primitivos homens viviam no seio de pequenas hordas, cada qual submetida ao poder despótico de um macho que se apropriava das fêmeas. Um dia, os filhos da tribo, rebelando-se contra o pai, puseram fim ao reino da herda selvagem. Num ato de violência coletiva mataram o pai e comeram seu cadáver. Todavia, depois do assassinato, sentiram remorso, renegaram sua má ação e, em seguida, inventaram uma nova ordem social, instaurando simultaneamente a exogamia e o totemismo, proibição do incesto e de matar o pai, totem.

Já em relação à mulher, o que fica conferido é que não existe sujeito para quem a função fálica não funcione. Em outras palavras, não há mulher alguma que não esteja assujeitada à castração, e que, para todo sujeito é verdadeiro que a função fálica funcione, ou seja, a mulher é não toda inscrita na castração. A partir disso, André (2011) afirma que não há alguma que não seja castrada, ou seja, não há função de exceção que funde ali o que é fálico. Assim, é impossível a existência do representante feminino.

É dessa construção da feminilidade que Lacan afirmará que a saída para o impasse do Édipo feminino parte da constatação de que “a mulher” não existe, porquanto não há um representante universal para o feminino. Daí, se concluir que as mulheres não formam senão um conjunto aberto e, por isso, devem ser contadas uma a uma, cada uma com seu “arranjo” para se inscrever ora do lado fálico, ora do lado não todo fálico. Assim, com a finalidade de achar um modo de canalizar algo do real, naquele conjunto aberto, há o lugar para um modo de gozo singular.

O “ser contada uma a uma” e o “não todo” característico das mulheres nos aproximam do que ilustra Clarice em suas correspondências tanto para Lúcio quanto para outros correspondentes, e também em suas personagens de seus romances, essas mulheres pobres que beiram à ignorância, mulheres próximas do nada. Por sua vez, essa relação íntima com o nada e com a existência é tratada por Miller (2010), em *Mulheres e seus Semblantes II*, quando, ao fazer referência à fórmula de Lacan para as mulheres, diz:

A mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato dele ficar vazio não impede que algo possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente **máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes.** (MILLER, 2010, p. 2, grifo nosso)

Se voltarmos a atenção para as figuras as quais Clarice alude em suas correspondências, podemos encontrar diversas faces de Clarice: a escritora, marcada pela ignorância e o não saber escrever que se tece na escrita como função; a estrangeira perdida em meio a outras referências de mulheres da época e da cultura europeia. É a partir de figuras ficcionais que envolvem não só o lugar da “pobre” ou “ignorante” e de outras referências como Chopin ou Proust, que Clarice contorna o vazio do lugar de uma mulher e escritora. A ficção serve, portanto, nos romances e nas cartas, como um

véu para recobrir o que Virginia Woolf iria chamar de problema não resolvido nas ficções e nas mulheres.

No decorrer da mesma carta por último citada, Clarice menciona a leitura recente que havia feito de Proust e os efeitos do livro do escritor francês sobre sua subjetividade. Ao mesmo tempo, diz ao amigo: “nem toquei no fato de você ler meu livro, porque sei que você não gostará; e isso me entristeceria” (LISPECTOR, 2002, p. 63). Na sequência, Clarice remonta aos efeitos da escrita proustiana e menciona, novamente, Emily Brontë.

Estou lendo *À sombra das raparigas em flor*, como traduziram os portugueses, estou lendo em francês naturalmente. Eu pensava que ia gostar de Proust como gosto das coisas esmagadoras; mas com grande surpresa vejo que tenho um prazer enorme e sincero em lê-lo, acho-o naturalíssimo, nada cacete, nada imponente, pelo contrário, de uma modéstia intelectual que sacrifica por um brilho, por uma imagem; você concorda? diga. Que é que você faz? Minha irmã Elisa mandou-me uma tradução sua de Emily Brontë, ainda não li de tão cheia de mil pequenas ocupações esses dias. Por que a professora Hilda não aparece? O que é o anfiteatro? É o anfiteatro com gente vendo espetáculo ou o anfiteatro escuro na hora da limpeza? que mistério. Explique, se é que você me escreverá, tão desiludida é está pobre moça. (LISPECTOR, 2002, p. 63-64)

A carta assume lugar de troca de experiências baseadas na leitura que Clarice, até então, havia feito de Proust. No decorrer da escrita, a escritora vai traçando outros lugares que retornam à insatisfação em relação às respostas do colega, bem como ao lugar da “pobre Clarice” diante das questões por ela levantadas sobre o livro de Lúcio Cardoso. Essa configuração de Clarice, tendo sempre o amigo como mestre e ela na posição de discípula vai e volta nas missivas trocadas entre eles. Por vezes, temos a impressão de que esse aspecto gera um conflito para Clarice, no sentido de que pode receber tanto crítica como aprovação do amigo.

Outro ponto especial marcado nessa mesma carta é o pedido recorrente de respostas: “Lúcio, me escreva as vinte páginas que você prometeu, ou mesmo, duas ou três apenas. Não seja egoísta, nem preguiçoso, isso me ofende.” (LISPECTOR, 2002, p. 65). São inúmeras as vezes em que Clarice se refere ao amigo como preguiçoso em relação aos outros correspondentes dela, sendo Lúcio uns dos poucos aos quais ela se diz ofendida com a ausência de respostas.

Para Diaz (2016), as cartas podem ser palco da “literatura por cartas”, o que, como já percebemos, ocorre na troca de missivas entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso inúmeras vezes. A problematização da escrita romanesca e a da escrita da carta contém e enlaça uma na outra. Nesse sentido, Diaz (2016) formaliza essa constatação com base nas missivas de Flaubert:

[...] Contudo, ao se dirigir a um escritor, [os missivistas] introduzem um parâmetro que as correspondências privadas comuns, em geral, ignoram: o da literatura. Porque falam de literatura, porque, ainda mais de um escritor, dirigem-se à literatura, essas cartas revelam mais que outras o estatuto ambivalente do texto epistolar: pragmático, porque se insere em um processo de comunicação; mas também poético, porque engaja aquele que escreve em uma relação com a escrita. A carta, frequentemente, é o início de uma aventura com a linguagem; é antessala do espaço literário para aqueles que, normalmente, não têm acesso a ele. (DIAZ, 2016, p. 216).

Se tomarmos como parâmetro as observações de Diaz a respeito do lugar da literatura nas correspondências, as missivas trocadas entre Lúcio e Clarice são, indubitavelmente, de caráter poético. Escreve-se onde não há e na ausência de um outro. Escreve-se na suposição da existência de um outro no ato da escrita. Ainda na perspectiva de Diaz (2016), escreve-se para si e de si. A pesquisadora aproxima o gênero carta da configuração de um espelho que tenta retratar o eu epistolar, no entanto, de forma fragmentada. A percepção da existência e do ser quem se escreve se dá em recortes, figuras e pedaços de um eu epistolar. São traços e marcas que permeiam a carta. Diaz coloca em questão:

Será a carta então um espelho de si? Será mesmo? Em todo caso “Espelho de tinta”, opaco e fosco com essa substância da qual é feita. A imagem demasiadamente estática do espelho, aliás, não é suficiente para traduzir a relação complexa da configuração 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 supostamente aquilo que 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 da mesma forma. Prova disso é a fragmentação dos retratos 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, como se queixa Henri Boyle. (DIAZ, 2016, p. 116)

Nas missivas de Clarice para Lúcio, o que não deixa de se fazer presente são as pequenas faces de Clarice. Ela não se enuncia por inteiro nas cartas; muito pelo contrário, brinca com essa faceta do ser que não se fecha num todo. Clarice, se assim podemos dizer, joga com a palavra nessa luta incessável em torno de si.

Para Foucault (2004), a carta constitui uma escrita de si, na medida em que torna o escritor presente para aquele a quem escreve. Escrever uma carta faz aparecer seu rosto diante do outro, ainda que como rastros e traços, como pudemos ver em algumas correspondências de Clarice. O que o filósofo francês irá afirmar é que uma carta é mais que uma escrita de si para si; é um colocar-se para o outro também. Nessa linha, ele esclarece que, “no caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida” (FOUCAULT, 2004, p. 162). No entanto, não é o que ocorre com Clarice. Suas missivas tomam estilos tão distintos que, em cada uma delas, nos deparamos com uma remetente diferente.

A particularidade marcada nas correspondências de Clarice para Lúcio carrega, então, um misto de diferentes figuras de Clarice – escritora e estrangeira, conteúdo literário e poético, a partir da presença de construções ficcionais e referências a escritores da época –, assim como é o marco central de sua escrita, a solidão. Solidão que daria pulsão para o processo criativo da escritora por muitos e muitos anos e se faz presente, também, na vida de escritor de Lúcio Cardoso. Mas, afinal, o que é a solidão?

1.3. Solidão entre letras

Segundo o dicionário *Aurélio*, podemos definir *solidão* como o estado do que está só; lugar solitário; isolamento, retraimento, afastamento ou lugar despovoado. Se tomarmos a palavra em sua etimologia, veremos que é derivada do latim *solus* e que entrou na língua portuguesa como um termo que tem vários usos, como retiro, desamparo. No senso comum, temos a cultura de atribuir a solidão ao sofrimento ou à angústia, o que, não necessariamente, está associado ao sentido da palavra.

Em *A reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*, Christian Dunker apresenta o conceito de solidão de diferentes perspectivas, em uma delas, eleita como a bola solidão ele destaca a solidão. Segundo Dunker, a solidão é um tipo de

solidão em que experiências perceptivas e imaginárias são intensificadas, de modo que, a presença de um outro é contingente e não necessária, sendo então potência criativa tendo em vista a presença do amor e da angústia nela. No seguinte trecho, ele elabora:

É impossível criar sem amor e angustia, essas duas experiências dependem da capacidade de estar só. Não se trata apenas da quietude, isolamento e esvaziamento, mas de um conjunto de sentimentos altamente necessários para a saúde mental, sumariamente: estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de sobreviver e de “suportar-se”. (DUNKER, 2017, p. 24)

A solidão é elemento fundante e potência criativa, quando falamos do campo das artes em geral. Diversos atores, escritores e artistas falam dela sem sequer se darem conta de que é dela que estão falando. Rainer Maria Rilke, por exemplo, em *Cartas a um jovem poeta*, atenta para o lugar da solidão na arte, essencial para o processo de criação escrita. Em 23 de abril de 1903, em Viareggio, próximo a Pisa, na Itália, ele escreve a Franz Kappus,⁹ amigo e confidente que o ajudou na edição de suas obras, dizendo:

Obras de arte são uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las, quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas. Dê razão sempre a si mesmo e ao seu sentimento, diante de qualquer discussão, debate e introdução; se o senhor estiver errado, o crescimento natural de sua vida íntima o levará lentamente, com o tempo a outros conhecimentos. Permita a suas avaliações a seguir o desenvolvimento próprio, tranquilo e sem perturbação, algo que, como todo avanço, precisa vir de dentro e não pode ser forçado por nada. (RILKE, 2006, p. 35)

Se as obras de arte são uma solidão infinita, é ali onde o outro, qualquer outra pessoa ou ser humano, a desconhece que ela se funda. Rilke (2006) ressalta ainda que a escuridão da incerteza do processo criativo requer paciência, calma e coragem para se entrar em si mesmo e lidar com o desconhecido e estranho, com os traços do inconsciente. Assim, ele convida seus correspondentes e leitores a pensarem: O que me

⁹ “Jovem poeta e correspondente de Rainer Maria Rilke. Pouco conhecido no campo literário, a não ser pelas correspondências trocadas com o poeta alemão a respeito de o que deve um jovem poeta fazer no processo de criação. Acredita-se que os dois se corresponderam entre 1902 e 1906, e haviam estudado na mesma escola 15 anos antes.” (In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006).

leva a escrever? Qual a sede que sacia a escrita? Perguntas que tanto Lúcio quanto Clarice não hesitam em tentar responder em suas cartas e trabalhos literários.

Ao tomarmos seu texto sobre o *Inquietante*, veremos o grande trabalho de Freud para desvelar as marcas da escrita de Hoffmann em *O homem de areia* e o que isso tem a dizer da relação entre inconsciente e literatura. O inconsciente sempre apareceu na literatura freudiana como algo da ordem do desconhecido, do obscuro e do indecifrável. Embora não todo decifrável, Freud (2015) nos ensina que o inconsciente se revela pela linguagem. São lembranças escondidas e familiares que revelam algo que estava ali, mas não se sabe o que é.

O inquietante é, sob a perspectiva freudiana, o que é familiar ao homem, traços do que estava oculto e que, simultaneamente, podem se revelar como assustadores. Freud apregoa que se deparar com o inquietante e essas marcas obscuras é angustiante ao homem, e destaca os possíveis lugares do inquietante, tanto na clínica da psicanálise, quanto no campo das artes. Em relação à literatura, a teoria freudiana postula:

O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova de realidade. O resultado que soa estar sujeito, *é que na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, é que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida.* (FREUD, 2010, p. 371), grifo nosso

Tomando a literatura de Clarice Lispector, podemos encontrar efeitos de um inquietante que toca na realidade e consegue ir além dela. Talvez, nos transporte, enquanto leitores, para o além da realidade, ou melhor, do sentido da vivência humana e da linguagem. Em *A mulher escrita*, Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão discutem a escrita de Clarice Lispector em *Água viva* e a aproximam de uma escrita feminina que toca o ponto impossível da linguagem, o indizível, que não se porta de sentido, mas de sensações. Segundo as autoras, a escrita de Clarice faz ecoar o vazio e o silêncio entre as palavras. No texto dela, pouco nos importa o sentido; há aí um saber-fazer com o sem-sentido na linguagem.

Mas, então, o que teria essa direção ao sem-sentido e ao inquietante a ver com a escrita de Clarice em suas cartas e a solidão? Em uma carta de 7 de fevereiro de 1945, ao fazer elogios a Lúcio pelo livro que o amigo lhe havia enviado, a autora diz: “estou tentando escrever qualquer coisa que me parece tão difícil para mim mesma que me conteno para não me desesperar. É alguma coisa que nunca será gostada por ninguém, mas não posso me desesperar.” (LISPECTOR, 2002, p. 66). Em uma outra carta de 1944, remetida de Belém, Clarice relata a Lúcio sua relação com a escrita e os impasses na produção literária. Comenta que os elogios e complementos que ele havia feito a seu livro, *O lustre*, na época, a deixaram aterrorizada com a possível sensação de se sentir completa. Na sequência, ela escreve que tivera a impressão de que iria lhe relatar sobre como ela escreve, quando na verdade a autora lhe conta sobre os impasses com o processo criativo e de onde ele vem:

Quanto ao meu meio sucesso me perturbar, às vezes ele me deixa saciada e cansada. Às vezes, embora pareça falso, me desanima, não sei por quê. Parece que eu esperava um começo mais duro, e tenho a impressão, seria mais puro. Enfim, tudo isso 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 dois 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 a 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 nada e está chovendo, eu não quero sair para comprar outra. Antes de começar a escrever eu tinha a impressão de que ia lhe contar como eu tenho escrito, e como às vezes me parece sufocante 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 tenho em relação a você. (LISPECTOR, 2002, p. 41)

Nesse trecho, fica claro o lugar de confidente que Lúcio ocupava para Clarice. Um amigo com quem contar e expor suas angústias, sua solidão e questões em relação ao que faz dela uma escritora. Embora lhe fosse difícil escrever cartas, quando a palavra toca na angústia Clarice se abre para o amigo. Diaz (2016) afirma, em seu trabalho sobre teoria epistolar, que muitas missivas giram em torno do escrever para não falar. Escreve-se sobre o que é impossível de falar, de ser dito. Escreve-se onde não se sabe, aquilo que não pode ser dito pela linguagem e que, por muitas vezes, sai exprimido

entre uma palavra e outra, uma vírgula e outra e na impossibilidade de colocar um ponto final em suas cartas, assim como o faz Clarice quando se endereça a Lúcio.

Clarice não só escreve notícias ou questões subjetivas ao amigo. Ela lhe fala de sua solidão, de onde emerge o mesmo lançar-se ao sem-sentido da linguagem em seus livros, ou melhor, como define Diaz (2016), a carta é um solilóquio, fala-se nela, mas fala-se sozinho. E o que Clarice fala sozinha?

As perguntas que giram em torno das letras de solidão trocadas pelos escritores perpassam pelo circuito solitário e singular das respostas às perguntas: O que é um escritor? O que faz um poeta? Não são essas as questões que Rilke colocará e tentará responder a partir do vazio de uma página em branco nas correspondências com o jovem Kappus? Coincidentemente, Rilke é um escritor citado por Clarice nessa mesma carta. A escritora comenta que havia acabado de conhecer o poeta alemão, a partir da apresentação de Paulo Mendes, professor de literatura. Talvez essa seja uma das cartas em que Clarice mais se questione sobre o que faz uma escritora. Devemos lembrar ainda que, em outros momentos de sua vida, foram poucas as entrevistas que a escritora concedeu e raros os eventos públicos de que participou. Marcada por um semblante solitário, fascinante e enigmático, Clarice parecia sempre se esconder do outro, ou não querer ser revelada, como cantou Caetano Veloso em *Clarice* (de Caetano Veloso e Capinan, 1968): “Que mistério tem Clarice? Para guardar-se assim tão firme, no coração.” Essa firmeza é retratada em entrevistas, relatos e notas da escritora, em vários momentos de sua vida, uma marca que acompanha Clarice no correr de sua escrita e no decorrer de sua vivência.

Em seu livro, Gotlib (2013) explora o lugar da escrita em todos os tempos da vida da autora, ou seja, desde a infância da garota que fabulava histórias que não tinham fim, até seus últimos depoimentos públicos no ano de sua morte, 1977. Em nota à sua fiel amiga Olga Borelli, por exemplo, Clarice informa que havia se deslocado para um quarto do hotel Continental, no Rio de Janeiro, pois tinha necessidade de se isolar para se concentrar em sua escrita. Nádía Gotlib observa as nuances da solidão na escrita, em trechos de uma entrevista de Clarice ao IMS, em 1976:

A retirada tem a ver, naturalmente, com a necessidade de se isolar para escrever. A atividade da escrita exige, em certos momentos, total isolamento. Mas nunca foi aceita por Clarice como uma obrigação. Afirma, reiteradas vezes, que não é intelectual, não usa a inteligência,

não tem erudição. E que não é profissional: “Porque eu só escrevo quando eu quero.” Sob esse aspecto considera-se uma “anti-escritora”: “E eu não sei comandar. Escrevo só quando a coisa vem.” Daí o tipo de escrita compulsiva: “Eu queria saber o que pretendem de mim os meus livros.” Daí o peso que é escrever: “Escrever é um fardo. A minha libertação seria poder não escrever”, principalmente por causa da necessária solidão: “Olhe, eu tenho amigos, amigades, mas escrever é um ato solitário. [...] às vezes tenho solidão. [...] muito profunda até. (GOTLIB, 2013, p. 542)

Clarice concede uma entrevista ao jornalista Júlio Lerner, na TV Cultura, em fevereiro de 1977. É com um semblante depressivo e firme no rosto que conta com poucas e sucintas palavras um pouco dessa experiência com a escrita e dá notícias sobre seu último livro, *A hora da estrela*, que ela ainda estava para lançar. As respostas são sempre breves e marcadas por uma timidez e resistência diante das perguntas feitas. Quando questionada por que escrevia, responde: “quando não escrevo, estou morta” (LERNER *apud* GOTLIB, 2013, p. 572). Escrever é veia pulsante de Clarice, veia criativa e potencializada por um momento de esvaziamento, silêncio e solidão.

Em *A arte da escrita cega*, Caselli (2018) lê a literatura de Clarice Lispector sob a perspectiva do conceito de letra para a psicanálise lacaniana e a localiza no campo do sem-sentido.

Na década de 1970, Lacan rompe com a primazia do simbólico e introduz o conceito de real. Segundo Lacan, há algo no inconsciente que é impossível de ser simbolizado, incapaz de dar sentido e escapar à linguagem, delimitando esse real como o sem-sentido, o impossível.

Entre as três instâncias do inconsciente trabalhadas por Lacan, imaginário, simbólico e real, há algo que faz borda ao real, que faz semblante no sem-sentido e que se aproxima da noção de letra por ele trabalhada em *Lituraterra*.

Em *A prática da letra*, Juan Ritvo nos ensina que “[...] a letra faz o limite entre o saber e o gozo, esse limite é pulsional; portanto, anterior ao inconsciente, mas ao mesmo tempo condição e horizonte do inconsciente.” (RITVO, 2000, p. 15). A letra é o que faz limite ao gozo; é isso que Lacan desenvolve em *Lituraterra*, ao dizer que a letra é aquela que delimita, faz litoral ao furo no saber, ao furo na linguagem, ou seja, entre o saber e o gozo, entre o simbólico e o real. Ao mesmo tempo que a letra é o que discrimina essa fronteira, é ela que denuncia a impossibilidade da linguagem em dizer tudo. A letra é, segundo Lacan (2003), a razão da escrita:

Ser ela o instrumento apropriado à escrita [écriture] do discurso não a torna imprópria para designar a palavra tomada por outra, ou até por um outro, na frase, e, portanto, simbolizar certos efeitos de significante, mas não impõe que nesses efeitos ela seja primária. (LACAN, 2003, p. 18)

Do mesmo modo que a letra é uma via de sentido criativa, ela é, também, uma via de criação pelo não sentido. A letra toca no impossível da linguagem e é marcada por efeitos de singularidade. Não é à toa, que assim como Clarice Lispector, temos James Joyce, Kafka, Guimarães Rosa e outros escritores, que tocam o sem-sentido da linguagem, cada qual ao seu modo em seus romances e contos. Diante das missivas de Clarice, podemos fazer alguns apontamentos em relação à letra e à solidão presentes na sua escrita epistolar, exclusivamente para Lúcio Cardoso.

O objeto carta, para além de uma via de esvaziamento, silêncio, solidão, criação e comunicação, é uma grafia de quem o escreve. Uma marca de um sujeito que o escreve e tece com uma letra um traço só. Para elucidar o que pretendemos chamar aqui de traço sozinho nas missivas de Clarice para Lúcio, é necessário nos aprofundarmos um pouco mais na psicanálise lacaniana e no conceito “há Um” elaborado por Lacan. Associado a essa leitura da castração¹⁰ do homem na linguagem e à limitação em relação ao sentido, Lacan (2008a), ao elaborar a não complementaridade entre os sexos e a barreira na língua, irá concluir que, entre um homem e uma mulher, há algo que não se entende, um incompressível.

Há, portanto, uma hiância que permeia toda a existência humana. A partir daí, ele apregoa que não é possível existir o “um” tal como dois e dois são “um”, para ele, “há Um” e esse “Um” evidencia a impossibilidade da linguagem e da relação entre os sexos, é sozinho e cifrado pela letra na escrita de cada sujeito: “se o inconsciente é mesmo o que eu digo, por ser estruturado como uma linguagem, é no nível da língua que temos que interrogar esse Um. Esse Um, a série dos séculos lhe faz ressonância infinita.” (LACAN, 1972, p. 73)

Esse “Um” faz ressonância infinita, marca, repete, ressoa entre uma carta e outra, entre bilhetes aqui e ali, não abandona o homem que tanto faz uso e abusa da

¹⁰ “Termo cunhado por Freud como sentimento de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos. Mais tarde será lido para Lacan como aquilo que faz barra na linguagem e na condição existencial do homem, sendo aquilo que marca a diferença entre os sexos e a condição de ser falante e faltante.” (In: ROUDINESCO; PLON, p. 988).

linguagem. Não seria diferente com Clarice, que, nas missivas enviadas a Lúcio, parece estar sempre marcando esse “há Um” ao endereçar sua solidão. Lacan (1972) advoga ainda que “é mesmo preciso partir disso, que esse “há Um” é para ser tomado com o sotaque de que ‘há Um’ sozinho” (LACAN, 1972, p. 73).

Ao levar em consideração as pontuações de Lacan sobre o Um sozinho, aquele que se escreve solo na língua, na linguagem, se lançando com a letra e as cartas pela teoria epistolar, encontraremos a particularidade da solidão no objeto carta. “Há Um” que se lança na linguagem e, em relação à Clarice, vemos que esse se lançar com a letra através das correspondências marca, assim como em seus romances, uma grafia da vida da autora: a solidão. No seguinte trecho da carta dirigida a Lúcio em 23 de junho de 1947, ela afirma:

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 você possa e queira. Me diga o pouco que você faz e tem escrito. (LISPECTOR, 2002, p. 135)

A escrita se tece em torno do que não se sabe escrever. A letra se tece em torno da ausência e da solidão marcadas pela presença de uma folha em branco. Clarice deixa esses rastros de sua grafia, de diferentes formas, para além da solidão com diferentes correspondentes. Em relação à problematização de escrever cartas, por exemplo, isso irá se configurar frequentemente nas missivas que endereça a Fernando Sabino. O questionamento do objeto carta será tão grande dentro do objeto carta que, muitas vezes, enquanto leitores, podemos nos encontrar em meio a uma metalinguagem epistolar, conceito a ser explorado mais adiante, neste trabalho.

CAPÍTULO 2

Clarice Lispector e Fernando Sabino: a carta para além da carta

*Eu pergunto o mistério
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração
Soldado fez continência
O coronel reverência
O padre fez penitência
Três novenas e uma trezena
Mas Clarice
Era a inocência
Nunca mostrou-se a ninguém
Fez-se modelo das lendas
Fez-se modelo das lendas*

(Caetano Veloso, *Clarice*, 1972)

Outro laço de amizade bem estruturado e marcante no que diz respeito ao processo criativo é o de Clarice com Fernando Sabino. As cartas trocadas entre os dois escritores são ricas em produção literária e nos transportam muitas vezes para um lugar para além da carta. A ficção, o romance e a poesia se fazem fortemente presentes nesse material aqui recortado para investigação mais minuciosa da escrita de Clarice Lispector.

2.1. Amizade de longas cartas

Clarice Lispector e Fernando Sabino se corresponderam durante muitos anos. Enquanto morou nos Estados Unidos, Rio de Janeiro ou Europa, Clarice não hesitava em escrever ao amigo notícias sobre sua rotina, sua escrita, seus filhos, seu então marido e sobre o principal: a escrita de suas cartas. Se fizermos uma comparação entre as cartas de Clarice e Fernando e as de outros correspondentes, veremos que os documentos são mais extensos, com mais de cinco ou seis páginas, e seus conteúdos vastos em construção literária, além de carregados de muito afeto. Essas cartas resultaram na publicação de um livro apenas com a correspondência entre o escritor mineiro e Clarice.

Em *Cartas perto do coração*¹¹ encontram-se missivas trocadas entre Clarice e Fernando durante as décadas de 1940 e 1950, quando ambos os escritores moravam fora do Brasil. O conteúdo desses documentos transita entre elementos como notícias, troca de carinho, críticas literárias e, mais uma vez, o processo criativo dos dois escritores.

Em um trecho da carta de 21 de abril de 1946, enviada de Berna e endereçada não só ao amigo escritor mas também a outros amigos, Clarice escreve:

Helena, Fernando, Paulo, Otto,
esta carta em conjunto parece discurso; é que eu desejaria contar a cada um de vocês um pouco da viagem que acabaria no artifício de não repetir fatos ou palavras... Também estou fazendo o que eu tinha combinado com o Fernando em outro terreno: que ele escreveria o primeiro capítulo...É uma pequena sabedoria minha. Eu terminarei recebendo de cada um de vocês as primeiras palavras de base, se é que vocês querem responder.

Na verdade, nem sei direito o que contar. Aquela minha carinha alegre da despedida resolveu-se em lágrimas no avião. Os americanos felizes ficam olhando enquanto a gente não sabe onde botar tanta lágrima e nem tem lenço suficiente. E nem um grito de café para me animar, “Nandinho” [...]. Aliás Sérgio Milliet, falando na insistência de meus gritos me tirou uma das últimas liberdades. O jeito é olhar Berna da janela e fechar a boca com força. Berna é linda e calma, vida cara e gente feia; com a falta de carne, com o peixe, queijo, leite, gente neutra, termino mesmo dando um grito e comendo o primeiro boi de alma doente que eu encontrar; falta demônio na cidade... Tudo isso é tolice. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 11)

Nesse trecho da carta, que a princípio de “notícias”, supostamente, observamos a construção de um cenário para Berna¹² um tanto quanto particular aos olhos da remetente. Ao ler a caracterização e a descrição que Clarice, magistralmente, faz de Berna, temos a sensação clara da frieza e do vazio que revestem a cidade suíça. A expressão “falta demônio na cidade” nos convida a concluir que a cidade carece de vida, calor e ação, mas, ainda assim, é bonita. Com fineza e educação, Clarice critica, ainda que ironicamente, a postura dos norte-americanos, além de, breve e sutilmente, referir-se à ausência de beleza do povo suíço devido, provavelmente, à carência do consumo de carne, “gente neutra”.

Na sequência, encontramos elementos que ilustram os sentimentos de carinho, amor e saudades que rondavam a vida da escritora em Berna. Com um certo tom de

¹¹ SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

¹² “Berna é a capital da Suíça. Cidade em que Clarice viveu durante seu período fora do Brasil para acompanhar seu marido e diplomata na época, Maury Gurgel. Uma cidade fria e difícil de viver para Clarice, onde, à época, ela enfrentou um forte período depressivo” (In: GOTLIB, 2013).

desânimo e tristeza, Clarice conta aos amigos que foi ao entrar no avião em Natal, partindo para Berna, que lhe passou pela cabeça a ausência dos colegas brasileiros e da sua terra. Nesse recorte da missiva, encontramos:

Depois que chorei bastante no avião fiquei cheia de Saudade, Amizade, Amor e Esperança, Tristeza, Vontade de Trabalhar, e o pior era a Vontade de Dar Tudo Isso. Agora, eu estou rindo, mas estava séria. Talvez estejam me achando excessiva, não faz mal, corro o risco e até perco. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 12)

No afã de dar notícias, Clarice narra o despertar da intimidade que a envolveu na aeronave e, então, descreve aquele o espaço físico. Do mesmo modo como faz em outras missivas, utiliza-se de elementos fictícios e literários, artimanhas magistrais para a descrição dos lugares, monumentos e fatos para a construção do espaço literário dentro da carta, ao mesmo tempo que se posta no texto. Um tom de crítica fina e sutil permeia o texto.

Afinal o avião ficou tão íntimo que eu comecei a andar de um lado para o outro, como na tarde que Helena se vestiu de mocinha francesa e foi visitar a marquesa, a duquesa, seguramente uma princesa. Passei uns três dias em Natal, passei pela ilha de Ascensão, Libéria, Dakar – onde eu não pude arranjar sua bolsa de estudos: Paulo, perdoe que irritará você. Você está melhor do ouvido? Casablanca; aí tinham cortado a linha para o Cairo, onde passei uns dois dias. Vi as Pirâmides, a esfinge – um maometano leu minha sorte nas “areias do deserto” e disse que eu tinha coração puro... Afinal alguém dizia as coisas melhores do que as cartas do Paulo, a grafologia do Fernando e a inspiração de Otto, dei a ele dez piastras duplo “white heart”. Falar em esfinge, em pirâmides, em piastras, tudo isso é de um mau gosto horrível. É quase uma falta de pudor viver no Cairo. O problema é sentir alguma coisa que não esteja prevista num guia. Cairo tem um ar internacional, explorado e sabidinho. Fui a um Cabaret egípcio com um cônsul brasileiro e a senhora e vi a la dance du ventre – em francês – é melhor dançada ao som de Mamãe eu quero. Eu quase tenho vergonha de dizer que as pirâmides são assustadoras, principalmente de noite, sem luar, e que a esfinge me impressionou. Mando a fotografia – a fotografia é muito mais nítida e mais bela que o original; com a fotografia tem-se imediatamente uma sensação que diante da esfinge é mais lenta e mais difícil. Do Cairo tomei o avião para Roma, passando por Atenas onde almocei, também envergonhada. Dei uma rapidíssima volta de Jeep até perto de Acrópole e vi a certa distância o Panteon. Cheguei a Roma quase dormindo. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 13)

A carta tem como propósito dar notícias e levar o leitor a fazer uma viagem, ainda que imaginária, pelas cidades, pelas impressões e pelas sensações descritas por Clarice.

Em *Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção*,¹³ Marie-Hélène Paret Passos discute, a partir das correspondências de Caio Fernando Abreu e seu trabalho literário, a fronteira entre vida real e ficção. A autora observa que, por vezes, essa fronteira pode ser tênue e delicada. Ao comentar uma carta dentro da carta no conto *Uma estória confusa*, de Caio Fernando Abreu, Passos (2005) observa um recurso já trabalhado por André Gide, a “dupla *mise en abyme*” (narrativa em abismo):

De fato, são duas as cartas: a carta real dentro da carta ficcional e a carta ficcional dentro, e como, carta real. Por outro lado, e fora do conto, são também duas as cartas: a escrita e enviada por Caio F. a Vera Antoun, e que pode ser consultada no acervo, e a recebida por Caio F., a anônima, que não pode ser consultada, pois não se encontra no acervo, estando provavelmente em posse de alguém. Talvez, seja possível dizer que, paradoxalmente, a carta ausente, por natureza “exogenética”, torna-se documento fragmentado de trabalho por ter um trecho inserido nos dois manuscritos encontrados nos acervos e detectáveis graças à confissão de Caio F. à amiga Vera Antoun. (PASSOS, 2014, p. 192, grifo nosso)

Esse mecanismo de escrita da carta que faz conter a carta dentro da carta e que porta os limites e interseções entre ficção e realidade é, segundo Passos (2014), potência criativa dentro do campo literário que permite uma criação estilística única e quase que a marca, um código singular com cada correspondente. Esse limiar tênue entre realidade e ficção pode também ser atribuído e lido em outros autores. Nas cartas de Sartre à Simone de Beauvoir, por exemplo, Haroche-Bouzinac (2016)¹⁴ comenta como o filósofo francês, ao relatar conflitos nas suas relações com as amantes, faz uso de um recurso linguístico, a repetição, no caso do pronome pessoal, que permite aos casos reais que tivera com as amantes citadas nas missivas se travestirem em ficção. Haroche-Bouzinac (2016, p. 193) é incisiva ao dizer:

¹³ PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 190-194, abr.-jun. 2014.

¹⁴ HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

Falso e uso do falso: carta autêntica e carta fictícia. Utilizada para restabelecer uma situação, a carta pode igualmente, na vida real, ser usada como ferramenta dramática, destinada a criar circunstâncias novas: uma verdadeira carta falsa permite puxar os fios dos acontecimentos. O processo cujo objetivo é fazer com que não se acredite na verdade de cartas fabricadas de modo fraudulento não é idêntico ao que pretende integrar as cartas num conjunto epistolar de coloração romanesca. Recorrendo a uma explicação cômoda, procuraremos distinguir entre “carta de fictícia” (carta falsa que se faz passar por verdadeira na troca de correspondências real ou da publicação de correspondência) e “carta de ficção” (carta composta pelo romancista dentro do romance epistolar).

Na correspondência entre Clarice e Fernando Sabino, então, o que se configuraria nas entre-lettras e palavras trocadas pelos dois escritores? Onde poderíamos localizar o objeto carta no que diz respeito à ficção?

Não podemos afirmar que as cartas trocadas entre Clarice e Fernando se localizam no ou são todas elas de caráter fictício, no entanto, existem elementos que evidenciam traços de ficção.

Em uma carta de 10 de junho de 1946, escrita de Nova York, Fernando relata à amiga inúmeras notícias e acontecimentos dos mais peculiares que vivenciara na megalópole norte-americana. Nessa missiva, a marca epistolar, em relação à pontualidade ao escrever cartas, é evidente, assim como suas queixas sobre as ausências de respostas da amiga (aqui o jogo inverte!). Questões políticas, o partido comunista no Rio de Janeiro, a opressão ao comunismo no país e a ridicularização do estilo de vida norte-americano, são destacados ao longo da extensa carta de desabafo e notícias de Fernando. É o que podemos encontrar no seguinte trecho:

Clarice,

Esta é a quarta carta que inicio para responder a sua. A primeira eu deixei no Brasil, só trouxe a primeira página, que vai junto também. A segunda rasguei. A terceira eu não acabei, vai junto também. Hoje recebi uma carta do Paulo, dizendo que não tinha mandado até agora a resposta dele. Positivamente somos uns cachorros irremediáveis. Você por favor não ligue para isso não. Pode ter certeza que não te esquecemos. Ainda ontem me lembrei muito de você porque um americano me perguntou se meu relógio era suíço. A suíça existe mesmo? Serão daí mesmo os queijos suíços? Me escreva, Clarice, sou tão cínico que te peço para me escrever, me responder coma pontualidade e presteza que não tenho, contando tudo, suas aventuras e desventuras nessa poética Seminarstrasse. Do Brasil não posso te contar nada, se não o que Paulo me contou hoje na carta dele: que o Pajé tem tomado aos domingos porres gigantescos, colossais. Que a sensação de um libertino ao acordar na segunda-feira é a pior coisa do

mundo. Que houve um comício no Largo da Carioca onde choveu bala sobre os comunistas, mataram um estudante. Que o Rubem Braga vai indo bem. Que num chá que os acadêmicos ofereceram a outros acadêmicos ninguém perguntou por você.

Daqui de Nova York não posso te contar nada além do que você calcula. Outro dia abri um livro do Érico Veríssimo sobre literatura brasileira escrito aqui, mesmo na página em que ele fazia uma referência a você. Tenho sentido muita falta do seu livro que deixei no Brasil para plagiar uns pedaços, quando for escrever o meu. Tenho tido muitas dores de cabeça, tenho ouvido histórias de espantar. Uma: o homem mais gordo do mundo fez um regime para emagrecer, emagreceu 50 quilos e morreu. Tenho dado umas gafes aqui com o meu pobre inglês. Uma: entrei numa drugstore para comprar remédio e acabei levando uma loção para cabelos. Tenho tido muitas surpresas. Uma: todo mundo aqui em Nova York é brasileiro, é preciso muito trabalho para ir a algum lugar e encontrar um americano. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 18)

Fernando escreve para Clarice com um tom de humor e leveza e não hesita em falar da dificuldade de redigir uma carta. Afinal, tomar a carta como um objeto exige uma outra posição ante o ato da escrita e a quem se escreve. Michel Foucault, em *A escrita de si* (2004), adverte que a carta vai além de um mostrar-se ou escrever para um outro; é se inscrever entre as letras e se colocar face a face. Pode ser que seja daí, desse esforço de se escrever, que partam de Fernando para Clarice e vice-versa as inúmeras cartas rasgadas e confissões sobre a dificuldade e insatisfação com a produção epistolar. Ao citar Kafka, Haroche-Bouzinac (2016, p. 107) afirma que a carta é um espaço de investimento subjetivo, energia e produção de um sujeito:

Dessa forma, a carta se torna vítima desse excesso de investimento que os correspondentes depositaram nela: “Como pode ter nascido a ideia de que as cartas dariam aos homens meios de se comunicarem?” Pode-se pensar num ser distante, pode-se tocar um ser próximo: o resto ultrapassa a força humana.

A problematização da carta como objeto de comunicação atravessa a própria carta, criando, por muitas vezes, uma metalinguagem epistolar. Assim, para escrever cartas, é necessário falar do que se escreve e se inscreve na carta e, por conseguinte, da impossibilidade da carta como instrumento de linguagem para dizer tudo. As cartas de longas páginas de Fernando para Clarice transitam por esse litoral da impossibilidade de tudo notificar e tudo dizer. Irônico, político, dramático e muitas vezes aflito, o escritor mineiro se dirige à amiga com inúmeras palavras, frases e notícias que denunciam a

angústia de ter de se reportar ao outro. Nesse sentido, nas primeiras linhas, da parte final da mesma carta de 10 de junho de 1946, Fernando escreve:

Só de pensar que você estará lendo esta carta muitos dias depois de ter sido escrita me dá uma vontade de não mandar. Mas mando, isso é uma desonestidade. Você nos escreveu há um mês. Juro que não faço mais isso, foi só da primeira vez, agora não faço mais. Me escreva, que responderei imediatamente. Como vai indo seu livro? O que é que você faz às três horas da tarde? Quero saber tudo, tudo. Você tem recebido notícias do Brasil? Alguém mais escreveu sobre seu livro? É verdade que a suíça é muito branca? Você mora numa casa de dois andares ou um só? Tem cortina na janela? Ou ainda está em um hotel? Oh, meu Deus, Seminarstrasse será simplesmente um hotel? Qual é o cigarro que você está fumando agora? Pipocas, Fernando! (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 20)

Em seguida, Fernando descreve quem era Clarice e do que ela gostava, além de demandar, com ares de censura, à amiga uma resposta extensa:

Clarice Lispector é uma coisa riscadinha sozinha num canto, esperando, esperando. Clarice Lispector só toma café com leite. Clarice Lispector saiu correndo, correndo no vento da chuva, molhou o vestido, perdeu o chapéu. Clarice Lispector é engraçada! Ela parece uma árvore. Todas as vezes que ela atravessa a rua bate uma ventania, um automóvel vem, passa por cima dela e ela morre. Me escreva uma carta de 7 páginas, Clarice. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 20)

A maneira como Fernando descreve a amiga não destoa da visão de outros escritores, estudiosos e críticos de Clarice. Para Benjamin Moser, em *Clarice, uma biografia* (2017), por exemplo, a escritora é tão misteriosa quanto enigmática. Assim, como uma mulher que perde o chapéu, molha o vestido e é tomada pelo vento e pelo automóvel, Clarice escapa de si própria e ao saber do outro. Em sua biografia, é assim que Moser (2017, p. 16) a ela se refere:

Ainda poucos grandes artistas modernos são, em essência, tão pouco familiares quanto ela. Como pode permanecer enigmática uma pessoa que viveu numa grande cidade do Ocidente, no meio do século XX, que deu entrevistas, morou em grandes prédios de apartamentos e viajou de avião? Ela própria escreveu uma vez: “Sou tão misteriosa que não me entendo.”

O mistério na obra de Clarice como um todo aparece em suas personagens de romances, contos e crônicas. Em suas correspondências, embora acredite-se que se

capture algo a mais desse “ser” Clarice, ela nos escapa. O que foge ao correspondente de Clarice, como no caso de Fernando, são as respostas mais simplificadas da amiga, mais singelas, singulares e, às vezes, até o ato de ignorar algumas das preocupações de Fernando. Vemos que Clarice não se importa em dar resposta, mas, simplesmente, responder com seu jeito singular e misterioso. Assim, em resposta à carta de Fernando, em de 19 de junho de 1946, ela escreve:

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 responde de Nova York. Eu sabia que vocês estavam lá por alguém que veio dos EEUU e passou por Paris – estive uns 15 dias em Paris – mas pensei que era a passeio. Não cesso de imaginar vocês em New York e não sei como. Como é que Heleninha fala no meio da cidade? E você trabalha de noite num arranha-céu? e os arquivos? Só agora é que vejo que vocês no Rio eram uma das garantias que eu procurava. Por que é que todo mundo quer sair do Brasil? E você é espírita, é Fernando? Então como é que você me pergunta o que eu faço às três horas da tarde? Ou já falamos sobre isso? As três horas da tarde sou a mulher mais exigente do mundo. Fico às vezes reduzida ao essencial, quer dizer, só meu coração bate. Quando passa, vem seis da tarde, também indescritíveis, em que eu fico cega. Se o telefone toca eu dou um pulo e se me “convidam” eu pareço criança ou cachorrinho, saio correndo e enquanto corro digo: estou perdendo minha tarde. Mas eu tenho ido de tarde à biblioteca pública. E por estranho que pareça, estou estudando cálculo das probabilidades. Não só porque eu posso renovar minha incompreensão e concretizar minhas dificuldades gerais. Estivemos em Paris andando desde manhã até de noite. Aquela cidade é doida, maravilhosa, não consegui absorvê-la, ter uma ideia só. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 22)

Nesse trecho da carta-resposta de Clarice, que se estende por mais duas páginas, o tom irônico e o ar fictício da mulher mais “exigente” do mundo ganham forma e projetam no leitor a imagem de uma mulher sozinha, dona de casa e pouco atarefada que a escritora adorava passar. No entanto, a associação do sintagma verbal “bate meu coração” com o “eu fico cega” deixa transparecer a figura de uma mulher sensível e existencial, interessada nas coisas, nas sensações e pulsações humanas, o que, mais tarde, não deixará de estar presente em sua literatura. Em *Um minuto de palestra*,¹⁵ entrevista publicada por Edgar Proença (2004, p. 68), Clarice diz o seguinte sobre a escrita e a alma:

¹⁵ PROENÇA, Edgar. *Clarice Lispector – Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.

Escrevo porque encontro nisso um prazer que não sei traduzir. Não sou pretensiosa. Escrevo para mim, para que eu sinta a minha alma falando e cantando, às vezes chorando...
Meus primeiros ensaios literários, a princípio, me intimidavam. Depois, uma resolução imediata.
Publiquei-os.

Escrever para sentir as sensações de sua alma era, então, uma via prazerosa para a autora recorrente não só em seus romances, suas crônicas e contos, mas, podemos dizer, também em suas cartas. Na tentativa de se esconder do outro, através de um jogo de palavras em uma página nem toda em branco, algo de Clarice se revela.

Outro assunto que chama a atenção na carta é a impressão da escritora sobre Paris: “aquela cidade é doida, maravilhosa, não consegui absorvê-la, ter uma ideia só.” Clarice revela que seu fascínio por Paris começa nessa época e se perpetua por toda a vida da escritora, como corrobora um documento¹⁶ encontrado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no qual ela escreve: “minha doce França, que saudade...” Nesse documento, em formato de crônica, ela descreve a primeira ida à capital francesa, conta que chorara com o então marido e que, indagada por ele sobre o porquê das lágrimas, ela lhe respondera: “é que tenho medo dessa cidade ser incontestável, eu nunca vou ter essa cidade, ela é capaz de se fechar para mim.” Clarice afirma ainda que a doce França era “feminina, delicada e forte”.

Paris inapreensível e ao mesmo tempo tão feminina e cativa, características não só da capital francesa mas também da própria Clarice. Todas essas características que a fascinavam de Paris, eram também de Clarice. Em depoimentos, entrevistas, cartas, texto ficcionais e fotos, o que se revela repetidamente é o mistério por detrás de Clarice. A carta-resposta ao amigo mineiro se tece em torno desse mistério que Clarice sustenta em relação ao seu ser – no jogo de linguagem, nas notícias e na difícil tarefa de escrever missivas.

Na referida carta, ainda, ela conta a Fernando que encontrara em uma caixa cartas de Otto Lara Resende, Álvaro Lins entre outros colegas que haviam feito referência às suas personagens. No meio do relato de notícias, ela se mistura às personagens e às definições dos outros e escreve com um tom ficcional:

¹⁶ AMLB, Fundo Clarice Lispector, Série Correspondências Inéditas.

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigo de Reinaldo Moura. Nota de Luiz Carlos de Caldas Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. Nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia 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 o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, feminamente 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 minha verdadeira moralidade. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 22)

A reação de Clarice às críticas e sua posição de artista se confundem com e confluem para seu ser e seu temperamento – “trabalhar é minha verdadeira moralidade” –, colocando a crítica do outro em destaque para ressaltar o lugar da crítica em seu trabalho. “Triste”, às voltas com a escrita e em meio a um texto confuso, Clarice encerra a missiva ao amigo:

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 bem amiga. Desculpe esta carta tola. Respondam depressa eu mandarei uma muito boa, muito calma. – Quem tinha me falado de Sagarana era o Escorel*, elogiando. Não sei mais nada. E as notícias que recebo do Brasil são as piores. Até pão falta. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 22)

Se a correspondência trocada entre Fernando e Clarice toma lugar de longas notícias, dramatizações, posições políticas e ficções, encontramos, então, um lado da vida da autora em que ela nos parece mais acessível e menos misteriosa, embora nos engane, quando fala de sua escrita e de seus afazeres às três da tarde. Amigos de longas cartas, a impressão que deixam, ambos os escritores, é que a correspondência não era apenas troca de afeto, mas também de trabalho de escritor. Em várias outras missivas enviadas por Fernando a Clarice, notamos que o conteúdo vai para além do inventar-se por cartas, há literatura endereçada à amiga.

2.2. Do que escrevo? Cartas: um lugar para invenção e ficção

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*,¹⁷ discute a relação entre autobiografia, ficção e verdade. Segundo ele, toda tentativa de dizer a verdade não passa de um engodo ante a impossibilidade do ser humano de dizer sobre o seu ser. Para Lejeune, captar algo sobre o ser é uma armadilha do conhecimento no campo das artes e das ciências humanas:

Como se pode ainda no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo? A autobiografia perde em todos os campos: só consegue acumular deficiências. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser uma ficção, e que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos de criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade. (LEJEUNE, 2014, p. 120)

Apesar de se referir à autobiografia, o que Lejeune questiona ao longo do excerto é a relação direta entre verdade e ficção. Se há verdade, há ficção. Lejeune (2014) traz o discurso psicanalítico como instrumento para ler essa mentira. Exemplos desse discurso estão nas cartas de Clarice e Fernando, nas quais o cenário não muda, verdade e ficção caminham paralelamente juntas na construção do eu epistolar.

Em uma carta escrita em 6 de julho de 1946, Fernando traduz por meio de um misto de poesia, lírica e ficção epistolar seus sentimentos, suas questões e angústias da época em que vivia nos Estados Unidos. Ele escreve para Clarice:

Sendo Vidas, nada mais nos resta fazer senão irmos vivendo. Atravessei um período duro, Clarice. Também precisei muito de uma palavra amiga, e, afinal, meu livro está ali, num canto, esperando uma resolução. Viver devagar é que é bom, e entreviver-se, amando, desejando e sofrendo, avançando e recuando, tirando das coisas ao redor uma íntima compensação, recriando em si mesmo a reserva dos outros e vivendo em uníssono. Isso é que é viver, e viver afinal é questão de paciência. É isso mesmo, é ir olhando e dizer: aquilo é bonito! É muito comprido parece que vai cair e não cai. Hoje é sábado, amanhã é domingo. Aquela moça parece triste, o que há com ela? Estou tão cansado, mamãe. Ah, eu tinha um selo da Bélgica, e hoje não tenho mais. Aquele anúncio é engraçado: olha, vai acender. A gente olha, olha, olha e não acende nada. Depois a gente fica triste, e

¹⁷ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

quando lembra que amanhã vai ser diferente, fica mais triste ainda (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 25).

Fernando inicia uma carta de notícias externando sua profunda angústia e, no decorrer da escrita, um cenário fictício vai se descortinando em torno do que é o ofício da escrita e das hiâncias, como diz Sabino “o intervalo entre o que não existe e o que está prestes a existir, algo pré-ontológico que não é nem ser, nem não ser.” Sabino usa do recurso de uma criança (“Estou tão cansado, mamãe.”) como narradora e a voz de um sujeito que se vê diante da frustração ou das falhas e das fendas da vida humana.

Em seguida, na mesma carta, ele volta à realidade e convoca Clarice, dizendo-lhe: “[...] a gente podia ser assim, Clarice, viver apenas, aceitar o momento como essencial e nascer de novo entre dois cigarros, entre o brinquedo e o edifício, entre a palavra e a curva. Mas é preciso saber se lá fora faz dia ou noite” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 25).

O escritor mineiro brinca com as palavras e afirma que o lugar do artista fica nesse “entre”, nesse intervalo entre a coisa e a palavra, mas não é isso que sustenta uma vida. É preciso ir para além do vão onde se constrói a ficção. Segundo Fernando, a realidade convoca o artista, convoca o homem para lidar com os adventos da vida. É quando aborda a pobreza e a situação precária do Brasil. Ainda na carta, ridiculariza o estilo de vida que ele e a amiga levavam, isso, sem contar a angústia de não estar no país deles de forma existencial. Vejamos:

Viver é isso mesmo e afinal ser feliz é fácil como fechar os olhos. Mas o olho na parede existe, nos espreita sempre, como um buraco, um mistério, uma lembrança do mundo errado possibilitando a salvação. Alguns conceitos dão ilusão de calma, facilidade e vitória. Por exemplo: a renovação temporal é uma busca da eternidade das coisas. Mas na verdade não há calma nenhuma, tudo é muito difícil, e afinal as palavras estão precipitando a nossa derrota. Porque viver apenas não basta.

Não basta, não basta. É preciso uma convicção certa ou errada, mas uma convicção, e conscientemente escrever, falar, brigar, viver por ela. Isso é que entendo atualmente, mas não sei nada, tomei a resolução de tomar uma resolução, e estou lírico, confuso e estarecido. Você está aí passeando os mesmos adjetivos nessa nostálgica Ostring das Noruegas. É possível que estejamos querendo dizer as mesmas coisas em línguas diferentes. Você com seu livro, sofrendo com ele, você se desenvolvendo em círculos concêntricos, aprendendo a se dispor em andares. Sabe pregar selos nas cartas e não se vexa em ter de lambê-los. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 26)

O conteúdo desse trecho da carta nos conduz a retomar os estudos de Lejeune (2014), quando ele questiona: “afinal, a quem pertence uma carta?” Quando Fernando desenvolve seu pensamento em torno do que lhe é o viver, e mantém o desejo de vida, ele apresenta ao leitor a sua perspectiva de ver a vida. Ou seja, toda a resolução “lírica” se assemelha a uma construção literária e a reflexão feita é mais para si do que para o outro, no caso, Clarice.

A respeito da questão “a quem pertence uma carta?”, que se perpetua nos estudos epistolares, Lejeune (2014) apregoa que pertence ao seu autor, é de cunho e trabalho criativo de quem a escreve e, conseqüentemente, a quem é endereçada. Quando se escreve, cria-se algo para si e, ao mesmo tempo, para o outro. Nesse sentido, a carta de Fernando a Clarice se situa não só como uma conversa consigo mesmo mas também como uma conversa poética e lírica para se lidar com a angústia que sustenta a correspondência entre os dois escritores: a angústia de ser um artista.

No avançar da carta, Fernando conta à amiga que não lhe escreveria palavras animadoras e tinha clareza de que ela avançaria na construção de seu livro. Além do mais, os conselhos sobre o ofício de um escritor se inventam, também, no correr de outras cartas. Em um trecho da mesma carta, ele, magistralmente, fala para si próprio e para ela:

Se te mandam quebrar pedra ou fazer um móvel, a inteligência vai te angustiar na procura do meio mais certo, mas eficiente e mais perfeito de quebrar ou de fazer. Mas a insaciedade que te faz artista vai te atirar numa procura mais afetiva, digna e criadora: saber o que é uma cadeira, e que proveito os outros tiraram da pedra que você vai quebrar. Só assim você estará sendo artista. Sem saber isso você será escravo. **A gente se angustia com livro que está sendo escrito, não é porque está difícil, ou porque esbarrou num beco sem saída, coisas assim: a gente se angustia é por não saber intimamente o que está fazendo. Perde-se tempo, e há muita coisa de utilidade imediata atualmente, esperando o nosso esforço.** 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 a vida da gente tem de ser um crime, então a gente sofre, se desespera, mas ao final o livro sai o crime que a gente queria. Se descobre que ele 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 preferível que seja a favor, então temos que descobrir o que ele vai ser. Só o que vai ser – para descobrirmos para o que vai servir ou que utilidade terá, avançamos demais e caímos na arte social ou na literatice. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 27, grifo nosso)

Ao mesmo tempo que a carta é objeto de invenção e ficção para dar um conselho e ensinar o que é o ofício de um artista, de um escritor, ela se aproximado que Roland Barthes elabora em *O grau zero da escrita*.¹⁸ Escrever é colocar-se ante um trabalho de não saber. Por sua vez, a angústia proveniente desse não saber é o que promove uma flexibilização da distância estética entre quem escreve e seu objeto de destinação. Nas palavras do escritor mineiro, aquilo que se oferece como conselho à amiga é a impossibilidade de saber do que se escreve, do que é o livro, de seu objetivo, mas, mesmo assim, ter que apreendê-lo, de alguma forma, pela palavra: “Então é preciso descobrir antes o que é nosso livro. Um protesto? Uma tristeza?” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 27). A palavra, por mais que nos apeguemos a ela para a definição do que é um livro, uma escrita, ela nos escapa ao tentarmos constituir um sentido para o objeto produzido. Segundo Barthes,

Esta é a consequência: a forma literária pode doravante provocar os sentimentos existenciais que estão atados ao interior vazio de todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, homicídio. Há cem anos que toda escrita é assim um exercício de domesticação ou de repulsa dessa Forma-objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor. A forma se suspende diante do olhar como um objeto; qualquer coisa que se faça, ela é um escândalo: esplêndida, parece fora de moda; anárquica, é associal; particular com relação ao tempo ou aos homens, de qualquer maneira é solidão. (BARTHES, 2014, p. 6)

A impressão que deixam as missivas trocadas entre Clarice e Fernando é da construção de uma crítica literária sob a perspectiva de ambos os autores. O que Barthes (2014) trabalha não foge da direção que Fernando dá à relação autor-escrita ou autor-livro. Além disso, o marco da solidão no processo de escrita de Clarice trabalhado no capítulo anterior, não deixa de estar vinculado ao que Barthes (2014) argumenta sobre a distância entre o autor e seu objeto de escrita.

Ao final da carta, Fernando deixa uma notificação de discordância referente ao que a amiga lhe havia dito na última missiva sobre o porquê de escrever:

Por isso não posso te mandar nenhuma palavra animadora. Digo apenas que não concordo com você quando você diz que faz arte porque “tem um temperamento infeliz e doidinho”. Tenho uma grande

¹⁸ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

e enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós, passou pela janela na frente de todos. Apenas desejo intensamente que você não avance para não cair do outro lado. Tem de fazer isso todos os dias, para os outros como se não tivesse feito outra coisa, para você como se fosse a primeira vez, e a mais perigosa. Do contrário seu número será um fracasso. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 27)

Em uma carta de 27 de julho do mesmo ano, remetida de Berna para Fernando Sabino, Clarice responde em palavras o que representa a angústia do trabalho, da vida, da existência, em meio a um misto de ficção que soa tanto quanto uma verdade da autora, em cujo universo da escrita penetramos tal como um leitor entra no universo de um romance. Em grande parte, a correspondência entre os dois escritores é rica em construções e linguagem literárias. Vejamos um trecho dessa carta:

Fernando,
deixei de responder logo à sua carta porque exatamente estava em período agudo de precisar receber e não escrever. Ainda estou assim, mas hoje ainda é domingo de manhã, está chovendo e está tudo escuro; e como não vejo mesmo jeito de receber, então saio do meu egoísmo e lhe escrevo com prazer. Na sua carta, tão boa para mim, você diz que não pode me dar nenhuma palavra animadora, e, no entanto, vieram muitas, veio uma carta inteira delas. Uma carta que me sacudiu um pouco. Infelizmente estou muito por baixo e não consegui me alçar mesmo. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 29)

O cenário que a autora cria no princípio nos mostra o quão triste e angustiada ela se encontrava naquele momento, mais ávida por receber cartas que lhe preenchessem o vazio. Um domingo chuvoso, feio, que convida a ficar em casa e a escuridão e a sensação de estar em profunda melancolia deixa ao leitor a impressão de uma mulher triste e pouco animada com a vida na Suíça, em um estado de depressão que nem as muitas palavras animadoras de Fernando conseguiram afugentar.

Moser (2017) apregoa que a Suíça não oferecia um cenário que Clarice pudesse suportar, sobretudo comparando-se ao Rio de Janeiro. A vida longe da Cidade Maravilhosa era triste, insípida, sem sensações. Mas o biógrafo aponta para um dos principais motivos que assombravam Clarice durante o tempo que morou na Suíça. Antes fossem apenas o tempo, a cultura e o mal-entendido na comunicação, o que atormentava Clarice era o silêncio do outro. Moser afirma:

Uma razão para sua infelicidade em Berna talvez fosse a indiferença com que *O lustre* foi recebido. “Estão exagerando no silêncio em torno do seu livro”, escreveu Fernando Sabino em maio de 1946. Ele escrevera sobre a obra, a exemplo de outros poucos críticos dignos de nota. Sérgio Milliet, que alardeara o primeiro livro dela, publicou uma resenha positiva do segundo; Oswald de Andrade qualificou *O lustre* de “aterrorizante”; outro comentador de São Paulo considerou-o “ainda mais significativo que o primeiro” e sustentou que ele “a coloca na primeira linha dos escritores”. (MOSER, 2017, p. 222)

Fosse ou não a recepção crítica ao livro recém-lançado em conjunto com o cenário da fria cidade Suíça o que desanimava Clarice, essa sensação permaneceria durante muitos meses nas cartas trocadas com o escritor mineiro. Ainda nessa carta de 27 de julho de 1946, ela escreve ao amigo, em uma construção de tom ficcional, que se sentia desanimada com o trabalho e a escrita, sem saber muito bem que rumo tomar:

Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma. Tem dias que me deito às 3 da tarde e acordo às 6 para em seguida ir para o divã e fechar os olhos até às 7 que é hora de jantar. Isso tudo não é bonito. Sei que é horrível. Caí inteiramente e não vejo um começo sequer de alguma coisa nascendo.

Desculpe esta carta burrinha, estou me dizendo que você não tem nada com isso. Tenho lido muito a *Imitação de Cristo* que tem me purificado às vezes. Mas não sei aprender ainda a desistir e tenho medo de desistir e me entregar porque não sei o que virá daí. Até agora eu mesma me ergui sempre mas é um esforço muito grande e naturalmente estou bem cansada. Esta vida íntima que chega a um ponto de não ter nenhum sinal exterior termina por me tirar a direção e o sentido das coisas. Me parece que cheguei a um ponto onde não posso mais sair. Não quero empregar grandes palavras, mas isso é insuportável e eu tenho suportado segundo por segundo. Esta chuva que está caindo é uma maravilha e tem também um pouco de sol: chuva e sol, casamento da raposa com o rouxinol. Estou cheia de problemas e cada dia um deles entra em estado de crise, sem socorro. Interrompi mesmo o trabalho, minha impressão é de que é para sempre. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 35, grifo nosso)

A linguagem usada para externar a angústia que a devastava naquela época monta um cenário dramático, melancólico, místico e genial.

Em *O gênero epistolar e o pensamento nômade*, Diaz (2016) conclui que há um limiar entre o espaço literário e a epistolografia. Segundo ela, a carta é lugar de construção de um espaço literário, e o gênero epistolar, então, seria o pano de fundo da criação de um artista. Nessa trilha, postula:

Mais que um limiar, o gênero epistolar mostra um pano de fundo da criação literária: nessa escrita ambulatória e fugidia que acompanha continuamente o processo da criação, cavam-se sulcos, definem-se atalhos que, por muitos acessos diversos, levam ao espaço literário. Cronologicamente, muitas vezes é por meio da carta que se entra na literatura. (DIAZ, 2016, p. 236)

Embora a entrada de Clarice na literatura não tenha sido por meio das cartas, mas pelas histórias que fabulava quando pequena, podemos vislumbrar um trabalho, um esforço de escrita em suas correspondências. Fernando Sabino não era só conselheiro da amiga escritora, mas também um escritor admirado por ela. Na sequência da missiva, ela elogia o trabalho do amigo:

Enquanto isso, os movimentos simulados me dão muito o que pensar. O título é tão bonito e tão a propósito do que está sucedendo. Acho que com este nome você pode dizer uma coisa muito boa. Escreva contando um pouco mais se você pode. Eu gostaria de dizer alguma coisa para você que lhe servisse como me serviu aquilo que você falou de saber que se está escrevendo uma história sobre uma mulher que..., e não apenas sobre uma mulher. Mas acho que você tem muitos recursos de vida que lhe inspiram, palavras de segurança e de conforto, e isso é mais do que eu poderia dizer. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 35)

No artigo *O papel das cartas e das confissões na ficção de Fernando Sabino*, Gabriela Kvacek Betella (2008, p. 344), ao citar trechos da mesma missiva de Clarice para Fernando, afirma:

Se a correspondência entre Fernando Sabino e a amiga escritora é marcada pela polidez, quebrada vez ou outra por um “puxão de orelha” de um para outro (mas uma forma de trocar gentilezas, no fundo), é certo que as cartas para os antigos companheiros de Belo Horizonte possuem um tom mais íntimo, inclusive quando trazem revelações que complementam crônicas escritas para os jornais brasileiros, como “A casa de Hudson Street”.

Polidez e muito carinho carregam as correspondências entre os escritores. Clarice, muitas vezes, dirigia-se ao amigo como quem escreve e não sabe o que escreve; em outros momentos, comenta a impossibilidade de escrever e o desejo de lhe falar. Há uma função que a carta não desempenha: a do falar. A escrita, ao contrário da fala, exige um trabalho de separação do objeto. Toma-se distância da carta para poder escrevê-la e, porque a escrevo, posso inventá-la, não consigo falá-la. Falar, por sua vez, pega o sujeito desprevenido e contido em sua mais singular alienação: a linguagem.

Segundo Diaz (2016), a carta emerge da dificuldade e da impossibilidade do dizer, seja por questões de tempo e espaço, seja por interferências culturais. No entanto, a escrita não é capaz de transmitir a linguagem manifestada por parte do corpo, o aparelho fonador, ou seja, a sensação da palavra falada. Escrever uma carta torna-se para um epistológrafo um compromisso diário e um exercício simbólico. É através de um outro de quem se pressupõe ter um saber, que se desenvolve um saber sobre aquilo que o motiva a escrever. Diaz (2016, p. 119), citando Descottez, defende então que

A primeira transição – ou melhor, conversão – que a carta opera é a de fazer seu escritor passar do espaço de dentro para o espaço de fora, do magma do impensado para inteligibilidade de um texto, em que apenas as palavras devem assumir a carga do sentido. Pois a escrita “não transmite a linguagem do corpo, esse colorido da palavra”, como deploram certos epistológrafos. Assim, praticada, a carta não poderia ser concebida como a simples transcrição de um pensamento já presente; é, pelo contrário, a natividade, difícil ou radiosa, desse pensamento Epifânio. A carta é evento e advento, e a grafia, como dizem todos os epistológrafos torna-se para eles uma fonte vital: “É o meu pão de cada dia”, declara Manon, a quem Marguerite Duras faz eco, dois séculos mais tarde, ao dizer que “a função escrevente” é um dado tão natural que ela surpreende com o fato de que tantas pessoas ignoram seu uso. É pela dupla mediação da linguagem e de sua inscrição na escrita que o *eu emerge do ego scriptor*. Uma das razões de ser da carta, talvez a primeira, é essa formulação escritural de si cuja urgência, manifestadamente, tem primazia sobre o simples desejo de comunicação.

A escrita das missivas de Clarice para Fernando se assemelha a essa formulação escritural de si. Híbrido entre real e ficção, o texto-carta é fruto de um uso particular da língua. Nas cartas de Clarice para Fernando, o leitor poderá ter a sensação de estar lendo uma crônica, por exemplo, um texto literário que o convoque para dentro da carta. No seguinte trecho, ainda da mesma missiva de 27 de julho de 1946, Clarice escreve:

Tenho outros problemas também, Fernando, e por carta não saberia falar. Ia me fazer muito bem abrir afinal meu coração e mostrar afinal a alguém que fechasse os olhos e não ouvisse, que horror pode se guardar numa pessoa. A solidão de que sempre precisei é ao mesmo tempo inteiramente insuportável. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 35)

Aí, somos convidados, como leitores, a entrar no universo clariciano misto de solidão, tristeza e ficção em torno da imersão no ofício de artista. Na carta-resposta a essa, três trechos escritos pelo amigo mineiro nos chamam a atenção por ressaltar,

novamente, esses lugares dos quais Clarice não hesita em falar, produzindo sua escrita em torno deles. Vejamos, de Old Greenwich, 3 de agosto de 1946, o primeiro trecho da missiva de Fernando para Clarice:

Clarice, antes de tudo como vai você? Ou antes ainda, como fica você? Porque você por dentro não vai bem não, Clarice Lispector, você por três vezes já se esqueceu de sorrir quando era preciso, e se alguma coisa acontecer bem engraçada, bem engraçadinha, por exemplo a menininha de amarelo sair correndo atrás do passarinho e não pegar, você vendo é capaz de sair correndo atrás do passarinho e não pegar, você vendo é capaz de chorar. Isto não está direito, Clarice, pergunte a Frau Hulda se está direito. Ela fala que não, mas a Frau Hulda é mais triste do que a barba daquele homem, mais triste do que esse barulho de pratos. E vocês duas acabam chorando no corredor, abraçadas. E a águia cretina lá em cima me olhando. Vazio, Vazio. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 41)

Fernando recorre à palavra para construir, ficticiamente, o estado de espírito de Clarice nas últimas cartas. É interessante observar que o escritor mineiro vai ao infantil, ao sentimento de frustração de uma criança por não conseguir alcançar algo que voa, que tem asas, tal como a palavra e o sentido que escapam ao escritor na construção de uma narrativa. Simultaneamente, coloca a “águia”, como observador dessa limitação da palavra. Em um outro trecho da mesma carta, Fernando escreve:

Não temos nada se não nós mesmos, uma realidade obscura da qual fugimos, pelo testemunho dela como artistas. A arte não nos satisfaz porque não passa disso: é o testemunho de nós mesmos. O verdadeiro testemunho é o dos santos e a nossa tristeza mais irremediável é a de nem ao menos saber onde é que perdemos nossa única oportunidade de sermos santos. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 43)

Mais à frente, complementarás:

Nosso livro é o nosso testemunho, Clarice, é a única coisa que nós temos. Nele é que aprendemos a viver nascendo, nele é que vivemos, viajamos, amamos, temos filhos, amigos – é a nossa realidade, nosso testemunho. Às vezes contra nós mesmos. Ele é que vai viver sozinho, vai agir por conta pró ou contra, vai ter uma individualidade da qual não participamos, de filho pródigo que não retornou. Nós não, nós perdemos. Nós, perdemos sempre, Clarice. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 44)

Se o livro aparece como um objeto de investimento subjetivo e a escrita da carta como um esforço de dizer sobre ele, ambos se configuram em um cenário de trabalho,

produção, repetição e elaboração do tempo de investimento na escrita e daquilo que resta depois de um livro. Partindo desse contexto, as cartas de Clarice ao amigo se constroem a partir da posição dela, com o vazio entre produções literárias. Um misto de prazer e desprazer fortalece a troca de missivas entre os escritores que nos induzem a pensar possíveis nomes para essa troca de trabalho e angústia de trabalho entre os dois: Sublimação? Carta resto? O que pode nomear o entre lugar do vazio da escrita e o vazio da carta?

2.3. Do vazio da carta ao vazio da escrita: a arte de sublimar e o que resta

A confiança que Clarice tem em Fernando para depositar suas angústias em relação ao processo criativo se sustenta ao longo de todas as missivas. Ao final dessa correspondência completa, temos a impressão de que a escrita se elabora através da tentativa de preencher o branco da página com palavras que denunciem o vazio da escrita e o seu lugar significativo no processo criativo.

Dinara Machado Guimarães, em seu livro *Escuta do Desejo* (2014), discute a relação entre sublimação e criação. Ao realizar um percurso de Freud a Lacan, ela explora as fronteiras entre psicanálise e literatura. Para a psicanálise freudiana e lacaniana, o ato de escrever, fabular, narrar e criar é fruto da sublimação.¹⁹ Dinara apregoa que Freud elabora esse conceito como a transferência de um investimento libidinal para uma forma mais elevada e cultivada de saciamento. A pulsão²⁰ se volta para um objeto externo, bem sendo esse um trabalho que propicia a criação de valores sociais e de uso mais elevado da libido.

Dinara (2014) prossegue em sua leitura de Freud e afirma que a mudança de objeto de investimento libidinal é característica do processo de sublimação. A autora adianta:

¹⁹ “Sigmund Freud conceituou o termo em 1905 para dar conta de um tipo particular de atividade humana (criação literária, artística, intelectual) que não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual, na medida em que esta se desloca para um alvo não sexual, investindo objetos socialmente valorizados.” (*In*: ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 734).

²⁰ “Empregado por Sigmund Freud a partir de 1905, o termo tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora dos organismos e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” (*In*: ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 628).

Ele mantém que neste desvio da pulsão para outro alvo, a libido sexual encontra na sublimação a satisfação em um objeto socialmente valorizado. Pulsão que compreende a pulsão de morte e a pulsão sexual, sempre mescladas. No entanto, ele pouco desenvolve em que este dualismo diz respeito à sublimação. (GUIMARÃES, 2014, p. 41)

Mais adiante, Dinara (2014) irá expor que Freud supõe que a sublimação seja o deslocamento da libido do objeto que satisfaz alguma necessidade imediata para um outro objeto que não tenha vinculação com essa necessidade inicial. Um exemplo dado pela autora é o de um escritor na crítica literária:

Por exemplo, na crítica literária a agressividade destrutiva se torna agressividade sublimada, na investigação científica sobre o corpo humano o voyeurismo é sublimado. Ele [Freud] considera também que o traço de caráter anal adquirido com a regulação social, longe de se estabelecer no prolongamento de uma satisfação pulsional, necessita de um sistema antagonista de defesa contra pulsão anal, fundamental a construção da sublimação de uma pulsão. (GUIMARÃES, 2014, p. 41)

Na perspectiva lacaniana, a sublimação estará atrelada, prioritariamente, aos destinos da pulsão a um objeto. O investimento pulsional em uma ação ou trabalho estará voltado para a tentativa de alcançar um objeto, por sua vez, inalcançável. Dinara Machado Guimarães (2014, p. 42) sintetiza essas assertivas da seguinte forma:

Jacques Lacan retoma a questão da sublimação na busca de sua face constante a partir das incertezas deixadas por Freud. No seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, retrabalha a concepção freudiana da sublimação inscrita no movimento pulsional. Ele reafirma que a sublimação mostra o trajeto da pulsão em direção a um objeto inalcançável. Em sua perspectiva, trata-se de um trajeto circular de retorno à zona erógena por meio do qual a pulsão contorna sua superfície, de um ponto de partida até um ponto de chegada, dando a esta uma estrutura de borda devido ao movimento circundante da pulsão em torno do objeto *a*.

Para Lacan, o ponto crucial da sublimação é a circularidade da pulsão em volta do objeto *a*.²¹ Tal objeto é essencialmente vazio e, por isso, é possível, então, a criação a partir dele. Encarnado como nada e vazio de sentido, em *O seminário, livro 7: sobre a*

²¹ “Termo introduzido por Jacques Lacan, em 1960, para designar o objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de não ser representável, ou se torna um “resto” não simbolizável. Nessas condições, ele aparece apenas como uma “falha a ser”, ou então de forma fragmentada, através de quatro objetos parciais desligados do corpo: o seio, objeto de sucção, as fezes (matéria fecal), objeto de excreção e a voz e o olhar, objetos do próprio desejo.” (*In*: ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 558).

ética da psicanálise, Lacan (2008b) aproximará esse objeto do conceito alemão de *Das Ding*, a *Coisa*, o êxtimo mais primitivo. Embora não tenham a mesma significação, um não se desassocia do outro:

O objeto não é propriamente *Das Ding*, a coisa, mas como ele vem dar consistência à *Coisa*, tende-se a confundi-los. *Das Ding*, a *Coisa*, é algo que, literalmente, cria-se, cujo lugar está rodeado de uma rede de desvios, aproximações e intentos que nunca terminam de realizar-se. Trata-se de partir do objeto perdido para construir sua morada, a da *Coisa* inatingível, elevando-a a outra função, a do sublime. (GUIMARÃES, 2004, p. 43)

A princípio, Lacan (1959-1960) advoga que *Das Ding* possui um outro lugar diferente do *Sache*, palavra que no alemão também é utilizada para representar “coisa”. Esse outro lugar, o que *Ding* ocupa, diz respeito a uma primeira experiência de satisfação do bebê vinculada por um Outro que cumpre o papel de atender a uma urgência orgânica. Ao mesmo tempo que esse Outro introduz o bebê na ordem simbólica, ele é visto, pelo bebê, como estranho e hostil.

Nesse sentido, Lacan (2008b) conceitua a aparição de *Das Ding*, em um primeiro momento, como traumática para o sujeito. Esse traço traumático e, simultaneamente, repleto de prazer, passa a ser contido no aparelho psíquico como um resto de memória que irá atuar na busca pelo reencontro de tal experiência. No entanto, esse encontro nunca se realiza. O princípio de realidade entra em ação para mostrar o lado paradoxal de *Das Ding*, que não se localiza nem como um traço mnêmico nem, outrora, como um traço perceptivo. A *Coisa* reside no que Lacan (1959-60) chama de extimidade, que diz de uma posição na qual *Das Ding* se localiza fora e dentro da cadeia de representações. Portanto, para Lacan (1959- 60), é aquele que se encontra fora de uma associação significativa na qual resta o vazio constituinte do sujeito.

Ao tomar *Das Ding* como algo que se apresenta em um sentido paradoxal, Lacan afirma que “*Das Ding* é, originalmente, o que chamaremos de fora-do-significado. Em função desse fora-do-significado e de uma relação patética a ele associada, o sujeito conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação, de afeto primário, anterior a todo recalque.” (LACAN, 2008b, p. 70).

É importante destacar, nesse trecho de Lacan, a relação com o *fora-do-significado* que *Das Ding* ocupa não representável e inominável, no qual padece qualquer tentativa de atribuir sentido. É, portanto, lugar paradoxal, na medida em que

existe como um elemento irrepresentável, mas, também, causa de produção e desejo para o sujeito. Na tentativa de alcançar o inalcançável, é possível se aproximar ou deparar-se com o vazio, a fenda de representação e sentido.

Se assumíssemos essa leitura de Lacan sobre *Das Ding* e o que causa o desejo, não seriam as cartas trocadas entre Fernando e Clarice fruto e causa do desejo? Escrever é tecer em torno do vazio e, como aponta o escritor mineiro, é dar vida ao livro, sabendo que um dia ele vai seguir sem um autor. Mas, se o objeto é essencialmente vazio de sentido e não existe como tal, o que resta? Restam as cartas.

Em uma missiva de 13 de outubro de 1943, escrita em Berna, Clarice pergunta ao amigo: “não é truísmo o seu – o problema de quem escreve é antes de tudo um problema literário, a falta de pés no chão ou é anterior a ele? Acho que estou divagando e nem responda” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 62).

Em outra carta de 7 de maio de 1956, enviada de Washington, a questão da escrita retorna sobre a produção de *A maçã no escuro*. Nessa mesma linha, ao solicitar ajuda ao amigo a respeito do livro, a escritora diz:

Fernando,

Este é um Ghost chamado Clarice escrevendo para você. Há tanto tempo não nos comunicamos que tenho a impressão de estar fazendo uma viagem difícil até atingir você. O que não quer dizer que não penso em você, em escrever, e em pedir notícias suas e em dá-las! Como vai seu livro? Em que ponto está? Que é que você está fazendo em matéria de escrever? Que pena eu não estar aí e saber tudo em conversa, e poder fazer perguntas e ouvir respostas. Estou copiando o meu romance, por assim dizer terminado. Acho que vai se chamar “A veia no pulso”. Mas o nome me parece tão solto, às vezes. Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei. Já me sinto longe dele, ele não me diz mais nada – e o que escrevi com o coração perturbado, leio agora com a frieza do desprezo. Estou muito mais interessada num conto que fiz chamado “O Búfalo” que tem dentro dele uma violência que me faz tremer. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 121)

Sobre *O Búfalo*,²² Gotlib (2013) comenta que, ao escrever esse conto, Clarice fora tomada por um ódio enorme de uma situação vivida, em que procurava denunciar a raiva que tinha uma mulher por bichos, por não entender como um homem poderia não a desejar. Mas o que nos interessa nessa carta, além da escolha preciosa de palavras –

²² LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

“este é um Ghost chamado Clarice escrevendo para você” – e enunciados e jogos de palavras que vão e voltam em círculos de sentidos e se recuperam uns aos outros – “há tanto tempo não nos comunicamos que tenho a impressão de estar fazendo uma viagem difícil até atingir você. O que não quer dizer que não penso em você, em escrever, e em pedir notícias suas e em dá-las! Como vai seu livro? Em que ponto está? Que é que você está fazendo em matéria de escrever? –, o que nos interessa é o lugar das confissões de trabalho e da produção de um novo livro, do qual ela, por insegurança, receio ou desinteresse, logo se afastaria (“eu não sei. Já me sinto longe dele, ele não me diz mais nada – e o que escrevi com o coração perturbado, leio agora com a frieza do desprezo.”). Mais adiante, ela iria perguntar ao amigo sugestões de pessoas que poderiam vir a publicar seu livro o quanto antes, já que esperar para ela era uma luta incansável quando dizia respeito à escrita.

Em outras missivas, podemos encontrar várias angústias em relação aos livros, aos personagens e às cartas. Fernando realizou a leitura de *A maçã no escuro* fez devoluções de análise à amiga. Em uma das cartas em que faz uma crítica ao trabalho da escritora, ele afirma:

Rio, setembro 56

Clarice,

Seguem as minhas notas. Evidentemente foram feitas de maneira meio arbitrária, sem interromper a leitura, e não tive a preocupação de assinalar tudo o que gostei. Porque gostei praticamente do livro todo – e o tom impertinente das sugestões corre por conta... de impertinência mesmo.

Eu gostaria é de lhe escrever outra carta para lhe dizer de outra maneira o quanto eu gostei do seu livro. Me responda, logo, que vou ficar um pouco inquieto, sem saber se fiz bem lhe mandando esta.

Abrace por mim o Maury, e fique certa que já quero um imenso bem ao seu livro, como a vocês. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 130)

Em resposta a esse bilhete e aos comentários a respeito do livro, que foram infelizmente extraviados e não estão publicados, Clarice esboça sua insatisfação em ser muitas vezes misturada às suas personagens e não conseguir se separar de seus romances. Ela escreve em 21 de setembro de 1956, de Washington DC:

Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros”. (Está confuso?) Hesitei muito

em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?” – que, na situação particular, se traduziu como: “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 131)

Analisando o excerto anterior, questionamos: o paradoxo “o meio de me pôr fora, foi colocar-me dentro” não seria maneira de escrever a si própria, ou de ocupar o lugar que resta?

Na sequência da carta, a escritora defende que toda a questão de se envolver com um livro é bobagem, que não quisera ela se envolver tanto com o livro e ser fria, mas tornar-se fria seria um risco. Nesse contexto, se articularmos o lugar que a escrita toma tanto para Clarice quanto para Fernando, às voltas com o desejo e a sublimação, veremos que a carta é, portanto, o espaço-lugar que resta. Nesse sentido, a carta é o documento que resta e comprova a relação de intimidade e, simultaneamente, de exterioridade do autor para com sua produção: o livro.

Ao mesmo tempo, o discurso de não saber escrever cartas, por não saber do que se escreve, mesmo escrevendo, opera e dá sentido e compromisso à extensa troca entre os amigos. As correspondências entre o escritor mineiro e Clarice são ricas em literatura e afeto, mas, primordialmente, em conteúdo epistolar. O que não é possível de escrever, bem como o que não se sabe, resta como testemunho do rosto de um artista. Em carta de 8 de janeiro de 1957, escrita de Washington, Clarice anota a Fernando:

Eu queria ser mentalmente mais organizada para poder lhe escrever uma carta direita, pondo em palavras impressões que tive, nem sempre fugitivas, mas difíceis em mim de atingir o plano das palavras. A verdade, Fernando, é que depois desse livro, ainda sou mais sua amiga. Mas a verdade também é que, se não tivesse gostado tanto, também seria. (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 178)

A carta é, primeiramente, um escrito que se endereça a alguém no desejo de comunicar algo; no entanto, como já mencionado neste trabalho, ela se desdobra em múltiplas faces e formas de uso de um destinatário para outro e de um tempo para o outro. Comunicar, nesse contexto, vai para além do mero dar notícias: faz parte da vida humana; é onde se carece de sentido para se criar com o que é essencialmente vazio.

O propósito deste capítulo foi ler a correspondência entre Fernando e Clarice sob a óptica do discurso daquilo que se lê tanto na carta quanto no seu *conteúdo*. Escrever cartas para os dois, Clarice e Sabino, nos parece um compromisso com a arte, com a literatura, com seus respectivos desejos de um para com o outro, na relação conselheira e confidencial que construíram.

Em seu texto *Autocrítica de Clarice Lispector, no momento exato*, Telmo Martino (2014, p. 76) cita a seguinte passagem da escritora sobre a comunicação:

Comunicar é viver. Deram outro sentido à palavra. Como aquela frase: “Quem não comunica, se trumbica”. É o oposto. Muita gente está se trumbicando pelo excesso de comunicação. Existe uma medida nas palavras. Permite a explicação dos fatos sem uso de um vocabulário enorme. Comunicação é um sentido a mais. Uma expressão falada. Está presente no homem. Completa sua visão geral.

A comunicação completa a visão geral do homem, dá sentido a mais e é isso que encontramos nas missivas trocadas entre os dois escritores. Esse sentido a mais só é possível a partir da presença de um destinatário. Isso é o que difere a carta de outras categorias da escrita de si (como diário, autobiografias etc.). Portanto, ao partirem daquilo que não tem sentido, o objeto carta trocado entre Clarice e Fernando é tessitura de sentido. Tanto ela quanto ele se colocam diante das questões criativas e o vazio que sustenta o ofício de um escritor.

Como defendido neste capítulo, esse vazio está essencialmente presente na vida humana e, assim, podemos encontrá-lo em outras esferas da produção epistolar da escritora. Nas missivas trocadas com suas irmãs, por exemplo, as temáticas variam entre os lugares de dona de casa, mãe, esposa, mulher e, é claro, de escritora. Uma leitura atenta e criteriosa dessas outras correspondências pode nos mostrar, portanto, uma outra face de Clarice Lispector. É o que buscaremos a seguir.

CAPÍTULO 3

Às irmãs e aos amigos no estrangeiro: cartas, cartas e mais cartas...

As missivas trocadas entre Clarice Lispector e suas irmãs, Tania e Elisa, se diferenciam das outras cartas até aqui estudadas pelo conteúdo que carregam. Ao se corresponder com suas irmãs, os temas eram outros: casa, marido, ajudante doméstica, escola e romances. Quando falava da sua escrita ou da angústia de escrever, Clarice não se permitia ir muito além, como nas cartas trocadas com Fernando Sabino, por exemplo. Embora a extensão do que é escrever não se encontre tão presente nas missivas às irmãs, ela é constante no conteúdo epistolar de Clarice com outros autores aqui ainda não estudados, conforme veremos. Por isso, neste terceiro capítulo a análise das cartas de Clarice será ampliada a esses outros correspondentes, a fim de estabelecer uma ligação entre o que do conteúdo recortado na escrita da autora pode aproximá-la de uma escrita feminina, tal como estudado por Hélène Cixous, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão.

3.1. Irmãs queridas

Desde a sua chegada ao Brasil, ainda bebê, Clarice sempre teve suas duas irmãs, Tania e Elisa, como referência em sua vida. Ao tomarmos as biografias da autora, vemos a presença constante e significativa das irmãs. As cartas trocadas entre elas evidenciam e comprovam a relação de afeto, confiança e cumplicidade sustentada entre elas durante a vida de Clarice.

Essas missivas foram organizadas no livro *Minhas queridas* (2007) e são decorrentes dos anos em que Clarice viveu no exterior. A carta era, portanto, um meio de dar notícias e compartilhar com as irmãs os acontecimentos do dia a dia. Nesses documentos será possível encontrar outras faces de Clarice até então não exploradas neste trabalho. A face de dona de casa, de uma mulher às voltas com questões domésticas e relações sociais, é constantemente marcada nas missivas aqui citadas, evidenciando algum traço, alguma marca do casamento da escritora.

Também serão exploradas as cartas de Clarice a Andréa Azulay, Mafalda Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles e João Cabral de Melo Neto, presentes no livro *Correspondências* (2002). Trata-se de documentos que transitam no espaço maternal, afetuoso, pedagógico e ficcional da escrita epistolar da autora. Escritas entre a década de 1950 e 60, essas missivas retratam o que chamaremos de outras faces de Clarice para além do aspecto até então abordado da solidão e da ficção, nos aproximando de sua escrita feminina.

Na introdução de *Minhas queridas*, a organizadora do livro, Teresa Montero, contextualiza a relação e o interesse das três irmãs pela literatura, bem como a intimidade de Clarice para com cada irmã. Nas missivas escritas a Tania, Clarice explora e desabafa mais suas questões pessoais. Já com Elisa Lispector, o desabafo sobre o cotidiano e as dificuldades na escrita é mais frequente. Montero (2007, p. 15) coloca:

Minhas queridas é fruto de uma época onde há crescente interesse pela correspondência e pelo manuscrito literário, que enquanto documentos privados de um autor, mostram etapas do seu processo de criação, contam momentos de sua vida e do país. A importância das cartas de papel cresce significativamente na era da internet, cartas como estas, redigidas à mão ou à máquina, viram objetos de culto. *Minhas queridas* tem o poder de transportar o leitor para um outro tempo: o tempo de Clarice, quando as palavras são saboreadas de outra forma. Tempo onde tudo é mais lento se comparado à velocidade do computador: as cartas chegando pelo correio, o uso do telégrafo, a comunicação entre cidades distantes se fazendo pelo rádio. Um tempo, confessa Clarice à Tania, em que “receber carta sua às vezes tem o sentido que teria de abrir as janelas de um quarto onde eu estivesse fechada há semanas.”

A discussão que Montero insere a respeito do tempo da carta e os veículos de comunicação contemporâneos também serão explorados neste capítulo para pensarmos o lugar da carta no tempo e na vida de Clarice Lispector. A analogia utilizada pela escritora para comunicar a irmã Tania o valor de suas cartas para ela remonta ao fator temporal e espacial que a carta emerge e carrega em si. Estar diante do sentido é estar diante da carta. A carta é elemento simbólico que metaforiza a angústia da ausência do outro. Em uma missiva de 1945, escrita em Roma, Clarice se endereça à irmã:

Minha queridíssima Elisa,
 Minha querida, não estou exatamente com força de escrever agora por causa da saudade. Mas, querida, por que 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. Até para dizer que o artigo da Leda não lhe agrada, você como se escusa. Uma droga de artigo, vazio e pretensioso. E dizer a propósito da lava, “sinto tanto + quanto eu não estou em condições de corresponder a tantas gentilezas”. Mas, querida, você parece que sofre com o amor que não 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 contribuir... Meu amor, isso me doeu no coração de um modo insuportável. E porque você se escusa tanto depois da observação sobre Miguel? Minha querida, me perdoe, você é tão sensível e às vezes eu não tenho entendido você por minha culpa! (LISPECTOR, 2007, p. 48)

Para além da marca da saudade e da ausência do outro, as cartas de Clarice para Elisa acusam também conselhos trocados entre as irmãs. Muitas vezes Clarice, embora a caçula das três, aparece como aquela que sustenta e levanta as irmãs diante das dificuldades existentes na vida. O que nos chama a atenção é a maneira como a autora dá os conselhos: como algo que se insere numa narrativa ficcional. O leitor, dessa maneira, se prende ao que não faz eco na realidade. Não sabemos o que se passava na vida de Elisa Lispector, naquele momento, mas a escrita de Clarice nos convida a imaginar um cenário para tal. Em uma outra missiva de 13 de novembro de 1944, Clarice escreve às irmãs:

Elisa, querida:
 Recebi afinal carta de vocês, as primeiras há quase quatro meses. Continuo não entendendo por que não me escreveram antes, uma vez que eu tinha avisado de que eu estava aqui, eu mesma escrito, e Maury recebia cartas da família. Espero, porém, que, mesmo não se esclarecendo esse mistério que me custou tantos dias de desespero, agora tudo esteja normalizado e que nenhuma mala do Vaticano chegue sem trazer uma palavra para mim. Assim espero. Aqui (isso ainda é um restinho de que) não é tão divertido como vocês imaginam; penso que vocês acham que eu levo tal grande maravilha de vida, que menos cartas, mais cartas dá no mesmo. Que eu levasse essa tal maravilha de vida, e precisaria de cartas de vocês. Ainda mais quando meu desejo é sobretudo estar aí, no Brasil. Não é que não esteja gostando daqui. Mas me amolo e me chateio sempre, em qualquer parte. Passei uma semana em Roma e de lá escrevi para vocês; mas, antes que a mala partisse, tirei de lá as cartas para mandá-las pelo meu colega Silvio da Fonseca, correspondente de guerra, e que vai ao Brasil. Quando cheguei em Nápoles vi as cartas chegadas. Elas vão para Nápoles. É fácilimo e não há por que vocês não possam me escrever. Até pessoas que não são da família podem fazê-lo. É só

deixar a carta no Itamaraty, na seção conveniente. Digam quais as dificuldades e eu direi, por conselho de Maury, as soluções. (LISPECTOR, 2007, p. 57)

Nesse trecho encontramos a insatisfação de Clarice em relação à ausência de respostas de suas irmãs. A angústia de não receber cartas, notícias do Brasil aparece nas palavras que denunciam o desamparo de um outro durante o tempo que vivia no exterior. Em um tom irônico e autoritário, a carta ganha corpo de cobrança e conselhos de como se endereçar a ela. Um outro ponto que nos chama a atenção é a presença de Maury, que até então aparece muito pouco nas cartas de Clarice. Aqui, o então marido da escritora ganha o lugar daquele que se dispõe a solucionar problemas. Em seu livro *Clarice: uma vida que se conta*, Nádya Battella Gotlib (2013) analisa os anos de Clarice na Europa como um momento de crise e perda de identidade. A autora, que sempre acompanhava o marido nos eventos diplomáticos, não hesitava em endereçar às irmãs o tédio, o silêncio e a saudade que abarcava sua vida durante os seus anos europeus.

A passagem por Nápoles não evidencia tanto a insatisfação da escritora ou a ausência de um lugar para ela nas terras europeias. Pelo contrário, são cartas mais de demanda. Clarice demanda por meio delas notícias de um país ao qual ela pertencia. Mesmo não sendo natural do Brasil, a autora jamais hesitou em colocar o carinho e a identificação para com a cultura brasileira.

Em Berna, Clarice escreve quase que semanalmente às irmãs e, mesmo assim, se queixa da ausência de respostas e notícias provenientes de “minhas queridas”. Temas como o encantamento de Clarice com a França e o tempo que permanece em Paris são recorrentes nas missivas. Vejamos:

Berna, 2 de janeiro de 1947

Tania, queridinha,

Depois de falar com você no dia 31, recebi de manhã, no dia primeiro de janeiro de 1947, uma carta sua (aquela com recorte de artigo de Antonio Candido, no *O Jornal*, 15 dez; nota no Correio da Manhã, 15 dez., sobre os melhores livros de 1946; e a entrevista da sra. Dupré, na revista da Semana). Na sua carta, por distração, você me mandou uma folha em branco, junto das escritas... Minha queridinha, eu estava tão nervosa, antes de falar; e foi tão bom, ouviu-se tão bem, tua vozinha delicada, autoritariazinha... Reconheci todos os jeitos de voz de você, de Elisa, de Marcinha querida, que reclamou ausência de cartas minhas... Depois que desliguei, Maury estava na outra sala com os olhos úmidos e Rosa ficou com ar de frio... E eu fiquei tão alegre em ver que tudo estava bem que comecei a cantar s'ouvrent les fleurs au baiser de l'aurore... Antes de falar me deu um frio que não houve nada

que me esquentasse; senti até uma falsa dor de garganta e pensei que estava gripada; mas logo que acabei de falar, passou. Me controlei muito e estava muito bem. Fui me vestir para irmos à casa de mme. Strasser de vestido comprido, como ela pedira. (LISPECTOR, 2007, p. 149)

Mais adiante, nessa mesma missiva, depois de remontar eventos do cotidiano e de sua rotina como esposa de diplomata, Clarice retoma a escrita como tema compartilhado com a irmã Tania e outros correspondentes, e então coloca:

— Mando aí a outra série de “Children’s Corner”, para *O Jornal*. Não sei se você vai gostar. Mas, querida, não mude nada, sim? Nem vírgulas. E entregue logo ao jornal, para que saia logo. No meio, tem um trecho chamado “Au – dessus d’ un certain vide”, entre aspas, mas que traduzo para o português na linha abaixo, exatamente, como você gosta. Tive que botar em francês mesmo, porque é o título de um quadro que vi, de um pintor suíço, cujo nome já não me lembro bem. Você há de dizer que eu devia explicar que é um quadro; mas não posso, porque se disser que é uma pintura, pensa-se que então estou descrevendo a pintura, o que não é verdade: uma coisa nada tem a ver com a outra. Deixe assim mesmo, viu, querida? Isso não tem a menor importância. – Quanto a escrever para jornais, querida, é o que estou fazendo, não é? Você é muito ambiciosa... Mais do que eu estou fazendo, não quero, nem posso. Pode ser que mais tarde. Fazer crônicas de estilo ligeiro, tem muito perigo. O perigo de tomar gosto na facilidade de escrever. O perigo de cair no que Antonio Candido chama de literatura “infernai”... Você leu o artigo dele? Ele diz, falando de um livro qualquer: que ele “reflete um espírito que vem chegando aos poucos em certos magazines, certos cronistas e contistas. Espírito que é uma mistura da irresponsabilidade das histórias de quadrinhos com humorismo superficial, e cuja ética, ou falta dela, exprime a apoteose do gostosão”. Naturalmente sei que você não se refere a isso, e sim a crônicas boas como de Raquel de Queiroz. Mas por enquanto, querida, fico nisso ainda: mandando de vez em quando coisas para um ou outro jornal. (LISPECTOR, 2007, p. 151)

A crônica como produção literária aparece nessa carta como um lugar de escrita, mas que não pode se tornar rotineiro nem algo ligeiro. Assim, como a escrita de um romance, a crônica carrega estilo, uma marca de quem a escreve e, portanto, não pode cair na rotina de quem a lê. Em artigo para a revista *quatro cinco um*,²³ Eucanaã Ferraz fala sobre o lugar da crônica como fuga das exigências literárias para Clarice. Em um trecho, comenta a posição de Rubem Braga sobre as crônicas lispectorianas:

²³ FERRAZ, Eucanaã. Uma literatura sem literatura. *Quatro cinco um: a revista dos livros*, São Paulo, n. 21, ed. 1, abril 2019.

É lugar-comum considerar a crônica, apesar de suas virtudes e da excelência de seus praticantes, um gênero menor. Clarice não o engrandeceu. Digamos que, ao contrário, decresceu ao seu tamanho e fez questão de pôr às claras o curso que tomava. Mais que isso, se não pretendeu lançar o gênero para o alto, exercitou-o num processo de veemente diminuição, como se buscasse encolher o gênero até fazê-lo desaparecer. Lemos a certa altura: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério.” (FERRAZ, 2019, p. 12)

O peculiar dessa citação se apresenta na marca de Clarice tal como aquela que faz furo a um gênero ou qualquer tipo de enquadramento literário: o mistério. Escrever “sem falar” é o que não cessa de não se inscrever na literatura da autora. A crônica não carrega em si uma transmissão pela via do sentido, o mistério e o espaço em branco a ser ocupado por cada leitor é a construção que a autora fornece ao seu leitor. Eucanaã Ferraz (2019, p. 13) complementa com o seguinte:

É sem dificuldade que percebemos o quanto Clarice descobriu na crônica um modo cabal de fugir da “rigidez faiscante e implacável” exigida da literatura. Mas o escape não era um programa a ser executado de maneira irrefletida, pois se a crônica parece, por natureza, franquear a fuga da douradura literária, não deixa de oferecer seus modelos, artifícios e traços de gênero, ainda que menor. Dissonante, a nova cronista sondava com desembaraço suas suspeitas indecisões. Lançava luz, por exemplo, sobre obstáculos que soavam intransponíveis: “Quero falar, sem falar, se é possível”.

No ensaio *Espaço cronístico em Clarice Lispector e Inês Pedrosa: a inquietude metalinguística*, Angela Maria Laguardia (2009) observa que, para Clarice, escrever crônicas para jornais toma um sentido mais leve e de deslize. O tempo, segundo Laguardia, fecunda a palavra do cronista. Um cronista diz de seu tempo, de seu contexto, de sua época. Coincidentemente as crônicas escritas por Clarice e publicadas pelo Jornal Correio, retratavam mulheres, donas de casa, afazeres domésticos, mães etc. Clarice escrevia sobre mulheres, donas de casa, mulheres e seus maridos, mães, eventos sociais entre outros temas que abrangem o universo feminino. É interessante pensar que esses mesmos temas que permeiam em suas crônicas, perpassam pelas notícias dadas em suas cartas às “minhas queridas”. Vejamos em um trecho da crônica de 1959, escrita para a coluna *Correio Feminino*, do Jornal Correio da Manhã:²⁴

²⁴ LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Uma “mulher esclarecida” não é, como algumas querem fazer crer, e muitos homens sabidos teimam em convencê-las, uma mulher sem escrúpulos e sem preconceitos, pois a viver como parte de uma sociedade, toda criatura tem de seguir as leis dessa sociedade, quer as ache certas ou erradas. Digo-lhes que “esclarecida” é a mulher que se instrui, que procura acompanhar o ritmo de vida atual, sendo útil dentro do seu campo de ação, fazendo-se respeitar pelo seu valor próprio, que é a companheira do homem e não sua escrava, que é mãe e educadora e não boneca mimada a criar outros bonequinhos mimados. O fato de uma mulher ser livre não implica que ela deva libertar-se também dos liames de moral e pudor, que são, afinal, embelezadores da mulher e, portanto, indispensáveis a sua personalidade. (LISPECTOR, 2011, p. 91)

A mulher “esclarecida” de Clarice Lispector não está fora do contexto da revolução feminina em marcha naquele momento. Mulheres mudavam seu lugar na sociedade contra a imagem da dona de casa perfeita vendida pela indústria publicitária norte-americana nas décadas de 1940 e 50. Clarice escreve para suas leitoras sobre um lugar possível para uma mulher que vai além dos afazeres de casa e da boa esposa. É interessante pensarmos que a própria escrita surge como uma metáfora de outros lugares possíveis para as mulheres na sociedade.

Em *Clarice na cabeceira* encontramos ainda um escrito, também de 1959, intitulado *Vícios Modernos*, com conselhos direcionados ao público feminino:

Na vida de hoje adquirimos certos hábitos, impostos pelo ritmo moderno, hábitos esses que acabam se transformando em vícios. Como recorrer ao telefone para qualquer comunicação, por mais importante; o atraso, sempre explicado e desculpado com a condução difícil, e muitos outros. Entre eles, um vício nocivo é o de interessarmos pelas gravuras das revistas, lendo os títulos das histórias, as legendas e pronto. Alegamos falta de tempo, o que não é desculpa pois o tempo que possamos gastar lendo um artigo interessante não é muito e nem é desperdiçado. Pelo contrário, é tempo ganho. Tomamos conhecimento de coisas novas, de fatos notáveis, de assuntos instrutivos. As fotos somente não nos fornecem assunto, não nos enriquecem a cultura, quando muito nos recreiam a vista. **Nós mulheres, principalmente, que sabemos encontrar tempo para tantas coisas, devemos arranjar uns minutos diários para leitura.** Não é necessária a leitura prolongada, não são precisos os livros complicados. Coisa leve, variada, que nos dê uma visão rápida do mundo em que estamos e do que acontece nele, no campo das ciências, das artes, da política e... dos “disse-me-disse”. Revistas, por exemplo, contendo mais matéria redacional que ilustrações, que apresentem essa matéria de forma inteligente, atraente, divertida. Esse é um tipo de revista que desejaremos ler e que podemos ler. Leitura assim não cansa, não toma tempo, e nos liberta desse prejudicial vício moderno. (LISPECTOR, 2011, p. 93, grifo nosso)

A leitura entra então como um lugar possível para o ser feminino. Se considerarmos como tal atividade é relevante e perpassa as relações entre as irmãs Lispector. Ler na perspectiva de Clarice é dar lugar a um encontro com um outro, com o que é diferente e está intimamente ligado a quem lê. Em uma outra missiva enviada para Tania, em 16 de julho de 1948, Clarice escreve:

Minha irmã pequena, minha florzinha do campo, minha adoradinha, como é que você se cansa tanto? Oh, minha florzinha, peço a você de joelhos que não se preocupe com negócios de William e que não leve a sério as coisas de empregada. Pelo amor de Deus, não se deixe levar por preocupações que são, na maior parte das vezes, inventadas pelos nervos e cansaço. Fale francamente consigo mesma, querida, e veja que pelo menos metade das amolações deve vir da imaginação cansada! Querida única, minha filhinha e minha mãezinha, Deus te abençoe e te faça ver as coisas com justeza. Não quero que você esteja cansada, não quero carta escrita quase à meia – noite! Minha Tania, minha boneca única, como te adoro! Você é minha filha... Por favor, querida, corte preocupações inúteis, raciocine com clareza e veja que as coisas amolarão do mesmo modo, quer você se preocupe ou não. (LISPECTOR, 2007, p. 95)

Clarice transborda um tom um tanto quanto maternal nas cartas endereçadas às irmãs, não muito diferente de como se apresenta quando se endereça a Andréa Azulay, filha de seu psicanalista (com cerca de 9 anos), com quem se correspondeu durante muitos anos dando dicas de como escrever textos. Na carta de 23 de dezembro de 1975, com muito afeto e carinho, ela coloca:

Andréa querida,
o seu livro demorou a vir à luz, mas finalmente apareceu. O resultado é melhor que pude obter.
O livro menor e com cores você deve conservar com você e sua família e para mostrar às visitas. (Seu pai disse que ia encaderná-lo porque eu esqueci de fazer isso.) Os outros cinco, em preto e branco, você poderá se quiser dar de presente a quem você escolher. Apesar de já ter dedicatórias, sempre é delicado dedicar com a própria letra às pessoas (na página das dedicatórias). Você sabe fazer dedicatórias? (LISPECTOR, 2002, p. 306)

Esse jeito carinhoso e maternal de escrever vai se apresentar de outras maneiras em cartas endereçadas ao seu filho, Paulo. Em missiva sem data, Clarice escreve:

Meu filho Paulo
Não tenho escrito muito, bem sei. Mas penso em você todos os dias. Já soube que Marilu não estaria em New York. Tive uma pena! Mas

espero que você não tenha tido timidez em passar os dias em NY com os amigos da Marilu. Sozinho não.

Meu gafanhoto, eu deveria escrever a máquina, mas estou fazendo esses [...] para poder escrever à mão, o que nas entrevistas me é muito útil. Imagina que me mandaram entrevistar Roberto Marinho: fui almoçar com ele ao mesmo tempo falando, anotando – e foi péssimo porque depois não pude decifrar o que às pressas eu anotava. E não saiu entrevista nenhuma. Acho que meu emprego na Manchete vai acabar porque simplesmente não tenho a quem entrevistar. (LISPECTOR, 2002, p. 285)

As missivas endereçadas a Paulo e Andréa Azulay nos chamam a atenção pelo tom e pelo estilo maternal que ganham. Ao se dirigir a Andréa vemos uma Clarice que se aproxima do estilo pedagógico e maternal com a garota. A escritora ensina à jovem criança sobre como lidar com a escrita e seus frutos. Em um trecho genuíno de outra carta à jovem e promissora escritora, Clarice, escreve, em 27 de junho de 1974:

Você precisa saber que já é uma escritora. Mas, nem ligue, faça de conta que nem é. Eu lhe desejo que você seja conhecida e admirada só por um grupo delicado embora grande de pessoas espalhadas pelo mundo. Desejo-lhe que nunca atinja a cruel popularidade porque esta é ruim e invade a intimidade sagrada do coração da gente. Escreva sobre o ovo que dá certo. Dá certo também escrever sobre estrela. E sobre a quentura que os bichos dão a gente. Cerque-se da proteção divina e humana, tenha sempre pai e mãe – escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?

Um beijo nas suas mãos de princesa. (LISPECTOR, 2002, p. 290)

As orientações que Clarice dá à menina Andréa não fogem muito do estilo da escritora ao escrever. Escrever sobre as estrelas, sobre a quentura que os bichos nos dão e se desligar do outro são percursos que aparecem na escrita da autora. Segundo Moser (2017), a relação existencial de Clarice com os bichos, com o universo e outros elementos que aparecem em seus romances, crônicas e narrativas denunciam a forma como a autora insere o humano e as questões do ser em seu trabalho.

No que diz respeito ao estilo de escrita tanto para Andréa quanto para Paulo, se nos apoiarmos novamente na teoria epistolar, sobretudo nas contribuições de Haroche-Bouzinac (2016), veremos nessas missivas a carta retrato e o falar de si. Segundo Haroche-Bouzinac (2016), o espaço-lugar que se configura dentro do objeto carta pode transitar entre a carta retrato e a carta modelo. São diversos os tipos de discurso que podem circular ao endereçar-se ao outro. Nesse caso particular de Clarice, o retrato na carta se forma a partir de traços dela que só quem a lê é capaz de reconhecê-los. Em um

de seus depoimentos, publicados nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2014, p. 88), encontramos, o seguinte:

Sabe, uma das coisas que mais me incomodam é o fato de as pessoas acharem que sou um mito. Isso prejudica muito a aproximação de pessoas que poderiam preencher o vazio da minha vida. Quer um exemplo? Daqui a pouco serão sete e meia. Um pintor de 25 anos vai me telefonar. Há vários meses esse rapaz me telefona nesse mesmo horário, só para conversar comigo. Não o conheço pessoalmente e ele tem medo de vir me ver. Acha que sou uma esfinge, que precisa ser adorada a distância. Muitas pessoas acham, mas não sou nenhum bicho papão. Mas pareço condenada a viver sozinha – dormir cedo, ir ao cinema sem ninguém ao meu lado. É o preço da fama.

O retrato de Clarice existente na carta para Andréa e nesse depoimento constata a presença do silêncio do outro em sua vida. Silêncio que também não deixa de aparecer na forma, no curso e no sentido de escrever para a escritora. Independentemente de onde morava ou com quem estava, temos sempre a impressão, mesmo nos momentos mais felizes, que Clarice demarca essa falta, essa inexistência do Outro para dar conta do sentido das coisas, do seu ser, das estrelas e do calor dos bichos. O que se torna curioso é que mesmo nas cartas às irmãs ou aos amigos, esse traço se repete de formas diferentes. Poderíamos pensar então na existência de um, dois, três ou mais modos de se retratar para um outro correspondente.

Nas missivas para Andréa Azulay, talvez possamos localizar o papel invertido que Fernando Sabino cumpria com Clarice. Aqui, Clarice não pede orientações de como escrever, pelo contrário, ela é quem dá as direções e coordenadas para a menina, transmitindo ao mesmo tempo um espaço aberto para a pequena escritora se inventar. No trecho da carta de 7 de julho de 1974, Clarice recomenda-lhe:

Sugestões para escrever:

- Você não precisa de nada, já sabe quase tudo. Mas vou lhe dar umas ideias:

- Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que o ponto e vírgula é o soluço da frase. O travessão é muito bom para a gente se apoiar nele. Agora esqueça tudo que eu disse.

Cuidado com o “que”, muitos ques numa mesma frase atropela a gente. Você pode tomar a liberdade que eu já tomei, isto é: começar uma frase com “que”. Mas esse meu recurso já foi por demais imitado, eu já não uso mais, só às vezes. Quando você fizer sucesso fique contentinha, mas não contentona. É preciso ter sempre uma simples humildade tanto na vida quanto na literatura. (LISPECTOR, 2002, p. 293)

Em resposta a essa carta, Andréa Azulay não hesita em demonstrar o respeito e admiração por Clarice como epistológrafa e escritora de romances. A admiração perpassa pela frase: “Espero escrever um dia tão bem como você” (LISPECTOR, 2002, p. 295). Simultaneamente, é possível localizar no estilo de Andréa marcas que ressoam e fazem eco na escrita de Clarice Lispector, como no seguinte trecho:

Olhe a interpretação é um segredo que se descobre através de microscópios da inteligência e dedução. E esses microscópios vêm da nossa inteligência e dedução. Olhe eu não escrevi uma carta antes porque estava esperando a sua carta para responder perguntas que nelas estava. Eu li 2 livros e adorei! Espero escrever tão bem como você. Se você tiver um sonho e ficar pensando que ele significa: me escreva e eu [à] direi na carta seguinte a interpretação. (LISPECTOR, 2002, p. 295)

É também com Lygia Fagundes Telles que é possível encontrar ressonâncias tanto nas cartas quanto na escrita romanesca de Clarice. Em uma missiva de 10 de novembro de 1974, Lygia escreve:

Clarice
 Você me disse que gostava de receber cartas, mas que não gostava de responder.
 Então não é preciso responder este cartão que lhe mando aqui do meu retiro espiritual, estou numa linda vila chamada Águas de São Pedro. Não conheço ninguém e ninguém me conhece. Ouço o silêncio (agora) mas cedo tem muito passarinho.
 Já encontrei aquele pente que pensei que não fosse mais encontrar, aquele que te prometi, igual ao meu, lembra? É verde-amarelo-vermelho. Parece uma lagarta. Comprei para você; um dia te dou. Muito carinho meu. (LISPECTOR, 2002, p. 288)

O silêncio e o desconhecimento do outro atravessam a obra de Lygia assim como a de Clarice. Transportar-se para um espaço em que a presença da ausência desse outro se encontra é uma forma de comunicar à amiga algo que atravessa o trabalho das duas escritoras. Essa troca do que se escreve encontra-se também nas notas trocadas com Carlos Drummond e João Cabral de Melo Neto. Em uma missiva de 8 de dezembro

de 1984, de Barcelona, João Cabral de Melo Neto, ao falar sobre literatura e publicação de livros, compartilha com a autora algumas de suas experiências com a leitura de um livro sobre Miró e então diz:

A tipografia continua me absorvendo. Gosto por ela ou fuga do desagradável ato de escrever? Os livros me encantam como objeto e me amedrontam como coisa a escrever. Há uns dois anos comecei como um leão um pequeno livro sobre o pintor *Miró*, hoje arrinconado em um lugar qualquer e do qual procuro me esquecer. A ideia de um poema longo, que venho trabalhando há tempos na cabeça, e que se chamaria “Como e porque sou romancista” (Título das memórias de José de Alencar), continua no único plano saudável em que se pode colocar, em mim, a literatura: o do desejo, ou do projeto. Mas a tipografia continua em plena atividade. (LISPECTOR, 2002, p. 184)

A coisa que amedronta o poeta a escrever é, por sua vez, a mesma coisa que o motiva a escrever uma carta endereçada a amiga. A angústia que transita na página em branco de um livro é então aquela que se coloca nas missivas aos amigos. É curioso que Clarice Lispector tenha sido uma grande remetente de cartas que envolvem a angústia de escrever como temática. Já Carlos Drummond de Andrade, em uma missiva endereçada à amiga em 5 de maio de 1974, diz:

Querida Clarice:
 Que impressão me deixou seu livro!
 Tentei exprimi-la nestas palavras:
 Onde estivestes de noite
 Que de manha regressais
 Com ultramundo nas veias,
 Entre flores abissais?
 Estivemos no mais longe que a letra pode alcançar:
 Lendo o livro de Clarice,
 Mistério e chave do ar. Obrigado, amiga! O mais carinhoso abraço da
 admiração do
 Carlos
 (LISPECTOR, 2002, p. 225)

Em uma missiva²⁵ de uma admiradora para Clarice é possível localizar também a admiração, o carinho e um ideal da escritora que fora construído por essa fã. Assim como no Drummond acima, o mistério toma conta do texto e também a melancolia de quem escreve em 21 de setembro de 1971. Vejamos:

²⁵ AMLB, Fundo Clarice Lispector, Série Correspondência Passiva Inédita, Pasta Clarice Lispector.

Tudo se faz e se desfaz em mim. É incrível como as coisas me penetram. Sinto vontade de sair daqui agora e ficar bem distante de muitos. Eu quero me encontrar mais uma vez. Certa gente me alucina, tenho momentos de loucura. Tenho horas de prazer. Tenho sempre vontade de viver. Quero ver o mundo sem poluição. Pela segunda vez lhe escrevo. Talvez não tenha recebido a minha primeira (carta). Mas, por favor, não se importe. Preciso de contato e você diz muita coisa pra mim e eu quero responder. Ainda que não seja agora. Ou que não seja nunca. Acontece que preciso. É madrugada e a insônia continua me dominando. Eu amo a noite. Há reciprocidade. Seria possível você responder-me? É importante que a gente receba significados que se relacionem com a gente mesmo.

A identificação com os textos muitas vezes melancólicos de Clarice é o que aparece na carta de Maria Do Carmo Campos de Almeida, a referida fã. O “entendimento” transferido e suposto à autora é transmitido em cada palavra e na ansiedade e angústia por uma resposta de Clarice. Embora não parecesse muito simpática, Clarice ousava responder alguns de seus fãs ou jornalistas. No livro *Inventário das sombras*,²⁶ o jornalista José Castello traz sua experiência de contato com Clarice Lispector, quando ainda era um jovem jornalista rascunhando textos de ficção. José Castello conta que foi ao ler *A paixão segundo G.H.* que teve então a sensação de reunir as duas experiências: de leitor e de escritor.

Na tentativa de obter alguma resposta de Clarice, o jornalista deixou seus textos e contato de telefone no prédio da escritora no Leme. A demora é insistente, mas, quando José Castello menos esperava, Clarice então faz contato. No seguinte trecho ele descreve:

Vésperas do Natal: o telefone toca e uma voz arranhada, se identifica: “Clarrrrice Lispectorrr”, diz. Ela entra logo no assunto. “Estou ligando para falar de teu conto”, continua. A voz, antes vacilante, agora se torna mais firme: “Só tenho uma coisa para dizer: você é um homem muito medrrroso”, e os erres desse “medrrroso” até hoje arranham minha memória. O silêncio ensurdecedor que se segue me faz acreditar que Clarice desligou o telefone sem ao menos se despedir. Mas logo sua voz ressurgiu: “Você é muito medrrroso. E com medo ninguém consegue escrever”. (CASTELLO, 1999, p. 19)

Com medo ninguém consegue escrever e é exatamente esse medo que Clarice vai romper em sua escrita no geral. Ela irá ultrapassar os limites e as bordas do medo, traçando então sua singularidade e seu estilo em cartas, romances e contos. Com um

²⁶ CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

modo um tanto quanto feminino de escrever, ela desconstrói a linguagem e ao fim nos perguntamos: A quem ela escreve?

3.2. Escrita feminina e o que não se escreve: Para quem se escreve?

Após uma breve análise das missivas de Clarice endereçadas às suas irmãs e outros correspondentes, podemos encontrar diante dessa revisão de documentos alguns pontos em que as faces de Clarice aparecem de distintas maneiras. A primeira delas, apresenta um estilo maternal e pedagógico ao assumir o lugar de conselheira de suas irmãs no que diz respeito às funções dentro e fora de casa de uma mulher. Simultaneamente, o mesmo conteúdo se mistura com o que é transmitido nas colunas de jornais redigidas pela autora.

Em outros momentos encontramos uma mulher às voltas com o ofício de escrever e com aquilo que o atravessa. Mesmo escrevendo, a dúvida surge, o vazio se coloca através de cada endereçamento e acolhimento da angústia de escrever. Ao aconselhar Andréa Azulay, por exemplo, Clarice se permite transitar em um espaço entre professora, tutora e aprendiz do uso da linguagem.

Para Cixous²⁷ a escrita feminina vai muito além do toque intuitivo, sensível e sonhador que muitos críticos literários admitiam na França. Estudiosa também de Clarice Lispector, quando conheceu a obra da autora, Cixous se encantou com a inteligência de articular temas como o viver, o escrever e a linguagem em seus romances. Não tão coincidentemente encontramos os testemunhos e bastidores desse trabalho nas cartas da escritora.

Em *Lacan e o feminismo: a diferença dos sexos*, Cossi (2018) ilustra a perspectiva de Hélène Cixous no que tange à escrita feminina e as relações e lugares da mulher dentro de uma sociedade patriarcal. Cossi (2018), em sua releitura de Cixous, expõe que a escrita se lança contra o patriarcalismo e as normas da sociedade. A mudança de regras gramaticais, o uso e desuso da língua no texto em benefício de um

²⁷ “Hélène Cixous é uma ensaísta, dramaturga, poetisa e crítica literária francesa. Autora de uma vasta obra – incluindo ensaios, romances e peças teatrais –, Cixous é também conhecida como uma das pioneiras feministas da Europa. Foi uma das fundadoras da Universidade de Paris VIII, Vincennes e, em 1974, criou, no âmbito da universidade, o Centre de Recherches en Etudes Féminines (atual centre d’études féminines et d’études de genre), a primeira instituição europeia de pesquisa dedicada ao estudo das questões femininas e do feminismo.” (In: COSSI, 2018).

outro lugar possível de ser ocupado tanto na escrita quanto socialmente pelas mulheres é o que vai caracterizar primordialmente a escrita feminina. Cossi (2018, p. 87) é incisivo ao citar Cixous:

A escrita é precisamente [o lócus] da possibilidade de mudança, o espaço que pode servir como trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação social e das estruturas culturais. Para que haja esse tipo de transformação, “a mulher deve escrever através do seu corpo, deve inventar uma linguagem inexpugnável que arruína repartições, classes retóricas, regulações, códigos [...], a gramática e linguagem dos homens”.

Mais adiante, Cossi (2018) acrescenta que a adesão a esse estilo linguístico desconstruído e com intuito de derrubar regras gramaticais não poderia virar uma regra também por si só, cabe o caráter de invenção. É nesse ponto que o projeto de Cixous deve ser lido com muito cuidado e cautela para não cair em uma regra de escrita universal à qual ele mesmo pretende criticar e furar esteticamente.

A escrita de Clarice dita por amigos em cartas se aproxima dessa leitura sobre a escrita feminina que Hélène Cixous elabora. Escrita feminina bordada por desvios da linguagem formal e construção de uma narrativa. Não há regra ou uma linearidade no texto. Além disso, a aproximação de quem narra e quem lê pela distância estética é de destaque no texto de Clarice Lispector. O que nos parece é que a escrita de Clarice, tanto em romances quanto em suas cartas, escapa a qualquer tentativa de entendimento ou compreensão. Não se escreve para ser entendida, apenas se escreve.

Drummond ou João Cabral de Melo Neto ou até mesmo Rubem Braga, todos amigos da escritora, denunciam o mistério que emerge das palavras construídas em seus romances, crônicas e contos. A linguagem, em Clarice Lispector, ultrapassa toda compreensão e sentido.

Para Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão o alcance da coisa se pesca através da palavra na literatura de Clarice Lispector. Em *A mulher escrita* (2004), as autoras destacam o efeito do elemento voz na escrita feminina. A construção do texto perpassa pelas palavras que emergem do corpo do texto e o leitor tem então a sensação de estar escutando a voz quando lê o texto. O mesmo não deixa de acontecer com a escrita de Clarice em suas missivas. Para entendermos melhor o que Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão elaboram, vejamos o seguinte trecho:

E talvez por isso a escrita busque se afirmar como fala, já que, em sua modalidade oral, a linguagem verbal conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo: “Escute uma mulher falar numa assembleia (se ela não perdeu dolorosamente o fôlego): ela não ‘fala’, ela se lança no ar seu corpo fremente, ela abandona, voa, é toda inteira que ela se coloca através da sua voz, é com seu corpo que ela sustenta vitalmente ‘a lógica do seu discurso’. De fato, é essa tentativa que se percebe no discurso feminino: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas, escrevo por profundamente te querer falar.” Escrita que se inscreve num corpo significante – como carícia no corpo da criança –, o discurso feminino insinua-se como um registro que pretende ser ouvido, e não exatamente lido: “Eu te escrevo com minha voz [...] Ouve-me então com teu corpo inteiro.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 123)

Mais adiante, Lúcia Castello Branco e Brandão advertem que, na perspectiva de Beatriz Didier, a característica oral do texto feminino se funda numa prática secular de tradição oral, sendo a avó é aquela responsável pela transmissão da oralidade ao contar histórias. Vejamos:

Tal “oralidade” (a autora prefere esse termo a “oralidade”, por razões óbvias) imprimiria ao texto feminino ritmo e peculiares, que o afastariam radicalmente da narrativa tradicional: “Tempo cíclico, sempre recomeçado, mas com suas rupturas, sua monotonia e sua descontinuidade. Assim se explicaria que o ritmo de sua frase (na medida em que se possa falar de uma frase da mulher, pois há tantos estilos quanto mulheres) possa parecer, paradoxalmente, como mais lento e mais precipitado”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 123)

Essa perspectiva da escrita feminina encontra-se também por sua vez em um trecho da carta escrita a Mafalda Veríssimo, em 14 de agosto de 1954, na qual Clarice escreve:

Já escrevi mentalmente tanta carta para você que tenho a impressão de não ter mais nenhuma notícia a lhe dar. Já estou habituada mais ou menos ao Rio, estranhei muito. Em 2 anos as coisas mudaram muito. Fiquei abafada. Se até chegar em Washington eu ainda estiver estranhando, terei muitas coisinhas a contar. (LISPECTOR, 2002, p. 2004)

Escrever mentalmente cartas e escrever como se fala é um tom estilístico que Clarice adquire em suas missivas. O estilo de cada autor/escritor em suas cartas inevitavelmente diz de suas obras e suas vidas. Para Haroche-Bouzinac (2016), a carta é tanto é uma acompanhante da obra quanto um campo de experimentação. Acompanha a

obra pois é um espaço onde se produz algo que vai ser reutilizado ou reinventado em um romance, crônica ou conto. É o que Clarice faz com suas irmãs, Fernando Sabino e Andréa Azulay, como vimos. Já a carta como espaço de experimentação é aquela que capta a participação do destinatário. Talvez, encontremos simultaneamente esses dois estilos em uma só missiva, como nesta de Clarice Lispector a Andréa Azulay:

Uma história curta de amor

Era uma vez uma menina suave, leve e linda que tinha voz de pena de pássaro. Essa menina privilegiada tinha nascido princesa. Os pais dela eram um rei e uma rainha. Essa menina se chamava e se chama e se chamará Andréa. É da estirpe dos Azulays que remonta 1610, na Holanda. Se Andréa não entender o que estou dizendo, peça ao Rei-Pai que explique. Essa menina é muito pura. E nasceu com um dom que lhe foi dado por uma fada-madrinha. Quando Andréa nasceu a fada veio com seu estilete mágico e disse:

— Com a graça de Deus eu faço de Andréa uma menina que sente muito as coisas.

E Andréa foi toda envolvida por um suave sorriso enquanto milhares e milhares de sinos minúsculos tilintavam como cristal. O rei e a rainha tiveram grande júbilo por terem uma princesa tão preciosa.

Andréa lia muitos livros até quase onze horas da noite. E também escrevia muito bonito. Mas veio a fada e avisou-lhe: se você vier a ser escritora, procure escrever em prosa, até mesmo prosa poética, porque ninguém edita comercialmente livro de poesias. Andréa vai fazer dez anos. É uma idade importante. Por isso a fada – por meu modesto intermédio – vai lhe dar uma coisa especial que é minha mesmo há muito tempo e que já usei. Tenho o palpite que Andréa vai gostar porque é objeto antigo. O rei e a rainha gostam muito de objetos antigos. E – quase adivinho – decoram a casa com mistura de moderno avançado com antigo. Esta história não tem enredo. O enredo é o que Andréa vai escrever com auxílio da varinha de condão da fada mágica. Se Andréa resolver não escrever, não faz mal, depende dela. Andréa é ao mesmo tempo um luxo e uma inocente. Peço à fada que Andréa Azulay ou Andréa de Azulay (como você queria) seja assim também no futuro. (LISPECTOR, 2002, p. 308)

Clarice mistura a ficção com a afeição e conselhos que dava à menina Andréa. Escreve-lhe sobre sua idade, sua poesia, suas prosas e o enredo da história. A construção de uma parceria com Andréa em torno da ficção é evidente tanto nessa quanto em outras cartas trocadas entre elas. Retomando Haroche-Bouzinac (2016, p. 165), encontramos a carta como campo de experimentação da seguinte forma:

A carta se torna um terreno de experimentação em que o destinatário vale como exemplo do público futuro. Busca-se conhecer-lhe o gosto, não só 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 está se faz tão rara.

Se a carta é campo de experimentação, vemos que ela é elemento fundante de uma escrita e todo um trabalho. Até aqui, o que podemos ilustrar e argumentar a respeito das missivas de Clarice Lispector às suas irmãs e a outros correspondentes é que elas ilustram uma mulher, escritora, mãe, dona de casa que não se apegava a um tema obsessivo e específico em seus escritos. Pelo contrário, a diversidade de assuntos e conteúdos políticos e culturais é marca nas missivas da autora. Ademais, há o jeito, o estilo de escrita que se aproxima de uma escrita feminina relevante na composição da cultura e da literatura brasileiras.

As cartas são, portanto, documentos de memória de uma cultura, de representatividade da escrita de mulheres e homens de uma época. Em Clarice, trata-se da época de um país em ascensão e de mudança de papéis sociais das mulheres fora e dentro do Brasil.

CONCLUSÃO

Eu me entendo escrevendo. E vejo tudo sem vaidade. Só tem eu e esse branco Ele me mostra o que eu não sei. Por mais que eu tente são só palavras. Por mais que eu me mate são só palavras.

(Mariana Aydar, *Palavras não falam*)

As cartas são documentos que se colocam para além da função comunicativa ou de dar notícias, como defende Haroche-Bouzinac (2016). Texto com início, meio e fim e muitas vezes fragmentado ou perdido entre o tempo e o espaço e sem limite entre o que é público e privado. A carta, como vimos nesta dissertação, revela não só as faces de uma autora e os bastidores de um processo criativo, mas revela também a importância da cultura, da escrita feminina e do rosto de uma mulher que se tornou referência mundial da literatura brasileira.

Mergulhar e investigar as cartas de Clarice Lispector é, como escreve Teresa Montero em *Minhas queridas* (2017), se deparar com a possibilidade de “saborear as palavras de outra forma”. A velocidade da informação e da troca de comunicação não é relevante quando se trata de poder sustentar a angústia e o tempo do outro na carta.

Nas missivas trocadas entre Clarice e Lúcio, analisadas aqui, encontramos a presença forte e marcante do tempo de espera da carta do outro. A angústia que cerca as cartas não respondidas de Clarice a Lúcio, essa demora por uma carta-resposta, evidencia o que há de mais humano em nossas relações: a incongruência do tempo do Outro. Há um furo no Outro, a linguagem, as cartas, as palavras e o tempo não dão conta de tudo e todo o sentido. Como argumenta Antônio Quinet, em *Os Outros em Lacan* (2012, p. 30):

O que é, o que é? – pergunta Lacan. Tem um corpo e não existe? É o grande Outro, pois ele é composto pelos significantes da linguagem que formam um corpo cuja a única materialidade é a materialidade sonora dos significantes (a própria imagem acústica da palavra e que, portanto, dispensa seu significado). Além disso, ele é furado. O Outro não constitui um universo completo, e sim furado – pois falta um

significante da linguagem, ou melhor dizendo, de uma determinada língua.

A ausência de resposta do outro é o que encontramos em meio às palavras nas missivas de Clarice Lispector. A escritora denuncia o tempo todo a ausência desse Outro na linguagem quando se dirige a Lúcio Cardoso. O que se configura, justamente, é a solidão. A solidão é tema-chave das missivas trocadas entre os amigos e presença marcante na literatura no que se refere ao processo criativo do escritor.

Rainer Maria Rilke²⁸ nos orienta que obras de arte são constituídas de uma solidão imensa e, portanto, a crítica nunca poderá compreendê-las em sua total dimensão. O que o recorte feito nas cartas de Clarice a Lúcio explicitam é a impossibilidade de se dizer o que causa e pulsa a escrita em cada um deles. Em torno disso nas cartas, são construídas argumentos, manifestações, expressões de afetos de importante relevância para a cultura e para a literatura brasileira.

Na mesma direção de construção do que causa a escrita, encontramos as correspondências trocadas entre Fernando Sabino e Clarice Lispector. Longas e extensas cartas pelas quais passam notícias do cotidiano e a angústia de cada escritor diante do objeto livro. O livro seria ele um resto? A angústia de não saber o que é a escrita é o que possibilita a comunicação entre missivas que servem de metáfora do que não se escreve. Clarice pontua: “Existe uma medida nas palavras”.²⁹ Sendo assim, a própria carta tem limites, não se pode dizer tudo através das correspondências, não se pode dizer tudo através da linguagem.

A psicanálise e a teoria da literatura comparada, com Roland Barthes, nos dão argumentos para sustentar essa leitura das correspondências entre Clarice e Fernando Sabino. Recorremos à leitura de Barthes sobre o real da literatura em *O grau zero da escrita*,³⁰ quando ele elabora que escrever é colocar-se ante um vazio. Vazio do quê? Vazio de não saber. E é o não saber relatado a Fernando Sabino que possibilita a existência de missivas tão ricas em conteúdo crítico literário e de produção cultural.

Apoiados pela psicanálise, podemos ler esse não saber em paralelo com a inconsistência do objeto de desejo. Em *A escuta do desejo*,³¹ a etnologia e a consistência

²⁸ RILKE, *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

²⁹ MARTINO, Telmo. *Autocrítica de Clarice Lispector, no momento exato*. Jornal da Tarde. São Paulo, 1972.

³⁰ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

³¹ GUIMARÃES, Dinara. *Escuta do desejo*. Rio de Janeiro: Ed. Cia de Freud, 2014.

do objeto de desejo humano serão discutidas com base na leitura lacaniana do inconsciente. O que a leitura de Lacan irá nos mostrar é que o objeto como tal não existe e só é possível então inventar algo em torno dele, função do campo da fala, da escrita e da linguagem. A força motriz da escrita muito discutida por ambos autores ao longo das missivas é o que se chama, em psicanálise, de pulsão.

No terceiro e último capítulo procurei discutir as outras faces que são reveladas por Clarice em suas missivas com outros escritores e suas irmãs. Deparamo-nos então com uma mulher preocupada com o lugar da mulher na sociedade em constante mudança. Clarice escreve para as irmãs Tania e Elisa sobre as possibilidades de espaços a serem ocupados por mulheres. A escrita, novamente, como protagonista da história de uma mulher que a encontrou e lhe deu sentido a sua vida.

Para ilustrar tanto a escrita como algo particular do universo feminino para Clarice quanto o seu estilo de escrita feminina, recorreremos às colunas escritas às mulheres na época em que trabalhava em jornais e à leitura de Hélène Cixous sobre a escrita feminina, aquela de caráter fundamentalmente desconstruído. Clarice não escrevia para um público delimitado, isso podemos ver através de suas cartas. A pergunta *para quem se escreve?* atravessa todo o seu trabalho como escritora, mulher e mãe. Colocamos tal ideia de maneira que na análise dos fragmentos das cartas da escritora para outros correspondentes aparecem Clarice mãe, mulher, professora, e tutora e sempre, de maneira incessante, a face da escritora.

Portanto, em nenhum momento Clarice abandona aquilo que sustenta sua pulsação pela vida: a escrita. Embora a escrita fizesse parte de sua vida, ela não se considerava escritora. A fama foi algo que apavorou Clarice durante muito tempo, como vimos: escondida em seu abrigo a escritora se isolava do meio literário. Comentando o elogio recebido por Guimarães Rosa, Lispector fala:

Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo que ele disse: – Que é isso? – É seu. – Você sabe de cor? – Clarice, eu leio você pra vida, não leio você pra literatura.
Foi compensador. (GOTLIB, 2013, p. 555)

Se Clarice Lispector estivesse viva hoje talvez ainda se surpreenderia com a quantidade de divulgação de trechos e passagens de romances, entrevistas, cartas, contos e crônicas seus que são divulgados pela internet. Mas ao tomarmos o que Guimarães Rosa explicita em relação à colega, deparamo-nos com o ponto que enlaça toda a relevância do estudo das faces de Clarice e da importância da escrita em suas missivas: o alcance da vida.

A carta, diferentemente do romance, conto, crônica ou outro gênero literário, é o que teoricamente ou no senso comum nos aproxima mais da vida de quem escreve do que da ficção. No caso dos estudos das cartas de Clarice, isso se torna um pouco confuso. A linguagem, a oralidade presente no texto e a mistura com a informalidade e afeto transmitidos nos recortes de cartas aqui estudados nos deixam mais uma vez diante do enigma Clarice Lispector.

O que podemos concluir com base nessa dissertação é que a carta é um dos elementos possíveis para investigação e ilustração parcial da vida e obra de Clarice. Compreender sem querer entender tudo, pois é isso que a epistológrafa e autora Clarice Lispector não cessa de não dizer ao seu leitor e correspondente. A comunicação, a linguagem, a língua são essenciais, mas o que é essencialmente humano é a impossibilidade de saber tudo. Uma carta “boba” (LISPECTOR, 2002, p. 54) nada mais é, nesse caso, uma carta que não consegue alcançar tudo por dizer, mas preza pela necessidade do outro, do detrás do papel, daquele que a lê.

Além disso, constatamos aqui, que a carta é um meio, um espaço, um lugar de produção e criação literária. Nas missivas trocadas com Fernando Sabino fica evidente a necessidade de escrever, trocar opiniões, fazer críticas e construir escritos. A carta é objeto fundamental, portanto, por onde podemos traçar parte do processo criativo de Clarice Lispector e também de seus correspondentes.

Há, assim, um paralelo entre aquilo que se escreve nas correspondências e a escrita literária. Não podemos aqui afirmar que o estudo epistolar é essencial ou definitivo para compreendermos a vida e obra de Clarice Lispector, mas sim que é possível tomarmos as cartas trocadas entre Clarice e seus diversos correspondentes como elementos significativos para estudarmos e ilustrarmos o processo criativo da autora.

Por outro lado, se tomarmos o mundo contemporâneo em que vivemos e a velocidade de transmissão das informações é cada vez mais ágil, talvez, nos

equivocamos em pensar em que muito dizemos ao outro. Afinal, os recursos para dar notícias ao outro são infinitos: e-mail, WhatsApp, Messenger, Facebook, entre tantos outros. Tentamos, na contemporaneidade, preencher cada espaço vazio de tempo para dar sentido ao ser e ao Outro.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ANGELIDES, Sophie. *Carta e Literatura: correspondências entre Tchekhov e Górkki*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BESSA, Graciela. *Feminino: um conjunto aberto ao infinito*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. O papel das cartas e das confissões na ficção de Fernando Sabino. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 338-355, 2008.
- CARDOSO, Lúcido. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARELLI, Mario. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CASTELLO, José. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COSSI, Rafael Kalaf. *Lacan e o feminismo: a diferença dos sexos*. São Paulo: Annablume, 2018.
- COUTINHO, Eduardo. Rampeando a América Latina: para uma nova cartografia literária no continente. In: BITTENCOURT, Gilda Neves *et al.* (org.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FELICE, Thereza; VIEIRA, Marcus Andre. *A arte da escrita cega*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.
- FERRAZ, EUCANAÃ. Uma literatura sem literatura. *Quatro Cinco Um: A Revista dos Livros*, São Paulo, n. 21, ed. 1, abril 2019.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política (1983)*. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16 – O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. In: FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Carlos Magno. *Diálogos políticos entre Clarice Lispector e Katherine Mansfield*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12. Centro, Centros – Ética, Estética. *Anais...* Curitiba, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *Escuta do Desejo*. Rio de Janeiro: Ed. Cia de Freud, 2014.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

LACAN, Jacques. *A carta roubada*. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. O desejo da mãe. In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Tradução de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ou...o pior*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: mais ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-76)*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAGUARDIA, Ângela Maria. Espaço cronístico em Clarice Lispector e Inês Pedrosa: a inquietude metalinguística. In: ARRUDA, Aline Alves *et al.* (org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Belo Horizonte: Ed. Mulheres, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas Queridas*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARTINO, Telmo. Autocrítica de Clarice Lispector, no momento exato. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1972. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR. Rio de Janeiro: IMS, 2004. p. 76.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes II. *Opção Lacaniana online nova série*, ano 1, n. 1, p. 1-25, mar. 2010. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_1/Mulheres_e_semlantes_II.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 190-194, abr.-jun. 2014.

PROENÇA, Edgar. *Clarice Lispector*. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR. Rio de Janeiro: IMS, 2004.

QUINET, Antônio. *Os Outros em Lacan*. São Paulo: Passo a Passo, 2012.

RILKE, Rainer Maira. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

RITVO, J. B. O conceito de letra na obra de Lacan. *Revista da Escola Letra Freudiana: A prática da letra*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 26, p. 9-24, 2000.

ROCHA, Andréa Crabée. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

RODRIGUES, Leandro Garcia. A língua brasileira de Mário de Andrade: nacionalismo, literatura e epistolografia. *Todas as musas*, [s.l.], v. 4, n. 2, p. 100-116, jan.-jun. 2013.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta? *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 222-231, jan.-jun. 2015.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANTIAGO, Silvano. O intelectual modernista revisitado. *O Eixo e a Roda - Memorialismo e Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de; MELO, Wander. *Arquivos literários*. Cotia: Editora Ateliê, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.