

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS
LITERÁRIOS

RAYNARA ISIS BARBOSA VOLTAN

“NÃO SE PODE ANDAR NU”:
Pose e artifício na correspondência de Clarice Lispector

Belo Horizonte,
2024

RAYNARA ISIS BARBOSA VOLTAN

“NÃO SE PODE ANDAR NU”:

Pose e artifício na correspondência de Clarice Lispector

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória.

Orientador: Marcelino Rodrigues da Silva

Belo Horizonte,

2024

L771.Yv-n Voltan, Raynara Isis Barbosa.
"Não se pode andar nu" [manuscrito] : pose e artifício na correspondência de Clarice Lispector / Raynara Isis Barbosa Voltan. – 2024.
1 recurso online (130 f.: il., fots., color., p&b.) : pdf.
Orientador: Marcelino Rodrigues Silva.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 118-121.
Anexos: 123-130.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Correspondência – Teses. 3. Escritores brasileiros – Correspondência – Teses. 4. Cartas brasileiras – História e crítica – Teses. 5. Biografia como forma literária – Teses. I. Silva, Marcelino Rodrigues. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada "*NÃO SE PODE ANDAR NU*": *Pose e artifício na correspondência de Clarice Lispector*, de autoria da Mestranda RAYNARA ISIS BARBOSA VOLTAN, 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: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama – UFOP

Belo Horizonte, 10 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 10/07/2024, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior**, em 11/07/2024, às 07:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, Usuário Externo**, em 11/07/2024, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3359192** e o código CRC **97E497A1**.

Aos meus pais, aos mestres, aos amigos...

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa;

Ao Marcelino Rodrigues da Silva, meu orientador e professor, pelas leituras atentas, generosas e, sobretudo, pela confiança no trabalho.

Aos professores Daniel Bonomo e Jonas Sacudi-o, com os quais tive conversas esclarecedoras sobre a pesquisa e a literatura, em geral.

À Heloísa Penna, coordenadora do Apoio Pedagógico da UFMG, que me acolheu tão bem à equipe do projeto, pelo qual tenho profundo respeito e admiração. Aos queridos alunos que acreditaram no meu trabalho, mas acima de tudo, tiveram fé nas cartas, nos diários e na literatura, como um todo. As discussões suscitadas nos cursos contribuíram genuinamente para a construção deste trabalho.

Aos meus pais, que mesmo longe estiveram sempre comigo. Aos meus irmãos: Kayro, Raica e Khadija. À minha irmã de sangue e alma, Raiza Voltan, que tantas vezes foi luz nesse árduo caminho, que me ouviu atentamente tantas vezes falar sobre este trabalho.

À Eloá e a Amanda, minha segunda família. Amigas com as quais compartilho o dia a dia, os anseios da vida futura e descubro curiosidades geográficas que jamais saberia.

Aos amigos Alice Silveira, Beatriz Francisco, Ronan Lima e Scarlet Souza, os primeiros incentivadores da vivência intelectual, com os quais virei noites lendo e discutindo literatura (em tempos remotos de Moitas, UFOP e movimentos estudantis). Ainda há o grito de amizade, mesmo com o tempo e a distância.

Às minhas preciosas amigadas da UFMG, Carolina Garcia, Vinicius Sarraff, Karolaine Natali e Talita, com as quais tantas vezes tomei sol no gramado da Faculdade de Letras, pela convivência e suporte diário.

A Alice Moratto, que partilha comigo das alegrias e desesperos da vida acadêmica e que diversas vezes acolheu meu desespero durante a escrita deste trabalho.

À Livraria Quixote, mas sobretudo às minhas mais inestimáveis amigadas ali feitas: Bruno, com quem compartilhei fascínio e admiração pela literatura; Bernardo, leitor assíduo de Clarice Lispector, que com seu olhar atento me fez perceber muitas coisas sobre a literatura, a vida; e ao Lucas, devoto à arte, que olha para todas as coisas duas vezes (tudo é e não é), com quem tive longas conversas sobre *Camp* e que manteve sempre um interesse genuíno em me ouvir falar sobre este trabalho.

Aos meus amigos e amigas das livrarias ao redor, em especial a Caio e à Raíssa, com as quais partilho a paixão pela arte e pela literatura.

Meus sinceros agradecimentos a todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para o resultado deste trabalho.

— *O que é a natureza senão o mistério que tudo engloba? Cada coisa tem o seu lugar. Que o digam as pirâmides do Egito. No alto de tanta incompreensão, no topo da pirâmide, quantos séculos, eu te contemplo, oh ignorância. E eu sei qual é o segredo da esfinge. Ela não me devorou porque respondi certo à sua pergunta. Mas eu sou um enigma para a esfinge e no entanto não a devorei. Decifra-me, disse eu à esfinge. E esta ficou muda. As pirâmides são eternas. Vão ser sempre restauradas. A alma humana é coisa? É eterna? Entre as marteladas eu ouço o silêncio.*

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

Não se pode andar nu, nem de corpo nem de espírito.

Clarice Lispector, *Água Viva*

RESUMO

Os tortuosos caminhos que perpassam nosso conhecimento sobre a vida e a obra de Clarice Lispector estão relacionados a um complexo processo de ficcionalização da autora, realizado por meio de um diálogo do qual participam diversas vozes. A princípio, podemos dividir essas vozes em três conjuntos: a dos biógrafos, críticos e jornalistas que escreveram e falaram sobre ela; a voz da própria Clarice, que se manifesta em crônicas e textos jornalísticos, colocando-se publicamente como uma pessoa real; a voz da autora, que aparece de maneira indireta em seus textos assumidamente ficcionais. Com a publicação de sua correspondência, deve ser acrescentado um quarto conjunto, constituído também pela voz da escritora, mas que agora se manifesta de maneira privada, em suas cartas para amigos, escritores, críticos e familiares. O objetivo desta dissertação é estudar o processo de construção das imagens de Clarice Lispector, buscando compreender o lugar que sua correspondência ocupa nele. Para isso, utilizamos referências teóricas sobre questões como o biografismo, o lugar do autor na modernidade ocidental e a epistolografia, com destaque para os conceitos de “pose”, “persona” e “performance” (LIMA, 1986 e 1991; KLINGER, 2006; MOLLOY, 2022), bem como para a ideia de “sensibilidade *Camp*” (SONTAG, 2020). A partir dessas referências, foi possível observar como as cartas participam desse diálogo, constituindo-se não como uma escrita transparente e referencial, mas como um espaço de elaboração de autoimagens complexas da autora, nas quais a ficção e o tratamento poético da linguagem também estão presentes.

Palavras-chave: Clarice Lispector; correspondência; autor; vida e obra.

RÉSUMÉ

Les chemins sinueux qui traversent notre connaissance de la vie et de l'œuvre de Clarice Lispector sont liés à un processus complexe de fictionnalisation de l'auteur, réalisé à travers un dialogue auquel participent plusieurs voix. D'abord, nous pouvons diviser ces voix en trois groupes: celle des biographes, critiques et journalistes qui ont écrit et parlé d'elle; la voix de Clarice elle-même, qui se manifeste dans des chroniques et des textes journalistiques, se présentant publiquement comme une personne réelle; la voix de l'auteur, qui apparaît indirectement dans ses textes ouvertement fictionnels. Avec la publication de sa correspondance, il faut ajouter un quatrième groupe, constitué également de la voix de l'écrivain, mais qui se manifeste maintenant en privé, dans ses lettres aux amis, écrivains, critiques et famille. L'objectif de cette thèse est d'étudier le processus de construction des images de Clarice Lispector, en cherchant à comprendre la place qu'y occupe sa correspondance. À cette fin, nous utilisons des références théoriques sur des questions comme le biographisme, la place de l'auteur dans la modernité occidentale et l'épistolographie, en évidence sur les concepts de "pose", "persona" et "performance" (LIMA, 1986 et 1991; KLINGER, 2006; MOLLOY, 2022) et ainsi que par l'idée de "sensibilité du *Camp*" (SONTAG, 2020). Grâce à ces références, il a été possible d'observer comment les lettres prennent part à ce dialogue, se constituant non pas comme une écriture transparente et référentielle, mais comme un espace de création d'images de soi complexes de l'auteur, dans lesquelles la fiction et le traitement poétique du langage sont également présents.

Mots-Clés: Clarice Lispector; correspondance; l'auteur; la vie et l'œuvre.

Lista de figuras

Fig. 1. Francesca Woodman. ' <i>Self deceit 1</i> ', Roma, 1978, George and Betty Woodman.....	13
Fig. 2. Clarice Lispector após terminar a faculdade de Direito, a poucos meses da publicação de <i>Perto do coração selvagem</i> , Recife, 1940.....	29
Fig. 3. Clarice Lispector em Torquay, nos anos 1950.....	29
Fig. 4. Pintura de Clarice Lispector feita por Giorgio de Chirico, Rio de Janeiro, 1945.....	30
Fig. 5. Clarice Lispector fotografada ao lado de sua pintura, feita por Giorgio de Chirico, Rio de Janeiro, em 1961.....	30
Fig. 6. Clarice Lispector sorrindo após o nascimento do primeiro filho, Pedro Gurgel Valente, Nápoles, 1948.....	31
Fig. 7. Clarice Lispector ao lado de Tom Jobim no lançamento de <i>A maçã no escuro</i> , Rio de Janeiro, 1961.....	31
Fig. 8. “ <i>Le déjeuner en fourrure</i> ”, de Meret Oppenheim, <i>The Museum of Modern Art</i> , 1936.....	113

Lista de anexos

Anexo I: Clarice Lispector entrevistada por Sérgio Fonta, em 1972.....	122
Anexo II: Certidão de nascimento de Clarice Lispector, onde vemos sua data de nascimento: 10 de outubro de 1920.....	123
Anexo III: Crítica do romance <i>Perto do coração selvagem</i> , por Álvaro Lins.....	123
Anexo IV: Semanário intitulado <i>PAN</i> , em que Clarice Lispector publicou um de seus primeiros contos, intitulado “Triunfo”	124
Anexo V: Crítica do romance <i>Perto do coração selvagem</i> , por Lauro Escorel.....	125
Anexo VI: Crítica do romance <i>O lustre</i> , por Sérgio Milliet.....	125
Anexo VII: Crítica do romance <i>O lustre</i> , por Álvaro Lins.....	126
Anexo VIII: Prefácio retirado do livro <i>A maçã no escuro</i> , por sugestão de Fernando Sabino (1956)	126
Anexo IX: Crônica de Clarice Lispector, publicada após a morte de Lúcio Cardoso, em 1969.....	128

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. “DECIFRA-ME OU TE DEVORO”: Os mitos em torno de Clarice.....	18
3. POSE, MÁSCARA E PERFORMANCE: as imagens públicas do escritor.....	38
3.1. Ascensão (e queda?) do autor moderno.....	38
3.2. Um teatro de imagens.....	48
3.3. As máscaras de uma escritora incomum.....	54
4. “EU QUERO UMA VIDA”: autoimagens de Clarice na correspondência.....	58
4.1. Entre “cascos e carícias”: diálogo com os homens de letras.....	64
4.2. Os bastidores da literatura na correspondência íntima.....	78
4.3. O cotidiano e a vida afetiva no diálogo epistolar.....	97
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
7. ANEXOS.....	122

Figura 1: Francesca Woodman. '*Self deceit 1*', Roma', 1978.



Fonte: Site da *National Gallery of Art*

1. INTRODUÇÃO

Viver é ser fotografado, ter um registro da sua vida e, portanto, continuar a viver inconsciente, ou fingindo não ter consciência, das atenções incessantes da câmera. Mas viver também é posar.

Susan Sontag, *Ao mesmo tempo*

Quando entramos no site do Instituto Moreira Salles, no espaço destinado à divulgação do seu trabalho de guarda e conservação de arquivos de artistas e escritores, e acessamos as páginas dedicadas a Clarice Lispector, um comentário, seguindo de uma breve biografia, chama nossa atenção: “Um dos principais nomes da literatura brasileira e figura literária de estatura internacional, Clarice Lispector esforçou-se para desconstruir o mito em que se cristalizou sua imagem, associada à da mulher triste e solitária”. De certa forma, esse comentário sintetiza a problemática sobre a qual esse trabalho se debruça, ou seja, a questão dos mitos criados em torno da escritora Clarice Lispector.

Autora de uma obra literária considerada “intimista”, por conta da intensa exploração da subjetividade e da experiência psíquica de suas personagens, Clarice foi muitas vezes vista por seus leitores e críticos literários a partir de uma perspectiva biografista, segundo a qual sua obra era tomada como uma extensão de sua própria vida e personalidade. Embora tenha sido considerada pelos críticos como uma escritora inovadora e original, com uma posição singular na literatura brasileira, essa fusão da biografia e da personalidade da escritora com sua obra teve como consequência uma recepção truncada, marcada por diversas dificuldades para consolidar sua reputação e adentrar definitivamente no mercado editorial.

Desde o início de sua carreira, Clarice Lispector foi vista como um enigma a ser desvendado, como uma escritora triste e melancólica, e sobretudo, misteriosa. Como atestam suas entrevistas, crônicas e cartas, a escritora se incomodava com esses adjetivos inferidos sobre ela, tentando em diversos momentos desmistificar essas imagens que circulavam sobre si. No entanto, essas imagens foram sendo construídas e continuaram circulando, inclusive endossadas pela próxima escritora em certas ocasiões, essas imagens míticas de Clarice Lispector, por sua vez, reverberam ainda hoje nos discursos de senso comum sobre a escritora.

Entre os muitos episódios que atestam essa relação conflituosa entre Clarice e sua imagem pública, podemos citar, por exemplo, uma entrevista concedida ao jornalista Sérgio Fonta, para o *Jornal de Letras*, em abril de 1972, na qual, ao ser questionada sobre sua fama de “monstro-sagrado”, ela declara não saber as origens desses mitos, ressaltando que ninguém precisava ter medo dela (Ver anexo I).

Embora se incomodasse com esses mitos que eram criados em torno de sua figura, a própria Clarice participou ativamente de sua construção, ora refutando-os, ora endossando-os e contribuindo para que eles se espalhassem. Num tortuoso caminho que envolve ficção e realidade, uma multiplicidade de vozes participa desse processo por meio do qual foram e continuam sendo criadas as imagens públicas da escritora, estabelecendo relações entre sua obra, sua subjetividade e sua vida íntima e pessoal.

Desse conjunto fizeram parte, por exemplo, as vozes dos críticos literários que escreveram sobre a obra de Clarice, os quais contribuíram de modo fundamental para moldar o modo como a escritora foi vista pelo público. Entre eles, o nome de maior destaque é o de Álvaro Lins, que foi um verdadeiro divisor de águas para a recepção crítica da autora. Mas outros nomes também participaram desse diálogo, como Lauro Escorel e Sérgio Milliet, entre outros. Podemos mencionar, também, os amigos e colegas de profissão da escritora que, em algum momento, falaram sobre sua obra e sua personalidade, contribuindo, mesmo que indiretamente, para a construção das imagens públicas de Clarice Lispector, como Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Lygia Fagundes Telles. De um ponto de vista contemporâneo, é importante lembrar também das vozes dos biógrafos da escritora, como Benjamin Moser e Nádya Gotlib, que participam desse diálogo, ainda que de forma mais crítica e distanciada.

Como foi dito acima, a própria Clarice também participou desse processo, não apenas por meio de seus contos e romances, assumidamente ficcionais, mas também por meio de crônicas e textos jornalísticos, nos quais ela se coloca publicamente como uma escritora e uma pessoa real. Com a publicação de sua correspondência, no entanto, acrescenta-se a esse diálogo uma outra voz, que é também a da própria escritora (bem como a de seus interlocutores), mas que agora se manifesta em âmbito privado, por meio de suas cartas a amigos, escritores, editores etc, reagindo aos mitos que circulavam sobre ela e construindo novas e diferentes imagens de si mesma.

As cartas foram um certamente um elemento importante da trajetória existencial e intelectual de Clarice Lispector. Desde os anos de 1940, quando ela despontou no cenário literário brasileiro, até poucos meses antes de sua morte, em 1977, a escritora

utilizou as cartas para se comunicar com diferentes interlocutores. Em parte, essa importância foi motivada pela vida movimentada que ela levou durante algumas décadas, morando no exterior por conta de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente. No entanto, mesmo depois seu retorno ao Brasil, Clarice manteve o hábito da escrita epistolar, enviando cartas aos amigos, às irmãs, aos escritores que estavam começando sua carreira etc.

O que propomos nessa dissertação é estudar o processo de construção das imagens de Clarice Lispector, buscando compreender o lugar que sua correspondência ocupa nele. O objetivo central do trabalho, portanto, é analisar a correspondência de Clarice Lispector a fim de captar as autoimagens que ela constrói de si nesses textos e colocá-las em diálogo com as imagens da escritora que circulam por meio de outros discursos (críticos, biográficos, epistolares e midiáticos) que tratam de sua obra, vida e personalidade. Para tentar alcançar esse objetivo, faremos um percurso composto por três etapas, que correspondem aos três capítulos da dissertação.

No primeiro capítulo, intitulado “‘Decifra-me ou te devoro’: Os mitos em torno de Clarice”, buscaremos traçar um panorama geral do processo por meio do qual se deu a construção da figura pública de Clarice Lispector. Entrarão em pauta, para isso, o trabalho de biógrafos da escritora, recuperando alguns aspectos de sua biografia que contribuíram para sua mitificação; o discurso de críticos literários como Álvaro Lins, no qual se configura a interpretação de sua obra literária pela chave biografista; bem como comentários feitos por amigos e colegas, que também ajudaram a criar e propagar um certo imaginário sobre Clarice. A esse conjunto de vozes, agregaremos também a voz da própria escritora, especialmente em algumas crônicas publicadas na imprensa jornalística, que dialogam explicitamente com esse processo de mitificação, assim como outras formas de aparição pública da escritora, como fotografias e entrevistas.

O segundo capítulo, intitulado “Pose, máscara e performance: as imagens públicas do escritor”, tem como foco estabelecer um campo teórico e conceitual a partir do qual esse processo de mitificação da figura de Clarice Lispector possa ser interpretado. Busca-se, então, nessa parte da dissertação, fazer um levantamento teórico dos debates a respeito da questão do autor e das relações entre vida e obra no contexto da modernidade ocidental, a fim de compreender a constituição do biografismo como chave de leitura dos textos literários e de criação de imagens do escritor. Como parte desse debate, são mobilizadas também reflexões sobre a individualidade moderna e os discursos autobiográficos, nas suas relações com os processos de produção de imagens

e autoimagens do escritor, com destaque para formulações que permitem captar as tensões e artifícios envolvidos no jogo teatral por meio do qual se construiu a figura pública de Clarice Lispector.

Finalmente, o terceiro e último capítulo da dissertação, que traz o título “‘Eu quero uma vida’: autoimagens de Clarice na correspondência”, propõe-se em sua totalidade a investigar as cartas da escritora, a fim de compreender o modo como elas participam desse jogo de construção de imagens e autoimagens da escritora. Para operacionalizar a análise, dividiremos as cartas enviadas por Clarice em três grupos, estabelecidos em função dos interlocutores e dos temas abordados. No primeiro, serão focalizadas as cartas de caráter mais público e formal, enviadas a pessoas que não eram próximas da escritora, como críticos literários e editores; no segundo, estão as missivas de caráter mais íntimo e pessoal enviadas a amigos e familiares de Clarice, tratando de questões relacionadas à arte e à literatura; e no terceiro grupo, abordaremos cartas também de caráter mais íntimo e pessoal, em que a escritora fala de assuntos ligados à sua vida cotidiana e afetiva, nas quais, a princípio, as questões ligadas à literatura não estariam implicadas. Quando for possível e pertinente, incluiremos no debate também algumas das cartas enviadas a Clarice por seus interlocutores. Ao longo de todo o capítulo, buscaremos comparar as autoimagens produzidas pela escritora nesse contexto mais íntimo e pessoal da correspondência com as imagens públicas que dela circulavam, abordadas nos dois capítulos anteriores, bem como avaliar a presença, na atividade epistolar, de recursos e procedimentos habitualmente relacionados à literatura, como a ficção e o tratamento poético da linguagem.

2. DECIFRA-ME OU TE DEVORO”: Os mitos em torno de Clarice

J.C. — *Clarice, que mais lhe marcou a vida?*

CL. — *Acho que é meu nascimento e o seu mistério.*

Entrevista de Clarice Lispector para o
Jornal do Comércio

Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem.

Hilda Hilst, *A obscena senhora D*

Chamada em muitas ocasiões de hermética e misteriosa, além de carregar consigo a marca do exotismo conferida pelo local de nascimento, Clarice Lispector se destacou na literatura por seus romances, contos e crônicas. O surgimento da autora no cenário literário da década de 1940 causou entusiasmo entre leitores e críticos, e o espanto com essa desconhecida e jovem escritora não foi em vão. *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943¹, ganha grande destaque como romance intimista, vertente literária que já estava em vigor em 1930, e mantinha-se em disputa ideológica com o regionalismo.

Com uma forte predominância do romance regionalista no Brasil, a ideia de recriar no texto literário característica do meio social era sobreposto ao romance intimista, o qual aparentemente se distanciava das questões sociais para focar nas questões psicológicas e subjetivas. Desse modo, ainda que a literatura intimista estivesse, pouco a pouco, ganhando espaço na literatura brasileira é com *Perto do coração selvagem* que, de fato, o movimento ganha força, é para este fato que chama atenção Antonio Candido, ao destacar que faltava aos romances daquele período “exploração vocabular”:

Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de João Miramar, ou o Mário de Andrade de Macunaíma, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. (Candido, 1977, p. 126)

¹ Embora seja difundido, no meio literário, que *Perto do coração selvagem* foi publicado em 1944, as cartas da autora e o mercado editorial do período atestam ter sido publicado no fim do ano de 1943.

Nesse sentido, mais que iniciar um movimento, o primeiro romance da escritora rompe certas barreiras impostas à prosa brasileira, ou nas palavras de Candido, ela escolhe o risco à “comodidade do ramerrão” (Candido, 1977, p. 127).

Após a publicação de *Perto do coração selvagem*, com apenas vinte e três anos, Clarice Lispector causa alvoroço na crítica literária ao inaugurar no Brasil o que os críticos do período chamariam como “romance lírico”, desse modo, romance destoava daqueles que eram os mais recorrentes, ao passo que Lispector abre mão de uma literatura regionalista para escrever uma literatura intimista e subjetiva, que valorizava, sobretudo, a construção psíquica das personagens, construída pelo recurso do fluxo de consciência.

Quando surge Lispector, não apenas a sua grande capacidade literária foi notada, mas também sua aparência, seu nome, suas origens familiares e local de nascimento, seu comportamento e sua personalidade: um nome incomum para uma brasileira, uma jovem alta e branca que correspondia aos padrões de beleza estabelecidos na época. Sua personalidade, particularmente, foi objeto de inúmeros comentários, que muitas vezes giravam em torno da ideia de que ela era uma mulher misteriosa, que pouco sorria ou dava gargalhadas, uma pessoa acima de tudo de aparência triste, amargurada e melancólica. Sua última entrevista filmada, provavelmente a mais conhecida por seu público leitor, datada de 1977, realizada pelo entrevistador Júlio Lerner no programa *Panorama*², da TV Cultura, também contribuiu muito para a construção dessa imagem. Não apenas a postura assumida pela escritora naquela entrevista – cabe aqui lembrar que naquela ocasião a escritora já se encontrava bastante abatida pelo câncer de útero que a vitimaria ainda naquele ano –, mas também os muitos relatos e comentários de amigos, críticos e jornalistas sobre o comportamento da escritora foram fundamentais para isso.

Alguns detalhes biográficos também contribuíram para a construção dessa imagem. Sua dicção, por exemplo, foi um desses elementos que se somaram à figura mitificada da escritora. Marcada pelos “r” ásperos, ela foi muitas vezes confundida com um sotaque estrangeiro, apesar dos esclarecimentos eventualmente feitos pela própria

² *Panorama com Clarice Lispector*. Entrevista de Clarice Lispector no programa Panorama Especial, da TV Cultura. São Paulo, fev. 1977.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=735s>> Acesso em 17/05/2024.

OBSERVAÇÃO: As referências das entrevistas de Clarice Lispector consultadas no formato audiovisual serão indicadas em notas de rodapé. Quando o acesso for por meio de publicações impressas, a referência será indicada no corpo do texto, da forma habitual para as demais publicações impressas.

Clarice, de que ela era provocada pela língua presa: “Muitas pessoas pensam que eu falo desta maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho a língua presa. Há a possibilidade de cortar, mas meu médico falou que dói muito. Tem uma palavra que não posso falar, senão todo mundo cai pra trás: Aurora.” (Gotlib, 2007, p. 49). Ela ainda ressalta que muitas vezes, em Buenos Aires, perguntaram-lhe se era francesa. A sua dicção, no entanto, não passa despercebida pela crítica, que atribuiu essa particularidade à origem estrangeira da escritora. Mais tarde, quando foi diversas vezes indagada sobre o assunto, afirmava ser “uma russa que não sabe uma palavra de russo” (Lispector, 2020, p. 46).

Atestar a origem do sobrenome “Lispector” também não foi tarefa fácil para os biógrafos da autora, como Nádía Gotlib e Benjamin Moser, sobretudo em razão da falta de documentos, já que a família de Clarice chegou ao Brasil refugiada, ou seja, os documentos que portavam eram escassos. Gotlib chama atenção para a certidão de nascimento original da escritora. Segundo a biógrafa, o documento atesta o nome e a data de nascimento da autora: Haia, 10 de dezembro de 1920 (ver anexo II). De acordo com Gotlib, é essa a data que os críticos da autora adotam desde então. O dado, no entanto, foi divulgado apenas em 2007 pela irmã Elisa Lispector. Antes disso, a questão em torno do nascimento de Clarice Lispector era sempre comentada pela crítica.

Moser aponta um outro dado em torno da mesma questão. Ele chama atenção para as pequenas mentiras que a escritora contava sobre o momento em que chegou ao Brasil:

E ela mentia sobre a idade que tinha quando veio para o Brasil. Numa passagem já citada aqui, ela usa o *itálico* para enfatizar que tinha apenas dois meses de idade quando sua família desembarcou. Tinha mais de um ano, porém, como ela bem sabia. É uma pequena diferença – era muito nova, de todo modo, para se lembrar de qualquer outra pátria –, mas é estranha sua insistência em rebaixar a idade até o mínimo verossímil. (Moser, 2009, p. 21)

Benjamin Moser percebe, ainda, um lastro biográfico no romance *O lustre* (1946), no qual a escritora, por meio do discurso ficcional, aponta para o mesmo problema, uma vez que Virgínia, protagonista da narrativa, também se sentia como uma estrangeira em qualquer parte: “O lugar onde ela nascera – surpreendia-se vagamente de que ele ainda existisse, como se também ele pertencesse ao que se perde” (Moser, 2009, p. 21). Dessa forma, o assunto em torno de sua origem foi abundantemente comentado pela crítica, contribuindo para a construção do que chamaremos neste

trabalho de “O mito da esfinge”, isto é, a imagem mitificada de Clarice Lispector que vêm circulando entre seus leitores, desde o seu surgimento no cenário literário brasileiro.

Já na década de 1940, muito se falou sobre o nome e a personalidade de Lispector. Podemos apontar, como ponto de partida para a elaboração de imagens da escritora, as observações da crítica literária que aproximavam a literatura produzida pela autora de sua própria personalidade. Num texto publicado em 1944, no jornal *Estado de São Paulo*, por exemplo, Sérgio Milliet comenta sobre a força literária que havia em *Perto do coração selvagem*. No entanto, na mesma crítica, ele fala também sobre o nome da autora, manifestando uma reação de estranhamento: “[...] de nome estranho e até desagradável, pseudônimo, sem dúvida” (*apud* Andrade, 2017, s/p).

Dois outros aspectos frequentes na crítica literária sobre Clarice contribuem para a proliferação dessas imagens um pouco mitificadas da autora. O primeiro são as recorrentes aproximações entre Lispector e outros autores de renome, especialmente James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf. A comparação talvez tenha sido, em parte, sugerida pela própria Clarice, que utilizou em seu primeiro romance uma epígrafe de James Joyce³. Já o segundo refere-se às recorrentes aproximações entre Lispector e algumas de suas personagens ficcionais, especialmente Joana, de *Perto do coração selvagem*, e Virginia, de *O lustre*. Ambos os livros são narrativas com características semelhantes, sobretudo pelo uso do fluxo de consciência.

Especialmente importante, nesse sentido, é uma crítica sobre o recém lançado *Perto do coração selvagem*, escrita por Álvaro Lins, publicada em 1943 pelo jornal *Correio da Manhã* e intitulada “Romance lírico”⁴ (cf. Anexo III). Um texto, aliás, que é comentado por Lispector em diversas ocasiões ao longo de sua correspondência. Nele o crítico tece alguns elogios à obra, mas chama atenção, entre outros aspectos do romance, para suas referências literárias e sua relação com a personalidade da autora. A primeira provocação que ele faz, ao aproximar Lispector de Joyce, diz respeito ao “temperamento feminino” da obra. Segundo o crítico, *Perto do coração selvagem* é um livro inteiramente feminino, destacando que esse caráter feminino é proveniente das próprias experiências de Clarice Lispector.

³ “Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida.” (Joyce, James, *apud* Lispector, 1963, p. 02)

⁴ Em uma reedição, o artigo foi publicado com o título de “A experiência incompleta”, na obra *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*.

Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de Proust, de Joyce e de Virginia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a sra. Clarice Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino. (Lins, 1943, s/ página)

Na mesma crítica, ele comenta sobre a influência da personalidade da autora na elaboração das personagens do romance:

[...] a surpresa, porém, não deve levar a sua perturbação até o limite em que se perde o senso crítico. Há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a se fixar: a personalidade da sua autora e a realidade de sua obra. Li o romance duas vezes, e ao terminar, só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção. Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra de ficção. Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecida no momento [de] todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino como se vê, mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há em todo autor, de transformar a sua individualidade em obra independente e íntegra em si mesma. Parece-me que, neste sentido, a sra. Clarice Lispector não atingiu todo objetivo da criação literária. O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma grande personalidade. E uma natureza humana original é sem dúvida a sra. Clarice Lispector, como está refletida no romance. Personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível. Há, realmente, alguma coisa de selvagem, de bravio, de incontrolável, na figura humana que ocupa o primeiro plano do romance. Os fatos do livro não importam, e não são eles que procuro identificar com a figura da autora, mas o que devemos rever e contemplar é o ser humano que está animando estas páginas de ficção. O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem* é exatamente a poderosa personalidade de sua autora, a sua estranha natureza humana. É evidente que ela tem dentro de si um mundo de ficção, e escolheu com segura intuição a forma de expressão literária que lhe era mais adequada. Imagino que a sua concepção do mundo ficaria desfigurada dentro do romance tradicional. Procurou, por isso, uma forma moderna do romance, aquela que permite a visão do mundo numa atmosfera de sonho, a confusão entre memória e imaginação, a deformação alucinada dos fenômenos sob o efeito da subjetividade de uma natureza humana original. (Lins, 1943, s/ página)

Como se vê, Álvaro Lins extrapola a sua função como crítico literário, que seria a de analisar a obra de Clarice, partindo para uma discussão sobre as características pessoais da escritora. Interessante observar que essas características pessoais que ele destaca são suposições feitas por meio de seu livro. Como destaca Clarice Lispector, ela não conheceu os críticos que falaram sobre ela, já que sua vida foi em grande parte vivida no exterior (Lispector, 1977, s/p). Nesse sentido, o crítico, por meio dessas suposições fundadas sobre bases incertas, contribuiu para que se criasse uma imagem mitificada da escritora.

Antonio Candido que, ao lado Lins, ocupava um lugar de destaque como crítico literário e intelectual da época, também reflete sobre o lançamento da escritora. Publicada na *Folha da Manhã*, em 16 de julho de 1944, sua crítica sobre *Perto do coração selvagem* é intitulada “No raiar de Clarice Lispector”. Nela, apesar de seus comentários de prestígio e elogio ao romance, destacando o “verdadeiro choque” que recebeu ao ler a escritora (Candido, 1977, p. 127), o crítico aponta para algumas questões acerca da sua originalidade. Além de sugerir, também, um paralelismo entre a obra e a personalidade da autora, ao destacar o fato de que ela produzia um “mundo” ficcional a partir de suas próprias emoções:

Em relação a *Perto do coração selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é performance da melhor qualidade. [...] A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas. [...] Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas. (Candido, 1977, p. 128)

Embora faça essa relação, ainda que um pouco mais sutil, entre vida e obra, aproximando-se inclusive dos comentários de Lins, a crítica feita por Antonio Candido recepciona muito bem a obra e a estreante, colocando ambas num lugar de destaque para a literatura da época.

De modo semelhante, as aproximações entre Clarice Lispector e suas personagens ganham relevância em outros textos de sua fortuna crítica. Esse fato contribuiu fortemente para a construção de uma imagem mitificada de Lispector para o seu público leitor. De modo que, como ressalta Evando Nascimento, a escritora só consegue o pleno reconhecimento de seu lugar como uma escritora de renome com o seu quinto romance, *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. Já que, como apontou o autor de *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), o panorama editorial era regido por uma lógica mercadológica baseada na divisão entre autores adequados para atingir boas vendas e autores que não ganhavam destaque. Sobre isso ele destaca:

A trama é idêntica à de hoje: a divisão do campo entre os escritores feitos para vender e aqueles que, por mais prestígio tenham, vendem relativamente pouco e sustentam bem menos o mercado editorial. O temor da recusa, a ansiedade com o atraso da publicação exatamente para não mais precisar ficar preso à obra, a dificuldade de viver do que se escreve, tudo isso faz parte do drama existencial e literário de Sabino e Lispector. (Nascimento, 2012, p. 280)

Assim, vida e obra se misturaram, confundindo-se e entrelaçando-se num jogo de interpretação. Nesse sentido, depois do espanto da crítica literária com *Perto do coração selvagem*, dos diversos comentários críticos a respeito do nome de Lispector e das diferentes alusões à sua obra literária como representação de sua própria personalidade, o mito ganha maior potência e circulação no meio literário. Importante observar que a própria escritora participa desse jogo, contribuindo para a elaboração e a circulação dessas narrativas sobre si, por meio de textos com viés autobiográfico, sobretudo suas crônicas, como também por meio da mídia e de seu círculo de relações e amizades.

Foi por meio desses discursos de críticos, jornalistas e biógrafos que se construiu a imagem pública de Clarice Lispector, como uma mulher enigmática e misteriosa, que combinava e se relacionava de muitas formas com a sua própria obra literária. Uma imagem que pode ser sintetizada pela figura da esfinge. Como dissemos acima, a própria Clarice contribuiu para a criação dessa imagem, pela maneira como ela falava de si mesma e se mostrava ao público, em discursos de caráter autobiográfico, como suas crônicas e entrevistas, bem como em suas fotografias eventualmente divulgadas pela imprensa.

Como atesta sua correspondência com Fernando Sabino⁵, por razões financeiras Lispector dedicou-se ao ofício de cronista, em 1953, escrevendo bilhetes dos Estados Unidos para a revista *Manchete*. Já nesse primeiro contato com o estilo cronista a escritora mantinha certos receios por considerar um gênero “menor”, propondo, inclusive, assinar com um pseudônimo ou apenas com “C.L”. As duas propostas, no entanto, não são aceitas e Lispector passa a assinar com o seu nome mesmo, apesar disso, sua atividade como cronista não surte tanto efeito, ao passo que a escritora abandona o projeto com pouco tempo de atuação.

Desse modo, é em 1967, que a escritora de fato inicia seu trabalho como cronista no *Jornal do Brasil*, a convite do jornalista Alberto Dines, e é nesse momento que o

⁵ Lispector, Clarice; Sabino, Fernando. Org. Fernando Sabino. *Cartas perto do coração*: dois jovens escritores unidos pelos mistérios da criação. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

mito da esfinge ganha uma maior proporção e relevância, tanto para a escritora quanto para o público.

De acordo com a escritora, escrever crônicas era para ela algo completamente novo, provocando apreensão e expectativa. Numa entrevista para o jornal *Estado de São Paulo*, ela conta que, para lidar com esses sentimentos, recebeu a ajuda de um amigo importante, experiente na escrita de crônicas: “Até que Rubem Braga, meu grande amigo, aconselhou-me a fazer várias, para não ficar naquela preocupação de ter alguém esperando pela minha produção literária.” (Lispector *apud* Ribeiro, 1969, s/p). Com esse novo trabalho, Clarice se torna também uma cronista de destaque, alcançando grande popularidade. Em uma crônica publicada em 20 de abril de 1968, ela comenta a projeção que o trabalho lhe rendeu: “Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê.” (Lispector, 2018, p. 98).

Escrevendo essas crônicas, Clarice teve a oportunidade de participar de maneira mais direta da construção dessas imagens que circulavam sobre ela. Justamente porque as crônicas são um gênero por meio do qual ela podia dialogar diretamente com seu público leitor, aproximando-o de si, ou pelo menos dando uma impressão de proximidade entre aquele que escreve e aqueles que leem. Dessa forma, é possível observar em suas crônicas algumas respostas a esses discursos, que acabaram funcionando como um endosso e uma potencialização do processo de ficcionalização de sua imagem pública. Vejamos, primeiro, a crônica “Perguntas grandes”, publicada em 1969, em que ela comenta o próprio processo de escrita de crônicas e sua relação biográfica/ficcional com esse tipo de texto.

Perguntas Grandes

Pessoas que são leitoras de meus livros parecem ter receio de que eu, por estar escrevendo em jornal, faça o que se chama de concessões. E muitas disseram: “Seja você mesma.”

Um dia desses, ao ouvir um “seja você mesma”, de repente senti-me entre perplexa e desamparada. É que também de repente me vieram então perguntas terríveis: quem sou eu? como sou? o que ser? o que ser? quem sou realmente? e eu sou?

Mas eram perguntas maiores do que eu. (Lispector, 2018, p. 209)

No trecho acima, já se pode ver que a relação entre vida e obra está em jogo nas crônicas, porém de uma forma diferente da que acontece em relação à sua obra

ficcional. Do ponto de vista do público, a crônica, ao contrário da ficção, demanda que ela não se despersonalize para escrever. E as perguntas – “Quem sou eu? como sou? o que ser? quem sou realmente? e eu sou?” – parecem propor justamente o contrário disso, ao apontar um jogo retórico que se aproxima da ficção da autora Clarice Lispector.

Já a crônica intitulada “Vietcongue”, publicada também em 1970, se estabelece quase como resposta a essas questões, ao abordar a relação entre sua personalidade e suas personagens ficcionais, tema que foi recorrentemente abordado pelos críticos durante os anos 1940 e 1950. A autora ressalta que, em seus romances, nunca mencionou assuntos pessoais, afirmando que até mesmo com amigos ela vai somente até certo ponto, nunca revelando “tudo” de si. Evidenciando seu apreço por preservar essa distância e manter-se reservada, ela comenta: “sou até uma pessoa muito secreta.” (Lispector, 2018, p. 296).

Vietcongue

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, que nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. (Lispector, 2018, p. 296)

A crônica é, muito provavelmente, relacionada com as diversas observações feitas por críticos e jornalistas sobre esse assunto. Podemos inferir que a reação da escritora diante de sua imagem pública estava relacionada, entre muitos aspectos, às diversas críticas sobre sua produção literária – especialmente às obras *Perto do coração selvagem* (1943) e *O lustre* (1946) –, feitas quase sempre por críticos do sexo masculino, e à dificuldade que era, na sociedade fortemente machista das décadas de 1940, 1950 e 1960, uma mulher manter-se na literatura.

É por meio dessa relação entre vida e obra que se constitui o mistério em torno de Lispector, sintetizado pela ideia do “mito da esfinge”, um mito construído a muitas mãos. Os contornos mais nítidos desse mito se estabelecem por meio das palavras da própria Clarice, quando, em duas crônicas, ela comenta uma visita que fez ao Egito. Posteriormente, a imagem da esfinge se desenvolve por meio de comentários feitos por artistas, críticos, pesquisadores, público e amigos que falam sobre a autora. A primeira

menção que Clarice faz a esse tema aparece em uma crônica de 12 de junho de 1971, intitulada “Já andei de camelo, a Esfinge, a dança do ventre (conclusão)”:

Numa de minhas viagens à Europa, o avião, não sei por que motivo, teve que mudar de rota. E fui inesperadamente passar três dias no Egito. Vi as pirâmides de noite. Fui de carro, a noite estava completamente escura. Saltei e perguntei: mas onde estão as pirâmides? Pois estavam a uns dois metros de distância. Assustei-me. De dia elas são menos perigosas. [...]. Vi a esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com seu mistério. (Lispector, 2018, p. 408)

No ano seguinte, na crônica “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo”, publicada em 1972, ela comenta que precisa retornar ao Egito para ver as pirâmides e a esfinge:

A esfinge me intrigou: quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma. No que nós decifrásemos, teríamos a chave da vida. (Lispector, 2018, p. 488)

Como destaca o pesquisador Fernando Filho (2021), esse é um jogo no qual não se tem um vencedor, pois o deciframento do ser humano, que forneceria a chave da vida, é impossível. Por isso, Clarice e a esfinge se encaram, em pé de igualdade, e se aceitam. Benjamin Moser, em sua biografia intitulada *Clarice*, falando sobre o “mito da esfinge” em torno da escritora, destaca algumas descrições e comentários feitos por amigos e críticos, todas se referindo à sua personalidade “indecifrável”. A partir de comentários tecidos sobre a autora após a sua morte, em 1977, escreve o pesquisador:

Nesse vácuo de informações floresceu toda uma mitologia. Lendo relatos de diferentes momentos de sua vida, é difícil acreditar que se refiram à mesma pessoa.

Os pontos de discordância não são triviais. “Clarice Lispector” já chegou a ser considerado um pseudônimo e seu nome original só foi conhecido depois de sua morte. Onde exatamente ela nasceu e quantos anos tinha também eram pontos pouco claros. Sua nacionalidade era questionada, e a identidade de sua língua nativa era obscura. Uma autoridade atestará que era de direita, e outra que era comunista. Uma insistirá que era uma católica devota, embora na verdade fosse judia. (Moser, 2009, p. 16)

É possível perceber, portanto, que a construção mítica em torno da autora começa pelo seu nascimento e seu nome, perpassando sua origem, sua trajetória, sua personalidade e sua escrita ficcional.

Outro fator que contribuiu de modo contundente para a construção dessa imagem mítica da autora foi sua postura, quase sempre séria e desafiadora, em fotografias e aparições midiáticas. Sobre sua beleza muito se falou. Benjamin Moser, em sua biografia sobre Clarice Lispector, ao tratar deste assunto, comenta, por exemplo, que o poeta Lêdo Ivo afirmou tê-la conhecido no momento exato da publicação de *Perto do coração Selvagem*:

O encontro foi num restaurante na Cinelândia. Almoçamos juntos e a nossa conversa não se limitou a matérias literárias. [...] O mínimo que posso dizer é que ela era deslumbrante. Como era outono, e as folhas da praça caíam, o dia cinzento contribuía para realçar a beleza e luminosidade de Clarice Lispector; e a esse clima estrangeiro se acrescia a sua própria voz, a dicção gutural que ainda hoje ressoa em meus ouvidos. Eu não tinha vinte anos – e, sob o império das leituras, sentia-me como se estivesse diante de Virginia Woolf ou Rosamund Lehmann. (Ivo, apud Moser, 2009, p. 163)

O adjetivo “deslumbrante” para referir-se a Lispector era comum. O cantor e compositor Chico Buarque, ao falar sobre a escritora em entrevista⁶, afirma que ela era uma mulher “desconcertante”, que tinha o poder de “intimidar as pessoas”. O músico lembra que Vinicius de Moraes possuía o mesmo sentimento com relação à presença da autora e, segundo afirma Buarque, o poeta alimentou um início de paixão por ela. Não coincidentemente, a forma como Clarice se portava diante das pessoas contribuía para essas impressões. Alguns indícios desse comportamento podem ser dados por suas fotografias, que podem ser tomadas como uma das formas como a autora se mostrava diante do público, contribuindo para a criação dos mitos que se formaram em torno dela.

⁶ *Chico Buarque e Clarice Lispector*. Trecho de entrevista com Chico Buarque de Hollanda no programa Roda Viva, da TV Cultura. São Paulo, 27 abr. 1998.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7iTUa51BPf0>>
Acesso em 17/05/2024.

Figura 2: Clarice Lispector nos anos 1940, após terminar a faculdade de Direito e a poucos meses de publicar *Perto do coração selvagem*.



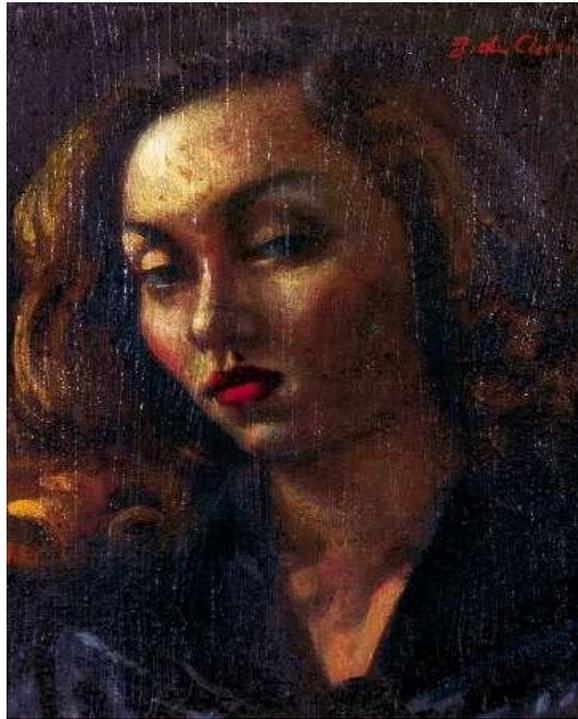
Fonte: *Clarice Lispector* (Página do site do Instituto Moreira Salles).

Figura 3: Clarice Lispector em Torquay, nos anos 1950.



Fonte: *Clarice Lispector* (Página do site do Instituto Moreira Salles).

Figura 4: Clarice Lispector, 1945, óleo sobre cartão, de Giorgio de Chirico.



Fonte: *Clarice Lispector* (Página do site do Instituto Moreira Salles).

Figura 5: Clarice Lispector fotografada ao lado de sua pintura, feita por Giorgio de Chirico, em 1961.



Fonte: Site do *Guia Folha de S. Paulo* (22 de outubro de 2021).

Nas fotografias, Clarice Lispector aparece sempre com uma expressão séria, convergente com sua imagem enigmática e misteriosa. Há poucas fotografias em que podemos observar a escritora sorrindo. Vejamos alguns exemplos:

Figura 6: Clarice Lispector posa sorrindo após o nascimento do primeiro filho, Pedro Gurgel Valente, em 1948



Fonte: *Clarice Lispector* (Página do site do Instituto Moreira Salles)

Figura 7: Clarice Lispector ao lado de Tom Jobim, na ocasião do lançamento de *A maçã no escuro*, em 1961



Fonte: Site da *Revista Prosa Verso e Arte* (Clarice Lispector entrevista Tom Jobim, 8 abr. 2017)

Existem algumas outras poucas fotos em que Lispector aparece sorrindo, por exemplo, ao lado do esposo, Maury Gurgel Valente, ou de amigos. As duas fotos apresentadas acima, em que podemos ver a escritora sorrindo, foram selecionadas, sobretudo, pela informação biográfica que está contida nelas. Na primeira, Clarice está com seu primeiro filho. A partir do discurso autobiográfico da escritora e de suas biografias, sabe-se da dimensão maternal da autora, afirmada pela mesma em diversas ocasiões. Segundo conta a escritora em sua última entrevista, mencionada anteriormente (cf. nota 2), sua escrita para o público infantil inicia-se com um pedido do filho. Já a segunda fotografia, em que ela aparece ao lado do músico Tom Jobim, marca o fim de uma grande espera pela publicação do romance *A maçã no escuro*. A escritora termina a escrita do livro em meados de 1954. Desde então, ela tentou publicar o livro, que foi aceito pela editora Sabiá somente em 1961, com seu retorno ao Brasil, após um período vivido no exterior ao lado de seu marido diplomata.

Apesar das poucas fotos sorridentes, o que se ressalta em grande maioria são as fotografias em que a escritora está séria, mantendo o olhar penetrante. Lygia Fagundes Telles, que mantinha uma amizade com a escritora, conta em uma entrevista que Clarice lhe dizia para não sorrir em ambientes públicos, pois se elas fossem vistas sorrindo as pessoas não iriam levá-las a sério: “Você só tem um defeito, você ri muito. Faça como eu, não ria. Eu não rio porque os homens não levam mulheres a sério quando rio. Fique quieta.”⁷ Como vimos, houve desde o princípio de sua carreira muitas críticas que relacionavam sua obra ao seu “temperamento feminino”. De fato, a maior parte do seu arquivo de fotos é composto por fotografias em que Lispector aparece séria. Podemos inferir, então, que não sorrir era um modo de não demonstrar fraqueza frente ao mundo literário, que era composto, majoritariamente, por homens.

Retomando as imagens que circularam sobre Clarice Lispector e que fomentaram o “mito da esfinge”, podemos lembrar algumas observações de Caio Fernando Abreu, que era admirador da obra e vida de Lispector. Em suas cartas, o escritor fala recorrentemente de seu apreço pela literatura de Clarice, bem como por sua figura misteriosa. Em uma delas, por exemplo, ele diz que leu sua biografia *Uma vida que se conta*, escrita por Nádía Gotlib, e comenta: “Que vida, minha irmã: dá vontade

⁷ *Conselhos de Clarice Lispector para amiga Lygia Fagundes*. Trecho de entrevista com Lygia Fagundes Telles no programa Roda Viva, da TV Cultura. São Paulo, 24 abr. 1995. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=8h7RIqCTvi4> > Acesso em 17/05/2024.

de reler toda a obra dela. [...] Certa vez um crítico do *Le Magazine Litteraire* disse que meu texto parecia ‘o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas’. Fiquei lisonjeadíssimo.” (Abreu, 2002, p. 294). Em outra carta, enviada a Hilda Hilst e datada de 29 de dezembro de 1970, ele comenta, em um longo trecho, seu primeiro encontro com ela:

Cheguei lá tímido, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. Me aproximei, dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário*. Ia saindo quando um dos escritores vagamente bichona que paparicava em torno dela inventou de me conhecer e apresentar. Ela sorriu novamente e eu fiquei por ali olhando. De repente fiquei supernervoso e saí para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou: — “Fica comigo.” Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo. Tive 33 orgasmos consecutivos. Depois falamos sobre Nélida (que está nos states) e você. Falei que havia recebido teu livro hoje, e ela disse que tinha muita vontade de ler, porque a Nélida havia falado entusiasticamente sobre o “Lázaro”. Aí, como eu tinha aquele outro exemplar que você me mandou na bolsa, resolvi dar a ela. Disse que vai ler com carinho. Por fim me deu o endereço e telefone dela no Rio, pedindo que eu a procurasse agora quando for. Saí de lá meio bobo com tudo, ainda estou numa espécie de transe, acho que nem vou conseguir dormir. Ela é demais estranha. Sua mão direita está toda queimada, ficaram apenas dois pedaços do médio e do indicador, os outros não têm unhas. Uma coisa dolorosa. Tem manchas de queimadura por todo o corpo, menos no rosto, onde fez plástica. Perdeu todo o cabelo no incêndio: usa uma peruca de um loiro escuro. Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. Acho que mesmo que ela não fosse Clarice Lispector eu sentiria a mesma coisa. Por incrível que pareça, voltei de lá com febre e taquicardia. Vê que estranho. Sinto que as coisas vão mudar radicalmente para mim — teu livro e Clarice Lispector num mesmo dia são, fora de dúvida, um presságio. (Abreu, 2002, p. 370)

O deslumbramento de Caio F. Abreu com Lispector é notável. Mais tarde, em uma carta datada de 22 de dezembro de 1979, ele comenta com Zézim, um destinatário cuja identidade precisa não conseguimos descobrir, que conheceu “razoavelmente” a escritora. Mais uma vez, ele fala de suas impressões sobre a autora:

Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doída”.

Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria *trip* e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud. (Abreu, 2002, p. 460, 2002)

Outra história curiosa sobre os mitos em torno de Clarice Lispector aparece numa entrevista da escritora gravada em 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Destoando um pouco de sua imagem de séria e mal-humorada, a entrevista é marcada por descontração e risadas, mostrando uma faceta pouco observada de Clarice. Ao longo da conversa, ela repete muitas coisas já ditas em outras ocasiões, como suas influências literárias, sua origem, sua produção literária e sua relação com a crítica literária. Num dado momento, ela fala sobre os curiosos boatos em torno de um suposto envolvimento seu com a bruxaria:

ARS – Você sabia que a Clarice é uma tremenda bruxa?

CL – Ah, isso foi um crítico, não me lembro de que país latino-americano, que disse que eu usava as palavras não como escritora, mas como bruxa. Daí talvez o convite para participar do Congresso de Bruxaria da Colômbia. Me convidaram e eu fui.

MC – A única bruxa brasileira.

ARS – Mas conte sobre as suas relações com a bruxaria, Clarice. Se você tivesse que introduzir o leitor nestes mistérios, quais seriam os dados?

CL – Não tem, não tem!

JS – A ideia de bruxaria nasceu do crítico, e você não a desenvolveu?

CL – Nada, nada. Foi inconsequente, inclusive estranhei o clima em Bogotá, na Colômbia. Tinha dores de cabeça, e, um dia, me tranquei no quarto, fiquei sozinha. Não atendia telefone, só chamava para comida e bebida. Estava achando tudo muito enjoado. Eu enjoou muito facilmente das coisas... (Lispector, 2023, p. 20)

Se, nesse trecho da entrevista, Clarice se preocupa em desfazer os boatos que alimentam sua mística, em outros momentos ela se esquiva desse papel, demonstrando um certo desdém pela curiosidade em torno de sua vida pessoal. Em outro trecho da mesma entrevista, por exemplo, ela comenta: “Uma universidade de Boston me escreveu certa vez, pedindo detalhes de minha vida. Eu não respondi, porque tenho muita preguiça de escrever cartas.” (Lispector, 2023, p. 28).

Em outros momentos dessa extensa entrevista, Clarice Lispector comenta acontecimentos da sua vida cotidiana, reconhecendo, ao contá-los, que eles não deveriam ser inteiramente tomados como realidade. É o caso desse interessante caso contado por ela:

No dia primeiro de janeiro de 1964, uma amiga minha entrou em sua casa para buscar qualquer coisa e eu me sentei na escadaria para esperá-la. De repente, me deu um tal desespero com aquele sol e a rua vazia, primeiro dia do ano, que eu disse: “Ai, meu Deus do céu, me dá pelo menos um símbolo de paz”. Quando abri os olhos tinha um pombo junto a mim. Aí fui ao cinema. As lojas estavam fechadas, mas junto ao cinema Paissandu, numa vitrine, havia um prato com quatro pombos que eu, no dia seguinte, fui e comprei. Está meio abandonado agora... Agora a terceira foi dramática: eu estava indo à cidade num dia de calor, tomei um táxi e estava tão cansada, de óculos escuros, que debrucei a cabeça em cima do meu braço no assento frontal. De repente, senti uma coisa entre o olho e os óculos e fui ver o que era. Era uma pena de pombo... Depois, tinha um amigo meu que era médico, que fui fazer uma visita, de camaradagem. Aí contei. “Como é que você explica isso?”. Ele falou assim: “O que é bom não precisa de explicação. Você quer uma pena de pombo?”. Assustada, eu disse: “Você tem?”. Ele disse: “Toma”. Pegou uma e me deu... E quando eu ia ao médico, tomei um táxi, o táxi deu uma freada brusca. Eu perguntei ao chofer: “O que foi?”. E ele disse: “Graças a Deus, evitei de matar uma pomba”. Uma história incrível.
(Lispector, 2023, p. 32)

O acontecimento narrado por Lispector é interessante porque nos permite notar que, embora a escritora tivesse consciência de que poderia ser interpretada no plano do ficcional, mesmo assim ela narra aos jornalistas uma história, evidentemente, mística. Em episódios como esse, então, podemos ver que, ainda que indiretamente, a escritora muitas vezes endossa sua figura mitificada que circulava no meio literário.

Vale a pena mencionar, ainda, uma entrevista realizada pela jornalista argentina María Esther Gilio em 1976, a fim de observar como o comportamento de Clarice Lispector diante do público contribuía diretamente para a construção dos mitos que a envolveram ao longo de sua trajetória literária. Leonor Arfuch, no capítulo intitulado “Vidas de escritores” de seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), aponta para dois momentos da entrevista, nos quais podemos ver uma escritora com fortes traços irônicos e pouco afeita à exposição pública:

- Seus livros me deixaram cheia de interrogações.
- Certamente eu não poderei esclarecê-las para você.
- Bom, haverá algumas que, sim, poderá: quando começou a escrever, por exemplo.
- Ela me olhou sorrindo.
- Essa pergunta não pode ter surgido a você da leitura dos meus livros.
- Não, na verdade, era uma maneira de começar a conversa.
- Você encontraria a resposta em qualquer biografia minha. Comecei a escrever aos sete anos. (*apud* Arfuch, 2010, p. 223)

E em seguida:

- Ao lê-la me perguntei, muitas vezes, se quando escrevia pensava seus leitores possíveis.

- Quando escrevo, não atendo nem aos leitores nem a mim.
[...]
- No entanto, uma parte de sua obra é bastante impenetrável, zonas de sua obra
[...].
- Sei que algumas vezes exijo muita cooperação do leitor, que sou hermética.
Não gostaria, mas não tenho outro jeito. (*apud* Arfuch, 2010, p. 227)

Clarice Lispector, portanto, assume na entrevista com Esther Gilio uma postura bastante séria e, em alguns momentos, até mesmo irônica e sarcástica. Nesse sentido, podemos ver que a escritora dialoga de forma conflituosa com sua imagem pública, propondo e elaborado certas autoimagens por meio das quais ela interferia em sua recepção no meio literário.

Como foi dito acima, um dos fatores que contribuíram para a criação do “mito da esfinge” foi um possível lastro biográfico de sua produção ficcional. Isso acontece especialmente com o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969. O romance retrata o processo de iniciação amorosa da personagem Lóri com o professor de filosofia Ulisses. Um exemplo dessa relação foi dado pelo escritor e amigo de Lispector, Fernando Sabino, após a leitura dos originais do romance. Sabe-se, com a leitura da correspondência da escritora, que ela mantinha, além de consideração, um grande respeito literário por Sabino, enviando sempre que possível manuscritos de obras para ele comentar ou “corrigir”. Assim foi feito com alguns contos, com o romance *A maçã no escuro* e, posteriormente, com a obra referida acima, embora ele não tenha feito correções ou uma leitura crítica dessa obra.

Fernando Sabino, em carta datada de 29 de janeiro de 1969, escreve a Clarice: “São 3 e 5 da manhã e acabo de ler seu livro há cinco minutos. [...] Li-o desde meia-noite e vinte, de uma só vez, sem interromper um segundo, e te escrevo ainda sob a parte mais grossa da emoção da leitura. Não anotei nada, não tenho nada a sugerir. Estou atordoado. Eu não mereço mais ser seu leitor.” (Lispector; Sabino, 2011, p. 191). Ainda sob o impacto da leitura do romance, Fernando comenta suas impressões. A que mais nos interessa aqui, no entanto, é a comparação que ele faz entre Lóri e a própria Clarice: “Ela ainda entendo, ela é você, e eu entendo você.” (Lispector; Sabino, 2011, p. 191).

Estabelecer com precisão o quanto há de Clarice em Lóri, e vice-versa, é, evidentemente, uma tarefa impossível. No entanto, é interessante notar a chave de compreensão que tenta oferecer Fernando Sabino. Curiosamente, em um trecho do romance, Lóri é comparada com a esfinge por Ulisses: “Teu rosto, Lóri, tem um

mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro.” (Lispector, 1998, p. 89). Como se vê, a máscara que caracteriza a personagem evoca a simbologia da esfinge, remetendo aos mitos presentes no discurso biográfico sobre a autora.

3. POSE, MÁSCARA E PERFORMANCE: as imagens públicas do escritor

3.1. Ascensão (e queda?) do autor moderno

Desejamos dizer a verdade, mas não conseguimos. Descrevemos algo com veracidade, mas nossa descrição é algo diferente da verdade.

Thomas Bernhard *apud* Cristovão Tezza,
O filho eterno

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através dos reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu.” Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos.

Caio Fernando Abreu, *Cartas*

Analisar a construção desses mitos em torno da biografia de Clarice Lispector nos coloca frente a debates de grande relevância, que vão muito além do caso dessa autora. Quando se fala da vida de um escritor, fica-se diante de uma problemática que perpassa não apenas a escrita biográfica, mas também as discussões sobre a questão da autoria. O processo de ficcionalização na construção de imagens públicas do escritor está intimamente associado a certas concepções sobre o sujeito e a literatura que são típicos da sociedade moderna ocidental, uma sociedade que busca justificar na obra do autor sua projeção mítica. A partir dessa perspectiva, podemos considerar, é claro, que a escrita de autoria feminina passa por esse processo de uma forma específica e mais contundente, já que, em muitos casos, a crítica literária não conseguiu distinguir a autora, com sua vida pessoal e sua personalidade, de sua obra. Esse é, certamente, o caso de Clarice Lispector, mas também de muitas outras escritoras.

Projetando no autor a figura do “gênio”, a cultura moderna ocidental entrelaçou a vida e a obra de escritores e artistas num mesmo conjunto de interpretações. Como aponta Peter Burke, a partir do século XV já se pode observar discursos que justificam a obra do autor em alinhamento com a sua vida. Sobre isso, comenta o historiador, num

ensaio intitulado “A invenção da biografia e o individualismo renascentista”: “a partir de fins do século XV, era frequente que as vidas dos escritores fossem escritas e publicadas como prefácios de suas obras”. Para ele, esse procedimento “ilustra a ascensão do conceito de individualidade da autoria, o pressuposto de que as informações sobre um escritor nos ajudam a entender suas obras” (Burke, 1997, p. 87-88). Posteriormente, quando a noção moderna de indivíduo se consolida na história ocidental, não só a obra passa a ser justificada por meio da personalidade do autor, mas a própria vida do autor é concebida como uma resposta à sua produção literária. Por essa razão, foi-se construindo um imaginário em torno das produções literárias, cujo fundamento principal era a narrativa sobre vida de seus autores.

De acordo com Lionel Trilling, na obra *Sinceridade e autenticidade*, o fim do século XVI e início do XVII marcam a ascensão de uma nova concepção de sujeito, típica da modernidade ocidental. Sobre isso, ele afirma:

Em geral, os historiadores da cultura europeia concordam que, no final do século XVI e início do século XVII, teve lugar uma espécie de mutação humana. Frances Yates fala das “arraigadas transformações interiores ocorridas na psique ao longo dos primórdios do século XVII”, considerado por ela o “período vital do surgimento do homem europeu e americano”. Essas transformações foram dramaticamente claras na Inglaterra, e Zevedei Barbu descreve o que afirma ser “a formação de um novo tipo de personalidade, o qual incorpora os principais traços do caráter nacional inglês durante todo o período moderno”. Paul Delany, em seu estudo do súbito florescimento da autobiografia na época, observa a “profunda mudança na mentalidade britânica” que deve explicar o desenvolvimento desse novo gênero. (Trilling, 2014, p. 30-31)

Desse modo, o século XVII abre espaço para a produção de textos de caráter subjetivo, os quais estão relacionados com a chave de leitura desenvolvida por Trilling, ao propor que, nesses textos voltados para questões subjetivas – sobretudo as autobiografias –, estabelece-se um impasse entre a verdade da obra e a sinceridade de seu autor. Na modernidade, o que se passa a valorizar, como afirma Contardo Calligaris, é a individualidade do sujeito. Assim, “[...] a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita” (Calligaris, 1998, p. 45). Por essa razão, começa-se a considerar que o valor e o sentido da obra de arte estão diretamente relacionados à subjetividade intrínseca ao autor. Como aponta Burke, a necessidade de criar imagens do autor está diretamente relacionada à noção de autoria. A partir dessa observação, ele cita diversos

exemplos em que os retratos impressos dos autores passam a acompanhar a publicação de suas obras, prática que permanece até nossa contemporaneidade.

Desenvolvendo essa discussão sobre as imagens atribuídas ao autor, em associação com a leitura de sua produção artística, Reinaldo Marques, no ensaio “O arquivo literário e as imagens do escritor” (2012), também destaca o grau de importância que a sociedade europeia do século XVIII deu à figura do autor. De acordo com Marques, surge nessa época a demanda pela guarda dos arquivos pessoais de artistas e escritores, o que acaba contribuindo para esse processo de produção de imagens do autor. Assim, os arquivos literários passam a funcionar como “usinas de representações do autor” (Marques, 2012, p. 91). Citando o crítico literário francês Jean-Claude Bonet, o autor afirma:

[...] o papel do homem das letras adquire suma relevância na sociedade e cultura das Luzes. O homem de letras torna-se o porta-voz da nação, emancipada da tutela absolutista, no espaço da cidade, contribuindo para a formação do espírito nacional. Ao assumir esse novo papel, encarnando o mérito, o escritor é compelido a ter uma imagem pública, apanhada em cenas variadas; é obrigado a se exhibir publicamente e a prestar contas de si à opinião pública. Opera-se então uma substituição decisiva no imaginário coletivo: sobrepondo-se a antigas figuras do herói, o escritor passa a ser visto como figura superior do grande homem. Com a institucionalização do meio literário e a expansão da República das Letras, acelera-se a difusão das imagens públicas dos homens de letras na imprensa e nas academias. (Marques, 2012, p. 91-92)

Desse modo, o escritor não é mais alguém que aparece publicamente apenas através de seus textos. Ele é um sujeito que participa das discussões públicas por meio de entrevistas, discursos públicos e até mesmo através de biografias e da produção de textos autobiográficos. Essa relação entre o autor e a esfera pública contribui para a mitologização do escritor, já que a abordagem do autor e a construção de suas imagens públicas passam a ser feitas como extensão de sua obra propriamente literária ou artística. Assim, ele adotará imagens de si destinadas à cena pública, ou seja, alinhadas com a necessidade de atender aos discursos que circulam socialmente em torno de sua figura.

Desse modo, o século XVIII projeta o autor como pertencente a uma categoria de indivíduos superiores (Marques, 2012, p. 95). Ocupando esse lugar, sua intimidade se torna, cada vez mais, objeto de curiosidade, celebração, análises e estudos por parte da crítica e do público. Através de informações de teor subjetivo sobre o escritor, como dados pessoais e familiares, hábitos, anedotas, curiosidades e ditos significativos,

retiradas de depoimentos, biografias e discursos críticos e midiáticos, projetam-se e colocam-se em circulação imagens do escritor que de alguma forma estão sempre alinhadas com as obras por ele produzidas. Conseqüentemente, a trajetória biográfica do escritor começa a ser supervalorizada nesse século, processo que continua e se aprofunda no século posterior.

A pesquisadora Maria Helena Werneck, autora do livro *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*, no capítulo intitulado “As poéticas de elogio ao homem de letras”, examina os modos pelos quais a escrita de biografias se transformou ao longo da história, destacando que existem três momentos relativamente distintos nessa história: a biografia clássica (da Antiguidade ao século XVIII); a biografia romântica (de fins do século XVIII ao início do século XX) e a biografia moderna. De acordo com a autora, foi ao longo dos séculos XVI e XVII que aconteceram as mudanças mais significativas para a escrita e o entendimento das vidas de artistas e escritores. Segundo ela, houve durante esse período um desaparecimento progressivo das funções morais da biografia, abrindo espaço para as informações sobre a personalidade do biografado, ao mesmo tempo em que as questões relativas aos valores humanos coletivos abriram espaço para a individualidade.

É também nesse momento que os textos autorreferências passam a ganhar um teor cada vez mais subjetivo. Observamos, a partir de então, uma ênfase destinada às questões subjetivas intrínsecas ao autor, de modo que a individualidade passa a ser a chave para a compreensão dos textos literários. Nesse sentido, destaca Werneck:

A dramatização de uma interioridade cada vez mais solitária é o segundo sinal da mudança entre paradigmas, concretizada por uma afirmação do eu, ao invés da composição de um personagem, da ênfase na exploração do irracional escondido no lugar do racional mostrado e da apresentação dos móveis de uma ação, jogando para segundo plano os motivos determinantes de um gesto, atitude ou comportamento. Para Madélenat, assiste-se, a partir daí, a uma crescente “literalização” da biografia, que toma empréstimos do romance, do poema, do teatro, de processos de narração e de representação, abastecendo-se de instrumentos “que substituem a retórica e a tópica antigas, para assegurar uma transmissão eficaz da verdade mais íntima”. (Werneck, 1986, p. 41-42)

Ainda de acordo com Werneck, depois do século XVII iniciou-se um “culto ao homem de letras”, que gerou no público uma expectativa em torno da figura do artista. Assim, passa a importar não apenas a produção e os feitos literários do autor, mas também a figura humana do escritor. Desse modo, como aponta a autora, “essa demanda criou uma nova responsabilidade para os escritores do século XVIII, que

passaram a sentir necessidade de buscar alternativas para responder ao crescente interesse biográfico dos leitores do seu tempo” (Werneck, 1986, p. 43). Por isso, como comenta Marques, os escritores passam a se preocupar em zelar por sua imagem pública:

Zelar por sua imagem pública, pela integridade da obra, torna-se então tarefa importante para o homem de letras, que tem na escrita de autobiografias e nos testemunhos biográficos de interlocutores mais próximas estratégias relevantes. Outra forma de se resistir a essa demanda do público de tê-los próximo e tocá-los é posta em prática por Diderot e Rousseau: trata-se de se reinventar como personagens, viver diferentes papéis; de encenar-se ante a ilusão da presença. (Marques, 2012, p. 97)

No século XIX, esse processo de consolidação da figura moderna do autor e de construção das imagens públicas do escritor se aprofundou, dando origem a um método de abordagem crítica e historiográfica da literatura de grande sucesso, desenvolvido sobretudo pelo crítico francês Sainte-Beuve. Falando sobre as biografias de escritores, em seu livro *O desafio biográfico: escrever uma vida*, François Dosse recupera o termo “vidobra”, utilizado anteriormente por Antoine Compagnon, para caracterizar esse método. De acordo com o autor, trata-se de tomar a vida do escritor como explicação para sua obra, o que implicava que a abordagem crítica do texto literário devia ser sempre precedida por uma exposição ou narrativa sobre a trajetória de vida e o perfil intelectual desse escritor. A consequência desse método, que podemos chamar de “biografismo” ou “crítica biográfica” (aos moldes do século XIX), é que a própria construção da história de vida e do perfil intelectual dos escritores se contaminava pelas impressões, questões e características de sua obra, estabelecendo-se um processo de “circularidade” entre as duas instâncias.

O escritor está agora no centro, criando uma obra enraizada no contexto de sua vida e da singularidade de seu caráter. O retrato que daí resulta garante a coerência, orienta a interpretação e pretende fornecer as chaves essenciais da leitura. Esse esboço psicológico aponta o rumo a tomar para a descoberta da obra: “O autor se torna um princípio de explicação estética [...] O autor é o guardião do sentido oculto de sua obra”!. Graças à aplicação mecânica desses postulados, as informações literárias oferecem traços um tanto caricaturais dos escritores, mostrando seus retratos com base em certas características singulares e significativas que intentam ser as chaves definitivas em nome de uma caracteriologia mais ou menos mecânica. Assim é que Lamartine surge como a expressão de uma “feminilidade melancólica”, enquanto Musset externa uma finura inesgotável: “Essas vinhetas de escritores cheiram a clichés”. A informação petrifica o autor, naturaliza-o a partir de uma atitude, de uma representação única que o reduz à “paralisação na imagem”, como bem a qualifica Brigitte Diaz. Essa paralisação é fonte de mitos: Balzac em seu roupão,

de cafeteira em punho, o patriarca de Ferney cultivando seu jardim, Diderot com seus traços grosseiros, indício certo de materialismo... (Dosse, 2009, p. 84)

Sintetizando esse processo de circularidade entre vida e obra, Susan Sontag afirma: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.” (*apud* Werneck, 2008, p. 39). É importante destacar, no entanto, que a construção de biografias de escritores sob a influência de suas obras literárias não acontece como uma escolha consciente do crítico-biógrafo do século XIX. Naquele momento, pelo contrário, existia ainda a confiança na possibilidade de representar fielmente a realidade, estimulada pela perspectiva positivista que alimentava o desenvolvimento das ciências, naquela época. Assim, ainda que a biografia dos escritores tivesse a ficção literária como uma de suas fontes e inspirações, a crença em sua fidelidade factual servia como garantia para a abordagem biografista, que tirava dela as provas para suas análises e juízos críticos.

No século XX, essa forma de abordagem das obras literárias foi intensamente criticada pela Teoria da Literatura, área dos estudos literários que se desenvolveu a partir dos trabalhos de correntes de pensamento como o Formalismo Russo, o New Criticism e o Estruturalismo. Buscando se afastar da tradicional concepção mimética, que via a literatura como representação da realidade, e da busca por fatores externos que explicassem a forma e o conteúdo das obras dos grandes autores, a Teoria da Literatura se concentrou nos aspectos imanentes aos textos literários, tentando entender suas especificidades, suas características particulares e seus modos próprios de funcionamento. Consequentemente, as ideias do autor como fonte do sentido da obra e da biografia como método de abordagem crítica foram abandonadas, dando lugar a uma abordagem imanentista da literatura, marcada por métodos de análise como a “leitura cerrada”, que privilegiavam o jogo de relações internas entre os elementos que compunham os textos.

Assim, tornou-se imprescindível que houvesse uma separação entre a obra e quem a produz, como parte de um esforço para afirmar a autonomia da literatura, ou seja, a ideia de que o texto literário se justifica por si mesmo. Propunha-se, então, uma leitura da obra literária como algo independente de seu autor, considerando-se que o texto guarda em seu próprio cerne as respostas sobre suas formas e seu sentido, descartando-se a necessidade de recorrer à vida pessoal do escritor para compreendê-lo.

Esse tipo de abordagem foi predominante no século XX, dominando amplamente os estudos literários, sobretudo no contexto mais acadêmico. Na segunda metade do século, essa perspectiva desembocou em propostas e elaborações mais radicais, como a famosa tese da “morte do autor”, defendidas por teóricos que levaram às últimas consequências a recusa da figura moderna do autor e da abordagem biografista das obras literárias. Entre esses teóricos, se destacam as figuras de Roland Barthes e Michel Foucault.

Um dos textos mais significativos desse momento é o ensaio “A morte do autor”, publicado pela primeira vez por Barthes em 1967. Nesse ensaio, o teórico francês defende a ideia de que o autor é uma personagem moderna, produzida por nossa sociedade, e é justamente a modernidade a responsável por buscar na figura do autor razões que justifiquem sua produção literária. É o que se vê, por exemplo, no trecho abaixo:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”. (Barthes, 1967, p. 66)

Contra-pondo-se a essa centralidade do autor na forma como a literatura é vista na modernidade ocidental, Barthes considera que a escrita é algo neutro e que as informações a respeito daquele que a produziu, ainda que se reflita na obra, não interessam para o funcionamento de compreensão do texto. No lugar do autor, ele propõe que se conceda o lugar de destaque ao leitor, aquele que é capaz de reunir, pelo gesto de leitura, os múltiplos códigos culturais presentes no texto literário. Desse modo, ao invés de um significado único, correspondente à intenção autoral e acessível por meio de sua biografia, o texto teria múltiplos significados: “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (Barthes, 1968, p. 69). Nesse sentido, é interessante notar que o teórico se interessa pela figura do autor, no entanto, propõe retirá-lo de um lugar de autoridade, daquele que

detém a verdade sobre a obra. Por isso, Barthes conclui de forma enfática o seu ensaio, afirmando que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (Barthes, 1968, p. 70).

Interessante notar que, alguns anos depois de ter proposto a “morte do autor”, Barthes volta a se interessar pela figura do escritor, nos textos em que explora a ideia de “biografema”, por meio da qual ele evidencia outra maneira de pensar a respeito das relações entre autoria e obra literária. Com a noção de biografema, ele defende um retorno do autor, mas agora na “condição de morto”, o que nos ajuda a refletir sobre as escritas do *eu* produzidas no século XX, uma vez que os diários e cartas retomam a presença do autor de uma perspectiva que relativiza a relação entre ficção e realidade. Claudia Pino, em artigo intitulado “Roland Barthes e a biografemática” (2016), nos apresenta panoramicamente os textos em que o teórico trabalha com a noção de biografema e busca explicar essa dicotomia, tomando como ponto central a palavra “corpo”:

[...] a palavra “corpo” tem um duplo significado: por um lado, podemos considerá-lo como sendo as sensações (auditivas, táteis, gustativas); por outro, como a evidência da morte, do “corpo morto” do autor. Ora, essa evidência se dá exatamente porque quem vive essas sensações, nesse momento, é o leitor, e não uma narrativa já passada do autor. Por isso, Barthes define a palavra que é o centro dessa reflexão, “biografema”. (Pino, 2016, p. 19)

Por esse viés, a figura do autor passa a ser considerada como aquele que produz a obra, mas não mais como aquele que detém a verdade sobre ela. Por essa razão, as instâncias texto e vida passam a ser articuladas de modo um pouco mais independente. Assim, o texto não é analisado como um deciframento do autor, ele é analisado como um produtor de imagens. Ou seja, o autor participa do texto como figura literária, capaz de correlacionar ao texto suas diversas personas, dando margem à elaboração de imagens e discursos variados.

Pouco tempo depois de Barthes ter publicado seu ensaio sobre a “morte do autor”, Michel Foucault profere, em 1969, sua famosa conferência intitulada “O que é um autor?”, outro texto de grande importância para esse debate. No contexto de sua crítica à noção tradicional de sujeito, Foucault questiona a concepção tradicional de autoria e a noção de individualidade do autor, uma vez que a produção textual está inserida em um conjunto de forças e mecanismos que vão além da pessoa individual do autor, isto é, num conjunto de práticas sociais e históricas que moldam a produção e a

circulação dos discursos. Assim, o filósofo propõe descentralizar a figura do autor, já que na produção de um texto reúnem-se diversas práticas discursivas, que em alguma medida anulam a ideia de subjetividade autoral.

Para operacionalizar esse movimento, Foucault elabora o conceito de “função autor”, por meio do qual a autoria é pensada como um mecanismo de funcionamento dos discursos, uma “unidade de escrita” que não anula a existência da pessoa que escreve, mas que funciona como uma instância discursiva cuja finalidade é regular a produção, a circulação e a interpretação dos discursos. Para ele, mais do que uma pessoa real, o autor é “um foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc” (Foucault, 1969, p. 282). Assim, a “função autor” se define como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1969, p. 278). Comentando a relação entre o pensamento de Foucault sobre o autor e o processo de ascensão da figura moderna do escritor, que apresentamos anteriormente, Reinaldo Marques afirma:

De modo concomitante, mas com consequências contraditórias, essa consagração do homem letrado é atravessada pela emergência daquilo que Michel Foucault, na conferência “O que é um autor” (1969), designa como “função autor”. Por meio dela, Foucault dissocia o autor da figura de seu personagem empírico, o autor se constitui então, como estratégia discursiva, indicando a existência de descontinuidades entre o discurso e o real, que problematizam o jogo das identidades e simetrias. (Marques, 2012, p. 93)

Um ponto importante abordado nesse texto de Foucault é a relação entre o nome próprio e o nome de autor. Em certa passagem, o filósofo afirma que “o nome de autor é um nome próprio”, esclarecendo depois que “o nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas”, ele “é o equivalente a uma descrição” (Foucault, 1969, p. 276). Desse modo, o nome de autor, quando mencionado, assegura que o discurso receberá, por parte de seus leitores, um determinado tratamento, ou seja, que ele circulará e será posto em relação com outros discursos segundo determinadas regras e possibilidades previamente reguladas. Sobre isso, comenta Foucault:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre

si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe –, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (Foucault, 1969, p. 277-278)

Desse modo, o nome próprio da pessoa que escreve faz parte de um conjunto de elementos articulados ao funcionamento da autoria na modernidade ocidental, e justamente por essa razão ele é valorizado e investido de certo status, com um lugar privilegiado no discurso. O ponto defendido por Foucault, portanto, é o de que, embora exista um valor para o nome do autor, ele é ainda um elemento discursivo que se constitui em conjunto com o meio social e cultural e assume funções que não dizem respeito à subjetividade individual. Dessa forma, a função autor resguarda a importância do nome atribuído a certo texto, ao mesmo tempo também se afasta da ideia de que o texto é um campo privado, cuja significação na sociedade não depende apenas daquele que o produziu.

Embora, ao longo do século XX, o debate teórico tenha se encaminhado nessa direção, de uma separação radical entre a obra literária e a pessoa real do autor, a mentalidade biografista típica do século XIX parece estar ainda presente, com muita força, no senso comum e nos discursos midiáticos sobre a literatura. Em todo o século passado, e também na contemporaneidade, a figura do autor continuou ocupando o centro da cena, permanecendo como objeto de curiosidade do público e dando origem a publicações como biografias, autobiografias, diários, livros de correspondência, fotografias, palestras e entrevistas, tanto na forma de livros e matérias jornalísticas como também em filmes, vídeos e diferentes tipos de publicação nas mídias digitais. Sempre como uma espécie de esforço ou tentativa de compreender o “gênio por detrás da obra”.

Com uma sociedade cada vez mais dominada pelos aparatos tecnológicos, aliás, essa tendência parece estar, na verdade, tornando-se cada vez mais forte. Como os escritores do século XVIII, o autor contemporâneo ganha o status de uma figura pública, o que o obriga a projetar imagens que atendam à demanda do público e se

adequem aos diferentes momentos e papéis sociais que ele assume em sua trajetória. Sobre essa exposição pública do escritor na contemporaneidade, Marques afirma:

Não se trata de questão nova, essa das imagens e figurações do escritor, mas de algo ainda mais significativo hoje com a potencialização das imagens promovida pelas novas mídias e tecnologias, como a passagem do analógico ao digital. [...] Um exemplo ilustrativo do modo como se pode operar essa inserção do escritor no espaço da mídia hoje pode ser detectado nas festas literárias, em que se mesclam atividades artísticas, interesses econômicos e turismo cultural. Como o demonstra a mais recente FLIP — Festa Literária Internacional de Paraty, realizada no início de agosto de 2010. Destituída do caráter espontâneo e integrador da festa popular, trata-se antes de festa planejada segundo princípios do marketing cultural, com planos bem hierarquizados: o dos atores principais — os escritores figurando o intelectual pop —, o dos mediadores — debatedores, entrevistadores, repórteres — e o do público: moradores da cidade, turistas, profissionais a trabalho, adultos, velhos, crianças. (Marques, 2012, p. 88-89)

3.2. Um teatro de imagens

Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário.
Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

Máscaras estão na ordem do dia, e pelo menos, posso cultivar a ilusão de que eu sou alegre e serena, ao invés de vazia e medrosa.

Sylvia Plath, *Os diários de Sylvia Plath*
(1950-1962)

Como vimos na seção anterior, a modernidade ocidental deu origem a uma concepção do autor como uma figura pública, cuja vida é objeto de uma série de discursos, criando para ele a necessidade de desenvolver formas relativamente artificiais de auto exposição, por meio das quais ele tenta controlar sua imagem pública. Podemos dizer que, de certa forma, essa necessidade é uma resposta ao que Foucault chama de “função autor”, ou seja, uma necessidade de se enquadrar aos mecanismos discursivos pelos quais o lugar de um autor e sua obra em nossa sociedade são definidos e têm seu funcionamento regulado. É nesse contexto, portanto, que devemos entender os processos por meio dos quais a reputação e as imagens mitificadas de Clarice Lispector foram construídas, desde o início de sua carreira até os dias atuais.

Refletindo sobre a cultura midiática contemporânea, em que a figura do autor se encontra ainda mais espetacularizada pelos aparatos tecnológicos de comunicação, Marques se vale da expressão “teatro das imagens”, que nos parece bastante oportuna para falar desse processo de interação entre o escritor e o público, que aos poucos se configura na modernidade ocidental. Indo nessa mesma direção, a historiadora Ângela de Castro Gomes propõe a expressão “teatro da memória” para falar desse processo de auto-arquivamento, de que os intelectuais se valem para a construção dessas imagens teatralizadas de si mesmos. Essa dimensão teatral da subjetividade pode, sem dúvida, nos ajudar a compreender os motivos pelos quais nossa sociedade, cada vez mais, se debruça sobre o tema da memória, como exemplifica o mercado editorial, com diversas e constantes publicações de textos escritos na esfera íntima.

A fim de discutir a relação entre a produção de escritas de si e a construção da memória de escritores, Luiz Costa Lima parte do princípio de que existe ainda algo não resolvido nas reflexões de Foucault sobre a relação entre a figura do autor e o nome próprio. Desse modo, assume Costa Lima que as formulações teóricas de Foucault a esse respeito não resolvem o problema, já que, como declara o crítico, apesar de ser hoje Foucault um dos maiores pensadores sobre o tema, “continua-se a se afirmar sem maiores cautelas o isomorfismo entre autor e nome próprio” (Lima, 1991, p. 42). Como uma tentativa, então, de sanar esse problema, o crítico estabelece a ideia de “persona” como um termo capaz de captar a dualidade do processo de construção de imagens do escritor, atrelando sua escrita à sua aparição social.

Para Costa Lima, o autor precisa criar uma “carapaça simbólica”, à qual corresponde a ideia de persona, que funcionará como uma ferramenta nas relações interpessoais, possibilitando a ele se posicionar diante do outro.

Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da persona. Sem esta, aquela se torna impensável.

Não custa entender-se que a persona só se concretiza e atua pela assunção de papéis. É pelos papéis que a persona se socializa e se vê a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil; com direito pois a um tratamento diferenciado. (Lima, 1991, p. 43)

A persona nada mais é, portanto, que o resultado da construção das imagens por parte do autor, que funcionarão como uma forma de proteção de seu caráter individual/subjetivo, diante das demandas da vida social. Ao estabelecer sua persona,

o autor precisa relacionar-se com as suas imagens estabelecidas pelo público, num processo em que essas imagens podem se entrelaçar e se alimentar mutuamente. De acordo, então, com Costa Lima, a criação da persona forjará as imagens correspondentes a esse autor, de modo a responder ao meio social em que ele está inserido. Trata-se, então, de uma prática de encenação, cujos resultados levam eventualmente a contradições entre as máscaras sociais e a pessoa biológica. Assim, existe um processo complexo de interação entre a construção da persona e a “escolha” de papéis sociais assumidos pelo autor (Lima, 1991, p. 46). Essa interação, destaca o crítico, faz dessa união entre a persona e as imagens públicas do autor uma espécie de armadura que, no entanto, é uma armadura moldável, isto é, “passível de desenhos até mesmo contraditórios”, pois “manter-se sempre igual a si mesmo equivaleria a destruir a própria armadura” (Lima, 1991, p. 46).

Contudo, Costa Lima não pretende deixar de fora a questão da verdade e da sinceridade na produção de imagens do autor, assunto tão caro às discussões sobre as relações entre autor e texto na tradição literária ocidental. Em sua explicação, tão precisa, o crítico se preocupa em mostrar que o caráter teatral da construção da persona não implica necessariamente numa forma de desonestidade (Lima, 1991, p. 47)

O elogio da autenticidade na verdade apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência. Segundo ela, o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitaríamos ser atores. Em troca, para as almas honestas sempre haveria a chance de desprenderem-se de suas máscaras e entrarem em contato com sua essência individual. (Lima, 1991, p. 47)

Nesse sentido, poderíamos visualizar o autor no plano de um palco, em que, torna-se fundamental para sua vida a construção dessas imagens. Essas máscaras irão constituir a sua persona, que, por sua vez, não se identifica nem se contrapõe, necessariamente, com a verdade íntima (o “caráter”) desse indivíduo. Já que, como menciona Costa Lima, a persona é construída a partir de um diálogo entre a sua própria atuação, nas diversas formas de discurso autorreferencial, e a palavra do outro.

Outra ideia interessante para se pensar nessa dimensão teatral das imagens públicas do escritor é o que Sylvia Molloy chamou de “política da pose”. A escritora e crítica argentina retoma o conceito de pose como um operador teórico para pensar sobre as imagens do escritor. Na obra intitulada *Figurações - Ensaios críticos* (2022), ela elabora a ideia de que existe uma política para a pose, a qual se configura como um

gesto estético e político levado a efeito por autores da América Latina no final do século XIX e no século XX, por meio do qual eles buscavam exercer uma “força desestabilizadora” em relação às políticas culturais de seu contexto (Molloy, 2022, p. 122). No trecho a seguir, a autora mostra com clareza esse caráter de espetacularização, no qual as poses do escritor também se inseriram:

A exibição, como forma cultural, é o gênero preferido do século XIX, a escopofilia, a paixão que a anima. Tudo apela à visão e tudo se espetaculariza: exibem-se nacionalidades nas exposições universais, exibem-se nacionalismos nos grandes desfiles militares (quando não nas próprias guerras concebidas como espetáculos), exibem-se doenças nos grandes hospitais, exhibe-se a arte nos museus, exhibe-se o sexo artístico nos “quadros vivos” ou *tableaux vivants*, exibem-se mercadorias nos grandes armazéns, exibem-se vestidos nos salões de moda, exhibe-se tanto o cotidiano como o exótico em fotografias, dioramas, panoramas. Há exibição e também há exibicionismo. [...] Manipulado pelo próprio *poseur*, o exagero é estratégia de provocação para não passar despercebido, para obrigar o olhar do outro, para forçar uma leitura, para obrigar um discurso. Essa estratégia não difere da maquiagem, tal como entende Baudelaire: a maquiagem não tem por que se esconder nem evitar se deixar adivinhar; ela pode ao contrário, exibir-se, se não com afetação, ao menos com uma espécie candura. (Molloy, 2022, p. 123-124)

A fim de explicar sua proposição, Sylvia Molloy se vale do exemplo da orientação sexual, da imagem e do comportamento público do escritor irlandês Oscar Wilde. É importante frisar, contudo, que a “política da pose” não é necessariamente uma questão de gênero ou orientação sexual, embora seja sempre algo relacionado com o político. A escritora relembra os inúmeros comentários negativos e difamatórios tecidos sobre o escritor, bem como as diversas ocorrências estigmatizantes que marcaram sua vida, como, por exemplo, os julgamentos a que ele foi submetido e que provocaram sua ruína, não por ser um homem homossexual, mas por posar como um homossexual. Assim, como assinala a intelectual argentina, bastou que ele parecesse gay para que ele fosse condenado. Para assinalar essa dimensão política da pose, Molloy relembra as palavras do historiador e ativista Jeffrey Weeks, segundo as quais esses “julgamentos foram não só muito dramáticos, foram [também] altamente significativos ao criar uma imagem pública para o homossexual” (*apud* Molloy, 2022, p. 126). De acordo com Molloy,

[...] a pose do fim do século XIX – e aqui está sua contribuição decisiva ao mesmo tempo que sua percebida ameaça – problematiza o gênero, sua formulação e suas delimitações, subvertendo classificações, questionando modelos reprodutivos, propondo novos modos de identificação baseados no reconhecimento de um desejo, mais do que em pactos culturais, convidando a (brincando de) novas identidades. Trata-se agora não meramente de atitudes –

languidez, neurastenia, deleite –, mas da emergência de um sujeito e, poder-se-ia acrescentar, atendendo às conotações teatrais do termo, um novo ator na cena político-social. (Molloy, 2022, p. 127)

Se a “política da pose” relaciona-se eventualmente com a questão do gênero, podemos, nesse sentido, compreender as poses adotadas por escritoras do gênero feminino como um gesto político, um gesto de sobrevivência. A questão do gênero, analisada por uma perspectiva literária, gera diversas discussões. A pesquisadora Lúcia Castello Branco, no texto *O que é escrita feminina* (1991), defende a literatura como um processo que vai além da estetização de gênero, compreendendo que “a feminilidade é uma construção” (Castello Branco, 2012, p. 20). Assim, como aponta Paul Beatriz Preciado na obra *Manifesto contrassexual* (2015), torna-se necessária uma ruptura com as ideias de sexo e o gênero, uma vez que o corpo existe antes e durante a escrita literária. Apesar disso, esse viés, com o qual estamos de acordo, não exclui o fato de que o século XX carrega uma grande dívida com a escrita produzida por mulheres, em função de barreiras e obstáculos a elas impostos. Obstáculos que vão desde a dificuldade de inserção no mercado editorial às avaliações da crítica literária, muitas vezes redutora e parcial em relação aos seus textos, como mostram casos diversos; a título de exemplo: Hilda Hilst, Lúcia Miguel Pereira, Carolina Maria de Jesus e a própria Clarice Lispector.

Se, para Preciado, o gênero “é uma máquina viva que você incorpora e usa sem possuí-la” (Preciado, p. 5, 2015), faz sentido refletir sobre a ideia do gênero como uma performance, outra palavra intimamente relacionada ao campo teatral. A ideia do gênero como performance aponta para as diversas poses encenadas diariamente, evidenciando o caráter contingente e cotidiano de suas representações. É o que nos mostra a professora e pesquisadora Diana Klinger, dialogando com a filósofa Judith Butler, importante referência nos estudos contemporâneos sobre o gênero:

Para Butler, o gênero é uma construção performática, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido”. A noção de gênero como essência interior de um sujeito e como a garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. A noção de paródia do gênero não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitam. “A paródia que se faz é da própria ideia de um original”. A perspectiva de Butler interessa precisamente pela desconstrução do mito de

original, pois ela argumenta que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. (Klinger, 2016, p. 56-57)

Consideramos, então, que a ideia de “política da *pose*” proposta por Molloy parece ser convergente com essa noção de gênero como performance, já que, como já foi mencionado, o autor moderno age, mas não é percebido pelo público, como um ator no plano de um palco, de modo que todas as suas ações, posturas e aparições públicas fazem parte de uma encenação. Desse modo, como observa Fritsch (2016), podemos dizer que “Molloy vale-se dessa epidemia do exibicionismo finissecular para defender que o *poseur* usa do exagero” para assumir “uma posição política que passa pela construção do sujeito” (Fritsch, 2016, p. 68).

“Teatro de imagens”, “persona”, “pose”, “política da pose”, “performance”... Com essa série de elaborações teóricas desenvolvidas a partir de termos extraídos do campo teatral, todos esses teóricos parecem querer salientar o quanto há de artifício e encenação na forma como os escritores se manifestam publicamente. Podemos, certamente, relacionar esse caráter encenação de suas aparições públicas ao modo como a modernidade ocidental concebe a figura do autor, não apenas como aquele que escreve, mas também como o fundamento do sentido de sua obra e como um mecanismo de controle da produção e da circulação dos discursos. Por isso, ele é chamado a desempenhar um papel, interagindo com o público, a mídia e a crítica literária na construção das imagens de si que circularão na cena pública. Um papel que pode ser desempenhado com maior ou menor consciência pelo escritor, mas que tem sempre algum sentido político.

3.3. As máscaras de uma escritora incomum

Este é um livro importante, assume o crítico, porque trata da guerra. Este é um livro insignificante, porque trata dos sentimentos das mulheres numa sala de estar.

Virginia Woolf, *Um teto todo seu*

Como observamos anteriormente, apesar dos esforços da Teoria da Literatura para romper com o biografismo, a associação entre a vida do autor e sua obra continuava sendo uma prática recorrente em meados dos anos 1940, quando Clarice Lispector surgiu no cenário literário brasileiro, permanecendo forte ao longo de toda a sua carreira. Portanto, a recepção de sua obra e o surgimento de sua imagem pública estavam plenamente inseridos nesse cenário. Por isso, como vimos no primeiro capítulo da dissertação, os discursos em torno de sua produção literária foram muitas vezes pautados por alusões referentes à sua personalidade, como no caso das observações do crítico Álvaro Lins, que alinhavavam a autora e sua obra num mesmo plano de interpretações.

É importante observar também que, a partir do momento em que começa a publicar seus textos, a autora se vê não apenas diante de uma visão tradicional da literatura, que considerava o autor como fonte e explicação do sentido da obra, mas também de uma sociedade profundamente machista, o que certamente se refletia no mercado editorial e no meio literário como um todo. Sendo Lispector uma mulher escritora, ela tinha que lidar conviver com os estereótipos, preconceitos e papéis tradicionais atribuídos à mulher, não só em sua vida pessoal, mas também para lidar com a exposição pública a que sua vida de escritora a obrigava. Daí, talvez, sua relação ambígua com a imagem de uma mulher melancólica e misteriosa que circulava sobre ela, sintetizada pelo mito da esfinge.

Podemos, então, pensar no mito da esfinge como uma persona, uma máscara a que a autora recorreu para lidar com essas demandas e ao mesmo tempo se esquivar dos estereótipos de gênero e se posicionar diante dos papéis tradicionais que a mulher deveria assumir na sociedade. Podemos perceber aí, talvez, o caráter de autoproteção que Luiz Costa Lima relaciona à persona, funcionando como uma espécie de escudo por meio da qual a autora podia preservar sua intimidade e ao mesmo tempo assumir

poses que pudessem ser assimiladas por um mercado editorial tão cruel em relação à escrita feminina.

Como observamos na seção anterior, as poses assumidas por escritores, intelectuais e artistas em sua vida pública podem ser adotada em diversas situações e para diferentes finalidades. No caso de Clarice Lispector, três aspectos do uso da pose parecem ser especialmente relevantes. Em primeiro lugar, podemos pensar nas imagens assumidas pela autora, taticamente, no dia a dia, para lidar com a demanda cotidiana por exposição. Em segundo, é possível considerar que, no que se refere à questão do gênero, Clarice colocava em prática uma “política da pose”, por meio da qual se posicionava em relação aos estereótipos e papéis sociais atribuídos tradicionalmente à mulher. E, em terceiro lugar, podemos indagar também sobre o uso da pose como uma espécie de jogo estético e literário, possibilidade que vamos abordar mais detidamente no terceiro capítulo desta dissertação.

O primeiro aspecto diz respeito às imagens adotadas pela autora para lidar com a demanda cotidiana por exposição. Respondendo à demanda biografista, essas imagens deveriam dialogar com a percepção que o público, a mídia e a crítica tinham da escritora, funcionando talvez como estratégias sociais e mercadológicas mais mecânicas e estereotipadas, moldadas a cada situação momentânea. As poses assumidas por Clarice teriam, então, um caráter mais próximo daquela finalidade de máscara ou “carapaça” que os sujeitos inevitavelmente utilizam para lidar com o “teatro social”.

Esse caráter mais casual e fortuito, no entanto, ganha uma pouco mais de complexidade e elaboração quando se pensa que, em relação às questões de gênero, Clarice colocava em prática uma política da pose. Mais do que criar imagens para responder a cada situação, a autora necessita criar uma persona, que dialogue de maneira mais incisiva e intencional com as imagens que circulam sobre ela. A política da pose, então, seria uma estratégia politizada, por meio da qual ela busca interferir na cena literária e social relacionada à questão do gênero e aos discursos sobre a mulher. Consequentemente, podemos dizer que Clarice realiza uma performance que funciona como um gesto estético e político, por meio do qual ela busca não apenas ser percebida como uma mulher escritora, mas também ser respeitada e valorizada como tal. Poderíamos, então, considerá-la como uma *poseur*, de acordo com a perspectiva de Molloy. É interessante notar, entretanto, que nesse processo teatral por meio do qual Clarice apresenta-se na cena pública como uma esfinge – uma mulher misteriosa e

enigmática –, as imagens que ela produz de si mesma, em conjunto com o público, a mídia e a crítica, dialogam também com sua própria obra.

Com uma escrita que fugia aos modelos mais convencionais de sua época, marcada sobretudo pela literatura regionalista, a obra de Clarice Lispector inovou naquele meio literário, adotando um tom intimista e abordando questões altamente subjetivas, por meio de um estilo que privilegiava o fluxo de consciência e o esforço para captar de forma epifânica os estados emocionais de suas personagens. Desse modo, ela construiu personagens femininos que desestabilizavam os estereótipos de gênero de sua época, revelando nuances e facetas de seu mundo interior que eram marcadas justamente pelo desvio da norma e pelo caráter muitas vezes impalpável e irredutível a esses estereótipos. De certa forma, então, é possível pensar nessa persona que emerge das poses e performances da escritora, em suas aparições públicas, como uma espécie de personagem, como se ela própria fizesse parte do mundo ficcional que ganha forma em seus contos e romances.

Podemos, então, concluir este capítulo afirmando que Clarice Lispector, ao ser chamada a responder por sua condição de “autor”, em um contexto literário marcado pelo biografismo e numa sociedade machista, precisa assumir uma “persona de escritora”. Por um lado, essa persona deve necessariamente dialogar com sua obra, estabelecendo com ela uma relação de circularidade. Ou seja, se a obra é vista como um reflexo da vida, as imagens públicas da escritora devem corresponder, de alguma forma, ao universo criado em seus textos ficcionais. Por outro lado, essa performance deve dialogar também com as concepções do público sobre a identidade e os papéis sociais da mulher, por meio das quais sua escrita é vista como eminentemente feminina.

Ao endossar a imagem mitificada que público, mídia e crítica literária vinha construindo dela como uma mulher melancólica, misteriosa e enigmática, adotando para si a figura da esfinge e assumindo poses e performances condizentes com ela, Clarice responde a essas demandas de uma forma esquiva e contraditória. Ao mesmo tempo em que alimenta os mitos em torno de si, porque sabe que tem que desempenhar um papel na cena pública, ela borra os contornos de sua imagem pública, acentuando o caráter enigmático que cerca o mito da esfinge. Uma postura que funciona de forma ambígua porque, ao mesmo tempo em que atende às demandas do público e contribui para a criação de sua imagem pública, serve também para preservar sua intimidade e manter numa zona de sombra as relações entre vida e obra.

Assim, a figura ambígua da esfinge pode ser interpretada como parte de um jogo estético e político, por meio da qual Clarice se posiciona no cenário literário e social, resistindo tanto à demanda por oferecer por meio de sua vida pessoal as respostas que o público anseia sobre sua obra quanto aos estereótipos femininos consolidados na mentalidade machista da época. Como uma esfinge, ela não é nem uma figura dócil e bem adaptada aos papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres e nem uma mulher perversa e transgressora, que desafia esses papéis e por isso deve ser punida. O desafio lançado pela esfinge na mitologia (“decifra-me ou te devoro”) ganha, assim, uma nova camada de sentido, remetendo aos perigos que a obra e a figura da escritora podem representar para os estereótipos e ideias pré-concebidas sobre a mulher e a literatura.

Como mulher, Clarice sabe das dificuldades que tem que enfrentar para se consolidar como autora. Talvez por isso assuma a figura séria, irônica e mal-humorada que aparece nas fotos e entrevistas, a fim de resistir e se esquivar da imagem de fragilidade associada à mulher. Ou seja, as imagens que ela projeta de si podem ser vistas como uma forma de política da pose, uma escolha sobre a forma de se exibir publicamente, a fim de se posicionar politicamente no cenário literário e social.

4. “EU QUERO UMA VIDA”: autoimagens de Clarice na correspondência

Meu Coração Dispara Quando Vejo Um Carteiro Na Rua.

Sylvia Plath, *Os diários de Sylvia Plath*
(1950-1962)

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras.

Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*

Quando entramos no site do Instituto Moreira Salles, entidade responsável pela guarda de arquivos de intelectuais e artistas importantes da história cultural brasileira, de imediato nos são apresentados alguns nomes de escritores que compõem o seu acervo, dentre eles o de Clarice Lispector. O site nos apresenta, inicialmente, a biografia, artigos e curiosidades sobre a escritora. No entanto, logo nos deparamos com uma página destinada exclusivamente a ela, na qual se desenvolve a proposta de guarda da memória de Lispector. Dividido entre os temas que dizem respeito à “vida” (biografia) e à obra da autora, o site nos apresenta a vasta gama de documentos que compõem os seus arquivos, entre eles suas cartas, alguns cadernos (ainda não publicados) e suas pinturas, que vêm se tornando conhecidas por fazerem parte de um projeto editorial de reedição dos seus romances.

O esforço do IMS para manter no ar um arquivo virtual de Clarice Lispector, mesmo que ainda em construção, revela, além da importância da autora para a literatura brasileira, a relevância contemporaneamente dada aos arquivos de escritores. Este é apenas um entre muitos exemplos possíveis de casos por meio dos quais se pode observar como esses tipos de documentos sobre os escritores, muitos deles escritas íntimas, ganharam na modernidade uma relevância significativa. Nesse mesmo sentido, nota-se nas últimas décadas a publicação de um grande número de obras de caráter íntimo ou confessional – as chamadas “escritas de si” –, que ao serem editadas e publicadas, direcionam o nosso olhar para os bastidores da vida do autor, colocando-nos diante de um entrelugar, que fica entre a obra e a vida real desse personagem moderno.

Desse modo, diários, cartas e autobiografias crescem em importância no mercado editorial, na medida em que o público em geral e os pesquisadores especializados possuem um interesse cada vez maior pela vida privada do autor. No primeiro caso, devido à curiosidade pela vida privada e pelos “mistérios” que envolvem o autor; no segundo, como objeto de relevância para a pesquisa acadêmica. Nesse panorama extenso das escritas de si, as cartas tornaram-se fonte e/ou objeto de investigação e interesse para os pesquisadores, sendo utilizadas como um documento que atesta sobre os mais diversos aspectos da vida literária do missivista.

A historiadora Ângela de Castro Gomes, que se dedica aos estudos em torno da memória e da guarda de acervos, destaca que, embora sempre tenham existido leitores de cartas e diários, foi nas últimas décadas que se deu um maior reconhecimento a esses textos. Apesar disso, embora tenha crescido no mercado editorial o número de publicações desse tipo, assim como o de leitores e pesquisadores, ainda não havia, naquele momento, uma “reflexão sistemática” sobre o tema das escritas de si para a área de História (Gomes, 2004, p. 8). Justamente em razão da fluidez dessas escritas íntimas em criar uma relação conflituosa entre o documental e o vivencial.

No campo da literatura, por sua vez, as ocorrências de estudos que se debruçam sob as escritas autobiográficas são mais frequentes, desse modo, tem sido cada vez mais recorrente o uso de diários e cartas como objeto de investigação. Gomes, assinala que a prática moderna da escrita de si se configura, a grosso modo, no século XVIII, quando homens comuns passaram a produzir, de uma maneira mais frequente, uma memória de si. Essa produção de memória (individual, mas também coletiva) foi passível de discussões em termos de validação do texto como objeto para o estudo científico. Nesse sentido, destaca a historiadora que foi somente a partir da metade do século XX que esse tipo de produção passou a ser considerado como uma importante fonte documental. Ainda de acordo com Gomes, as práticas de escrita de si alcançaram seu apogeu no século XIX e permaneceram fortes no século posterior, entrando em desuso apenas mais recentemente, a partir das novas tecnologias que remodelaram as práticas de produção de si, como por exemplo o e-mail.

No caso da correspondência, a historiadora aponta que essa prática se expande “com a afirmação do valor do indivíduo e a construção de novos códigos de intimidade” (Gomes, 2014, p. 19). Desse modo, evidencia-se que, gradualmente, as cartas foram se libertando de um modelo estabelecido na tradição epistolar, adquirindo certa liberdade e informalidade que, por vezes, permitem que elas se situem num espaço intermediário

entre a literatura e a pura referencialidade. Por essa razão, o objetivo de elaborar uma reflexão sistemática sobre elas seria uma tarefa quase impossível.

Apesar disso, geralmente existem certos combinados, ainda que tácitos, numa troca epistolar. É o que se chama de “pacto epistolar”, segundo o qual é permitido abandonar os códigos formais de comunicação, muitos deles estabelecidos ainda na Antiguidade. A ideia pressuposta no século XX para escrita de cartas previa que, a partir dos códigos estabelecidos na relação entre os correspondentes, poderia ser utilizada a linguagem informal (a depender do caso). É o que Mário de Andrade definiu como “cartas [escritas] de pijama” (Andrade *apud* Machado. 2012, p. 173). Além disso, era natural cobrar a assiduidade epistolar e reforçar a responsabilidade do correspondente pela guarda dos documentos. Segundo Castro, o correspondente deveria “[...] receber, ler, responder e guardar as cartas” (Castro, 2004, p. 19). Os diários, por sua vez, assumem características também peculiares, uma vez que em geral eles se destinam apenas ao âmbito privado. Seus códigos e métodos de escrita são ainda mais imprecisos e flexíveis que os da correspondência, sendo assim um gênero de escrita que apresenta diversas e variáveis configurações.

Nesse sentido, a prática da escrita epistolar, assim como os diários, está situada num lugar que possui como função principal a narrativa de si, ou ainda, como prefere afirmar Georges Gusdorf, as “escritas do eu” (Gusdorf, 1991). Por essa razão as escritas íntimas parecem, muitas vezes, de forma um pouco enganosa, se eximir da ficção, abstendo-se dos artifícios da literatura e aproximando de forma íntima o autor e o leitor. O leitor, então, curioso por adentrar a verdade da vida do autor, se interessa cada vez mais por esses textos escritos no íntimo.

Gènévieve Haroche-Bouzinac, outra importante pesquisadora do gênero epistolar, em seu trabalho de destaque sobre o tema, intitulado *Escritas epistolares* (2016), afirma que “toda correspondência é uma espécie de sobrevivência milagrosa”, já que, o diálogo epistolar simula (e muitas vezes, engana) a presença do ausente (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 22). Sua observação, muito pertinente, sobre as razões pelas quais se inicia uma troca de cartas, aplica-se com muita precisão ao caso de Clarice Lispector como missivista. Desse modo, a citação sintetiza bem o que foi a troca epistolar para a escritora, que manteve essa prática por longos anos, mas sobretudo no período em que esteve morando no exterior.

Em 1940, quando era ainda uma estudante de Direito na Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), Lispector inicia sua escrita

literária através da publicação em jornais. Nesse período ela publica, no semanário *Pan*⁸, o conto “Triunfo” (ver anexo IV), seu primeiro texto efetivamente divulgado no meio literário, o qual não alcançou na época a notoriedade merecida⁹. Dessa mesma época são datadas as primeiras cartas conservadas em seus arquivos e posteriormente publicadas. Pelo que se pode depreender pela correspondência publicada da escritora, as cartas que marcam esse período são, sobretudo, aquelas enviadas às suas irmãs.

A correspondência conhecida de Clarice Lispector se estende desde os anos 1940 até 1977, sendo sua última carta enviada à amiga Lygia Fagundes Telles, pouco antes de sua morte. Essa atividade, no entanto, se intensifica quando, após o casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, ela precisa se mudar para o exterior, devido ao trabalho de Cônsul do marido. Seu “exílio voluntário”, como ela mesmo se referia a esse período no exterior, teve início a partir do final de 1943 e terminou somente em 1961.

Por conta da grande relevância que a correspondência ganhou para as relações da escritora e do grande volume de cartas enviadas e recebidas por ela, os estudiosos de sua obra vêm reunindo e publicando seu acervo epistolar. O primeiro conjunto de cartas publicadas da escritora foi organizado pelo amigo e correspondente Fernando Sabino, em 2001. Intitulado *Cartas perto do coração*, o volume contém cerca de 48 cartas, sendo 27 cartas enviadas pela escritora e 21 cartas enviadas por Sabino, entre os anos de 1944 e 1969. No ano seguinte, foi publicada a primeira coletânea de cartas trocadas com diversos correspondentes. *Correspondências*, publicado em 2002 e organizado por Teresa Montero, abarca um conjunto de 129 cartas, sendo 70 delas de autoria de Clarice Lispector e 59 recebidas por ela, dos anos de 1940 a 1970. Posteriormente, em 2007, foi publicado um conjunto de cartas voltado somente à troca epistolar entre as irmãs Elisa Lispector, Tânia Kaufmann e Clarice Lispector. *Minhas queridas*, também organizado por Teresa Montero, com a colaboração de Tânia Kaufmann, reúne cerca de 120 cartas, datadas dos anos de 1940 até 1957.

Apesar de essas três obras que focalizam a correspondência da escritora terem sido publicadas anteriormente, foi somente em 2020 que veio à luz a publicação mais abrangente do seu vasto diálogo epistolar, o livro *Todas as cartas*. Com organização

⁸ A revista *Pan* (*Semanário de Literatura Mundial*), fundada por José Scortecci, circulou entre os anos de 1935 e 1945 no Brasil. Com o viés político motivado pelo conflito mundial da Segunda Guerra Mundial, a revista tinha como preceito estabelecer uma relação entre a literatura e os conflitos da contemporaneidade da época.

⁹ O conto “Triunfo” foi integrado, mais tarde, à obra *A bela e a fera*, publicada em 1979.

das pesquisadoras Larissa Vaz e Teresa Montero, além da colaboração de Pedro Krapp, o público já conhecedor de parte de sua correspondência é apresentado a um conjunto que forma uma unidade de grande relevância, incluindo-se nesse trabalho cartas que eram ainda desconhecidas do público, por estarem ausentes nos livros anteriores. Desse modo, a publicação de *Todas as cartas* demonstra com mais ênfase a diversidade da atividade epistolar de Clarice Lispector, reunindo um conjunto que abarca missivas enviadas pela autora dos anos de 1940 até 1977, no qual encontramos cerca de 300 cartas enviadas por ela, sobre os mais variados assuntos e a diversos interlocutores.

Utilizando um critério cronológico, podemos dividir a correspondência de Clarice Lispector em três momentos: as cartas enviadas antes da mudança do Brasil (de 1940 a 1943), durante sua estada no estrangeiro (de 1944 a 1961) e um terceiro grupo, formado pelas cartas enviadas após seu retorno definitivo ao Brasil (de 1961 a 1977). No primeiro período, quando a escritora ainda residia no Brasil, suas cartas não se expandem a muitos correspondentes. No entanto, constituem um conjunto interessante de missivas voltadas principalmente aos temas cotidianos. Mas esse conjunto inclui também cartas destinadas a tratar de assuntos literários e de sua atuação como escritora no Brasil. No segundo período encontra-se o maior número de missivas, por uma razão bastante fácil de compreender: vivendo fora do Brasil, sua correspondência funciona como um meio de obter notícias, não apenas dos amigos e da família, mas também acerca do movimento literário da época e de sua própria produção e recepção literária. Já o último grupo, após o seu retorno definitivo ao Brasil, não abrange um número muito significativo de cartas, já que, morando no país, ela podia estabelecer no *tête-à-tête* suas interações. Apesar disso, esse conjunto inclui missivas sobre assuntos diversos e enviadas a diferentes correspondentes, inclusive aparecendo destinatários novos. Isso também se explica facilmente em razão do crescimento da popularidade de Clarice Lispector no meio literário.

Ítalo Moriconi, na introdução do livro *Cartas* (2016), coletânea que reúne as cartas enviadas por Caio Fernando Abreu, comenta que a correspondência do autor se configura como o “romance de uma vida”, ressaltando o caráter fragmentado desse romance. De forma semelhante, as cartas de Clarice Lispector também poderiam funcionar como o romance de uma vida, pois, ainda que de forma fragmentada, é possível depreender delas uma certa cronologia temporal, relativa tanto à sua biografia quanto à sua obra.

Assim, o objetivo deste capítulo é lançar um olhar para as autoimagens da autora que são produzidas em suas cartas, isto é, para os diversos modos de ficcionalizar-se empregados por ela em sua atividade como missivista, tanto no âmbito pessoal como nas relações que ela estabelecia com o mundo literário. Para isso, julgamos que será mais produtivo recortar esse objeto, não a partir do critério cronológico, mas a partir de um critério temático, intimamente relacionado aos diferentes interlocutores com os quais Clarice dialoga em sua correspondência, e com as diferentes poses que ela assume, em função desses temas e interlocutores. Optamos, então, por analisar as cartas da autora, organizando-as com base em três temas centrais, que se sobrepõem na correspondência com os diversos interlocutores.

O primeiro conjunto se constitui pelas cartas que melhor exemplificam a dimensão íntima e informal da correspondência, ou seja, aquelas que tematizam prioritariamente o seu cotidiano e sua vida privada. Lançaremos, então, um olhar para as cartas enviadas a interlocutores mais íntimos, como Maury Gurgel Valente, ainda na fase do namoro entre os dois, às suas irmãs Tânia e Elisa Lispector, ao filho Paulo Gurgel Valente e aos amigos mais próximos, como Lúcio Cardoso e Mora Fuentes.

Outro tema que aparece com frequência nas cartas que a autora trocava com pessoas de seu círculo mais íntimo são as discussões de bastidor em torno da literatura, que integrarão o segundo conjunto a ser abordado em nossa análise. Nessas cartas, enviadas a suas irmãs e a escritores com quem ela mantinha uma relação mais próxima, Clarice fala sobre os temores e angústias da vida literária, troca notícias e opiniões sobre as obras que vinha produzindo e faz comentários gerais sobre sua própria produção literária e a de seus correspondentes. Os interlocutores mais frequentes, aí, são sua irmã Tânia e amigos escritores como Fernando Sabino, Lúcio Cardoso e Rubem Braga, mas aparecem também nomes como João Cabral de Mello Neto, Murilo Rubião e Lêdo Ivo.

O terceiro grupo de cartas, em nossa análise, será formado por aquelas em que a escritora se comunica de maneira mais formal e impessoal com interlocutores do mundo literário, tratando de questões relativas à publicação, tradução e recepção de sua produção literária. Os interlocutores, aí, são críticos literários, intelectuais, editores e tradutores, como Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Mário de Andrade, Oscar Mendes, Décio de Almeida Prado e Pierre de Lescure, com os quais Clarice discute, algumas vezes de forma até ríspida, o modo como sua obra e sua figura vinham a público. Incluímos nesse grupo as cartas que ela enviou ao então presidente Getúlio Vargas, tratando da questão de sua nacionalidade.

Seguindo essa ordem, na abordagem analítica das cartas, nosso campo de visão se deslocaria do plano privado para o público, abordando primeiro as cartas e trechos de cartas em que Clarice fala de sua vida íntima e pessoal e se encaminhando gradualmente para a vida literária e o debate mais público sobre a literatura. A fim de colocar em destaque a especificidade das cartas em relação às imagens públicas da escritora discutidas nos capítulos anteriores deste trabalho, no entanto, optamos por inverter essa ordem. Começaremos, então, pelo último grupo, em que ela se coloca de maneira mais pública (semelhante, portanto, às poses e personas assumidas por ela em suas crônicas, entrevistas e fotografias), para em seguida caminhar em direção às missivas de caráter mais íntimo, onde seria de se esperar uma atitude mais informal e menos contaminada pelos artifícios que marcam a escrita literária e, como vimos, a construção das imagens públicas do escritor.

4.1 Entre “cascos e carícias”: diálogo com os homens de letras

O problema de ser uma mulher moderna, pensei, enquanto a porta da frente se escancarava, é que você tem que fingir ser mais forte do que é.

Darcey Steinke, *Loira suicida*

Ao longo de sua trajetória, Clarice Lispector manteve relações epistolares com pessoas do seu círculo íntimo, mas também com pessoas públicas e os intitulados “homens de letras”, isto é, todas aquelas personalidades (na grande maioria homens) que possuíam envolvimento direto com o meio literário. Nesta seção, vamos lançar um olhar para as diferentes imagens projetadas por Lispector no diálogo através das cartas com essas personalidades públicas e literárias, com as quais ela não tinha relação íntima e pessoal. Se toda relação humana (literária ou não) é, de certa forma, um jogo performático (Klinger, 2006), os missivistas também seguem esse preceito ao forjar autoimagens e sua persona, conforme as circunstâncias e os interlocutores com quem se dá o diálogo. No caso que será aqui analisado, observa-se como as autoimagens de Clarice são elaboradas com o intuito de interferir na forma como se moldava sua imagem pública.

Iniciaremos a discussão evidenciando as duas missivas enviadas por Clarice Lispector ao então presidente Getúlio Vargas. Além de revelarem-se muito cordiais e

formais, essas cartas mostram o interesse da escritora em receber o título de cidadã brasileira, destacando inclusive que poderia, por meio de seu trabalho como jornalista, contribuir para as questões governamentais. Na sequência, abordaremos o conjunto de missivas destinadas aos críticos literários Lauro Escorel, Sérgio Milliet e Mário de Andrade, com agradecimentos aos comentários tecidos por eles sobre sua obra. Com Álvaro Lins, no entanto, sua postura é diferente. Como o crítico publicou duas críticas literárias negativas sobre seus primeiros romances, Lispector escreverá a ele uma carta com objetivo de se defender de seus argumentos depreciativos.

Em seguida, colocaremos em foco as cartas enviadas aos editores Cândido de Paula Machado, Décio de Almeida Prado, José Simeão Leal e Oscar Mendes, a fim de tratar de questões relativas à publicação de seus textos literários. Suas relações com os editores, em geral, são muito cordiais, até mesmo com Simeão Leal, que não cumpre um acordo de publicação com a escritora. Por fim, trabalharemos também com as cartas da autora ao editor Pierre de Lescure, um grupo de missivas interessantíssimas para pensar nas imagens que a autora projeta em sua correspondência. Como veremos, a correspondência entre eles começa de modo bastante formal, sucinto e, em alguns momentos, até mesmo ríspido, para passar depois a um tom mais cordial e conciliatório, que deu origem a uma calorosa amizade epistolar entre os dois.

Poucos anos antes de sua morte, em 1974, Clarice Lispector comenta com Andréa Azulay¹⁰ que a popularidade como escritora “é ruim e invade a intimidade sagrada do coração da gente” (Lispector, 2002, p. 288). A afirmação não é sem motivos, já que a recepção crítica de seu trabalho foi um processo lento, permeado por questionamentos de cunho pessoal e comentários negativos sobre sua obra por parte de alguns de seus leitores críticos. Uma evidência que destaca o lento processo de recepção e consolidação de sua reputação nos meios literários está no fato de que foi somente após a publicação de *A paixão segundo G.H.*, em 1964, que Clarice Lispector passou a ser realmente reconhecida pelo meio literário como uma escritora de prestígio.

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, um dos temas que permeiam a relação por vezes truncada e conflituosa entre Clarice Lispector e a crítica literária é a questão de sua origem, de sua terra natal e de sua chegada ao Brasil. Como

¹⁰ Andréa Azulay era filha do psicanalista de Clarice Lispector e conviveu com a escritora durante sua infância. Nesse período, Azulay escrevia pequenas histórias ficcionais e destacava-se nas aulas de Língua Portuguesa. Por um período, as duas trocaram cartas em que Clarice dava alguns conselhos à garota, para incentivá-la na escrita literária.

atestam as mais diversas fontes, tais como biografias e relatos pessoais da autora, sua vinda ao Brasil aconteceu por volta dois anos de idade, embora não tenhamos uma informação mais precisa sobre a data. Apesar disso, foram inúmeras as oportunidades em que esse episódio de sua vida foi mitificado, de modo a construir a ideia de uma origem estrangeira, condizente com a imagem de uma figura enigmática e misteriosa que aos poucos se constituía em torno dela.

Diante dos diversos mal-entendidos causados pela sua origem, a escritora escreve ao presidente da época, Getúlio Vargas, duas cartas nas quais solicita a ele sua naturalização como brasileira. Na primeira carta, datada de junho de 1942, Lispector comenta sua pouquíssima familiaridade com o seu país de nascimento. Seu objetivo específico na missiva era o de pedir a dispensa de um ano para a sua naturalização:

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe – o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado – e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças. (Lispector, 2020, p. 46).

Mas esse pedido, quase uma súplica, não foi atendido. Sua argumentação era a de que, com a dispensa, ela poderia formar-se e trabalhar, destacando ainda que no seu trabalho como jornalista ela já participava dos debates políticos e sociais em que a sociedade brasileira se engajava naquele momento:

Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V. Ex.^a E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo. (Lispector, 2020, p. 46)

Apesar dessas palavras de apelo e da suposta disposição em cooperar com o governo de Vargas, o presidente não a responde. Diante da falta de resposta, ela envia outra carta, datada de outubro do mesmo ano, em que reitera seu pedido de naturalização, ressaltando que viera ao Brasil refugiada, com poucos meses de idade – informação que, no entanto, diverge dos relatos biográficos da autora, que atestam sua chegada ao país com dois anos de idade. Vargas, por sua vez, continua sem respondê-

la, e a sua naturalização como brasileira ocorre somente um ano depois, em conformidade com o período que já estava estabelecido na legislação.

O desejo de se naturalizar brasileira pode ser visto como um primeiro movimento de Clarice com o objetivo de interferir na construção de sua imagem pública. Além das razões práticas, alegadas por ela, podemos perceber também a presença de uma preocupação com sua inserção na vida intelectual brasileira, que encontrava na imagem de estrangeira um obstáculo. Para alcançar esse fim, Clarice chega inclusive a manipular as informações factuais, diminuindo para apenas “alguns meses” a idade em que viera para o país.

Tendo adquirido sua naturalização em 1943, no mesmo ano Clarice Lispector inicia sua carreira como ficcionista. Sobre o seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem*, que seria publicado apenas no fim daquele ano, a escritora envia uma carta a Francisco de Assis Barbosa, redator do jornal *A noite*, com o objetivo de tratar acerca da publicação da obra. Nessa carta a autora mantém uma relação amigável com o redator, chamando-o pelo apelido de “Chico” e perguntando a respeito de sua vida privada. Apesar do tom afetuosos, a carta tinha um objetivo prático definido: tratar das questões em torno do romance com alguém que poderia ajudá-la a publicá-lo.

Na carta, enviada em 24 de abril de 1943, Clarice menciona ter recebido ajuda do escritor José Lins do Rego como intermediário entre ela e Álvaro Lins, de modo que a escritora envia seu livro ao jornalista, o qual, por sua vez lhe diz sobre o interesse pela publicação pela obra, afirmando “que quase se interessava mais do que eu em gostar do livro porque precisava de um romance para sua coleção” (Lispector, 2020, p. 51). Desse modo, a missiva mostra o empenho de Lins do Rego e da própria Clarice, atuando junto a Francisco de Assis Barbosa para a publicação do romance. As negociações entre eles dão certo e o romance *Perto do coração selvagem* é publicado pela editora do jornal *A Noite*.

No ano seguinte, em 1944, com o romance já publicado, as cartas tornam-se um recurso importante da escritora para ficar a par das notícias do meio literário, mesmo antes de sua mudança para o exterior. Por meio delas, Clarice busca tecer um diálogo com os críticos, editores e intelectuais, para fazer agradecimentos e também, quando necessário, refutar críticas e comentários que ela considerava terem sido feitos erroneamente.

Uma das primeiras críticas realizadas sobre o livro foi a de Lauro Scorel, publicada no jornal *A Manhã*, em fevereiro de 1944 (ver anexo V). Ainda morando no

Brasil, Clarice Lispector, após ler a crítica, envia uma carta ao crítico, na qual agradece “as palavras de compreensão e simpatia pelo meu trabalho” (Lispector, 2020, p. 64; carta sem data).

Posteriormente, em junho de 1944, também antes de sua mudança para o exterior, a escritora escreve a Mário de Andrade. Clarice Lispector havia enviado para ele seu livro, já publicado, em dezembro de 1943, com a dedicatória: “A Mário de Andrade, com grande admiração e simpatia” (Lispector *apud* Montero, 2020, p. 78). Na ausência de qualquer comentário ou crítica a respeito do livro por parte de Mário, um dos escritores de maior relevância e reputação como intelectual da época, a escritora lhe escreve. Trata-se de uma carta formal, em que ela emprega pronomes formais de tratamento que demonstram sua pouca intimidade com o escritor. Clarice via em Mário de Andrade uma figura fundamental para difusão de sua obra, por isso sua carta é enviada a ele com intuito de saber qual foi sua opinião sobre o romance e o motivo pelo qual ele não havia escrito nada sobre ele.

Acostumei-me de tal forma a contar com o senhor que, embora temendo perturbá-lo e não lhe despertar o menor interesse, escrevo-lhe esta carta. O fato do senhor não ter criticado meu livro serve evidentemente de resposta, e eu a compreendo. No entanto, gostaria de bem mais do que o silêncio, mesmo que para sair deste sejam necessárias certas palavras duras. Peço-lhe que interprete minha carta como quiser mas não veja nela falsa humildade. Desejo muito sinceramente que sua saúde esteja boa. (Lispector, 2020, p. 78)

Por meio da correspondência entre Mário de Andrade e Fernando Sabino, que, como sabemos, era amigo próximo de Clarice e manteve com Mário uma longa troca epistolar, ficamos sabendo que o escritor da *Paulicéia desvairada* não apenas leu o romance de Lispector, mas chegou a escrever uma carta à escritora. Percebe-se, desse modo, a interferência de Sabino em favor de Clarice, questionando Mário sobre a leitura de *Perto do coração selvagem*. Ao que parece, no entanto, a carta de Mário a Lispector parece ter-se extraviado, nunca tendo chegado à sua destinatária, informação que é repassada por Sabino à escritora¹¹, também por meio de carta, a fim de tranquilizá-la sobre o ocorrido.

O crítico Sérgio Milliet também se dedicou à leitura de *Perto do coração selvagem*, escrevendo uma crítica entusiasmada sobre o romance no jornal *Diário de*

¹¹ A informação consta na reunião de epístolas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, reunidas pelo próprio autor em 2004 e intitulada *Cartas perto do coração - dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*.

notícias, em janeiro de 1944 (ver anexo VI). Foi nessa carta, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, que ele supôs que o nome utilizado pela escritora era um pseudônimo. Após a leitura da crítica, Lispector agradece os comentários positivos em torno de seu livro, mas não deixa de observar o equívoco sobre seu nome, aspecto caro à escritora, já que esse era também um fator que levava o público a vê-la como uma pessoa de origem estrangeira. Na carta sem data enviada de Belém, em 1944, Clarice comenta:

Eu tinha me preparado, não sei por que especialmente, para um começo ácido e um fim solitário. Suas palavras me desarmaram. De repente me senti até mal em ser tão bem recebida. Eu que não esperava ser recebida *at all*. Além do mais, a repulsa dos outros – eu pensava – haverá de me tornar mais dura, mais presa no caminho do trabalho que eu escolhera.
P.S. O nome é meu mesmo.
(Lispector, 2020, p. 84)

Esse período da trajetória da escritora, no entanto, não é marcado apenas por críticas literárias positivas e de entusiasmo em torno da obra. O crítico Álvaro Lins, por exemplo, assume uma postura um tanto quanto rigorosa sobre o livro de estreia de Lispector. Sua crítica, já apresentada no primeiro capítulo deste trabalho, parece incomodar bastante a escritora, que em diversas cartas às irmãs e aos amigos comenta sobre o assunto.

Como evidência desse incômodo, pode ser citada uma carta enviada à irmã, Tânia Kaufmann, em 16 de fevereiro de 1944, em que Lispector declara ter escrito a Álvaro Lins uma carta afirmando não ter lido os autores estrangeiros aos quais o crítico relacionava a autora: “Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar ‘representante comercial’ deles” (Lispector, 2020, p. 56). Posteriormente, em março do mesmo ano, a escritora também comenta com o amigo e escritor Lúcio Cardoso sobre essa carta. Ela afirma ter ficado surpresa com a crítica de Lins, pois esperava que ele escrevesse coisas “piores”. Seu objetivo na carta enviada a Lins era, aparentemente, manifestar seu descontentamento por não ver reconhecida a autenticidade de sua dedicação à literatura, como se depreende da carta enviada ao amigo Lúcio:

[...] escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto. Você se lembra que eu dei o livro datilografado (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo o *Portrait of the artist* [*Retrato do artista quando jovem*] e que encontrara uma

frase bonita? Foi você quem me sugeriu o título. Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto – catalogado e arquivado. (Lispector, 2020, p. 72)

A missiva de Clarice para Lins, no entanto, também não consta no arquivo publicado de cartas da escritora. Por essa razão, optamos por dar notícias sobre ela por meio dos comentários de Lispector nas duas cartas citadas acima.

Apesar da longa crítica negativa tecida por Lins, em outubro de 1944, após o furor da crítica causado pelo seu primeiro romance, Clarice Lispector, recém-casada e já morando em Nápoles, ganha o Prêmio da Fundação Graça Aranha. Na ocasião, Lauro Escorel escreveu outra crítica muito entusiasmada sobre o romance, que chegou até a escritora por intermédio de Souza Gomes, advogado e amigo da escritora. Em novembro do mesmo ano, a escritora escreveu mais uma carta a Escorel, assinalando a grande importância e impacto que teve sobre ela o artigo publicado por ele em *O Jornal*.

Souza Gomes mandou-nos num recorte seu artigo sobre o prêmio Graça Aranha. Se eu gostei daquele seu primeiro publicado no *A Manhã*, não sei como lhe dizer quanto me agradou, sobretudo como interpretação, este outro. [...] Agradeço-lhe de novo, Lauro, você ter parado mais um momento sobre o livro e ter esclarecido tanta coisa que mesmo para mim talvez fosse obscura e, o que é certo, não consciente. (Lispector, 2020, p. 123)

Após as críticas e respostas em cartas da autora em torno de seu primeiro romance, Lispector publica em 1946 seu segundo romance, intitulado *O lustre*, o qual gera uma discussão epistolar entre os seus correspondentes mais próximos. A crítica literária, por outro lado, mantém-se em relativo silêncio sobre a obra, com poucas exceções, como Antonio Candido e Fernando Sabino, que publicaram artigos elogiosos sobre o romance. Outra exceção foi uma nova crítica de Álvaro Lins, que mantém seus comentários negativos sobre a escrita literária da autora, em uma crítica realizada no jornal *Diário da Tarde* (PR), em 1946, sob o título de “Romances” (ver anexo VII). Uma das possíveis razões pelas quais *O lustre* não atingiu a repercussão merecida foi provavelmente a publicação quase simultânea de outra obra de grande importância: *Sagarana*. O livro de contos de João Guimarães Rosa ganhou o apreço da crítica e do público imediatamente na ocasião de seu lançamento, sendo apreciado com muito interesse, como exemplifica uma crítica entusiástica feita por Álvaro Lins.

Seus livros posteriores, também recebidos com pouco entusiasmo pelos meios literários, fizeram parte de um intrincado jogo de questões editoriais, dificultado essencialmente por Lispector não estar morando no Brasil, e por isso não poder articular pessoalmente essas questões “técnicas”. Por isso, o diálogo epistolar estabelecido com alguns possíveis editores foi de fundamental importância para a escritora se manter publicando no Brasil.

Entre Clarice Lispector e José Simeão Leal, editor dos *Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e Saúde*, existiu uma breve troca de cartas, na qual se descortina uma extensa questão editorial, que duraria anos de promessas, adiamentos e mal entendidos. Entre as idas e vindas da autora para o Brasil, em 1954 ela esteve durante alguns meses no país, temporada que rendeu a ela uma comunicação direta com alguns editores, dentre eles Simeão Leal. Em uma carta datada de 29 de dezembro daquele ano, enviada a Eliane e Mozart Gurgel Valente¹², Clarice menciona que o editor em questão encomendou a ela alguns contos para serem publicados¹³, inclusive pagando adiantadamente por eles.

A partir do momento em que Lispector entrega os contos ao editor, inicia-se um intrincado de questões sobre a sua publicação. Por algum tempo, a comunicação entre Clarice e o editor foi realizada de forma muito fragmentada. Quem, em geral, intermediava essa discussão eram suas irmãs e Fernando Sabino. Em 1959, quando já havia cerca de cinco anos que Leal estava de posse dos contos e a escritora já tinha feito diversas tentativas vãs de comunicar-se com ele, Clarice envia-lhe uma carta com a intenção de falar sobre esse trabalho parado. De Washington, em 10 de março de 1959, a escritora escreve:

Há quatro anos os originais dos contos estão em suas mãos para serem publicados. (Continuo considerando uma de minhas experiências agradáveis o fato de Você me ter encomendado os contos – e eu, tão difícil de escrever ficção por encomenda, ter vitoriosamente conseguido.) Recebi dois ou três mil cruzeiros em pagamento prévio. Com a demora da publicação, e com a falta de resposta às minhas cartas, considerei-me desobrigada de meu acordo com Você. Restavam os dois ou três mil cruzeiros que me tinham sido pagos – e que eu autorizei a Sra. Eliane Gurgel Valente a restituir, em troca dos originais a que eu me considerava com direito. Sua resposta foi negativa.

¹² Mozart Gurgel Valente era diplomata e irmão de Maury Gurgel Valente, marido de Clarice. Ele e sua companheira Eliane Weil conviveram durante muitos anos com o casal Clarice e Maury. Eliane se tornaria depois uma grande amiga de Clarice, havendo entre elas uma extensa troca epistolar.

¹³ Sabemos, por meio de uma carta enviada por Fernando Sabino à escritora em 30 de março de 1955, que alguns desses contos eram “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Feliz aniversário”, “Os obedientes”, “Tentação” e “A mensagem”, sendo os três últimos publicados posteriormente em *A legião estrangeira* e os demais em *Laços de família*.

Aqui, nesta carta, quero reiterar minha proposta – desta vez enfim diretamente, animada pelo fato de Você me ter escrito. A proposta continua a mesma: estou pronta a devolver os dois ou três mil cruzeiros, em troca do direito de dispor de meus originais. Estou precisando de dinheiro, e quero vender os contos separadamente, a jornais ou revistas. (Lispector, 2020, p. 706)

Apesar do pouco entusiasmo pelo editor demonstrado em outras cartas de Clarice, essa missiva, em especial, assume um tom mais afetuoso, destacado inclusive pelo uso do pronome de tratamento “Você”, iniciado com letra maiúscula. Sua motivação para assumir esse tom, provavelmente, deve ter sido a de facilitar a obtenção de seu objetivo final, de receber de volta os originais de seus contos não publicados. É o que se percebe, por exemplo, quando a escritora declara na carta que ser publicada por Simeão Leal seria uma honra, “[...] Além do mais, Você é um amigo, e pessoa que admiro e respeito” (Lispector, 2020, p. 706). Apesar das palavras de afeto, Clarice não deixa de ressaltar que a demora pela publicação a tinha incomodado. Sua cartada final, portanto, era dizer ao editor que precisava dos contos por razões financeiras.

Você me prestará um favor ao me atender. Ao Ministério de Educação obviamente não interessa a publicação dos contos, ou estes não teriam ficado numa gaveta durante quatro anos. E a mim – por motivos claramente financeiros e de certo modo urgentes – me interessa publicação comercial, mesmo sem a honra de ter livro publicado por Você. (Lispector, 2020, p. 707)

Antes de adquirir, novamente, os direitos sobre os contos, Lispector envia uma carta a Décio de Almeida Prado, então editor do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nessa carta, de 12 de junho de 1957, ela comenta sobre o interesse em ser publicada por ele, o que não ocorre devido à complicação com Simeão Leal. Somente em 1959, com a ajuda de Eliane Gurgel na comunicação com Simeão, a escritora consegue obter de volta os direitos sobre os contos. O fato é destacado na missiva enviada, em março de 1959, a Cândido de Paula Machado, fundador da Livraria e Editora Agir. Já de posse dos contos, a autora tenta negociar com o empresário a sua publicação, integrando uma coletânea com o título de *Os laços de família*. Somente em 1960, após cinco anos de tratativas editoriais, o livro foi publicado pela editora Francisco Alves, com uma pequena modificação no título, que ganhou a forma definitiva, tornando-se *Laços de família*.

Ao mesmo tempo em que resolvia o problema da edição dos seus contos, Clarice Lispector também lidava com as tentativas de publicação de *A maçã no escuro*. Seu quarto romance gerou uma enorme discussão literária, sobretudo entre seus amigos,

que comentavam diferentes questões em torno do livro. Nos interessa aqui analisar a relação de Clarice Lispector com seus possíveis editores, nas cartas que ela enviava a eles. A obra em questão foi finalizada entre os anos de 1954 e 1956, mas publicada apenas em 1961, com o retorno da escritora ao Brasil.

Durante esses quase sete anos, Lispector tentou negociar sua publicação. Esse esforço aconteceu, em grande parte, por meio do amigo Fernando Sabino, que intermediava a negociação entre a escritora e os editores. Por essa razão, apenas uma carta conhecida foi enviada pela escritora para tratar da publicação do romance, tendo como destinatário o editor Oscar Mendes, responsável pela editora Itatiaia. Nessa missiva, enviada apenas em 1960, com a escritora já residindo no Rio de Janeiro, ela propõe que o livro seja editado pela Itatiaia, com o argumento de que talvez seja o seu melhor livro até aquele momento. Com esse objetivo, ela afirma que, se houvesse interesse, mandaria o livro, e que, se o interesse fosse mantido após a leitura, necessitaria saber o prazo mínimo que levaria a publicação, destacando em parênteses que havia urgência por diversos motivos.

A escritora possuía certo interesse em ser publicada pela Itatiaia, pois Oscar Mendes, em 06 de agosto de 1944, havia escrito um artigo sobre o *Perto do coração selvagem*, com o título de “Um romance diferente”¹⁴, publicado no jornal *O Diário*, em Belo Horizonte. Somava-se a isso o fato de a Itatiaia ser uma das editoras de maior relevância na capital mineira, detentora do acervo da Livraria e Editora Garnier (a editora de Machado de Assis). Apesar disso, o romance *A maçã no escuro* foi publicado no ano seguinte, novamente pela Francisco Alves, finalizando esses sete anos de espera.

Nos anos seguintes, as questões em torno de publicação dos livros de Clarice se tornam mais fáceis de serem resolvidas. Consolidando-se, a partir de 1960, como escritora de prestígio e já morando no Brasil, ela conseguia tratar pessoalmente dos assuntos editoriais em torno de sua obra de ficção, não sendo mais necessário recorrer

¹⁴ Apesar das diversas tentativas em localizar a crítica de Oscar Mendes, através da pesquisa em jornais, não foi possível encontrá-la. Conseguimos, apenas, ter acesso a parte de seus comentários por meio da obra *Figuras da escrita*, de Carlos Mendes Sousa. Um dos comentários realizados por Mendes destaca a surpreendente estreia da escritora com *Perto do coração selvagem*: “Não se trata de um romancinho de estreia para merecer o nome de escritora e andar assim com uma auréola de intelectual. É uma experiência estilística muito séria e é, principalmente, uma descida bem profunda nesse mistério da alma feminina que vem dando dor de cabeça a todos os homens, desde que o mundo é mundo e Adão se viu com uma companheira ao lado. Cenas como a do diálogo entre Joana e Lídia somente um escritor de dotes excepcionais pode realizá-las. E Clarice Lispector é bem algo de excepcional, no quadro de nossas letras femininas.” (apud Sousa, 2000, p. 69)

às cartas. O último grupo de missivas que nos interessa tratar, nesta seção de nosso trabalho, gira em torno da tradução de seus livros, especialmente o romance *Perto do coração selvagem*.

Existiu uma troca epistolar significativa entre Clarice Lispector e o editor francês Pierre de Lescure, sobre a publicação em francês do seu primeiro romance. Não se sabe ao certo quem foi o tradutor, mas a partir das cartas deduz-se que tenha sido uma tradutora contratada por ele. Na primeira carta enviada pela autora, datada de 6 de maio de 1956 e redigida em francês, Lispector comenta que a tradução estava “escandalosamente ruim”, sendo impossível para ela consentir que o livro fosse publicado daquela forma, e ressalta que preferiria que a obra não fosse lançada na França se saísse com tantos defeitos. Sua carta é direta, sem meios termos e floreios. Seu ímpeto como autora, portanto, foi o de se posicionar de maneira firme, dedicando-se a apontar alguns equívocos na tradução:

Estou fazendo as correções que me parecem indispensáveis e garanto o que digo: são realmente indispensáveis.

Nas páginas que reuni aqui envio alguns exemplos de erros, de infidelidades, de absurdos que encontrei no texto em francês. Mais uma vez garanto ao senhor que peguei ao acaso apenas alguns exemplos: a tradução tem muito mais. (Lispector, 2020, p. 497)

Somente a título de curiosidade sobre o assunto, em carta às suas irmãs, datada de 10 de maio de 1954, Lispector comenta alguns desses erros de tradução, como por exemplo: “Em português: ‘ao fim de alguns instantes, as chamadas subitamente reanimadas’, foi traduzido: ‘ao fim de alguns instantes, tudo o que nela o chamava, se acordou’” (Lispector, 2020, p. 500). A escritora finaliza sua carta ao editor francês justificando sua forma mais ríspida de comunicação e declarando que lhe enviaria a correção da tradução:

Lamento ter de me expressar com tanta crueza – realmente lamento – mas creio que não estou defendendo apenas meus direitos de autora, defendendo também os da editora.

Espero poder devolver as provas com as correções daqui a alguns dias. Não enviei até agora porque para mim é complicado corrigir: além das infidelidades serem muitas, meu francês também deixa a desejar. Estou corrigindo o indispensável para que o livro possa ser publicado.

Sinceramente...

(Lispector, 2020, p. 497)

Embora não tenhamos a resposta do editor, que foi dada com muita rapidez (Lispector comenta ter recebido carta datada de 13 de junho), é possível nos inteirar melhor sobre os acontecimentos do caso por meio da carta posterior, enviada pela escritora. A missiva, datada de 20 de junho 1954, evidencia que houve uma falha na comunicação entre os dois. O primeiro fato a ser destacado é que o editor informa ter-lhe enviado diversas cartas para tratar da tradução do livro, e que as mesmas ficaram sem respostas. Lispector, por sua vez, declara não ter recebido nenhuma:

Não recebi nenhuma das cartas que o senhor menciona, nem mesmo a que o senhor chama de “a carta de conclusão” (enviada em abril, segundo o senhor, tratando da propaganda que o senhor faria do meu livro). Imploro que o senhor acredite que se eu as tivesse recebido, não deixaria de acusar o recebimento, por ser um documento de inegável importância. Além de ser de meu interesse pessoal, eu responderia pelo simples dever de cortesia. Só tive conhecimento da existência de todas essas cartas e de um texto traduzido antes da impressão do livro por meio da sua carta de 13 de junho, a que me deixou perplexa. Não entendi nada e me pergunto se senhor enviou toda essa correspondência registrada e por via aérea. (Lispector, 2020, p. 509)

Há um notável contraste na comparação entre o tom adotado na primeira carta e na posterior. Um exemplo disso é a justificativa apresentada pela escritora para o uso indevido da expressão “escandalosamente ruim”, ao se referir à tradução, comentando inclusive ter-se arrependido posteriormente de tê-la usado: “Foi coerente com a emoção que sentia, não com o que realmente pensava. No dia 7 de maio já estava arrependida dessa expressão e escrevi ao senhor.” (Lispector, 2020, p. 510). Procedendo desse modo, a escritora discute na missiva questões específicas em torno da tradução e da própria estrutura literária do romance na língua original. Mas assegura que daria uma “trégua” na sua obstinação com relação à tradução da obra, pois já havia lhe dado bastante trabalho. A escritora, por fim, declara ter confiança no editor:

Mas é sobretudo pela confiança que tenho no senhor e na *Librairie Plon*, confiança que já existia mesmo quando meu tom era de “humor um tanto odioso”, como o senhor disse. Confio que o senhor fará todo o possível para corrigir o que deve ser corrigido. Tenho certeza de que o senhor fará todo o possível para corresponder a essa confiança, que decidirá com base no seu julgamento pessoal se os fundamentos das minhas correções são bons ou maus e que fará um esforço para que a tradução não fique por vezes tão distante do pensamento da autora. (Lispector, 2020, p. 512)

Sua carta, assim como a de 6 de maio, é finalizada com o advérbio “sinceramente...” (Lispector, 2020, p. 513). Sua próxima carta enviada ao editor é datada de março do ano seguinte. Nela é destacado o interesse da autora em enviar para

o editor três obras para serem traduzidas: os romances *O lustre* e *A cidade sitiada*, além de um livro de contos que seria reeditado com mais oito contos inéditos. Seu interesse em enviar para ele essas três obras de sua autoria para serem publicadas na França sugere que os problemas na tradução de *Perto do coração selvagem* haviam sido resolvidos.

As cartas posteriores enviadas por Clarice à Lescure assumem uma posição em geral amigável e solícita. Na carta datada de 14 de maio de 1957, destaca-se o tom afetuoso, evidenciado por perguntas acerca de sua saúde e sobre sua companheira, a Srta. Lacombe. A escritora pede que o editor aceite sua amizade e dê notícias (Lispector, 2020, p. 641). Desse modo, sua posição rígida, destacada na primeira missiva, desfez-se completamente até dar lugar a uma relação amigável entre eles.

Para concluir esta seção do trabalho, dedicada à troca epistolar de Clarice com personalidades públicas e “homens de letras” com os quais ela não tinha nenhum relacionamento mais íntimo e pessoal, vale a pena recorrer a uma última carta, também escrita como resposta a um discurso da crítica literária. Em 1975, o professor, romancista e ensaísta Edgar Pereira publica um texto acerca do livro de crônicas e contos curtos *A visão do esplendor*, lançado por Lispector naquele mesmo ano, cometendo alguns equívocos sobre a vida e a obra da escritora. A resposta de Clarice não tarda: em setembro do mesmo, do Rio de Janeiro, Lispector envia a ele uma carta, a fim de sanar tais equívocos. Nessa carta, que recebe o título “Bilhete aberto a Edgar Pereira”, ela declara:

Não costumo me manifestar sobre o que escrevem a respeito de mim. Mas agora, pela primeira vez, quero corrigir um detalhe. Entre suas notas sobre *A visão do esplendor* deparei com uma frase que certamente foi baseada numa determinada entrevista que dei no Rio. A entrevista de um modo geral era fiel mas distorceu minhas palavras em certo trecho, trecho este que o senhor transcreveu nesse Suplemento.

Refiro-me à afirmativa de que eu teria dito que, quando escrevo, caio em transe ou coisa semelhante. Eu não disse isto simplesmente porque não é verdade. Jamais caí em transe na minha vida. Não psicografo nem “baixa” em mim nenhum pai de santo. Sou como qualquer outro escritor. Em mim, como em alguns que também não são apenas “racionalistas”, o processo de gestação se faz sem demasiada interferência do raciocínio lógico e quando de repente emerge à tona da consciência vem em forma do que se chama inspiração. Na verdade, menos do que muitos escritores que conheço, quando escrevo, eu o faço sem procurar circunstâncias especiais, ambiente propício ou mesmo isolamento. Habituei-me a trabalhar sendo interrompida por telefonemas, cozinheira e crianças.

Feito este esclarecimento, subscrevo-me muito atenciosamente
Clarice Lispector
(Lispector, 2020, p. 673)

Como vimos, essa relação às vezes conflituosa da escritora com o meio literário se deu já a partir de sua primeira publicação, em 1943-1944, permanecendo de algum modo ao longo de toda a sua carreira. Mesmo que, como destacou Evando Nascimento em passagem citada acima, seu reconhecimento como grande escritora tenha se dado a partir de 1964, com o romance *A paixão segundo G.H.*, ainda em 1975 ela julgou necessário refutar, mais uma vez, um texto crítico que ela considerou equivocado. Assim, o “Bilhete aberto a Edgar Pereira” evidencia questões já abordadas ao longo deste trabalho, relativas ao seu incômodo com a maneira como sua obra e sua imagem eram tratadas publicamente, bem como aos seus esforços para interferir nesse processo, combatendo imagens errôneas a seu respeito e tentando, de alguma forma, moldá-las a seu próprio modo.

Nas cartas apresentadas nesta seção, podemos ver como esse esforço se realiza por meio das diferentes formas de se apresentar diante do outro assumidas pela escritora, a fim de se afirmar e ser reconhecida no meio literário. Assim, observamos como Lispector se posiciona ora de maneira simpática e afetuosa, evitando atritos a fim de estabelecer relações amenas com pessoas importantes do meio literário, ora de maneira firme e assertiva, às vezes até mesmo ríspida, com objetivo de defender e garantir a publicação de seus livros e a integridade do seu projeto artístico.

A essas diferentes imagens projetadas pela escritora em sua correspondência, podemos certamente ligar as ideias de pose e performance, já referidas neste trabalho. Mais do que simplesmente um problema literário, a questão é também um problema de gênero. As poses e performances assumidas por Clarice nessas cartas estão muitas vezes correlacionadas aos obstáculos encontrados pela intelectual mulher para se afirmar num meio literário que era, naquele período, predominantemente masculino.

A pesquisadora Kelen Benfenatti, em seu extenso trabalho sobre os arquivos de Henrique Lisboa, intitulado *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*, se depara com essas mesmas questões, ligadas ao modo como a escritora precisa adotar certas poses a fim de ser reconhecida e respeitada como intelectual. Sobre esse assunto, ela comenta que a correspondência foi, para a escritora mineira, uma estratégia de inserção, “um espaço de sociabilidade capaz de reafirmar o nome de Henriqueta e de outras intelectuais entre seus pares e também de deixá-lo grafado com mais força nas páginas de nossa história literária” (Benfenatti, 2012, p. 128). Ainda de acordo com a pesquisadora, essa estratégia foi utilizada por Henriqueta

como uma forma de lidar com a grande dificuldade de inserção da mulher no espaço letrado nas primeiras décadas do século XX, por conta da resistência de grande parte dos intelectuais do período com relação à participação feminina no debate intelectual.

Embora exista, em relação aos debates sobre a posição da mulher na sociedade, uma diferença entre os anos 1920, quando Henriqueta se lançou como escritora, e os anos 1940, quando Clarice surge na cena literária, julgamos que nossa argumentação não é anacrônica. Como vimos, desde o início de sua carreira, Lispector enfrentou uma grande resistência, por parte da crítica e do mercado editorial, para sua inserção no meio literário brasileiro. A título de exemplo, podemos lembrar a declaração da escritora a Fernando Sabino, em 1946, após a crítica desprestigiosa de Álvaro Lins sobre *O lustre*: “Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade” (Lispector; Sabino, 2011, p. 22).

4.2. Os bastidores da literatura na correspondência íntima

Mas não se trata de modo algum de viver e escrever, mas de viver-escrever, e escrever – é viver.

Marina Tsvetáieva, *Vivendo sob o fogo*

Além dessas cartas nas quais Clarice Lispector apresentava-se de modo formal, falando com críticos, intelectuais e editores sobre assuntos relativos à produção e recepção de sua obra, a correspondência da escritora inclui também um bom número de cartas enviadas a interlocutores mais íntimos, com os quais ela falava também acerca de assuntos literários. Nesse caso, porém, não se trata mais de defender publicamente sua imagem como escritora e a correta publicação de seus textos, mas de compartilhar com amigos próximos suas impressões, opiniões, aspirações, angústias e inquietações sobre a literatura e a vida literária.

É este, portanto, o conjunto de cartas que analisaremos nesta seção de nosso trabalho, entre as quais se destacam aquelas enviadas a correspondentes como Lúcio Cardoso, Tania Kaufmann e Fernando Sabino. Incluímos neste conjunto, também, alguns outros correspondentes com os quais ela estabeleceu um diálogo menos intenso e frequente.

Entre as cartas incluídas neste grupo, se destacam dois principais temas. O primeiro diz respeito às missivas em que ela encaminha e discute, de maneira mais

pormenorizada, com esses interlocutores, os manuscritos de obras em processo de escrita, estabelecendo, portanto, um diálogo que diz respeito diretamente ao processo de gênese de sua obra. Nosso objetivo, no entanto, não é fazer, a partir dessas cartas, um trabalho de crítica genética, voltado para os processos de produção literária, mas refletir sobre as autoimagens produzidas por Clarice Lispector nessa parte de seu diálogo epistolar.

O segundo tema relevante nas cartas abordadas nesta seção, que aparece muitas vezes misturado com a discussão sobre a composição literária, são os comentários da escritora em torno de sua recepção crítica, agora em tom mais íntimo e confessional, por conta de sua relação mais próxima com os interlocutores. A esses comentários, se juntam observações mais gerais, em que Clarice fala de sua relação com a escrita literária. O que buscaremos, na leitura dessas cartas, é mais uma vez observar as diferentes poses e performances adotadas pela autora ao comentar com os amigos sobre as críticas literárias tecidas sobre sua obra. Optamos por começar nossa análise pelas cartas que privilegiam este segundo tema, para em seguida abordar as cartas mais voltadas para o processo de produção de suas obras literárias.

Nas cartas enviadas por Clarice Lispector a esses interlocutores mais íntimos, há uma discussão intensa sobre os seus sentimentos em torno da forma como a crítica literária vinha conduzindo suas avaliações sobre sua obra. Nesse sentido, as cartas mais relevantes são aquelas que falam da recepção de seus dois primeiros romances, *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, uma vez que ambos marcaram a fase de amadurecimento da autora, produzidos ainda na sua juventude (entre os vinte e quatro e os vinte e seis anos de idade). Apesar disso, aparecem comentários de teor parecido acerca dos romances *A cidade sitiada* (publicado em 1949), *A paixão segundo G.H.* (publicado em 1964) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (de 1969).

Em 1944, após a publicação de seu primeiro romance, iniciam-se os primeiros comentários tecidos por Lispector sobre a recepção crítica de sua obra, nessas cartas de teor mais íntimo. Em missiva enviada de Belém a Tânia Kaufman, em 16 de fevereiro de 1944, Clarice Lispector comenta sobre as críticas que haviam sido publicadas sobre *Perto do coração selvagem* (1943). Nessa carta, ela afirma que, de modo geral, as críticas não lhe faziam bem, mas que em especial a de Álvaro Lins havia lhe “abatido”, acrescentando, no entanto, que isso também “foi bom de certo modo” (Lispector, 2020, p. 53). Na carta à irmã, a escritora não menciona as razões pelas quais considerou terem sido, de certo modo, positivas as críticas negativas de Lins. Pode-se deduzir que

Lispector tenha tentado dar ao texto de Álvaro Lins um caráter de “crítica construtiva”, oportunizando a ela um meio pelo qual ela pudesse melhorar, já que tratava-se de seu primeiro romance publicado.

Foi somente a partir da publicação de *O lustre*, em 1946, que os problemas de Clarice com a crítica literária se descortinaram de maneira mais clara, talvez pelo fato de que o livro anterior havia sido muito bem recebido pelo meio literário, com a exceção óbvia de Álvaro Lins. Após a publicação de seu segundo romance, a escritora enfrentou um significativo silêncio em torno de seu livro por parte da crítica literária, que fez pouco alarde em torno dele. Como sabemos, quando a escritora publica o segundo romance, ela já estava morando no exterior, para onde se mudou após a publicação de *Perto do coração selvagem*, em razão de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente. Morando no exterior, é por meio das cartas que a escritora busca notícias sobre o livro recém publicado no Brasil.

Em uma longa carta enviada à Tânia, em abril de 1946, Lispector faz menção duas vezes à necessidade que sentia de receber notícias sobre a recepção do romance. Inicialmente, a escritora pergunta à irmã se havia sido publicada alguma crítica sobre o livro. Ao final da missiva, ela retorna ao tema: “Que é que há sobre *O lustre*? Espero sempre notícias.” (Lispector, 2020, p. 207). Posteriormente, em maio do mesmo ano, a escritora pergunta mais uma vez sobre a recepção do livro: “Tem saído alguma crítica?” (Lispector, 2020, p. 215). Fica evidente, por meio dessas cartas, a preocupação da escritora com o que os críticos diziam sobre a sua obra e também sobre sua imagem pública, uma vez que, como vimos, as críticas mantinham-se muito associadas a uma abordagem biografista de sua produção literária.

É principalmente Fernando Sabino que, por meio do envio epistolar, coloca a escritora a par dos acontecimentos literários no Brasil, incluindo aí as notícias sobre o seu livro. Em carta datada de maio de 1946, o escritor comenta sobre a grande novidade literária do momento, o livro de contos *Sagarana*, de Guimarães Rosa:

Outro dia saiu um novo livro que está fazendo furor, é o termo. Vocês até possivelmente já ouviram falar, pois é do Chefe do Gabinete do Itamarati, o Guimarães Rosa. Chama-se *Sagarana*, livro de contos, muito bem-escrito, misto de Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade, entenda se possível. Todo mundo está deslumbrado, Álvaro Lins “descobriu-o” e “consagrou-o”. Gostei do que já li, é realmente uma perfeição de linguagem e expressões do interior de Minas, os diálogos principalmente muito bons, mas não é meu gênero e penso que você também não gostaria. Por falar em Álvaro Lins, soube que ele finalmente está lendo *O lustre*, com ligeiras indisposições facilmente adivinháveis. [...] Acho que realmente estão exagerando no silêncio em torno do seu livro, todo mundo quer sair do Brasil e os que vão mesmo sair

só pensam em escrever sobre o *Sagarana*, por entusiasmo mas também por misteriosas razões ministeriais ligeiramente antipáticas: são uns sagaranas. (Lispector; Sabino, 2011, p. 16)

Como Álvaro Lins era um dos críticos de maior renome nos anos 1940 no Brasil, sua opinião tinha um peso importante na recepção literária do autor. *O lustre e Sagarana* saem no mesmo ano, com um intervalo curtíssimo de tempo entre um e outro. Fernando Sabino comenta de modo bastante subjetivo a razão pela qual o crítico faz elogios ao livro de Rosa: “todo mundo quer sair do Brasil”, sugerindo que ele tinha como motivação “misteriosas razões ministeriais”. Esse comentário faz alusão a uma polêmica despertada pelo artigo entusiasmado de Álvaro Lins sobre *Sagarana*. Como explica o professor e pesquisador Daniel Reizinger Bonomo, circulou nos meios literários da época a suposição de que houve certa recompensa, na forma de cargo público, pela exaltação do livro de estreia de Guimarães Rosa. (Bonomo, 2011, p. 33)

Como destacou Sabino, na carta referida acima, Lins finalmente estava lendo *O lustre*, provavelmente com “ligeiras indisposições facilmente adivinháveis”. Posteriormente, o crítico publicaria uma crítica de enorme desprestígio acerca do romance, com uma avaliação ainda mais severa do que a primeira, realizada sobre *Perto do coração selvagem*. Muito afetada pelos comentários críticos feitos por Álvaro Lins sobre o seu romance, Clarice desenvolverá o tema nas cartas para Fernando Sabino. Em 19 de junho de 1946, ela escreve ao amigo:

[...] E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade. (Lispector; Sabino, 2011, p. 22)

No trecho acima, Clarice se manifesta de forma explícita sobre um dos temas mais frequentes nas cartas escolhidas para análise nesta seção do trabalho. Trata-se de sua relação conflituosa, ambígua, e às vezes até mesmo sofrida, com a escrita. Em diferentes momentos de sua correspondência, ela assume posições contrastantes em torno do ofício de escrever. Demonstra às vezes uma atitude passiva, dizendo que escreve somente quando deseja. Outras vezes, como no trecho acima, assume uma

posição quase de sacrifício profissional: escrever é trabalhar e trabalhar é a sua moralidade. Existe entre a escritora e a escrita, portanto, uma relação existencial, em que escrever parece ser quase sempre a própria razão de sua existência.

Afetada pelos comentários de Lins, Lispector projeta algumas autoimagens que dialogam explicitamente com o artigo do crítico. Ao assumir sua posição de mulher, “femininamente” cansada, declara ter chorado de desânimo. Para uma escritora de meados do século XX, que buscava afirmar-se como uma intelectual de respeito e que mal sorria em público, a fim de moldar sua imagem, trata-se de um dado tão particular e reservado que só poderia ser afirmado em cartas mais íntimas, dirigidas às pessoas mais próximas.

Tentando animar a escritora, numa carta de julho de 1947, Fernando Sabino parece tomar como mote o que Clarice havia dito sobre ter um “temperamento infeliz e doidinho”. Utilizando a imagem da “equilibrista” como metáfora, ele declara sua admiração e esperança no futuro da escritora e faz observações que dizem respeito tanto ao seu envolvimento com a escrita quanto à sua relação com a crítica literária e a opinião pública.

Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de nós todos, passou pela janela, na frente deles todos. Apenas desejo intensamente que você não avance demais para não cair do outro lado. Você tem de ser equilibrista até o fim da vida. E suando muito, apertando o cabo da sombrinha aberta, com medo de cair, olhando a distância do arame já percorrido e do arame a percorrer – e sempre tendo de exibir para o público um falso sorriso de calma e facilidade. Tem de fazer isso todos os dias, para os outros como se na vida não tivesse feito outra coisa, para você como se fosse sempre a primeira vez, e a mais perigosa. Do contrário seu número será um fracasso. (Lispector; Sabino, 2011, p. 27)

Mostrando a importância desse tema, em seu diálogo epistolar com os amigos mais íntimos, a impaciência de Clarice com o silêncio da crítica em torno de *O lustre*, bem como seu incômodo com os comentários de Álvaro Lins também são abordados diretamente em outra carta da escritora para sua irmã Tânia, esta de 23 de junho de 1946:

A crítica de Álvaro Lins me abateu bastante; tudo o que ele diz é verdade; causada ou não por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna. Ao lado disso que ele diz e é verdade, ele não me compreendeu. Mas isso não tem importância. Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo,

destruindo-o ou aceitando. O terceiro é de que ele não precisa falar, se quiser. Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Diga sua opinião, querida. Em todo o caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério. De um modo geral, é preciso fazer como o homem que dava todo dia uma surra na mulher porque algum motivo teria de haver. Mesmo que A. Lins não saiba porque “dá a surra”, eu aceito porque um motivo e vários devem existir e eu mereço. (Lispector, 2020, p. 235)

Mais uma vez, Lispector demonstra aqui sua insatisfação com a crítica de Álvaro Lins, assumindo para si uma imagem de desprestígio, mas colocando-se também, em alguma medida, como a incompreendida. No final da citação, ela se metaforiza na imagem da mulher que recebe uma surra, aceitando-a por julgar que a merece, ainda que não compreenda bem os motivos. Uma imagem, aliás, baste forte e com uma evidente relação com a mentalidade machista que existia naquele momento, na sociedade brasileira.

Em outra carta de Fernando Sabido, datada de 6 de julho de 1946, o escritor mineiro mostra empatia pelo sentimento de Clarice, tentando imaginar o que teria dito Álvaro Lins sobre *O lustre* e destacando sua antipatia pelo crítico: “Fico revoltado, raivoso, parcialíssimo: Álvaro Lins é um cretino” (Lispector; Sabino, 2011, p. 29). Em outra carta para a escritora, enviada de Nova York em novembro de 1946, Sabino dá ao crítico a curiosa alcunha de “o Apesar de Tudo da crítica nacional” (Lispector; Sabino, 2011, p. 69).

Além do incômodo, do desânimo e das imagens autodepreciativas, o silêncio da crítica sobre *O lustre* e as opiniões negativas de Álvaro Lins causam à escritora também alguns problemas burocráticos com relação à reedição de *Perto do coração selvagem*. Atenta às discussões no meio literário e às críticas que eram publicadas na imprensa, a Editora Agir pede que seja adiada a reedição do primeiro livro da escritora. Abalada pelo pedido, ela aceita-o sem questionamentos e declara compreender a “prudência” da editora (Lispector; Sabino, 2011, p. 37).

A leitura atenta da correspondência de Clarice Lispector mostra claramente como as críticas impactavam a escritora, repercutindo diretamente em sua atividade de escrita literária. Ao comentar sobre um novo projeto em que estava trabalhando com algumas dificuldades, numa carta enviada a Fernando Sabino em 14 de agosto de 1946, ela relembra o comentário de Lins: “Como diz A. Lins, eu sou dos muitos chamados e não escolhidos.” (Lispector; Sabino, 2011, p. 50). Posteriormente, em 13 de outubro do mesmo ano, a escritora relembra os comentários críticos feitos por Lauro Escorel:

Aliás, o Lauro, numa carta que recebi dele, fala em relação ao *Lustre* em “escritor a ficar pedalando indefinidamente no vácuo”, o que está bem-dito, em relação a quem é. Não é truísmo seu – o problema para quem escreve é antes de tudo um problema literário – mas pergunto-lhe agora: é ainda um problema literário a falta de pés no chão ou é anterior a ele? (Lispector; Sabino, 2011, p. 62)

Embora essa relação truncada de Lispector com a crítica literária seja mais evidente no início de sua carreira, podemos encontrar reações e autoimagens semelhantes em momentos posteriores, quando o valor de seus textos já era mais reconhecido. Permanece, como veremos mais à frente, uma atitude às vezes autodepreciativa em torno da produção de seus textos. Mas também existem momentos na correspondência em que Lispector reivindica para si os méritos de uma escritora de destaque.

Após a publicação de *A paixão segundo G.H.*, em 1964, Clarice Lispector ganha finalmente um lugar de destaque na literatura brasileira. Essa mudança, no entanto, não é apenas motivo de comemoração, mas também de preocupação. Em julho de 1968, Clarice escreve uma carta a Marly de Oliveira¹⁵, em que declara: “Há ainda o espectro de *A paixão segundo G.H.*: depois desse livro tenho a impressão desagradável de que esperam de mim coisa melhor. Mas estou lutando contra esse limiar de depressão procurando um jeito melhor de trabalhar” (Lispector, 2020, p. 735). Paradoxalmente, a consagração pública impõe à escritora a necessidade de se superar. Um desafio que parece ter sido cumprido com a publicação, em 1975, de *A hora da estrela*, último romance publicado pela autora.

Em carta enviada a Augusto Ferraz¹⁶, datada de 4 agosto de 1975, Clarice compara a sua própria personalidade, quando era uma jovem aspirante a escritora e publicou seu primeiro romance, com a da maturidade, quando já era uma autora consagrada. A comparação a leva a observar como sua relação com a literatura, ao longo dos anos, havia sido um processo de amadurecimento pessoal e intelectual.

Perto do coração (o 1º *selvagem*) foi escrito quando eu era por assim dizer uma adolescente. Tinha já passado a adolescência e eu estava espantada. Com o mundo mesmo e comigo mesma. A chamada “angústia existencial” despertou em mim muito cedo. E muito cedo eu descobri a morte. Mas não se preocupe:

¹⁵ Autora de mais de dez livros, Marly de Oliveira foi uma poeta relativamente pouco conhecida, ligada à chamada “terceira fase” do Modernismo brasileiro. Sua imagem é muitas vezes associada ao escritor João Cabral de Melo Neto, que foi seu companheiro por mais de uma década.

¹⁶ Augusto Ferraz é um escritor pernambucano, com alguns livros publicados, no entanto, sem tanto reconhecimento pela crítica e pelo mercado editorial. Entre Clarice Lispector e o escritor surgiu uma profunda amizade traduzida em telefonemas, cartas e visitas, durante os anos de 1974 e 1976.

estou muito mais apaziguada e, agora, habituada com o meu sempre inesperado modo de ser. E eu rezo muito. Nem peço favores: é mais um louvor a Deus. Acontece, também, que eu não sabia que era artista e sofria com a diferença entre mim e os outros. Agora estou mais livre, tenho amigos, e também a capacidade de ficar só sem sofrimento. (Lispector, 2020, p.776)

Em geral, os livros publicados por Clarice depois dos dois primeiros romances não foram alvo de uma recepção negativa por parte da crítica literária. Provavelmente por essa razão, a crítica não foi um tema muito discutido em suas cartas mais tardias. Antes de concluir esta leitura de seus comentários, em cartas, sobre a recepção de sua obra, no entanto, vale à pena lançar um olhar para uma carta enviada por Lispector, em 29 de setembro de 1975, a Olga Borelli. Essa carta condensa muitos dos assuntos aqui já tratados, sobre a relação da escritora com a crítica, destacando mais uma vez, de uma forma aliás um pouco ambígua, sua reação à recepção negativa de *Perto do coração selvagem*, e abordando também questões ligadas ao seu processo de escrita e às dificuldades do mercado editorial brasileiro.

Olga, em resposta a tua pergunta: “Então, por que escreve?” Creio que ao escrever se entende o mundo um pouco mais que quando não se escreve. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. Assim, eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que tem uma conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio... Sou uma mulher que sofre, como todas as pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios.

Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito.

A crítica, quase sempre, confunde as coisas, e acaba interpretando ao contrário o que, na verdade, quero dizer. Por esta razão, nunca me interessei pela opinião dos críticos a meu respeito, por julgar que nem sempre ela é tão objetiva como deveria ser.

Um exemplo que sempre me utilizo para justificar minha posição em relação ao assunto, é o da crítica ao meu primeiro livro publicado: *Perto do coração selvagem*, lançado em 1944, quando eu contava dezessete anos. Na época o livro foi classificado de hermético e incompreensível, e anos mais tarde, tornou-se um dos mais vendidos. Isto me intrigou profundamente, tanto que um dia resolvi perguntar a um amigo: O que está acontecendo? O livro continua o mesmo. E meu amigo, então, respondeu: É que as pessoas se tornaram mais inteligentes, de uns anos para cá. [...]

Tanto Érico Veríssimo como Jorge Amado tiveram a sorte de encontrar boas editoras e podem viver de direitos autorais. Mas, os outros, como eu, não conseguimos viver de direitos autorais. Faço traduções, adaptações, entrevistas, crônicas em jornal. Na minha opinião, os editores deveriam ser mais generosos, inclusive estimular os novos talentos que surgem. Os jornalistas são mal pagos e têm de se socorrer com outros empregos para sobreviver.

A gente só pode fazer bem as coisas que ama realmente. Os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob este aspecto, eu também faço livros

comprometidos com o homem e a sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo.

Quanto à outra pergunta: Como é que você se sente ao escrever seus livros?

Respondo com outra pergunta: Como é que você se sente quando lê meus livros?

Aí você tem a medida de como é que me sinto quando escrevo. (Lispector; Sabino, 2011, p. 780-781)

Além das questões já mencionada, a carta acima é bastante interessante também para pensar na questão biográfica sobre Clarice Lispector, perpassando tanto questões de gênero quanto a relação da escritora com a sua imagem pública. Afirmando ser uma mulher comum que cuida dos filhos e da casa, ela alimenta a curiosidade do público sobre sua vida privada e, ao mesmo tempo, resiste à mitificação de sua figura, mostrando inclusive como o seu sucesso como escritora encontra nos papéis sociais tradicionais da mulher um obstáculo.

Passemos, então, ao segundo tema predominante nas cartas abordadas nesta seção de nosso trabalho (isto é, as cartas de teor mais íntimo e pessoal que tratam de questões diretamente ligadas à literatura). Trataremos, agora, das cartas em que ela discute, com seus amigos mais próximos, seu próprio processo de escrita literária, enviando e comentando manuscritos em preparação, pedindo e recebendo opiniões sobre esses trabalhos e compartilhando com esses amigos as dúvidas e angústias envolvidas no processo de composição.

Na correspondência publicada de Clarice, as cartas com esse tipo de conteúdo começam a aparecer a partir da preparação de seu segundo romance, *O lustre*. Em 1944, Clarice Lispector envia a Lúcio Cardoso uma carta em que comenta sobre o romance, que seria publicado apenas dois anos depois. Na ocasião, ela havia enviado ao jornalista e escritor José Condé um trecho do romance ainda inédito. Não se sabe ao certo, mas possivelmente a escritora o enviou também a Lúcio, já que ela pergunta se ele o recebeu e pede a opinião do amigo acerca de uma vírgula mal empregada no texto. Embora a carta seja pequena e o assunto da vírgula de pouca importância, pode-se observar como, pouco a pouco, as discussões sobre a composição de seus textos literários foram sendo incorporadas ao diálogo epistolar, assumindo sua maior relevância em 1954, quando ela dialoga, sobretudo com Fernando Sabido, sobre a escrita de *A maçã no escuro*.

Sobre *O lustre*, numa carta enviada a Lúcio Cardoso em setembro de 1944, a escritora comenta alguns aspectos em torno do livro. Esses comentários são bastante sucintos: ela havia finalizado a escrita do romance e se decidido pelo título *O lustre*. É interessante notar que, embora não fale muito a respeito do livro, Lispector pede ao

amigo que se encarregue de tratar sobre sua publicação com a Editora José Olympio. Sobre a publicação da obra, o que mais a aflige é qualquer tipo de promessa editorial que pudesse acarretar demora. Nesse sentido, ela comenta com o amigo que, caso houvesse dificuldades com a editora José Olympio, ela escreveria a Tânia, que encontraria algo “mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante” (Lispector, 2020, p. 105). Nessa mesma carta, Clarice Lispector relata suas experiências de recém-chegada a Nápoles, comenta os acontecimentos do Brasil e discute sobre suas leituras.

Um dado interessante na discussão de bastidores sobre o segundo romance de Clarice Lispector relaciona-se com fato de que a escritora menciona estar lendo as cartas de Katherine Mansfield, que, de acordo com ela, foi uma figura “extraordinária”, sendo impossível “haver uma vida maior que a dela” (Lispector, 2020, p. 105). Na carta resposta, enviada em 1944 [carta não datada, mas possivelmente de outubro], o amigo declara seu pouco apreço pelo título: “Acho [o título] meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você” (Lispector, 2002, p. 60). Cardoso informa, ainda, que estava em contato com a José Olympio para agilizar a sua publicação.

Aparentemente afetada pelos comentários do amigo sobre o título do livro, na carta seguinte a escritora explica a ele sua escolha: “Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito.” (Lispector, 2020, p. 109). Sobre a relação estabelecida pelo amigo entre o título e a obra de Katherine Mansfield, Clarice declara:

Talvez você ache 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 não cair nos outros. (Lispector, 2020, p. 109-110)

A resposta de Clarice, obviamente, está associada aos já mencionados comentários da crítica literária sobre a escritora tentar “copiar” a escrita de autores como Proust, Virginia Woolf e James Joyce. Nesse ponto, sua correspondência com o amigo é interrompida, possivelmente, pela já referida “preguiça” do escritor em escrever cartas. É somente em março do ano seguinte que a discussão em torno de *O lustre* volta a ser tema da correspondência entre eles.

Em uma carta datada de 26 de março de 1945, Clarice comenta com Lúcio Cardoso que Tânia havia feito várias restrições ao livro e ao título. No entanto, afirma que não iria retornar à obra para corrigi-la, declarando que “nada ali presta realmente” (Lispector, 2020, p. 156). Sua resistência a “consertar” o livro é explicada em carta a Elisa Lispector, na qual a escritora comenta ser impossível para ela entrar novamente no ambiente e ritmo de um texto já pronto para modificar qualquer parte dele (Lispector, 2020, p. 152). De qualquer modo, são recorrentes os comentários depreciativos de Clarice em relação aos seus próprios textos, manifestando uma relação tensa da escritora com o processo de criação literária e uma ligação existencial entre escrever e viver. Infelizmente, a correspondência publicada de Lispector não inclui a carta de Tânia com as restrições e sugestões de mudança em *O lustre*¹⁷, o que de alguma forma dificulta nossa análise. Mas, a partir da carta de Clarice a Lúcio, é possível supor que não foram feitas grandes modificações no romance; no máximo, algumas poucas, durante a correção de provas do livro.

Como diversas outras obras da autora, o romance *O lustre* demorou bastante a ser publicado. Neste caso, foram dois anos de espera. Após a tentativa de publicá-lo pela José Olympio, as irmãs de Lispector se encarregam de procurar uma editora para assumir a empreitada. Encontram, por fim, a Editora Agir, dirigida por Alceu Amoroso Lima, que tinha uma linha editorial voltada para publicações de cunho católico. Apesar disso, a editora se propõe a publicar o texto da escritora. Clarice Lispector não compreende bem o interesse da editora, por não se tratar de um livro religioso. No entanto, sem outras opções, ela não contesta a publicação pela Agir. Em carta datada de setembro de 1945, com entusiasmo Clarice Lispector escreve a Elisa Lispector: “Pelo recorte que você mandou da Editora Agir, vejo que se eu quiser posso virar freira: tanto meu pobre livro está no meio de uma orgia de livros católicos. Viva a editora

¹⁷ Infelizmente, as cartas das irmãs não foram conservadas por Lispector. Obtivemos essas informações apenas através das cartas enviadas por Clarice Lispector.

Agir, viva Tristão de Ataíde.” (Lispector, 2020, p. 183-184). Desse modo, o livro é publicado nos meses finais de 1945, entre outubro e novembro.

Como foi dito acima, Fernando Sabino foi provavelmente o principal interlocutor epistolar de Clarice Lispector, no que diz respeito à discussão sobre o processo de criação dos seus textos literários. Em carta de agosto de 1946, por exemplo, o escritor e amigo “corrige” alguns contos que a escritora havia enviado para ele. Entre eles estava o conto intitulado “O crime” (publicado posteriormente com o título “O crime do professor de matemática”), sobre o qual Sabino comenta:

Admiravelmente bem-escrito, não falta nem sobra nada. Se permite, duas ou três sugestões: onde você fala pela primeira vez que o homem carregava um saco, sugiro que diga saco de linhagem, ou de pano, etc... “...tirou a pá do saco” me soa desagradável. Parece que não há mais nada. É em verdade um conto tão bonito, Clarice, um conto que só se escreveria na Europa, na Suíça. Por ele posso perceber uma coisa muito mais importante do que a própria importância do conto: que você está escrevendo bem, com calma, estilo seguro, sem precipitação. Talvez porque agora você já não esteja sofrendo muito, mas sofrendo bem: é uma diferença bem importante, para a qual o Mário [de Andrade] sempre me chamava a atenção. A gente sofre muito: o que é preciso é sofrer bem, com discernimento, com classe, com serenidade de quem já é iniciado no sofrimento. Não para tirar dele uma compensação, mas um reflexo. É o reflexo disso que vejo no seu conto, você procura escrever bem, e escreve bem. Me deu vontade de enunciar agora um truísmo: “O problema para quem escreve é antes de tudo um problema literário.” Álvaro Lins. (Lispector; Sabino, 2011, p. 57)

Esse é apenas um exemplo, a título de curiosidade, de como se dava o processo de “correção” dos textos de Lispector por Sabino. Há outros comentários do escritor mineiro em torno de outros contos, como por exemplo “A imitação da rosa”, mas são comentários tecidos de modo sucinto, os quais não geram grande mudança no conjunto final da obra.

Seu livro posterior ao *Lustre*, intitulado *A cidade sitiada*, é publicado em 1949. Com uma temática autobiográfica, o romance retrata a cidade de Berna, local em que Clarice morou durante alguns anos e declarava, em diversas cartas, ser um lugar bonito, calmo e pitoresco. No entanto, ela afirmava que tinha também uma certa repulsa por aquela cidade tão calma. Como em uma carta às irmãs, de maio de 1946: “É uma pena eu não ter paciência de gostar de uma vida tão tranquila como a de Berna. É uma fazenda.” (Lispector, 2020, p. 215)

A cidade de Berna aparece nas cartas enviadas de Clarice quase como uma personagem. Durante sua permanência na cidade, escrevendo o seu terceiro romance, a cidade torna-se também uma “personagem” do livro. Em suas cartas da época, a

autora fala um pouco sobre o processo de composição do livro. Em uma carta enviada a Tânia, datada de 8 de maio de 1946, ela dá notícia pela primeira sobre a produção de um novo livro, aquele que se tornaria *A cidade sitiada*: “Estou trabalhando, mal ou bem; falta ainda o sentido do livro, uma razão mais forte para ele existir – aos poucos é que esta irá subindo à tona, à medida que eu for trabalhando” (Lispector, 2020, p. 220). Posteriormente, em novembro do ano seguinte, ela comenta novamente com Tânia sobre a obra:

Tenho pensado no que posso fazer pelo livro. Acontece que se fosse para mudar alguma coisa, eu teria que fazê-lo eu mesma – porque as mudanças seriam complicadas e a paginação da cópia que tenho é inteiramente diferente da que você tem. Que devo fazer? Nem sei. A história de subúrbio é a que me parece + importante. Mas também a mais difícil de transformar, e sobretudo sem ter o original comigo. Resolvi então o seguinte. Que se deixe o livro assim pelo momento. Que Lúcio leia. Que se arranje editor (ainda não sei como). E que as provas do livro me sejam mandadas, quando estiverem prontas. Corrigirei tudo nas provas, acrescentarei, cortarei. A ideia é, além do mais, boa porque não consigo ver pequenos defeitos nas cópias datilografadas, tão habituada estou com elas. Notei que, no livro impresso, havia coisas que tinham passado despercebidas na cópia datilográfica. Acho que esta é a melhor solução. Portanto, nada faço agora. Quando as provas estiverem prontas, você as mandará por avião, registradas – e pouco tempo depois as receberá de volta com todas as correções possíveis. (Lispector, 2020, p. 347)

Para o poeta João Cabral de Mello Neto, que também mantinha com a escritora uma amizade epistolar (ainda que com menor frequência), Lispector envia duas cartas em que menciona o romance. Na primeira, datada de março de 1948, ela comenta que tinha muito interesse em que Cabral lesse o romance, mas que o enviaria a ele apenas após a publicação, destacando: “[...] não lhe mandaria o livro de modo algum porque não acredito em distância e em cartas. Só lhe mandaria o livro já impresso.” (Lispector, 2020, p. 364). Essa descrença em cartas e distâncias se explica na carta seguinte, enviada ao poeta em outubro de 1948. A escritora havia enviado o livro ao Brasil em meados de julho e ninguém havia ainda lido ou dado sobre ele algum parecer. Nessa mesma carta ela menciona ainda “não saber nada de editor.” (Lispector, 2020, p. 388).

Em novembro de 1948, Lispector recebe uma carta de Tânia, em que a irmã lhe conta sobre a leitura do romance, sugerindo melhorias e discutindo algumas questões em torno da obra. Aparentemente, a irmã havia feito na carta apontamentos sobre o romance, algo já realizado por ela também em outros textos da autora, como *O lustre*. Essa carta, como destaca Larissa Vaz nas notas de *Todas as cartas*, é bastante relevante, por trazer um testemunho sobre o processo de produção de Clarice Lispector, além de

uma análise da obra feita por ela mesma. A carta relata o processo de diálogo entre as irmãs sobre o livro. Um dado interessante para pensar a relação da autora com a escrita aparece nesta carta quando ela declara:

Vou estudar bem a questão e lhe escreverei talvez ainda nesta carta. Vou, por exemplo, reler o capítulo que você acha enxertado (os primeiros desertores) e ver quais as ligações. É muito provável que haja ligações. Mas eu sou uma chata que parece viver com medo de dizer as coisas claramente. Isso me lembra um personagem de Proust que era tão delicado, mas tão delicado, que para agradecer uma caixa de garrafas de vinho que recebera de presente em vez de agradecer simplesmente – achava mais “fino” falar em garrafas, ou falar de um modo geral em “vizinhos simpáticos” (fora um vizinho que lhe dera o presente) – de modo que o tal vizinho nunca entendeu que estava agradecendo o vinho... (Lispector, 2020, p. 397-398)

Interessante notar que novamente a escritora se vale de uma imagem tirada de um texto do Proust para metaforizar não apenas seu processo de escrita, mas também sua relação com os comentários críticos tecidos pela irmã. Operando, de certa forma, uma inversão na tradicional relação entre vida e obra, neste caso não é a obra que imita a vida, mas o contrário, é a vida que de algum modo se parece com a literatura.

Na mesma época, também em novembro de 1948, Clarice escreve a Rubem Braga dizendo que, se alguma editora tivesse interesse em publicar o livro, ela o mandaria para ele após a publicação, porém “com a recomendação expressa de que você não o leia”. Logo em seguida ela justifica: “É ‘introspectivo’, Rubem... Pior ainda que ‘introspectivo’: é ruim.” (Lispector, 2020, p. 401). Mais uma vez, Lispector emite uma opinião negativa sobre si mesma e seu trabalho, numa atitude que pode ser interpretada tanto como modéstia quanto como resultado de uma relação truncada e às vezes até mesmo sofrida da autora com a escrita. Por fim, sem mais referências em cartas sobre a obra, *A cidade sitiada* é publicado em 1949 e não provoca muito alarde na crítica literária.

Essa relação existencial, e por vezes angustiante, de Clarice Lispector com a criação literária se intensifica ao longo do processo de construção de seu próximo romance, *A maçã no escuro*, longamente discutido por cartas, especialmente com Fernando Sabino, num processo que funcionou quase como uma reescrita em conjunto com o escritor mineiro. A primeira referência encontrada sobre o assunto aparece numa carta enviada por Clarice ao amigo, datada de 11 de janeiro de 1954, em que a autora comenta estar escrevendo uma novela: “Estou trabalhando mal e mal num romance ou

novela, lutando contra uma impressão muito certa de inutilidade” (Lispector; Sabino, 2020, p. 110).

Em 26 de fevereiro do mesmo ano, Clarice escreve a Eliane e Mozart Gurgel Valente uma carta em que declara, novamente, estar escrevendo esse novo livro, destacando mais uma vez suas adversidades com relação à obra: “Estou trabalhando como posso, o que não significa muito, mas significa a vontade de trabalhar, o que já é alguma coisa. Estou louca para me livrar de um romance que estou fazendo há tanto tempo e que não se resolve, e que me pesa como uma gravidez sem parto.” (Lispector 2020, p. 535). Interessante, aqui, além da relação tensa com o trabalho de composição literária, a imagem da escrita como uma “gravidez” que só termina com um “parto”, isto é, a publicação da obra, destacando o caráter de sofrimento envolvido no processo.

Um hiato de quase dois anos ocorre sem que se fale sobre o livro em cartas. É somente em outubro de 1955 que Clarice Lispector voltará a tocar no assunto, comentando com Tânia que havia abandonado o trabalho, mas prometendo recomeçar. Sua relação existencial com o processo de escrita fica evidente na imagem de estagnação que ela elabora, ao desabafar com a irmã, como se a inércia em relação ao livro se estendesse à sua própria vida: “Tenho a impressão penosa de que me repito em cada livro com a obstinação de quem bate na mesma porta que não quer se abrir. Aliás minha impressão é mais geral ainda: tenho a impressão de que falo muito e que digo sempre as mesmas coisas [...]” (Lispector, 2020, p. 543)

Posteriormente, numa carta de março de 1956, Clarice informa às irmãs que uma cópia do livro havia sido enviada a Érico Veríssimo, que, segundo a própria escritora, estava lendo com entusiasmo o original e fazendo anotações¹⁸. No mesmo ano, em 7 de maio, Lispector envia a Fernando Sabino uma carta tratando de questões internas do romance. Mais uma vez ficam evidentes a insegurança da escritora em relação a seu trabalho, a relação entre escrita e sofrimento e a imagem de uma estagnação angustiante, que se espalha da obra para a vida da escritora:

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 de desprezo. [...] Fernando, que editor você acha que quereria publicar “A veia no pulso”? (o livro tem 400 páginas). Se você me disser o nome de dois ou três possíveis, eu escreverei para eles “oferecendo”. Mas queria que

¹⁸ Infelizmente, os comentários realizados por Érico Veríssimo acerca do livro, mencionados por Clarice Lispector, não foram conservados pelo tempo.

fosse um editor que pudesse publicar sem demora, o mais rápido possível – e não promessa para quando houver tempo. Esperas me fazem mal, me atrapalham, fazem de mim uma impaciente. Não tem que ser bom editor, tem que ser rápido – e me deixar então livre. Para quem devo escrever? Quando o livro estiver copiado com as correções, de qualquer modo mando para você ler antes da publicação. (Lispector; Sabino, 2011, p. 121)

O trecho acima antecipa também questões que serão, posteriormente, alvo de intensos debates: o título e a publicação da obra. Após o envio da cópia do livro a Fernando Sabino, o amigo fez correções em diversos pontos da narrativa. O título, como afirma Evando Nascimento, é um dos temas mais dramáticos do diálogo epistolar de Clarice nessa época, compondo por si só “um romance ocluso no romance” (Nascimento, 2012, p. 284).

Para Fernando Sabino, o título “A veia no pulso” causava um certo estranhamento. Nas notas de leitura do romance enviadas a Clarice, ele comenta: “Título - Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de ‘aveia’. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. ‘COMO SE FAZ UM HOMEM’, ‘O NASCIMENTO DO HERÓI’, ‘A MAÇÃ NO ESCURO’.” Clarice por sua vez responde:

-- Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, e ficaria “Veia no pulso”. Mas não só muda o sentido, como fica muito lítero musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como “O aprendizado”. Ou “A história de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada. (Lispector; Sabino, 2011, p. 142)

Já próxima à finalização do romance, a escritora escreve ao amigo João Cabral de Mello Neto, falando mais uma vez sobre a problemática questão do título. João Cabral, por sua vez, assume uma posição bem diferente da de Sabino, afirmando em sua resposta que não vê nenhum problema com a homofonia entre “Aveia” e “A veia”. A carta, datada de 6 de fevereiro de 1957, é bastante curiosa, pela ironia com que as observações de Sabino são tratadas:

Quem foi o errado que foi contra A veia no pulso? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. Em 1º lugar porque veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; em 2º, porque A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. “A veia”, no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas ambiguidade não é motivo para tirar e sim para deixar. E mesmo que ambiguidade é essa? Se o nome do livro fosse Aveia no pulso, ainda se poderia criticar sob o ponto de vista de ser ambíguo ou causador de mal-entendido. Mas o nome é “A veia”, isto é, a coisa mesma que há no pulso e portanto não há por que mudar nada. Se na língua falada fôssemos criticar todos

os sentidos duplos provocados pelo artigo ou pela preposição “a” teríamos de ficar calados. Por outro lado, só um idiota, ouvindo A/VEIA NO PULSO pode entender Aveia no pulso. [...] E a língua é só para ser ouvida? Essa que deram a v. não deve dar nenhuma bola e dizer que é aveia no pulso mesmo. Aveia que o personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão. (Lispector, 2002, p. 213)

Apesar da opinião de João Cabral, aprovando a ideia inicial de Clarice, a questão se mantém em pauta. Lispector, afinal, acaba optando pela sugestão de Fernando Sabino e adotando como título do romance o nome antes dado a uma de suas partes, e o livro é publicado como *A maçã no escuro*.

A publicação do romance também foi um processo bastante problemático. Finalizado em 1956, o livro só foi publicado em 1961, com o retorno da escritora ao Brasil. Durante esses quase cinco anos de espera, Fernando Sabino tentou fazer a ponte entre Lispector e diversos editores, para que a obra fosse publicada. Como resultado desses esforços, no entanto, foram feitas muitas promessas editoriais, tanto pela editora Agir quanto pela Civilização Brasileira, mas nenhuma delas publica, de fato, o romance.

Nas notas de revisão enviadas a Clarice por Fernando Sabino sobre o livro *A maçã no escuro*, o escritor mineiro destaca aspectos pontuais da narrativa, como, por exemplo, palavras que não estavam bem empregadas, e oferece sugestões de outras supostamente melhores, quase todas acatadas pela escritora¹⁹ (Voltan, 2023). Mas também trata sobre temas de maior relevância, entre eles a questão do prefácio (ver anexo VIII). Sua opinião é a de que ele deveria ser retirado do texto, pois assumia um aspecto redundante em relação à narrativa. Clarice Lispector, mais uma vez, também opta por seguir a sugestão do amigo e excluir o prefácio da publicação.

Dessa reverência às opiniões do amigo, podemos inferir, talvez, que Clarice mostrava-se um pouco insegura com relação à sua obra, naquele momento em que ela não era ainda uma escritora consagrada, enquanto Sabino tinha com a literatura e o meio literário uma relação mais consolidada. Vale lembrar que o escritor e amigo não havia passado por questões tão complicadas com relação à recepção crítica. Pelo contrário, já a partir de seu primeiro livro de contos o autor foi muito bem recebido pela crítica e pelo meio literário, mantendo ótimas relações com críticos, editores e figuras intelectuais de renome do período. Um dado que atesta a boa recepção de Sabino por

¹⁹ Em trabalho já realizado sobre o tema, fizemos uma análise comparativa das correções de Fernando Sabino com a última edição do romance (Rocco, 1998), por meio da qual foi possível confirmar que quase todas as sugestões do amigo foram incorporadas por Clarice Lispector na reescrita da obra.

parte do meio literário da época, em contraste com a de Clarice, é que seu livro *O encontro marcado* foi escrito durante o mesmo período em que Lispector trabalhava em *A maçã no escuro*, sendo concluído em 1956. Apesar de ter sido finalizado dois anos após o da escritora, *O encontro marcado* foi publicado logo após sua finalização, pela José Olympio, a mesma editora que se recusou a publicar o quarto romance de Clarice Lispector.

Sobre o fato de que a escritora tinha aceito amplamente suas sugestões, Fernando Sabino declara, numa carta de janeiro de 1957: “Fiquei constrangido de você ter aceito todas as minhas sugestões, ao pé da letra, sem maior discussão. Fiz as correções, mas, francamente, também não precisava de tamanha violência.” (Lispector; Sabino, 2011, p. 181). Lispector, por sua vez, responde o amigo, falando sobre suas escolhas:

Sobre o seu P.S., a respeito de eu ter aceito todas as suas sugestões ao pé da letra, sem maior discussão. Tive sim, discussão interna, e via quase sempre o seu ponto de vista, e também concordava. O que eu não sabia era separar em mim o que era julgamento ou avaliação, do que era teimosia minha. Não sei se no decorrer do nosso conhecimento mútuo você notou (e até certo ponto) quanto sou teimosa. Minha atitude mais frequente é a de resistir, mesmo irracionalmente. Tendo chegado à conclusão de que suas anotações eram certas, consegui vencer minha teimosia e aceitei-as. O que mais demorei a aceitar foi cortar o que você chamou de “prefácio” – mas acho que você teve razão. Eu tinha certo apego a ele, por questões líricas. Mas acho melhor do modo que ficou transpondo as frases mais indispensáveis do “prefácio” para outros lugares. (Lispector; Sabino, 2011, p. 185)

Para concluir este percurso pela correspondência de Clarice Lispector com seus interlocutores mais íntimos sobre assuntos ligados à literatura, vale a pena mencionar outra carta de Fernando Sabino, enviada em 1969, pouco depois da publicação de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Refletindo, talvez, tanto o processo amadurecimento da escritora quanto seu gradual reconhecimento pelos meios literários brasileiros, Sabino, desta vez, opta por não fazer nenhuma sugestão a Clarice, limitando-se a demonstrar sua admiração pelo seu trabalho.

Clarice,
São 3 e 5 da manhã e acabo de ler seu livro há cinco minutos.
Li-o desde meia-noite e vinte, de uma só vez, sem interromper um segundo, e te escrevo ainda sob a parte mais grossa da emoção da leitura. Não anotei nada, não tenho nada a sugerir. Estou atordoado. Eu não mereço mais ser seu leitor. Você foi longe demais para mim. (Lispector; Sabino, p. 191)

Na leitura deste recorte da correspondência de Clarice Lispector, voltado para seu diálogo epistolar sobre a literatura com seus correspondentes mais íntimos, é possível observar um gesto de mascaramento e desmascaramento por parte da escritora. Podemos perceber que, de certa forma, ela se despe de máscaras antes utilizadas em seu diálogo mais formal com os “homens de letras”, bem como daquelas que ela assumia em suas crônicas, entrevistas e aparições públicas, abordadas nos dois primeiros capítulos da dissertação. A escritora se abre de modo mais íntimo com os seus correspondentes, expondo seus medos, angústias, inquietudes e inseguranças em relação à literatura, de uma forma que ela provavelmente não faria em âmbito público.

No entanto, embora não utilize aquelas “máscaras de combate”, Clarice não deixa de ser, de alguma forma, uma *poseur*. Mas as máscaras usadas no âmbito íntimo são outras. Ganham relevo, aí, imagens como a da jovem escritora insegura quanto ao valor e à recepção de sua obra, expressa por meio de figurações autodepreciativas de sua obra e personalidade; a da autora incompreendida, cujo trabalho é objeto de críticas injustas e incapazes de tocar o âmago de sua obra; a concepção da escrita como esforço e sofrimento, figurada pela metáfora da gestação e do parto; e, sobretudo, a imagem de uma escritora que faz da escrita a sua “moralidade”, estabelecendo com a literatura uma relação profundamente existencial.

A relação entre vida e literatura estabelecida nessas cartas tem, também, algumas contradições, que perturbam uma visão biografista tradicional. Por um lado, Clarice mostra uma preocupação em se desvincular da leitura de sua obra como extensão de sua personalidade, mostrando-se como uma mulher comum, que leva “uma vida muito corriqueira” e que “sofre, como todas as pessoas do mundo”. Por outro, a própria autora criava paralelismos entre sua vida e sua produção literária, por exemplo quando afirma a Lúcio Cardoso que sua obra era “pobre” porque ela mesma o era, ou quando se vale de textos literários alheios para falar de sua própria vida.

A ambiguidade da frase “O problema para quem escreve é antes de tudo um problema literário”, citada nas cartas entre Clarice e Sabino e atribuída por este último a Álvaro Lins, de certa forma sintetiza essa contradição. Ficamos na dúvida se o problema ao qual a frase se refere diz respeito apenas à literatura, ou se se trata também de um problema relativo à própria vida da escritora²⁰. Abrindo-se e reelaborando-se na

²⁰ Curiosamente, essa mesma contradição está presente também na expressão “destino literário”, que de forma indireta esteve presente em nossa leitura deste conjunto de cartas. Um destino pode ser literário tanto porque o sentido da vida de um escritor pode estar ligado ao sucesso de seu projeto literário quanto

correspondência com seus interlocutores mais íntimos, Clarice podia mostrar de modo mais livre sua relação vital e visceral com a escrita e a literatura, fundindo essas duas possibilidades numa só. Escrever e viver parecem ser, para ela, uma única e mesma coisa.

4.3. O cotidiano e a vida afetiva no diálogo epistolar

And please não fica puta porque eu fico fazendo literatura, cartas inclusive.

Ana Cristina Cesar, *Correspondência incompleta*

No último conjunto de cartas a ser tratado neste capítulo da dissertação, foram reunidas as missivas de Clarice Lispector destinadas a pessoas que faziam parte do convívio mais íntimo da escritora, como as irmãs e os amigos mais próximos, em que os temas abordados, aparentemente, não estão diretamente relacionados à literatura. Trata-se, em geral, de assuntos relacionados ao cotidiano e à vida íntima e afetiva da escritora. Como veremos adiante, no entanto, embora o recorte selecionado esteja voltado especificamente para esse discurso mais ligado ao cotidiano, ele evidentemente não exclui a elaboração da linguagem e a construção do diálogo e da subjetividade por meio de artifícios e procedimentos que costumamos relacionar à literatura.

A fim de organizar a leitura desse conjunto, partiremos primeiramente das cartas nas quais o tema central são as experiências e atribulações da vida cotidiana, analisando certas representações por meio das quais a escritora também constrói imagens de si. Destacam-se, aí, as missivas cujo tema central é sua relação com a vida no exterior, muitas vezes impregnadas pela questão de seu “estrangeirismo”. Essas cartas são, sobretudo, enviadas a Tânia Kaufmann (e, em alguns casos, cartas conjuntas a Tânia e Elisa) e Lúcio Cardoso, mas também a outros correspondentes menos frequentes de Lispector. Num segundo momento, lançaremos um olhar para as cartas que tematizam as relações afetivas da escritora, entre as quais selecionamos aquelas enviadas a três correspondentes específicos, nas quais essa relação aparece mais explicitamente. São eles: Maury Gurgel Valente, Lúcio Cardoso e Mora Fuentes.

porque ele constrói a sua própria vida a partir das possibilidades ficcionais experimentadas na leitura, vivendo como se fosse um personagem literário. Reforça-se, assim, uma ideia de circularidade entre vida e obra, que ultrapassa a visão do biografismo tradicional.

Iniciando sua carreira como escritora no Brasil, aos vinte e quatro anos de idade, Clarice Lispector se vê diante de uma situação que marca profundamente sua vida pessoal: a necessidade de mudar-se para a Itália, em razão da vida diplomática de Maury. A questão da ausência do Brasil assume uma enorme proporção em suas cartas aos amigos próximos, tornando-se evidente, por exemplo, nas diversas ocasiões em que ela comenta seu pouco entusiasmo pelos países onde morou. Seu primeiro destino, após o casamento, foi a cidade de Nápoles, na Itália, na qual morou de 1944 até o início de 1946. Posteriormente, em Berna, na Suíça, permaneceu por cerca de três anos (entre os anos de 1946 e 1949). Entre viagens a outros países e temporadas passadas no Brasil, Clarice Lispector morou também, por cerca de um ano, em Torquay, na Inglaterra. Finalmente, ela se mudou para os Estados Unidos, último país em que viveu, em 1952, residindo na cidade de Washington por aproximadamente sete anos, até seu retorno ao Brasil em 1959.

Nas cartas enviadas desses lugares por Clarice Lispector, a relação entre a escritora e a vida no exterior é profundamente marcada pelo medo do esquecimento por parte de seus amigos e por uma sensação permanente de “falta de realidade”. Em carta datada de 7 de agosto 1944, a caminho de se mudar para o exterior, na trajetória até Nápoles, de Lisboa ela declara às irmãs: “O mundo todo é ligeiramente chato, parece. O que importa na vida é estar junto de quem se gosta. Isso é a maior verdade do mundo.” (Lispector, 2020, p. 87). Nessa mesma época, em missiva enviada em setembro de 1944 ao amigo Lúcio Cardoso, ela pede que ele não a esqueça: “Não me esqueça inteiramente, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer, acredite.” (Lispector, 2020, p. 105). Posteriormente, em carta enviada de Nápoles para Elisa Lispector, em 21 de novembro de 1944, ela afirma ser “uma pobre exilada” (Lispector, 2020, p. 121).

Apesar dessa relação geralmente conflituosa com a vida no exterior, em outra carta enviada a Lúcio Cardoso, datada de outubro de 1944, Clarice dá notícia sobre uma adaptação relativamente positiva em Nápoles, destacando suas impressões sobre a cidade:

Isso aqui é lindo. É uma cidade suja e desordenada, como se o principal fosse o mar, as pessoas, as coisas. As pessoas parecem morar provisoriamente. E tudo aqui tem uma cor esmaecida, mas não como se tivesse um véu por cima: são as verdadeiras cores. Um edifício novo aqui tem um ar brutal. Às vezes eu me sinto ótima; às vezes simplesmente não vejo nada, não sinto nada. (Lispector, 2020, p. 107)

Apesar dessa notícia em certa medida positiva sobre sua relação com a Itália, as notícias sobre suas experiências com a vida no exterior foram sempre permeadas por questões existenciais, como a já mencionada sensação de “falta de realidade” e o medo de ser esquecida. Por exemplo, na missiva seguinte a Lúcio Cardoso, de outubro de 1944, ela lamenta: “Enquanto vocês vivem no Brasil, eu aqui tomo chá com leite num colégio de moças” (Lispector, 2020, p. 108). Por esses exemplos, percebe-se um permanente incômodo com o distanciamento das questões tanto da vida social como da vida literária brasileiras.

Após um ano de adaptação em Nápoles, em 27 de agosto de 1945 Lispector envia uma carta a Natércia Freire²¹, em que assume mais uma vez seu pouco entusiasmo com a vida fora do Brasil:

Eu aqui morro de saudade de casa e do Brasil. Essa vida de “casada com diplomata” é o primeiro destino que eu tenho. Isso não se chama viajar: viajar é ir e voltar quando se quer, é poder andar. Mas viajar como eu viajarei é ruim: é cumprir pena em vários lugares. As impressões, depois de um ano num lugar terminam matando as primeiras impressões. No fim a pessoa fica “cult”. Mas não é o meu gênero. A ignorância nunca me fez mal. E as impressões rápidas são para mim mais importantes que as prolongadas. Estou dizendo mil bobagens, querida Natércia. Eu sou muito mais boba do que pareço à primeira vista. Só sinto falta é das amizades prolongadas. Por isso é que espero tanto encontrar você mais longamente do que quatro horas. (Lispector, 2020, p. 181-182)

Como se vê, a escritora assume para si uma posição de sacrifício com relação à nova realidade: viver no exterior era, para ela, como cumprir uma pena. Seu medo de ser esquecida, nisso que ela considerava como um exílio voluntário, relaciona-se também com os problemas práticos que ela eventualmente enfrentava em suas trocas epistolares. A correspondência é, quase sempre, atravessada por questões burocráticas, como as mudanças de endereço, as dificuldades associadas ao correio do exterior para o Brasil e, sobretudo, o frequente extravio de cartas.

Esses casos são bastante recorrentes nas missivas enviadas e recebidas por Clarice Lispector. Por exemplo, logo ao mudar-se para Nápoles, ainda no período de adaptação, sua correspondência com as irmãs demora a ser estabelecida. A razão é

²¹ Natércia Freire foi uma poeta e contista portuguesa. Entre as escritoras há uma relação afetuosa e uma amizade que perdura por anos, sendo que a última carta enviada por Lispector é datada de 1972. Nela a escritora comenta amigavelmente o carinho pela poeta portuguesa, destacando: “nunca esqueci de você, embora tenham passado tantos e tantos anos...” (Lispector, 2020, p. 770).

apenas uma: as irmãs lhe escreviam, mas as cartas não chegavam. O problema do extravio de cartas é recorrente, também, na correspondência com Fernando Sabino, em que acontecem episódios semelhantes, em razão das mudanças de endereços e das viagens realizadas pelos dois escritores, ocasionando alguns hiatos no diálogo entre eles.

Essa é uma das razões principais pelas quais Lispector ressalta, em diversas cartas, a sua “quase” infelicidade em morar no exterior. Essa relação conflituosa com os locais em que viveu é mencionada com mais ênfase nas cartas escritas após a mudança para Berna, possivelmente por conta de seu pouco apreço por essa cidade. Por exemplo, em carta conjunta às irmãs, enviada de Berna em 22 de outubro de 1947, ela comenta que lá “tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes” (Lispector, 2020, p. 215). No ano seguinte, ainda de Berna, em 22 de outubro de 1947, ela afirma a Tânia sentir o “desenraizamento” da vida no exterior (Lispector, 2020, p. 345).

Mencionamos anteriormente o fato de Berna funcionar, nas cartas de Clarice Lispector, quase como uma personagem, sobretudo em razão do fato de que a cidade possui um papel fundamental em um de seus romances. No entanto, todas as cidades nas quais a escritora morou assumem uma posição importante nas suas cartas, das quais se pode inferir certas autoimagens adotadas por Lispector. Nesse sentido, pode-se compreender as recorrentes imagens que a escritora elabora sobre sua vida vazia de acontecimentos nessas cidades, associadas algumas vezes à sua dificuldade em escrever. Desse modo, ainda que de forma às vezes velada e indireta, as reflexões epistolares da escritora se relacionam com a sua própria produção literária nesses países, configurando-se uma relação de dependência da escrita com o lugar em que ela vivia.

As alusões a essa relação são diversas. Por exemplo, em carta datada de 29 de janeiro de 1945, enviada às irmãs Tânia e Elisa Lispector, ela escreve: “Eu mesma gostaria de tomar férias, mas não sei de que, com uma vida tão ociosa e vazia” (Lispector, 2020, p. 141). Nessa mesma carta, ela faz sobre Berna as seguintes observações:

E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir à noite um fiapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica-se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os naufragos. Será que a gente não tem mais força de suportar a paz? Em Berna

ninguém parece precisar um do outro, isso é evidente. Todos são laboriosos. (Lispector, 2020, p. 215)

Essa mesma relação aparece também em suas impressões sobre Washington, em carta datada de 21 de abril de 1953 enviada a Rubem Braga, na qual ela diz:

Aqui, apesar de ocupadíssima em casa, me sinto meio desempregada. Também Washington é uma cidade tão larga, de ruas tão abertas, que dá pouco aconchego, da impressão de vazio, de falta do que fazer, não há como ruas mais estreitas e um pouco sujas para facilitar certa concentração, concentração para nada, só para com flor de cerejeira, e jardim brotando todo, mas veio de repente um frio até com nevezinha e acabou. (Lispector, 2020, p. 467)

Além dessa elaboração de autoimagens relacionadas aos locais em que vivia, repercutindo também em sua relação com a literatura, destaca-se nas cartas de Clarice a presença de construções por vezes artificiosas e poéticas na descrição dessas cidades. É o caso, inclusive, da carta citada acima, para Rubem Braga, em que a escritora se vale de contraste poético entre a concentração e as coisas cotidianas e passageiras para as quais ela pode se voltar, como a “flor de cerejeira, e jardim brotando todo”, sendo, no entanto, interrompida pelo frio e pela neve, os quais eram elementos da vida vazia vivida naquela cidade. (Lispector, 2020, p. 467)

O diálogo epistolar com Maury Gurgel Valente selecionado para esta análise é composto por uma série de quatro missivas enviadas a ele por Clarice Lispector, quando os dois eram colegas na Faculdade de Direito e estavam ainda no início do namoro. Todas as quatro cartas são interessantíssimas, tornando possível observar o diálogo que Lispector estabelece com o futuro marido, criando imagens sobre si mesma e elaborando poeticamente a relação entre os dois. A primeira carta, enviada em 02 de janeiro de 1942, inicia-se com o cumprimento “alô, bem” e apresenta, logo de início, uma autoimagem criada pela escritora, numa tentativa de recriação de um acontecimento referencial:

Tudo muito poético. Uma chuva enorme me esperando na estação, um carro descoberto para me conduzir à Fazenda guiado por um belo negro e dois cavalos; uma capa grossíssima, cheirando a cavalo, pra cobrir a jovem viajante. E os solavancos. E a sensação de perigo (quase nenhum, infelizmente) ao atravessar o riozinho. Por um triz – uma aventura! Faltou justamente o carro virar e a donzela cair desmaiada sobre a terra, os loiros cabelos misturados à lama. (Lispector, 2020, p. 35)

A escritora se vale da trajetória à Fazenda Vila Rica, situada em Avelar, no estado do Rio de Janeiro, local onde estava indo passar as férias, para imaginar uma situação hipotética e, conseqüentemente, produzir a imagem de si mesma como uma “donzela”, numa clara referência ao mundo dos contos de fadas. O trecho é seguido por uma pergunta retórica: “Que tolices estou dizendo” (Lispector, 2020, p. 35). No final da carta, Clarice chama seu interlocutor de “ratinho curioso”, denominação que aparecerá, também, em cartas posteriores. ((Lispector, 2020, p. 35)

A carta consecutiva, enviada no mesmo período (06 de janeiro de 1942), começa de modo bem semelhante: “Alô, benzinho”. No todo, a carta também se parece bastante com a anterior, apresentando uma linguagem poeticamente elaborada, a imaginação de situações hipotéticas e a criação de autoimagens da missivista:

Mandarei imprimir cartões especiais, com cestinhos de flores e arranjos rosados, anunciando que sou sua namorada. De acordo? Ou você prefere outro gênero de decoração? Escreva-me, de qualquer modo isso pode definir você.

[...] Ratinho curioso, afinal tuas mãos nas minhas não deixam de ser uma boa dose de humanidade, não é? ou não basta? Estou hoje tipicamente inquiridora. É um perigo.

[...] Arranjei uma pequena cascata, algumas montanhas verdes, ótimos vizinhos inexpressivos. Restava-me entoar hinos à paz e repousar. Mas ando de um lado pra outro, dentro de mim, as mãos abandonadas, pronta pra inventar uma tragédia russa, pronta pra criar um motivo que me acorde... horrível. Estou tão vaga, tinha vontade de fazer um embrulho de mim, com papel seda, lacinho de fita, e mandá-lo pra você. Aceita?

(Lispector, 2020, p. 37-38)

É interessante observar, na correspondência com Maury, as figuras criadas pela escritora a partir de dados referenciais. Na carta citada acima, por exemplo, ela se vale novamente do procedimento de descrever seu estado emocional por meio da comparação com as características do lugar onde estava, criando um contraste entre a paisagem pacata do campo e sua impaciência e inquietude interiores. Mais uma vez, também, ela inventa situações fictícias como imprimir “cartões especiais” que anunciassem o namoro e imaginar-se metaforicamente como um presente ao namorado, embrulhada “com papel seda” e “lacinho de fita”.

Essa carta é finalizada com uma aparente mudança de tom da missivista, que passa a dar algumas ordens ao namorado. Interessa notar, porém, que são ordens que dizem respeito tanto a questões práticas e objetivas quanto a questões subjetivas, elaboradas de forma artificiosa e poética: “Ordens a serem executadas sob prescrição médica: a) informar-se na Faculdade de Direito sobre o exame da Civil; b) manter

apenas uma conversa por semana com o seu colega inteligente e perturbador; c) acreditar que estamos no melhor dos mundos possíveis; d) ser feliz.” (Lispector, 2020, p. 38)

A terceira carta a Maury Gurgel selecionada para análise (sem dia, janeiro de 1942) é, possivelmente, a que mais se destaca pelo uso de artifícios poéticos e ficcionais. Já de início, observa-se que ela não é iniciada por um cumprimento, mas por um discurso reflexivo que se assemelha, talvez, ao de uma narrativa ficcional:

Existe também... sei lá o quê. Talvez qualquer coisa que valha a pena. Pelo menos pra olhar do ônibus e sorrir.

Ou se não, por que não se entregar ao mundo, mesmo sem compreendê-lo? Individualmente é absurdo procurar solução. Ela se encontra misturada aos séculos, a todos os homens, a toda a natureza. E até o teu maior ídolo em literatura ou em ciência nada mais fez do que acrescentar cegamente + um dado ao problema.

Outra coisa: o que você, você individualmente, faria de especial se não houvesse a ruindade do mundo? A ausência dela seria o ideal para todos os homens, em conjunto: Para um só, não bastaria. Garanto-lhe que sempre haveria a arte de evasão e as preces e as fugas para Bach.

Como diria o meu amigo Tasso da Silveira: tudo vem do pecado original...

Alô, bem. Não creio que tenha tocado exatamente no ponto principal. E suponho que esta carta já o encontre em outra disposição e seja inútil, o que ele (sic) seria aliás de qualquer modo.

Quanto a mim, estou - O.K. Não consegui no entanto soltar minhas rédeas. Planos, programas, consciência, vigilância. O que vale é que misturada a tudo isso, está vida que não para. (Lispector, 2020, p. 39)

A carta toda é muito interessante. Foi transcrita praticamente em sua totalidade, sobretudo porque dela se originará uma discussão em torno do caráter poético e artificioso da escrita epistolar de Lispector. Para acompanhar essa discussão, portanto, lançaremos um olhar para a última carta que integra esse conjunto de missivas enviadas por Lispector a Maury. Nessa última carta, enviada em 11 de janeiro de 1942, Clarice tem como propósito explicar as imagens que ela havia utilizado nas cartas anteriores, reagindo a uma resposta recebida de seu interlocutor. Imagens essas que, como vimos, têm claramente um caráter de utilização performática da linguagem e da escrita. Na missiva em questão, Clarice busca justificar a utilização de certos recursos estilísticos, bem como a escolha dos temas que ela havia abordado anteriormente:

Alô

Ri muito quando li sua carta. Era mesmo de se esperar uma resposta nesse gênero. Mas a verdade é a seguinte: não procurei fazer-me nem enorme nem inteligente. Apenas eu estava precisando pôr em ordem certas coisas que me preocupavam ligeiramente. Estava precisando de uma teoria. Sem querer, propriamente, aproveitei a ocasião e escrevi aquelas tolices que lhe pareceram

terrivelmente “feitas” e que, no entanto, agravando o caso, foram muito espontâneas.

No entanto, tudo isso servirá para que esclareçamos uns pontos. Quando eu lhe disse que era egoísta, não foi simplesmente por dizer. Eu o sou. E muitas outras coisas, piores ainda. Por isso tenho a impressão de que o jogo continuará unilateral, como você chama. Não só com você, aliás (sic). Está esperando demais de mim, suponho. Nunca me vi confiante nem boazinha. Não sei se foram certas circunstâncias de vida que me deixaram assim, sem jeito para me confessar. E orgulhosa (por quê, meu Deus?... estou rindo, não se assuste – nada trágico). E covarde a ponto de não ceder, de não me render, como quer o teu Morgan.

Pode crer: aquela ideia de me mandar num embrulho para alguém, ocorre-me de vez em quando como o ideal, tão cansada eu fico às vezes de estar sempre de pé, segurando eu mesma as minhas rédeas (bem se vê que ando montando). Mas simplesmente como ideal impossível. Estou bastante acostumada a estar só, mesmo junto dos outros. Digo isso sem grande amargura.

Foi nesse sentido apenas que eu lhe disse que era fria como uma estátua. Todas pessoas que gos– (sic)

(Lispector, 2020, p. 42-43)

Desse modo, a escritora busca recuperar as imagens utilizadas anteriormente e explicar o porquê de sua utilização. Diferente da primeira carta, nesta se destaca o seu tom mais direto, frio e “nada trágico” (em contraste com a imagem antes utilizada), por meio do qual as imagens criadas anteriormente (como a ideia de “se embrulhar para presente”) ganham uma explicação racional e perdem um pouco de sua riqueza poética. Desafiada pela resposta de Maury, Clarice acaba assumindo uma posição um pouco ambígua sobre o caráter literário de suas cartas.

A questão da correspondência como um modo de fazer literatura é novamente abordada pela autora em carta posterior, enviada à irmã Tânia da Fazenda Vila Rica em janeiro de 1942, em que Clarice conta ter havido uma briga entre os namorados, motivada pela interpretação negativa que Maury havia feito de suas missivas. Essa briga, no entanto, não é referida nas cartas ao próprio Maury, o que indica, talvez, um certo exagero por parte de Clarice, evidenciando novamente uma atitude *poseur* da escritora com seus diferentes correspondentes. Assim, ela comenta com Tânia:

Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura. E além do mais, eu tinha escrito a carta com uma espontaneidade integral. Escrevi interrompendo o nosso caso. Pois recebi imediatamente um telegrama e duas cartas uma em cima da outra. O telegrama com resposta paga. Isso me comoveu e mesmo eu já estava arrependida. Mas, mesmo tendo certa certeza de amor, mesmo tudo, eu continuo querendo mais que todas as coisas que você sabe. (Lispector, 2020, p. 44)

Também na correspondência íntima de Clarice Lispector com Lúcio Cardoso há diversas cartas que nos permitem observar a escrita epistolar teatral, artificiosa e performática da escritora. Entre Clarice e Lúcio existiu uma profunda amizade, marcada inclusive, como atesta a biografia da escritora, por uma certa ambiguidade, sugerindo a possibilidade de um envolvimento amoroso entre os dois (ver anexo XIX). Fazem parte desse conjunto epistolar cerca de quinze cartas enviadas por Clarice ao amigo, nas quais também é possível identificar um tratamento poético e criativo da linguagem, mesmo quando ela trata dos assuntos mais cotidianos. Desse conjunto, selecionamos duas missivas que se encaixam bem no tópico abordado nesta seção da dissertação.

Na primeira carta, enviada de Belo Horizonte por Clarice Lispector em 13 de julho de 1941, Clarice dedica-se a contar ao amigo os últimos acontecimentos envolvendo um grupo de pessoas possivelmente conhecidas dos dois correspondentes, referenciadas de maneira velada por meio de iniciais, e a dar notícias de sua estada na capital mineira. Também aqui, vemos uma série de imagens utilizadas pela escritora para falar de si mesma. Vejamos:

Hellô, bem

Está tudo direito, agora. Antes de partir falei com aquela pessoa por causa de quem eu me encontrei com V. de noite. Não aludi à carta principal e só falei das outras que vieram com belíssimas flores, morangos e outras coisas.

Houve um momento em que ele me disse: S. está tonto porque V. vai embora. Menti: “certamente entra aí um pouco de álcool. E, nesse caso, eu sempre desculpo.” Não olhei para ele, não quis ver a reação. Voltei para casa triste com a meia perturbação que eu notara. Mas eu me tinha prometido ser outra, não é? Fiquei defronte do espelho e fiz uma cara belíssima: uma mistura de Nicolau Couro de Cobra com a tua Amélia. (Vi tua Amélia no trem; e para o meu desapontamento... ela me sorriu amavelmente. Quem sabe? se você também lhe tivesse dado uma oportunidade...)

Eu pretendia chorar na viagem, porque fico sempre com saudade de mim. Mas felizmente sou um bom animal sadio e dormi muito bem, obrigada. “Deus” me chama a si, quando eu dele preciso. Quanto ao teu fantasma, procuro-o inutilmente pela cidade. As mulheres daqui são quase todas morenas, baixinhas, de cabelo liso e ar morno. Aliás, quase que só há homens nas ruas. Elas, parece, se recolhem em casa e cumprem seu dever, dando ao mundo uma dúzia de filhos por ano. As pessoas daqui me olham como se eu tivesse vindo direto do Jardim Zoológico. Concordo inteiramente. Para não chamar atenção, estou usando cachinhos na testa e uma voz doce como nem Julieta conheceu.

Que +? Eu tinha vontade de escrever outras coisas. Mas você diria: ela está querendo ser “genial”.

Encontrei uma turma de colegas de Faculdade em excursão universitária. Meu exílio se tornará + suave, espero. Sabe Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou + do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte.

O.K. Basta de tolices. Tudo isso é muito engraçado. Só que eu não esperava rir da vida. Como boa eslava eu era uma jovem séria, disposta a chorar pela humanidade... (Estou rindo.) [...]

P.S. – Esta carta você não precisa “rasgar”...
(Lispector, 2020, p. 33-34)

Certos trechos são incompreensíveis, por tratarem de assuntos particulares do convívio entre os dois amigos, sobre os quais o leitor atual não tem maiores informações. Resta-nos, então, lançar o nosso olhar para as construções linguísticas utilizadas pela escritora. Em toda a carta é possível observar as autoimagens elaboradas pela escritora. Por exemplo, quando ela conta ter feito, diante do espelho, uma “cara belíssima [...] mistura de Nicolau Couro de Cobra com a tua Amélia”. Em outro momento, ela se define como um “animal sadio”, estabelecendo uma associação entre animal e pessoa humana que encontra uma série de referências em sua obra ficcional. Outro aspecto que pode ser destacado nessa carta é sua relação com a cidade, presente também em diversas outras missivas da escritora, como vimos anteriormente. Lispector declara, aqui, procurar inutilmente o “fantasma” do amigo pela cidade de Belo Horizonte e fala de suas impressões do local, observando o tradicionalismo da sociedade belorizontina dos anos de 1940.

Outros elementos poderiam ser destacados nessa carta. Limitamo-nos, no entanto, a dois pontos, presentes nos últimos parágrafos da missiva. O primeiro diz respeito ao momento em que Clarice demonstra o temor de que Lúcio pense que ela “está querendo ser ‘genial’”, no qual repercute a já mencionada discussão sobre a carta como construção literária. Na sequência, a escritora declara seu desejo de provar ser “+do que uma mulher”, utilizando uma forma abreviada de escrita que enfatiza a artificialidade da linguagem.

Em outra carta a Lúcio Cardoso, enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, Lispector mimetiza na escrita epistolar uma conversa telefônica, na qual ela reconstitui imaginariamente, e de forma irônica, as respostas que na realidade não recebia de seu interlocutor:

Alô, Lúcio,

isto é apenas pra perguntar como você vai.

O quê? ah, estou bem, obrigada.

Sim, com frio também, obrigada.

O quê? ah, sim, mesmo no outono já se tem um grau abaixo de zero.

Que eu vou morrer de frio? Ah, sim, você talvez tenha razão. Que você tem me escrito muito? sim, recebo sempre suas cartas; até ia lhe dizer que não me escrevesse tanto porque você pode se cansar. O quê? que você fez isso por

amizade? é claro, foi o que pensei. Que você me mandou seus livros? realmente, todos os dias recebo um. Se eu li seu poema “Miradouro”? sim, li e gostei tanto, tanto. O quê? desculpe, não estou mais ouvindo, a distância é grande, minha “aura” está acabando e o esforço desta comunicação é tão sobre-humano que mal tenho força de assinar

Clarice

(Lispector, 2020, p. 275)

Muito bem construída literariamente, a carta apresenta diversos elementos que a diferenciam de um uso corriqueiro da linguagem. Por meio da ficção de uma conversa telefônica, ela faz ironia com o fato de que Lúcio era um correspondente descompromissado, que demorava para responder as cartas de Clarice, rompendo o pacto epistolar. Além disso, as autoimagens construídas pela escritora são teatralizadas, assumindo um tom dramático e exagerado. E aparece novamente uma relação com um mundo não-humano, presente nas afirmações de que sua “aura” está acabando e de que ela faz um esforço “sobre-humano” para manter a comunicação com seu interlocutor, o que nos remete às associações animais e fantasmagóricas já referidas em outras cartas.

Por fim, o último correspondente abordado nesta seção de nosso trabalho será Mora Fuentes. O diálogo epistolar entre os autores é composto por duas cartas enviadas ao escritor por Clarice em 1974, quando ela já era uma escritora renomada. Iniciando sua carreira como escritor e artista plástico, Mora Fuentes encontrava-se, nessa época, com cerca de vinte e dois anos. Naquele momento, o jovem escritor já mantinha relações literárias no meio intelectual, especialmente com Hilda Hilst, com quem conviveu na Casa do Sol²². As cartas enviadas por Clarice a Fuentes permeiam, em grande medida, assuntos relacionados à literatura e à produção literária do jovem escritor, destacando-se também por suas construções linguísticas e performáticas. A relação entre os dois, no entanto, assume um caráter pessoal e afetivo, que justifica sua inclusão no conjunto tratado nesta seção.

Na primeira carta enviada pela escritora a Fuentes, em 28 de março de 1974, do Rio de Janeiro, Lispector comenta suas impressões sobre um presente recebido do amigo e destaca sua possível contribuição para o livro do escritor de *O cordeiro da casa* (1975):

²² Para se dedicar totalmente à literatura, longe da vida boêmia paulista, Hilda Hilst passou a morar na residência intitulada Casa do Sol desde 1966. Fez do local a sede de uma espécie de comunidade que reunia e hospedava artistas, escritores e amigos, onde as ideias circulavam com extrema liberdade. Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu e Maria Bonomi foram algumas das figuras presentes na Casa do Sol.

Prezado Mora Fuentes,

Saiba que recebi de você um dos mais belos, misteriosos e fascinantes presentes. Seu Talismã me enfeitiçou. Qual foi a técnica que você empregou? E o que está escrito em chinês? Só tomara que me ajude mesmo a preservar a riqueza interior. E – por que não? – Também mais dinheiro...

Mandei pôr uma moldura e pendurei o quadro na parede defronte à qual trabalho.

Explique-me o mistério de você ter executado o belo talismã durante o quarto crescente.

Quando você vier ao Rio me telefone (237-6797) para marcarmos uma entrevista sobre o meu pobre cotidiano e sobre o seu também.

Receba um grande abraço de

Clarice

(Lispector, 2020, p. 773)

Identifica-se, também nesta carta, construções poéticas de linguagem, como a ironia que aparece na relação entre “preservar a riqueza interior” e a questão financeira. Além disso, a escritora utiliza mais uma vez a palavra “pobre” para referir-se a si mesma, como vimos nas cartas a Lúcio, quando o mesmo termo é usado para fazer um contraponto entre sua obra e sua personalidade. Nesta carta, ela utiliza o adjetivo para referir-se ao seu cotidiano, deixando no ar a possibilidade de que ele se aplique também ao cotidiano de Mora Fuentes.

A outra carta da escritora enviada a Fuentes no mesmo período (Rio de Janeiro, 25 de maio de 1974) apresenta características semelhantes:

Meu amigo, meu muito grande amigo,

seu conto é uma das melhores coisas que tenho lido ultimamente. Não, não é uma das melhores: é a melhor. Você tem mais coragem que eu e escreve melhor do que eu. Você é uma estrela espoucando no ar branco.

[...] Você captou bem. Ando inquieta. Tenho pesadelos. Sonhei que estava cozendo com linha preta uma porta de vidro, e dava nó embaixo. Aí eu via que havia ali dois homens dormindo: um preto e um branco. Eles vieram com papéis para a minha casa e eu tinha que pagar 7 mil. Ou melhor: só o branco vinha me cobrar esse dinheiro. Antes sonhei que era escorraçada por uma cidade porque tinha remédios na mala e porque eu dizia a todo o mundo a verdade. Fauzi Arap, com quem acabo de estar, me disse que eu estava fechando o mundo, não o deixando entrar em mim, mas que o fato de ser o homem branco a me cobrar, e a quantia ser 7, indicava que minha parte clara quer aparecer.

[...] Se você quiser, eu tentarei (não sei fazer, nunca fiz), eu tentarei fazer a orelha do seu livro de contos. Acho que você vai publicar lá para setembro, está bem? Mas juro que não sei se sei fazer. Sempre me recusei. Mas no caso de agora, o seu, eu tentarei. Começo assim: Meu Deus do Céu, pois não é que surgiu um escritor que brilha como uma estrela que se espatifa em faíscas:

Se tudo isso o que estou escrevendo acontecer, guarde essa minha primeira frase para eu escrever a orelha porque eu não tenho memória.

[...] Eu tenho a impressão de que vou receber você vestida de branco.

Quem é você? Você é deste mundo? é palpável? é monge? Escreva-me, estou esperando.

Clarice

(Lispector, 2020, p. 774)

Embora a carta, assim como a anterior, tenha como objetivo central tratar de questões relacionadas à produção literária de Mora Fuentes, existem alguns elementos interessantes a serem notados no que diz respeito às construções de linguagem utilizadas por Clarice Lispector. A própria descrição do sonho, como forma de falar de seu estado de espírito, já pode ser entendida como a tentativa de construção de uma autoimagem, incorporando uma certa dose de teatralidade e exagero, convergente com o que vimos em outras cartas da escritora. A escritora também constrói uma imagem muito poética do correspondente, utilizando para isso uma linguagem claramente metafórica: “Você é uma estrela espoucando no ar branco”; “Meu Deus do Céu, pois não é que surgiu um escritor que brilha como uma estrela que se espatifa em faíscas”. Desse modo, a imagem que Lispector constrói do amigo ganha uma forte carga emocional, além de um certo teor místico, que servem para destacar seu grande apreço pelo trabalho intelectual de Fuentes.

Nesta seção do trabalho, concentramos nossa atenção nas cartas enviadas por Clarice Lispector a pessoas de sua convivência mais íntima, tratando predominantemente de assuntos não ligados à literatura, como seu cotidiano, sua vida no exterior e suas relações pessoais e afetivas. Poderíamos, a princípio, supor que, nessas cartas, a escrita assumisse um caráter mais informal e menos elaborado, no qual as características e os procedimentos que costumamos relacionar à literatura estariam ausentes, ou pelo menos ocupariam um espaço menos relevante. A própria escritora, em uma de suas cartas, corrobora essa hipótese, afirmando seu desejo de fazer da correspondência “um bloco separado da literatura”.

Na análise dessas cartas, no entanto, não é bem isso o que encontramos. Em diversos momentos, Clarice abandona o discurso puramente referencial, descrevendo poeticamente os lugares por que passava para falar de sua solidão e vazio existencial, representando a si mesma por meio de relações com o mundo animal, inventando situações hipotéticas ou ficcionais como uma viagem que se torna um conto de fadas ou uma conversa telefônica imaginária etc. A utilização desses recursos e procedimentos é tão intensa e evidente que chega até mesmo a provocar ruído no diálogo com seus interlocutores, como no caso em que Maury considera suas cartas como “terrivelmente feitas”, ou seja, artificiais e sem espontaneidade.

Como outras práticas de escritas de si, a correspondência a princípio ofereceria uma relação pautada na verdade e na sinceridade do epistológrafo, distanciando seu interlocutor (bem como seus eventuais futuros leitores) de uma possível interpretação da carta como representação poética ou ficcional. No caso de Clarice, destaca-se nesse sentido a necessidade de comunicação, imposta sobretudo em razão de sua vida no exterior, responsável por uma quase permanente sensação de isolamento social e vazio existencial, que a impelia à prática epistolar. Apesar disso, entretanto o “eu-epistolar” da escritora veste-se de uma série de máscaras performáticas, assumindo diferentes modos de representar a si mesma e construindo para si diferentes personas. Por meio dessas autoimagens, Clarice apresenta diferentes visões sobre si mesma, levando em consideração os interlocutores com quem dialogava e, talvez, até mesmo a possibilidade de que um futuro leitor tivesse acesso às suas cartas.

Dessa perspectiva, podemos pensar que, assim como as crônicas, entrevistas e fotografias de aparições públicas, a correspondência também faz parte de um complexo jogo de construção subjetiva, no qual a linguagem artificiosa e performática tem um lugar importante, mesmo quando se trata de falar sobre a vida íntima e afetiva ou sobre assuntos cotidianos e banais. De forma semelhante ao que vimos nas cartas de caráter pessoal que tratavam de assuntos mais diretamente ligados à literatura, o que vemos nas missivas analisadas nesta seção é uma relação existencial com a literatura, na qual não é possível distinguir a espontaneidade do artifício. É por meio de artifícios literários, como a ficção e o tratamento poético da linguagem que o “eu-epistolar” da escritora se constrói, realizando uma espécie de fusão entre a escrita literária e a própria vida.

Assim, se o autor representa papéis em sua vida real, isto é, em suas diversas aparições públicas, na escrita epistolar não é diferente. Também ali, ele busca, por meio de uma escrita performática, a elaboração de poses e personas que se incorporam à sua imagem como sujeito social. Portanto, a ideia de performance, utilizada anteriormente para pensar sobre as aparições públicas de Clarice em crônicas, entrevistas e fotografias, parece ser pertinente também para refletir sobre sua prática epistolar. Em *Escritas de si, escritas do outro*, Diana Klinger (2006) se propõe a debater o assunto, destacando que o conceito de performance abre espaço para pensar nas construções teatralizadas do escritor e fazendo observações que poderíamos também estender ao âmbito da correspondência:

O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. (Klinger, 2006, p. 57)

Pensando nessa concepção da carta como como performance do sujeito-autor e na fusão entre escrita e vida operada por Clarice em suas cartas, podemos finalmente recorrer à ideia de *Camp*, elaborada por Susan Sontag, para pensar na prática epistolar da escritora. No ensaio “Notas sobre *Camp*”, publicado no livro *Contra a interpretação* (2020), a ensaísta estadunidense desenvolve essa ideia, através de 58 tópicos, tomando como ponto de partida a figura do escritor Oscar Wilde e seu famoso aforismo que diz que “deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte” (Sontag, 2020, p. 348).

Nesse ensaio, o *Camp* é definido como um modo de sensibilidade artificial, isto é, a predileção por aquilo que não é natural, pelo que é artificial, exagerado, esotérico, teatralizado e performático. Nesse sentido, resumidamente, Sontag define o termo como: “[...] uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (Sontag, 2020, p. 348). A partir dessa definição sumária, já é possível ver como o termo se enquadra bem às reflexões tecidas neste trabalho para pensar sobre a dimensão estética da prática epistolar de Lispector.

Em suas notas sobre a sensibilidade *Camp*, Sontag destaca um aspecto importante sobre o termo: seu caráter apolítico. A escritora destaca que, no *Camp*, o estilo se sobrepõe ao conteúdo. Por essa razão, “a sensibilidade *Camp* é descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica” (Sontag, 2020, p. 348). Com essas observações, a autora coloca em primeiro plano a dimensão estética do *Camp*, que prescindiria de um posicionamento político explícito sobre tal ou qual questão. Haveria, portanto, uma diferença significativa em relação à ideia de “política da pose”, elaborada pela argentina Sylvia Molloy e mencionada anteriormente neste trabalho. Por essa razão, podemos talvez distinguir as atitudes de Clarice com seus diferentes interlocutores. Enquanto nas aparições públicas e nas “cartas aos homens de letras” a pose serve a um posicionamento político evidente, sobretudo em relação às questões de

gênero, nas cartas íntimas o *Camp* diz respeito mais a um jogo de encenação de si que não tem necessariamente um sentido político tão evidente.

Em uma de suas notas, Sontag apresenta uma série de “exemplos aleatórios de elementos que se enquadram nos princípios do *Camp*”. Tratam-se, neste caso, de elementos da cultura popular e de massa que encarnam a atitude descompromissada e despolitizada que define o termo.

Zuleika Dobson
 Lâmpadas Tiffany
 Filmes em cinemascope
 O restaurante Brown Derby no Sunset Boulevard, em Los Angeles
 The Enquirer, manchetes e artigos
 Desenhos de Aubrey Beardsley
 O Lago dos Cisnes Operas de Bellini
 A direção de Visconti em *Salomé* e *Tis Pity She's a Whore*
 Certos cartões postais da virada do século
 King Kong, de Schoedsack
 A cantora pop cubana
La Lupe
 O romance em xilogravuras
Gods Man, de Lynn Ward
 Os velhos quadrinhos de Flash Gordon
 Vestuário feminino da década de 20 (boás de plumas, vestidos com franjas e miçangas, etc.) Os romances de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett
 Assistir a filmes pornográficos sem se excitar
 (Sontag, 2020, p. 348)

Os exemplos aleatórios dados por Sontag são interessantes por tentar definir o termo justamente por meio desses elementos da cultura de massa e objetos cotidianos que possuem, quase sempre, um toque de exagero e extravagância. A escritora destaca ainda que a *Art Nouveau* apresenta elementos característicos da sensibilidade *Camp*, por meio de um “estilo peculiar” que tem como característica transformar “uma coisa em outra coisa” (Sontag, 2020, p. 349-350), representando objetos comuns em funções distintas das que tinham inicialmente. Um bom exemplo desse procedimento está na obra “*Le déjeuner en fourrure*”, de Meret Oppenheim:

Figura 8: Meret Oppenheim, “*Le déjeuner en fourrure*”, 1936.



Fonte: Site *The Museum of Modern Art*

O que nos interessa na ideia do *Camp*, para pensar na prática epistolar de Clarice Lispector, é a possibilidade de considerar sua escrita performática também como um modo de apresentar-se de forma estética, por meio dos artifícios da linguagem. Vemos, também aqui, um gosto pelo artifício na construção de autoimagens que prezam por uma certa teatralidade, por uma encenação artificial de si mesma através de poses e de personas que se materializam por meio da linguagem. Propomos, desse modo, pensar o artifício da escrita a partir da ideia do *Camp*, distinta dos conceitos de pose, performance e persona, sobretudo por se tratar de um modelo “apolítico” de linguagem e representação, ao passo que a pose está diretamente associada à politização do indivíduo.

Observamos, portanto, na leitura das cartas aqui abordadas, que o desejo manifestado por Clarice Lispector de fazer das cartas um “bloco separado” de sua produção ficcional parece não se concretizar. Pelo contrário, opera-se uma relação de fusão entre a vida e a literatura na sua escrita epistolar, sendo muitas vezes impossível propor essa dissociação. Abre-se, assim, a possibilidade de ler suas cartas não apenas pelo viés referencial, como fonte de informação sobre sua vida, sua personalidade e suas relações, mas também como parte de sua obra literária e, ao mesmo tempo, como um mecanismo de construção de sua própria subjetividade por meio da escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo analisar o processo de construção das imagens públicas de Clarice Lispector, focalizando especialmente a forma como sua correspondência participa desse processo. Para isso, empreendemos uma investigação por meio da qual buscamos compreender as relações tecidas entre os espaços público e privado, bem como o papel das “escritas do eu” na produção de autoimagens da escritora e nos processos de subjetivação pela linguagem. Cumpre, agora, recuperar brevemente o caminho percorrido, explicitando as relações entre as diversas etapas do trabalho.

No primeiro capítulo, observamos uma série de imagens mitificadas que circularam sobre a escritora, sua biografia e sua personalidade, as quais a representavam como uma pessoa misteriosa, triste e melancólica, reverberando certos estereótipos femininos típicos de uma sociedade e de um meio literário predominantemente masculinos. Essas imagens em torno da escritora foram construídas e consolidadas por meio de um complexo jogo discursivo, do qual participaram diversas vozes, sobretudo as de críticos literários, intelectuais e amigos da escritora que em algum momento falaram publicamente sobre ela. Nesse jogo, inclui-se também a voz da própria Clarice Lispector, que se manifesta publicamente em textos não ficcionais, especialmente algumas crônicas que ela escreveu para imprensa jornalística, bem como em entrevistas e fotografias.

No capítulo seguinte, buscamos compreender esse processo por meio de reflexões teóricas voltadas para as questões da autoria, das relações entre vida e obra e das representações e autorrepresentações do escritor, observando como se formaram e se consolidaram, ao longo dos séculos, esses mecanismos de espetacularização da vida e das aparições públicas dos escritores. A partir dessas referências, foi possível compreender o processo de produção das imagens públicas de Clarice Lispector como resultado da forma como o escritor moderno é visto em nossa sociedade, bem como das relações que o público e a crítica costumam estabelecer entre a vida e a obra de artistas e escritores.

Nesse sentido, a mitificação da imagem pública de Lispector aparece como uma consequência do chamado “biografismo”, ou seja, do modo como a obra literária é vista em nossa sociedade como uma extensão da vida pessoal do autor. Em razão disso, as imagens públicas do escritor são moldadas de forma a corresponder às impressões que

o público e a crítica têm de sua produção literária, num processo nem sempre consciente de circularidade entre vida e obra. É necessário, então, que o escritor, diante dessa demanda pela exposição de sua imagem decorrente do biografismo, também participe da construção de sua figura pública, utilizando-se para isso de diferentes estratégias de subjetivação.

Nesse processo, a participação de Clarice Lispector, por meio de suas crônicas, entrevistas e fotografias, funciona como uma resposta da escritora à forma como ela vinha sendo representada por outros, em uma tentativa de interferir na produção e circulação de suas imagens públicas. Para participar desse jogo, a escritora assume diferentes poses, máscaras e performances, por meio das quais ela dialoga com as imagens que circulavam sobre ela, ora resistindo a elas, ora endossando-as e contribuindo para a sua circulação. Endossando a imagem de escritora misteriosa e enigmática, Lispector compactua com a consolidação do “mito da esfinge”, numa atitude que interpretamos como uma reação às relações simplistas entre sua vida e sua obra, a fim de borrar as visões estereotipadas por meio das quais ela era vista como um reflexo direto de suas personagens e de sua obra ficcional.

Com a publicação da correspondência da escritora, um novo conjunto de vozes passa a fazer parte desse jogo, por meio do qual as imagens de Clarice Lispector são construídas para o futuro público leitor. Ao contrário do que se poderia pensar, no entanto, as cartas da escritora não se opõem de maneira simplista ao processo de mitificação por meio do qual suas imagens públicas foram moldadas. Embora as cartas estejam claramente no campo autobiográfico, elas não são uma escrita puramente transparente, referencial e confessional, por meio do qual teríamos acesso à “verdadeira” Clarice, oposta aos mitos que circulavam sobre ela. No último capítulo da dissertação, portanto, dedicamo-nos à investigação da correspondência da escritora, a fim de identificar as autoimagens ali presentes e observar o modo como elas dialogam com as imagens que circulavam publicamente sobre ela. Nessa investigação, constatamos que as cartas, ainda que operando no campo da intimidade, produzem um discurso repleto de construções linguísticas, imagéticas e até mesmo ficcionais.

Nas cartas de caráter mais formal, enviadas a interlocutores com os quais ela não tinha uma relação pessoal, Clarice Lispector oscila entre “cascos e carícias”²³, ou seja, ela assume desde atitudes mais ríspidas e incisivas até atitudes amenas e cordiais,

²³ A expressão “cascos e carícias” vem do título do livro *Cascos e carícias: crônicas reunidas* (1992-1995), de Hilda Hilst.

a fim de se defender das críticas negativas, garantir a publicação de seus livros e a integridade de seu projeto artístico. Já nas cartas enviadas aos amigos próximos, tratando de assuntos ligados à literatura, ela expõe de maneira mais aberta suas angústias e inseguranças sobre a forma como ela mesma e a sua obra literária vinham sendo percebidas pelo público e pela crítica, elaborando autoimagens marcadas por uma relação profunda e existencial com a literatura.

Finalmente, nas cartas de caráter mais íntimo, em que ela fala de sua vida cotidiana e afetiva, nas quais talvez pudéssemos esperar autorrepresentações menos marcadas pelas questões literárias, o que vemos, ao contrário, é que a escritora constrói sua subjetividade por meio de uma série de artifícios poéticos e ficcionais, que interpretamos a partir da ideia de “sensibilidade *Camp*”, formulada por Susan Sontag. Essas cartas se destacam justamente por uma certa predileção pelo artifício (aspecto que define a noção de *Camp*), que se manifesta por meio de elementos como a encenação de si, poses e performances, narrativas imaginárias etc. É possível, então, considerar que, como sugere o famoso aforismo de Oscar Wilde, Clarice Lispector parece viver sua própria vida como se fosse uma obra de arte.

Podemos, portanto, concluir esta dissertação afirmando que não há uma oposição radical entre as dimensões pública e privada na construção das imagens e autoimagens da escritora. Mesmo no âmbito do privado (tornado público com a publicação das cartas), a construção de máscaras e personas da escritora é atravessada pela literatura. Talvez, então, seja o caso de observar com uma certa distância as afirmações da própria Clarice, quando ela diz, em carta a sua irmã Tânia, de seu desejo de separar as instâncias da vida e da obra: “Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer [da correspondência] um bloco separado da literatura.” Em sua vida e em sua obra, estabelece-se uma relação existencial entre escrever e viver. Vida e literatura se misturam por caminhos bem mais complexos do que aqueles que podem ser percebidos por uma visão simplista das relações entre vida e obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ANDRADE, Welington. “Em boa companhia crítica”. Clarice Lispector rara e inédita. *Revista Cult*, São Paulo, n. 229, set. 2017, s/p.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENFENATTI, Kellen. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre literatura e história cultural. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Trad. Leyla Perrone-Móises. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2018.

BLANCHOT, Maurice. “A palavra vã”. In: O tagarela. Trad. Pablo Simpson. São Paulo: Ed. Carambaia, 2023.

BONOMO, Daniel Reiginzer. No surgimento de Sagarana. *Revista dos alunos de Literatura Brasileira: Opiniões*, Dossiê Polêmicas Literárias, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 03, agosto de 2011, p. 33-46.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BOUZINAC, Geneviève Haroche. *Escritas epistolares*. Trad. de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2016.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. Trad. de José Augusto Drummond. *Estudos Históricos*. Indivíduo, biografia e história, Rio de Janeiro, Ed. FGV, v.10, n.19, 1997, p. 83-97.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*. Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro: v. 11, n. 21, 1998, p. 43-58.

CANDIDO, Antonio. No raiar com Clarice Lispector (1943). In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Livraria Duas cidades, 1977, p. 125-131.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DIAZ, José-Luis. O século XIX frente às correspondências. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 27, n.1., 2018, p. 259-290.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009.

DUTRA, Cristina G. F. de Souza. *Vida e literatura nas cartas de Sabino, Mário e Clarice*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

FILHO, Fernando Antônio Pinheiro. *Decifrar a esfinge: figuração e escritura em Clarice Lispector*. *Lua Nova*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 114, 2021, p. 253-287.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos: estética - literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001, p. 268-302.

FRITSCH, Israel Moraes de Castro. “*Verdade inventada*”: autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádía Battella. *Prezado senhor, prezada senhora. Estudos sobre cartas*. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2000.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: _____. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p. 7-24.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2013.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 2 – auto-bio-graphie*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1991.

ISER, Wolfgang. “Ato de fingir.”. In: _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

_____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1991.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

_____. *Correspondência*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

_____. Tesouro bem guardado [Entrevista de Clarice Lispector]. *Quatro Cinco Um*, Piauí, Ano 7, n. 72, Agosto 2023, p. 25-32.

_____. *Outros escritos*. Org. Lícia Manzo e Teresa Montero. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2005.

_____. *Todas as cartas*. Org. Larissa Vaz, Teresa Montero e Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2020.

_____. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2016.

_____. *Todas as crônicas*. Org. Larissa Vaz, Marina Colasanti e Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2018.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. *O modernismo da as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais dos anos de 1920*. Tese (Doutorado em literatura). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, p. 87-113.

MOLLOY, Sylvia. A política da pose. In: _____. *Figurações: ensaios críticos*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 120-133.

MONTERO, Rosa. *Os perigos de estar lúcida*. Trad. Mariana Sanchez. São Paulo: Ed. Todavia, 2023.

MOSER, Benjamin. Clarice. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro. Roland Barthes e a biografemática. *Criação & Crítica*, São Paulo, Universidade Federal de Minas Gerais, n.17, 2016, p. 15-29.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Rodrigues. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2022.

RIBEIRO, Leo Gilson. Quem mistério tem Clarice Lispector (entrevista). *Estado de São Paulo, Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 fev. 1969, s/p.

SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Org. Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Org. Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora A Girafa, 2005.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: _____. *Contra a interpretação*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2020.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos /Universidade do Minho, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade*. A vida em sociedade e a afirmação do Eu. Trad. de Hugo Langone. Ed. É Realizações: São Paulo, 2014.

VOLTAN, Raynara Isis Barbosa. “*Cartas perto do coração*”: a composição do romance *A maçã no escuro* nas cartas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino. *Revista Versalete*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Vol. 11, nº 20/21, jan-dez, 2023, p. 217-234.

WERNECK, Maria Helena. As poéticas de elogio ao homem de letras. In: _____. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p. 36-49.

SITES DA INTERNET

Clarice Lispector (Página do site do Instituto Moreira Salles)

Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/clarice-lispector/>>

Acesso em: 17/05/2024.

Guia Folha de S. Paulo (22 out. 2021)

Disponível em <<https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2021/10/clarice-lispector-ganha-exposicao-gratuita-em-sp-com-dialogo-entre-literatura-e-artes-visuais.shtml>>

Acesso em 17/05/2024.

Hemeroteca Digital Brasileira (da Biblioteca Nacional)

Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>>

National Gallery Of Art

Disponível em <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157361.html>>

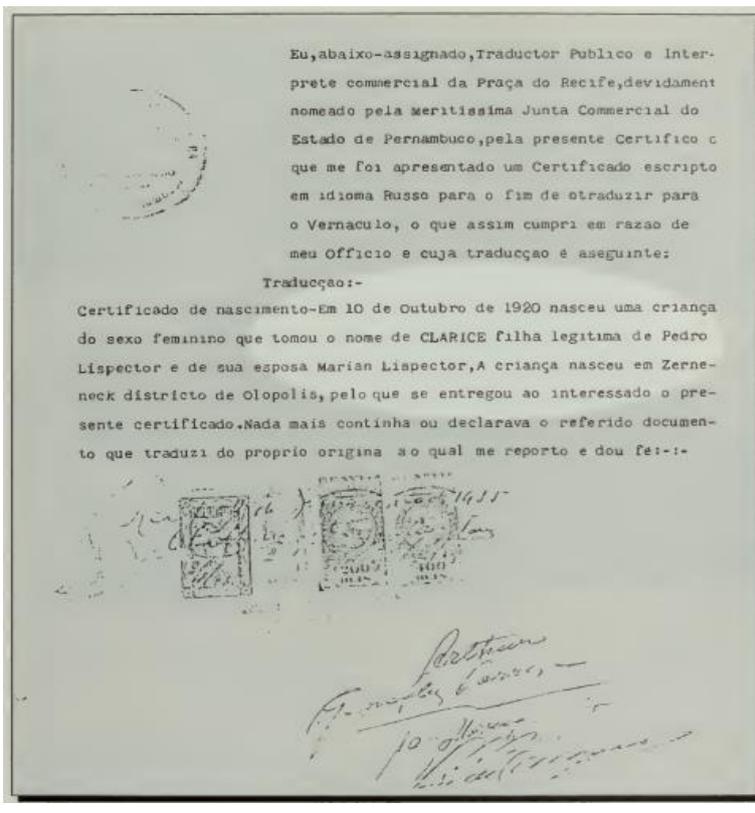
Acesso em: 17/05/2024.

Revista Prosa Verso e Arte (Clarice Lispector entrevista Tom Jobim, 8 abr. 2017)

Disponível em <https://www.revistaprosaversoarte.com/clarice-lispector-entrevista-tom-jobim/#goog_rewarded>

Acesso em 17/05/2024

Anexo II: Certidão de nascimento de Clarice Lispector, onde vemos sua data de nascimento: 10 de outubro de 1920.



Fonte: (GOTLIB, 1995, p. 21).

Anexo III: Crítica do romance *Perto do coração selvagem*, por Álvaro Lins.

CRÍTICA LITERÁRIA

ROMANCE LÍRICO

ÁLVARO LINS

Um característica da literatura é a presença muito viva e intensa da personalidade do autor logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, há uma literatura que se exprime, a realidade de uma personalidade. Há, porém, um temperamento mais curioso, uma maior tendência para fazer de auster uma figura excêntrica por detrás das questões de fundo da vida. Há, portanto, um temperamento mais curioso, uma maior tendência para fazer de auster uma figura excêntrica por detrás das questões de fundo da vida. Há, portanto, um temperamento mais curioso, uma maior tendência para fazer de auster uma figura excêntrica por detrás das questões de fundo da vida.

Um característica da literatura é a presença muito viva e intensa da personalidade do autor logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, há uma literatura que se exprime, a realidade de uma personalidade. Há, porém, um temperamento mais curioso, uma maior tendência para fazer de auster uma figura excêntrica por detrás das questões de fundo da vida. Há, portanto, um temperamento mais curioso, uma maior tendência para fazer de auster uma figura excêntrica por detrás das questões de fundo da vida.

LINS, Álvaro. Romance Lírico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de fev. de 1944, s/p.

Fonte: Clarice Lispector (Página do site do Instituto Moreira Salles).

Anexo IV: Semanário intitulado PAN, em que Clarice Lispector publicou um de seus primeiros contos, intitulado “Triunfo”.



Anexo VII: Crítica do romance *O lustre*, por Álvaro Lins.

que resolve *O lustre*, não há permissão a completa revolução das formas e das cenas, a tal ponto que passamos pouco a pouco a imaginar, pertencendo pelo que há no livro de literatura, de vez em quando características, chegam a tomar aquela forma essencial do romance...

No estilo de *Claris Laporte* não se diferencia o que é o primeiro livro de sua personalidade literária. Ela se destaca principalmente pela sua construção de um mundo, pelo tipo de linguagem utilizada, pelo tipo de linguagem utilizada, pelo tipo de linguagem utilizada...

JORNAL DE CRITICA

ROMANCES

ÁLVARO LINS

Amado, que procuramos, no entanto, um tipo de linguagem que evocasse o mesmo tipo de emergência, tendo presente a importância possível de seu trabalho, marcado pela seriedade e pela seriedade que atribui ao seu pensamento. O sr. José Lins de Albuquerque não quer um tipo de linguagem que seja apenas um tipo de linguagem, mas um tipo de linguagem que seja um tipo de linguagem, mas um tipo de linguagem...

Lins, Álvaro. Romances. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de maio de 1946, p. 02.

Fonte: Site da Hemeroteca Digital Brasileira.

Anexo VIII: Prefácio retirado do livro *A maçã no escuro*, por sugestão de Fernando Sabino (1956).

Ainda hoje de manhã, sentindo o cheiro da manhã gelada, pensei que cada um de nós oferece sua vida a uma impossibilidade. No entanto sentindo rodar em torno de mim as árvores que estremeciam em frígida graça me pareceu que a impossibilidade está mais perto de nossos dedos que nós mesmos. Pois a realidade pertence a Deus. Pensei depois que temos um corpo e uma alma e um querer e os nossos filhos — e no entanto o que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós. Mas são pensamentos que mal se formam, e perdem a forma como a figura de uma nuvem. Embora essa formação e desmanchamento sejam o próprio modo toscos como avançamos. “Mas por que toscos?”, perguntei entre árvores. “Que raça de homens conheço que me faça por comparação chamar de toscos o nosso único modo de ser?” Assim somos, e não há nada com quem se comparar senão com o desejo. E que o impossível é a própria realidade, ocorreu-me ao olhar a manhã inescrutável que no entanto eu via tanto quanto olhos podem ver: foi nesse instante que pensei que a realidade pertence a Deus. Assim somos, continuei a pensar, e tão inescapável é a lentidão de nosso formar e desmanchar que o próprio prazer nisso nos dá a graça. E tão

lentos somos no avançar que só a impaciência do desejo nos deu a ilusão de que o tempo de uma vida é tempo bastante. “Para a minha vida pessoal” – pensei então com a inconsistência de uma promessa – “pedirei socorro ao que já morreu e ao que nascerá, só assim terei vida pessoal.” E só assim a palavra tempo terá o sentido que um dia adivinhei. A história que ora se inicia é a história de Martim e do que se poderia chamar de seu indireto avanço no mundo. Quase tudo o que aconteceu foi mais ou menos provocado por ele próprio porque do que lhe aconteceu ele precisava. A concretização de uma pessoa é muito difícil. Mas não irrealizável. Pois, como mais tarde ele eventualmente descobriria, o avanço consiste em criar o que já existe. E em acrescentar ao que existe, algo mais: a imaterial adição de si mesmo. Esta também é a história de outras pessoas: de duas mulheres, do incerto arrojamento que afinal constitui a nossa trajetória – pois cada um serve à impossibilidade que adorou. Mas também é verdade que sem servir pouco há a fazer. Nem sequer foi inventado gozo maior que este. Só os tolos se furtam a se consumir. Já que fora do consumo da própria vida começa o que não existe. “O que não existe” – decidi formando e desmanchando nuvens e perdendo com alguma delícia o pé, nesse ato de fé com que nos entregamos a nosso pensamento – “o que não existe é inteiramente diverso da impossibilidade”. É que ao sentir agonizante arrebatamento de uma manhã que nasce ocorreu-me em agonia de amor que a impossibilidade é como se se quisesse atingir o que no entanto seria possível – se ao menos fôssemos outros. E o mais estranho – meditei olhando a enorme folha quieta no chão – é que somos os outros de nós mesmos. Só que – jamais, jamais, jamais. Quem sabe se esta é a história de uma impossibilidade tocada. De modo como pode ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso da veia. Este também é o relato de um crime e de desejos antigos. Quanto à realidade, ela pertence a si própria.

Fonte: (Lispector; Sabino, 2011, p. 143-145)

Anexo IX: Crônica de Clarice Lispector, publicada após a morte de Lúcio Cardoso, em 1969.

Lúcio Cardoso

Lúcio, estou com saudade de você, corcel de fogo que você era sem limite para o seu galope. Saudade eu tenho sempre. Mas saudade tristíssima, duas vezes.

A primeira quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era a vida. Não morreu da doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessara.

Mudo ou grunhindo, só os olhos se estrelam, eles que sempre haviam faiscado de um brilho intenso, fascinante e um pouco diabólico.

De sua doença restaria também o sorriso: esse homem que sorria para aquilo que o matava. Foi homem de se arriscar e de pagar o alto preço do jogo. Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que, no entanto, era incapaz de escrever, só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença.

A segunda saudade já foi perto do fim.

Algumas pessoas amigas dele estavam na antessala de seu quarto no hospital e a maioria não se sentiu com força de sofrer ainda mais ao vê-lo imóvel, em estado de coma.

Entrei no quarto e vi o Cristo morto. Seu rosto estava esverdeado como um personagem de El Greco. Havia a Beleza em seus traços.

Antes, mudo, ele pelo menos me ouvia. E agora não ouviria nem que eu gritasse que ele fora a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência. Naquela época ele me ensinava o melhor modo de olhar a lua. Foi Lúcio que me transformou em “mineira”: ganhei diploma e conheço os maneirismos que amo nos mineiros. Não fui ao velório, nem ao enterro, nem à missa porque havia dentro de mim silêncio demais. Naqueles dias eu estava só, não podia ver gente: eu vira a morte.

Estou me lembrando de coisas. Misturo tudo. Ora ouço ele me garantir que eu não tivesse medo do futuro porque eu era um ser com a chama da vida. Ele me ensinou o que é ter chama da vida. Ora vejo-nos alegres na rua comendo pipocas. Ora vejo-o encontrando-se comigo na ABBR, onde eu recuperava os movimentos de minha mão queimada e onde Lúcio, Pedro e Miriam Bloch chamavam-no à vida. Na ABBR caímos um nos braços do outro.

Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de “vida apaixonante”. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não fosse a impossibilidade, quem sabe teríamos casado.

Helena Cardoso, você que é uma escritora fina e que sabe pegar numa asa de borboleta sem quebrá-la, você que é irmã do Lúcio para todo o sempre, por que não escreve um livro sobre Lúcio? Você contaria de seus anseios e alegrias, de suas angústias profundas, de sua luta com Deus, de suas fugas para o humano, para os caminhos do Bem e do Mal. Você, Helena, sofreu com Lúcio e por isso mesmo mais o amou.

Enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga que Lúcio me deu de presente: tocava como em cravo a *Pour Élise*. Tanto ouvi, que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim.

Fonte: (Lispector, 2018, p. 188)