

UNESP 

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PRISCILA BERTI DOMINGOS

**Clarice Lispector: a escritura e o ofício de
escritor em *Cartas Perto do Coração***



ARARAQUARA – S.P.

2016

Domingos, Priscila Berti
Clarice Lispector: a escritura e o ofício de
escritor em Cartas Perto do Coração / Priscila Berti
Domingos - 2016
105 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

1. Lispector, Clarice. 2. Cartas. 3. literariedade.
4. Sabino; Fernando. 5. Cartas perto do coração. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PRISCILA BERTI DOMINGOS

**Clarice Lispector: a escritura e o ofício de
escritor em *Cartas Perto do Coração***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Capes

ARARAQUARA – S.P.

2016

PRISCILA BERTI DOMINGOS

Clarice Lispector: a escritura e o ofício de escritor em *Cartas Perto do Coração*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Capes

Data da defesa: 30/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo – UEG - GO

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato – UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pelas oportunidades tão benditas que tem colocado em minha vida. Agradeço a oportunidade de aprendizado e aprimoramento espiritual, através do conhecimento e trabalho árduo. Obrigada, Senhor, por me dar abrigo na tempestade, por criar saídas onde tantas vezes, parecia não haver escapatória. Obrigada por me intuir e abençoar em todos os dias da minha vida.

Agradeço a meu pai, Luiz Gonzaga Domingos, pelas aulas constantes de amor e gentileza, o que me faz sempre voltar para a realidade e reconhecer a necessidade de conviver em harmonia com os outros, e que não há pessoas melhores nem piores no mundo: existem pessoas diferentes, e, por isso, únicas.

Minha eterna gratidão à minha mãe, Maria Isabel Berti Domingos, por fazer despertar em mim, através do exemplo, o amor imensurável pelos livros. Obrigada por carregar sempre consigo um livro, e por abri-lo e se deleitar com ele comigo a seu lado. Aprendi, com a senhora, que a leitura e o conhecimento são os únicos caminhos para mudar o mundo em que vivemos.

Agradeço, mãe e pai, pelo amor incondicional, pelo apoio e pela confiança em todos os momentos da minha vida. Obrigada por serem luz em meu caminho.

Obrigada, André Luiz Alselmi, amigo de uma vida inteira, companheiro de todas as horas, pelo apoio e incentivo nos momentos difíceis de escritura deste trabalho. Que este trabalho possa também te servir em sua caminhada pelo mundo das cartas de Caio e que, assim como eu, a paixão pelas cartas e pelo autor, te mova para além do estudo literário em si. Que o estudo das cartas te leve ao entendimento da essência humana, mesmo que esse entendimento seja apenas uma parcela de um todo, e que nessa viagem estejamos sempre juntos, de mãos dadas.

Obrigada também, ao meu orientador prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, pela confiança em meu trabalho e por estar sempre pronto para me auxiliar em todos os momentos em que precisei para a elaboração, desenvolvimento e finalização deste trabalho. Obrigada pela amizade e palavras de bom ânimo nos momentos de preocupação e também durante o processo “doloroso” de escrita desta tese.

Agradeço, também, à professora Dra. Fabiane Borsato pelos apontamentos e críticas feitas ao projeto no exame de qualificação, pelas sugestões de leitura e até mesmo pela prontidão em me oferecer textos que poderiam contribuir muito para este trabalho final. A gentileza com as palavras, mesmo quando eram para criticar, fizeram toda a diferença, pois me deram a confiança necessária para rever conceitos e melhorar, ao máximo, este trabalho. Muito obrigada, professora.

E, finalmente, meu muito obrigada à professora Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, que me auxiliou imensamente com sua disciplina “Aspectos da Narrativa”, com o seminário proposto durante as aulas e todos os apontamentos feitos durante minha apresentação, que puderam enriquecer imensamente este trabalho. Agradeço, também, pelas elucidações, críticas e aconselhamentos no exame de qualificação e por todas as correções apontadas, página a página em meu texto de qualificação, e entregues em mãos, atitude de carinho e generosidade comigo e com meu trabalho. Todos esses ensinamentos e críticas foram fundamentais para que se repensasse o trabalho literariamente.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as cartas trocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino reveladas ao público em 2002 pelo autor mineiro, que as publicou sob o nome de *Cartas perto do Coração*, obra em que revelou as cartas que recebia cotidianamente de Clarice e toda a cumplicidade e envolvimento literário que havia entre eles. Publicadas integralmente, as cartas remontam um período que vai de 21 de abril de 1946 a 29 de janeiro de 1969. O início desse contato mostra dois jovens que tinham acabado de completar 20 anos, uma época de muito investimento nos projetos pessoais e profissionais e também de muita insegurança diante do mundo e dos próprios escritos. O objetivo deste trabalho é analisar os componentes de interesse literário que revelam a criação, a escritura e o ofício do escritor. A importância desse estudo está no fato de que se entende aqui que esta correspondência é um lugar de ensaio, pensamento e de literatura de Clarice Lispector e, sobretudo, porque se acredita que esse conjunto de cartas possa ser entendido como um tratado apaixonado sobre a escritura e sobre o ofício do escritor. Figuras na obra revelações e queixas, filosofias do cotidiano, mas, sobretudo, questões literárias, o que comprova o quanto a carta é um gênero proteiforme ou seja, é impossível impor a ela uma forma e uma figura únicas, o que não significa que seja um gênero sem limites, ainda que esses limites sejam constantemente friccionados. Importa também apontar que na obra em questão as cartas têm um valor poético em que a linguagem toma o primeiro plano da criação e aparecem nelas, sobretudo, a preocupação com (i) para que fazer literatura; (ii) escrever por que e para quem; (iii) o fazer poético; (iv) a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível.

Palavras-chave: cartas; escritura; Clarice Lispector; Fernando Sabino; *Cartas perto do coração*.

ABSTRACT

This research studies the letters exchanged between Clarice Lispector and Fernando Sabino revealed to the public in 2002 by the mineiro author, who published them under the name *Cartas perto do coração*, a work which showed the letters received from Clarice and all the complicity and literary involvement between the two writers. Fully published, the letters correspond to a period between 21st April, 1946 and 29th January, 1969. The beginning of this contact shows two young friends who had just turned 20, a time of much investment in personal and professional projects and also a lot of insecurity about the world and the writing itself. The aim of this study is to analyze the components of literary interest that reveal the creation, the literary writing and the writer's work. The importance of this study lies on the fact that it is understood here, that *Cartas perto do coração* is a place of Clarice Lispector's literary rehearsal, thinking and literary creation process and, above all, because it is believed that these letters can be understood as a passionate essay on literary writing and the writer's work. In *Cartas perto do coração* we can see Clarice's complaints about her life and her work and everyday philosophies, but above all, literary issues, which proves that the letter is a mixed genre and that, because of this, it is impossible to enforce a formula on it, even though we cannot say the epistolography is a genre without limits, even when these limits are constantly mixed. It is also important to point out that in *Cartas perto do coração* the letters have a poetic value in which the language takes the forefront of the creation and we can see in these letters, above all, the following concerns (i) make literature why?; (ii) write why and to whom; (iii) the work of making literature; (iv) the difficulty of trying to say the unsayable through literature.

Keywords: letters; literary writing; Clarice Lispector; Fernando Sabino; *Cartas perto do coração*.

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO.....	P. 11
II.	O GÊNERO EPISTOLAR.....	P. 21
	1. UM HISTÓRICO DO GÊNERO EPISTOLAR.....	P. 21
	2. CARTA E LITERATURA.....	P. 26
III.	CLARICE LISPECTOR: ESCRITORA DE LIVROS E CARTAS.....	P. 33
	O ENCONTRO COM FERNANDO SABINO.....	P. 33
IV.	O DOLOROSO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA NAS <i>CARTAS PERTO DO CORAÇÃO</i>	P. 40
	1. A FORMAÇÃO DE UMA ESCRITORA EM TERRA ESTRANGEIRA – AS CARTAS DE BERNA E A <i>CIDADE SITIADA</i>	P.41
	2. O OFÍCIO DE ESCRITORA: A VIA CRUCIS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR.....	P. 54
V.	O REAL SUBJETIVO E O LITERÁRIO NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR.....	P. 67
	1. CLARICE LISPECTOR E O REAL SUBJETIVO.....	P. 68
	2. O LITERÁRIO NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR.....	P. 78
VI.	O PROCESSO DE CRIAÇÃO E LAPIDAÇÃO DE <i>A MAÇÃ NO ESCURO</i> POR MEIO DAS <i>CARTAS PERTO DO CORAÇÃO</i>	P. 84
VII.	CONCLUSÃO.....	P. 98

VIII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... P. 102

“E então não consegui se enganar: o que quer que conseguisse escrever seria apenas por não conseguir escrever “a outra coisa”. (LISPECTOR, 1999, p. 168)

I. INTRODUÇÃO

Clarice Lispector nasceu em Tchechelnick, distrito de Olopoko, na Ucrânia em 10 de dezembro de 1920. Nasceu em um ambiente hostil, frio, tomado pela Primeira Guerra Mundial e rodeado pela pobreza. Sua família na época já se constituía de Mania Lispector, Pinklas Lispector, Léia (irmã mais velha) e Tania (a filha do meio). Na época em que foi gerada, sua mãe, Mania Lispector, estava sífilítica, e, segundo a própria autora relata posteriormente, Clarice fora gerada na esperança de que, durante a gestação, sua mãe poderia ser curada da doença (crença comum na época entre os judeus da região).

Após o nascimento, foi inicialmente batizada com o nome de Chaya Pinkhasovna Lispector, Chaya significando “vida”, o que poderia remeter, novamente, à esperança de que aquela criança traria a vida à sua mãe, após o nascimento. Não foi o que aconteceu, e essa incapacidade de salvar a mãe será uma marca na infância e, posteriormente, na vida adulta da autora.

Fui preparada para dar à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. (LISPECTOR, 1984, p. 110)

Diante dos problemas enfrentados com a escassez de alimentos, falta de lugares em que Pinklas pudesse exercer seu trabalho de mascate e comerciante, e diante da doença da mãe que se agravava dia após dia, era a irmã mais velha que, na época, estava com nove anos, que cuidava de Chaya e também dos afazeres domésticos. Pouco tempo depois do nascimento do bebê, o pai, Pinklas foi acometido pela febre tifoide, que matou cerca de 3 milhões de pessoas durante o período de guerra em todo o mundo.

Assolados pela fome e pela impossibilidade de o pai trabalhar, Mania começa a trocar todos os pertences que pudessem ter algum valor para a família por alimentos e com as poucas joias que possuía a família conseguiu fugir para a atual República da Moldávia. Em 1921, deixam a Ucrânia e vão para a Romênia, e ali conseguem hospedagem provisória em um albergue de refugiados. Em 1922, eles conseguem um

passaporte russo para o Brasil para onde viajaram com outros imigrantes, desembarcando em Maceió, cidade em que já residia a irmã de Mania, entre outros parentes.

Foi em Maceió que a família adotou novos nomes: Pinklas tornou-se Pedro, Mania, Marieta, Léia tornou-se Elisa e Chaya foi nomeada Clarice. Somente Tania teve seu nome mantido pois este era um nome comum em terras brasileiras.

Em solo brasileiro, Clarice frequentava a escola e, como chegou ainda bebê ao Brasil, sua língua materna foi o português. Pouco tempo depois de sua chegada a Maceió, a família muda-se para Recife em busca de melhores condições de trabalho para o pai, já restabelecido da febre tifoide. Clarice começa a frequentar o Colégio Hebreu-Ídiche-Brasileiro e depois o Ginásio Pernambucano. Desde muito nova, gostava de fabular, inventava histórias que não acabavam nunca.

Depois que aprende a ler e a escrever, a menina Clarice começa a devorar livros. Achava que os livros eram como bichos, que nasciam. Quando entendeu que eram escritos por autores, a menina decidiu que também queria ser escritora de histórias. Começa a escrever pequenas histórias que manda pelo correio, com a ajuda da irmã Tania, para a seção infantil de um jornal em Recife, o *Diário de Pernambuco*. O jornal dedicava uma coluna às quintas-feiras à publicação das melhores histórias enviadas pelos leitores mirins, com sorteio de prêmios aos vencedores. A menina Clarice nunca teve nenhuma de suas histórias publicada. Ao contrário das histórias que eram publicadas, os seus contos nunca começavam com o tradicional “era uma vez...”. Eram contos que não contavam histórias, mas, sim, tratavam da repercussão dos fatos sobre as pessoas.

Em 21 de setembro de 1930, Mania, mãe de Clarice, morre em decorrência da sífilis crônica, aliviando seu sofrimento e também o de sua família. Desde que chegara ao Brasil, Mania vivia paralisada, como uma estátua dentro de casa, dependente do marido e das filhas para tudo. Segundo MOSER (2011), com a morte da mãe, a criança alegre que era Clarice deu lugar a uma criança triste, introspectiva, que, muitas vezes, era encontrada chorando baixinho nos cantos da casa, sozinha. Seu nascimento tinha sido em vão, ela “era a culpada nata, aquela que tinha nascido com o pecado mortal” (LISPECTOR, 1984, p. 36).

Em 1933, aos treze anos, Clarice decidiu tomar posse da vontade de ser escritora.

Quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p .147).

Segundo a autora, a sua produção nessa época era caótica, intensa, fruto de uma leitora voraz, que lia tudo sem saber escolher o que era de boa qualidade.

Em 1935, a família muda-se para o Rio de Janeiro, onde a jovem escritora passa a ter contato com a vida cultural carioca e conhece obras de grandes escritores brasileiros da época. Dois anos depois, ingressa em um curso preparatório para a faculdade de direito, curso no qual ingressa em 1939. Mas, pouco depois de ingressar no curso, descobre uma forma de expressar sua real vocação quando publica o primeiro conto intitulado “Triunfo”, na revista *Pan*. A partir desse momento, Clarice nunca mais seria a mesma. Desinteressa-se pelo curso de direito, limitando-se a tirar notas razoáveis durante o curso e, em 1943, não vai à cerimônia de formatura.

Em 1940, Pedro Lispector morre e Clarice e Elisa vão morar com a irmã Tania e o marido, em seu apartamento – Elisa passa a dormir na sala e Clarice no quartinho de empregada, únicos lugares que estavam vazios no apartamento. Clarice começa a trabalhar como repórter da Agência Nacional, onde conhece Lúcio Cardoso, que também trabalhava lá, e que já era naquela época aclamado como um dos escritores mais talentosos de sua geração. O contato com Lúcio e seu trabalho de jornalista causam em Clarice tal impacto que ela passa a escrever e publicar textos em grande quantidade. Em 1941, publica o conto “Obsessão”, que é visto por críticos como um conto autoral em que a escritora expressa o sentimento de inutilidade, agora, pela incapacidade de fazer Lúcio apaixonar-se por ela, mudando sua orientação sexual.

Nesse ano, a autora conhece muitos escritores da época, que se reuniam no Bar do Recreio, como Vinicius de Moraes, Octavio de Faria e Augusto Frederico Schmidt. Nesse mesmo ano, a escritora é internada em consequência do primeiro surto depressivo, sendo submetida a um tratamento de sonoterapia, que induzia o paciente a dormir por uma semana ininterruptamente e era entendido como revolucionário na época. Ao fim do ano, após receber alta, inicia um romance com um colega de

faculdade, Amaury Gurgel Valente, com quem se casou em 1943, assim que sua naturalização como cidadã brasileira foi autorizada.

Entre março e novembro de 1942, Clarice escreve seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que é publicado em dezembro de 1943. Lúcio Cardoso sugeriu o título, emprestado de um trecho de um *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida” (JOYCE, 1998, p. 18). Essa citação foi usada como epígrafe do livro e assim como o amigo sugerira, compôs também o título do primeiro romance.

Menos de um mês após a publicação do romance, a autora parte do Brasil para acompanhar o marido em seus deveres de diplomata. Ficarà fora do país por quase duas décadas, voltando raramente para visitas familiares breves. É nesta nova fase de sua vida que nasce a Clarice escritora de cartas. Além da correspondência familiar, ela dedicou-se também à troca de cartas com amigos, artistas, intelectuais e escritores da época, dentre os quais se destacava Fernando Sabino, com quem a autora trocou cartas durante toda a vida. Foi graças a essa correspondência que ela, mesmo longe do Brasil, pôde obter informações sobre o que acontecia no país na época, sobre a recepção de suas obras pelos críticos e também pelo público leitor, as obras que eram lançadas, a política do país, etc. Clarice Lispector também trocou correspondências com muitos outros escritores brasileiros, como Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos entre outros.

Em 1946, muda-se para Berna e publica seu segundo romance, *O lustre*. Começa a escrever o terceiro livro, que será publicado somente em 1949, *A cidade sitiada*. Em 1952, assina uma página feminina chamada “Entre mulheres” em o *Comício* (dirigido por Rubem Braga), que assina com o pseudônimo de Teresa Quadros. Lança *Alguns contos*, o primeiro livro do gênero.

Em 1956, Clarice finaliza *A maçã no escuro*, que amargará longos anos engavetado à espera de publicação. Já em 1958, muda-se com a família para os Estados Unidos, onde permanece até 1959, ano em que se separa do marido e volta para o Rio de Janeiro com os filhos. Em solo brasileiro, passa a trabalhar como colaboradora no Correio da Manhã por três anos, sob o pseudônimo de Helen Palmer. Somente em 1960, consegue publicar *Laços de família* e colabora com a coluna *Só para mulheres*, como

ghost writer da atriz Ilka Soares. Em 1961, exatamente cinco anos após ter finalizado *A maçã no escuro*, a autora consegue publicá-lo pela Civilização Brasileira.

Em 1964, publica *A paixão segundo GH* e *A legião estrangeira*. Três anos depois, tem seu apartamento incendiado por um cigarro esquecido aceso durante a noite, o que a deixa com a mão direita gravemente ferida, tendo que se submeter a várias cirurgias. Mesmo assim, as queimaduras deixam sequelas, o que impossibilita quase que completamente a sua escrita manual.

Em 1969 publica o livro infantil *A mulher que matou os peixes*, e o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Dois anos depois, lança *Felicidade clandestina*, com vários contos de memória da infância em Recife. Em 1973 publica *Água viva* e a antologia de contos *A imitação da rosa*. Um ano depois, lança um livro de contos sob encomenda, com temática sexual, *A via crucis do corpo* e outro intitulado *Onde estivestes de noite*. Publica também o terceiro livro infantil, *A vida íntima de Laura*.

No ano de 1975, Clarice publica *Visão do esplendor*, volume de crônicas e contos, e *De corpo inteiro*, coletânea de entrevistas suas publicadas na imprensa. Um ano depois, a escritora lê seu conto “O ovo e a galinha” no Congresso de bruxaria de Bogotá.

Avessa a entrevistas, em 1977, Clarice aceita finalmente ser entrevistada em rede nacional por Julio Lerner em seu programa na TV Cultura, mas, a pedido da escritora, a entrevista só vai ao ar semanas depois, após sua morte.

Em 9 de dezembro do mesmo ano, um dia antes de seu aniversário de 57 anos, Clarice Lispector morre, vítima de câncer no útero, que se alastrara nos últimos anos. Mesmo instantes antes da sua morte, ditava trechos da obra inacabada (que será publicada postumamente) para Olga Borelli, amiga que se tornara inseparável nos seus últimos anos de vida. Um ano após a morte, o romance (que se constitui de fragmentos escritos e ditados por Clarice e organizados posteriormente por Olga Borelli) é publicado sob o título *Um sopro de vida*. Também neste ano é lançado o último livro infantil, *Quase de verdade*.

Em toda a obra de Clarice Lispector, é nítido que, para a autora, o ato de escrever é a sua forma de experimentar o mundo, e também uma forma de sobreviver a ele. Quando escreve, a autora se liberta e sente-se viva. É através do que escreve que ela se organiza e purga-se a si mesma, recriando-se a cada nova personagem, a cada nova história: “Eu escrevo e assim me livro de mim e posso descansar” (LISPECTOR, 1992, p.111). Ao ler o que a autora relata sobre sua relação com os livros que escreve, nota-se que, para ela, a literatura também a ensina: ao mesmo tempo em que o que escreve ensina e modifica aquele que a lê, ela também aprende e se modifica a cada nova página que escreve. Para a autora, seu ofício de escritora está diretamente ligado ao ruminar de ideias, ao coser para dentro.

Para Clarice, um escritor é aquele ser capaz de trabalhar com as palavras da forma mais enxuta e exata possível, para que assim possa dar conta do aspecto sensível das coisas. Este também se torna um problema para a Clarice escritora, uma vez que, na maioria das vezes, a linguagem se revela lacunosa e diz sempre algo a menos com respeito à totalidade do experimentável.

Como dito anteriormente, Clarice residiu por duas décadas fora do país (época em que foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente e teve que residir em diferentes países em função do trabalho dele). No começo desse processo de residência no exterior, ela havia publicado recentemente seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. Estar fora do Brasil dificultava a publicação dos textos e a afastava do dia-a-dia no país e dos amigos. Para a escritora, as cartas eram a forma de conexão com o país; era também através de cartas que tratava de questões relativas à publicação e divulgação de seus textos.

A autora começa a escrever cartas em 1946, quando se muda, com o esposo, para Berna, na Suíça, local de onde suas cartas são enviadas no período de 21 de abril de 1946 a 8 de fevereiro de 1947. As primeiras missivas eram destinadas, sobretudo, às irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector. Em 1953, Clarice mudou-se para Washington, sua residência até a data da penúltima carta registrada às irmãs no ano de 1959. Das irmãs e dos amigos, Clarice recebia, por correspondência, jornais brasileiros, livros recém-lançados e críticas literárias feitas à sua obra e à obra de colegas escritores, a fim de manter-se informada do que acontecia no ambiente literário do país. Além da correspondência familiar, Clarice Lispector passa a se corresponder com amigos escritores brasileiros, como Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Otto Lara Resende, Paulo

Mendes Campos, Marina Colasanti e Fernando Sabino, entre outros, com os quais conversava sobretudo sobre literatura e o fazer literário.

Daí entender-se que o estudo da obra da autora não estará completo sem a análise e estudo do gênero que ela cultivou como poucos no Brasil: o epistolar. Nessa linha, Clarice Lispector equipara-se a epistológrafos renomados do país, como o foram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Graça Aranha, Carlos Drummond de Andrade, Câmara Cascudo e tantos outros. O que para muitos escritores foi mero episódio sem maior penetração na obra e personalidade, o ato de escrever cartas foi permanente durante décadas na vida de Clarice (sobretudo no período de 1946 a 1969, quando se correspondeu cotidianamente com o escritor Fernando Sabino) e tal processo de escrita teve forte repercussão no seu processo de criação literária.

Toda a riqueza de suas epístolas só foi revelada ao público nesta última década, com a publicação de edições exclusivas das cartas, num total de três livros publicados: *Correspondências* (2002), reunindo a correspondência pessoal ativa de Clarice Lispector, num total de 70 cartas, mais a correspondência pessoal passiva, proveniente do meio familiar e dos amigos, num total de 59 cartas; *Minhas queridas* (2007), contendo 120 cartas inéditas enviadas por Clarice Lispector para suas “queridas” irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, entre 1944 e 1959 (as duas compilações organizadas por Teresa Montero) e *Cartas perto do Coração* (2001) publicadas por Fernando Sabino contendo a correspondência trocada entre a autora e ele.

Esta pesquisa foca-se no estudo das cartas compiladas em *Cartas perto do coração*, correspondência trocada entre Clarice Lispector e Fernando Sabino. Muito tem-se estudado a autora, mas existem muito poucos trabalhos sobre suas cartas e não há estudos sobre a correspondência entre a autora e o amigo Fernando Sabino, analisando o processo de criação literária e fazer poético através das cartas. Reside aqui, a relevância deste estudo, no qual também é feito um paralelo com a obra *A maçã no escuro*, pois o processo de criação e lapidação desse livro é tratado em grande número das missivas de *Cartas perto do coração*.

O objetivo da pesquisa é buscar nas cartas questões ligadas ao fazer literário, sobretudo a preocupação com i) para que fazer literatura; ii) escrever por que e para quem; iii) o fazer poético; iv) a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível. Para isso, pretende-se analisar os componentes de interesse literário que revelam a criação, a escritura e o ofício do escritor, buscando particularidades do

processo de criação da autora nas cartas endereçadas a Fernando Sabino nos vinte e três anos de correspondência revelados pelo autor na obra em estudo.

A importância desta pesquisa está no fato de que se entende aqui que esta correspondência é um lugar de ensaio, pensamento e de literatura de Clarice Lispector e, sobretudo, porque se acredita que esse conjunto de cartas possa ser entendido como um tratado apaixonado sobre a escritura e sobre o ofício do escritor. No livro, é possível vislumbrar as fragilidades e o doloroso processo que envolve a criação artística, especificamente a literária, eliminando, assim, a ideia romântica da concepção como mera inspiração. Clarice Lispector e Fernando Sabino demonstram que vivem para a literatura: vida e obra se espelham e se complementam.

Esta pesquisa desenvolveu-se, inicialmente, com o estudo do gênero epistolar, o levantamento e estudo biográfico da autora e o estudo das cartas da autora. A primeira etapa, constituiu-se do estudo de obras sobre o gênero epistolar, que foram fundamentais para dar suporte à pesquisa. Dentre as obras estudadas, destacam-se *O pacto autobiográfico* – de Rousseau à internet, de Phillipe Lejeune, *L'intime épistolaire*, de Jelena Jovicic, *L'épistolaire ou la pensée nômade*, de Brigitte Diaz, *Carta e literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki*, de Sophia Angelides, *Je vous écris*, de Anne-Marie Quit, *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, de Marcos Antonio de Moraes. A partir do estudo dessas obras foi possível esboçar um panorama do gênero epistolar desde o seu aparecimento até os dias atuais e com isso, buscar elementos característicos do gênero nas cartas estudadas neste trabalho, observando nelas elementos de interesse literários. Os resultados deste estudo serão apresentados no capítulo II, onde se fará um histórico do gênero epistolar e discutir-se-ão questões ligadas à importância do gênero para o estudo de um escritor e de sua obra, bem como o caráter literário ou não de cartas redigidas por escritores. O capítulo III fará um breve estudo da relação pessoal e literária entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, buscando pontos de encontro entre a obra e as cartas dos dois escritores.

No capítulo IV, o trabalho focar-se-á na análise de parte das *Cartas perto do coração*, buscando encontrar nelas questões como o ofício de escritora, o processo doloroso de criação, para que e para quem escrever, a função da literatura e o processo de lapidação de uma obra, contrariando, assim, a ideia de que a inspiração guia a criação dos grandes escritores de nossa literatura. Neste capítulo será também traçado um

paralelo entre as primeiras cartas de Clarice Lispector enviadas de Berna e o romance *A cidade sitiada*, escrito no período em que a autora residiu na cidade suíça, buscando pontos de contato entre cartas e obra. Ademais, a partir do estudo das cartas de Clarice Lispector a Fernando Sabino, buscar-se-á responder a duas questões que perseguem os estudiosos do gênero epistolar: (i) que tipo de literatura as cartas constituem? (ii) uma carta pode ser lida como obra de literatura, ou é apenas um material auxiliar para o conhecimento de um escritor e dos problemas relacionados à sua obra?

O capítulo 5 levantará uma discussão sobre o conceito de real para a autora, os elementos de interpolação e a consciência rememorante, presentes nas cartas da autora, tendo como base de estudo o capítulo “A meia marrom”, parte integrante do livro *Mimesis* (1971), de Auerbach. Neste momento, questões como para que fazer literatura e o que é literatura para Clarice Lispector serão discutidas.

Finalmente, no capítulo 6, far-se-á um breve estudo da obra *A maçã no escuro* tendo como base as últimas cartas trocadas entre Clarice e Sabino, nas quais eles discutiam o processo de lapidação da obra. Aqui, tendo como suporte a obra *Seis propostas para o próximo milênio*, de Ítalo Calvino (1976), onde, no capítulo 5, o autor elenca a exatidão como uma das seis qualidades da escritura, também se procurará estabelecer um diálogo entre a teoria da exatidão discutida por ele e o trabalho literário de Clarice Lispector. Além de Ítalo Calvino, outros críticos literários como Candido (1995), Nunes (1966), Eagleton (2006) e Bittencourt (2011) serão utilizados para suportar as ideias discutidas no capítulo.

Como pode-se observar, neste trabalho utilizar-se-á, além de obras que tratam especificamente sobre cartas, teorias de outros gêneros literários como forma de enriquecer o estudo e a reflexão do gênero epistolar no Brasil, sempre que o uso de tais teorias for pertinente. O diálogo com teorias de outros gêneros se dará porque ainda há poucos estudos sobre o gênero epistolar no Brasil. Há somente algumas obras sobre cartas, dentre as quais podem-se destacar: *Prezado senhor, prezada senhora* (2000), organizado por Nádia Batella Gotlib e Walnice Nogueira Galvão (compilação de artigos sobre cartas de autores), *Ao sol carta é farol. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas* (1998), de Matildes Demétrio dos Santos, obra que trata das cartas enviadas por Mário de Andrade a outros escritores, *Carta e literatura. Correspondência entre Tchekhov e Gorki* (2001), de Sophia Angelides, além de livros de estudos de cartas de Mário de Andrade, Câmara Cascudo, entre outros, escritos por Marcos

Antonio de Moraes, dos quais destacamos para este estudo: *Orgulho de jamais aconselhar*: a epistolografia de Mário de Andrade (2007) e *Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira* (2001). A maioria dos textos teóricos sobre epistolografia foram publicados por autores franceses sendo que apenas um deles foi traduzido para o português: *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet* (2008), de *Phillipe Lejeune*. Tivemos acesso a uma obra em francês, *L'équivoque épistolaire* (1990), de Vincent Kaufmann, que auxiliou no aprofundamento do estudo sobre o gênero, muito embora ainda haja lacunas pelo difícil acesso a mais material teórico bem como a escassez de estudos aprofundados sobre o gênero no Brasil.

II. O GÊNERO EPISTOLAR

1. UM HISTÓRICO DO GÊNERO EPISTOLAR

De acordo com Brighelli (2003), os primeiros documentos de escrita que podem ser considerados epistolares datam do século III a.C. Trata-se de bilhetes administrativos da dinastia do Ouro na China, e de uma correspondência real redigida em sumério, a língua escrita mais antiga da humanidade. Conhecem-se também algumas cartas que datam desse período que não eram endereçadas aos homens. Seu intuito era criar e manter um diálogo com o divino. Escreviam-se cartas para os deuses da mesma forma que hoje, em Jerusalém, fiéis deixam cartas endereçadas a Deus entre os tijolos do Muro das Lamentações. Assim, as primeiras formas de escrita epistolar têm uma função essencialmente política e religiosa (ou seja, eram cartas públicas, não privadas). É sobretudo durante a antiguidade greco-latina que o envio de cartas privadas começará a ter destaque.

Na época clássica, em que os gregos davam muito valor à epopeia, à tragédia e à comédia, a carta era considerada um gênero inferior, no mesmo nível da sátira ou do epigrama. Segundo Harang (2002), a ideia de que a escritura epistolar seria puramente espontânea e, portanto, sem nenhum valor literário, foi mantida até mesmo contra talentosos escritores de cartas como Voltaire e Flaubert, séculos depois, na França. No entanto, as cartas de Platão e Demóstenes ilustram a aparição da função argumentativa da escrita epistolar que permite ao redator da missiva transmitir ideias políticas, éticas e filosóficas, o que descarta definitivamente a ideia da escrita espontânea, informal, não pensada. Séculos depois, em Roma, as cartas eram usadas como instrumento de propagação de estratégias de guerra entre os militares. A escrita epistolar foi muito favorecida na época da expansão colonial, em razão das operações militares e das grandes rotas que permitiam a comunicação entre Roma e as províncias mais afastadas. Esse desenvolvimento do uso epistolar entre os romanos suscitará a aparição de três grandes escritores de cartas, Cícero, Sêneca e Plínio, cujas obras serão seguidas como modelos do gênero epistolar no século seguinte.

No período helenístico (323 a.C. a 146 a.C.) com a criação do papiro, as cartas começam a ser usadas correntemente e entram na literatura por duas vias: como portadoras de pensamentos filosóficos (como é o caso das cartas de Cícero, Sêneca ou Plínio, o Jovem, que usavam a carta familiar para difundir sua filosofia e suas observações ao máximo de pessoas e não a apenas a um destinatário) e através dos poemas epistolares, quando Ovídio inicia a escrita de seus *Heroides* - que, escritos em dístico elegíaco, apresentavam uma seleção de cartas como se fossem escritas por heroínas da mitologia grega e da mitologia romana, que, de alguma forma, haviam sido maltratadas, negligenciadas ou abandonadas.

Harang (2002) afirma que a escrita de cartas também era exercida pelos primeiros cristãos que a utilizaram para difundir às comunidades mais distantes o ensinamento religioso. As primeiras epístolas cristãs de que se tem notícia teriam sido escritas por São Paulo, e a mais antiga delas seria a *Primeira Epístola aos Tessalonicenses*, escrita entre 50-51 d.C.

Segundo Harang (2002, p.13), no século XII, Abelardo e Heloísa, amantes infelizes, perpetuam seu amor através da correspondência que trocavam entre si, quando se exilaram voluntariamente em um convento. Após ter deixado a Abadia do Paráclito, Abelardo fugiu das perseguições e escreveu sua *Historia Calamitatum*, explicando suas tribulações, tanto na sua juventude como filósofo e, posteriormente, como simples monge. Heloísa respondeu, ao amado, em nome da Abadia e dela mesma. Nas cartas que se seguiram, Heloísa manifestava preocupação com os problemas enfrentados por Abelardo. As cartas de Abelardo a Heloísa são o primeiro exemplo de correspondência elevada ao nível de obra literária na França - mais do que um diálogo real (não fictício), suas cartas constituem acima de tudo um monólogo alternado: enquanto Heloísa encarna a paixão amorosa que tinha por Abelardo, ele carrega consigo a razão e a submissão à Igreja e às convenções da época, e busca, em suas cartas, trazer a amada para o caminho certo da santidade.

Em 1345, Petrarca, que gostava muito de escrever cartas e tinha em Boccaccio o grande correspondente em vida, descobriu pessoalmente uma coleção inédita de cartas de Cícero. Além disso, publicou muitos volumes de suas cartas, incluindo algumas que se destinavam a escritores já mortos como Cícero e Virgílio. Petrarca compilou suas cartas em dois livros chamados *Epistolae familiares* e *Seniles*, ideia que veio do

conhecimento das cartas de Cícero. Ele deixou fora da *Epistolae familiares* dezenove cartas polêmicas chamadas *Liber sine nomine* que foram muito criticadas durante o Papado de Avinhão. Essas missivas foram reveladas ao público sem que se revelasse quem as tinha escrito, a fim proteger os destinatários, dentre os quais estavam Philippe de Cabassoles, bispo de Cavaillon; Ildebrandino Conti, bispo de Pádua; Cola di Rienzo, tribuno de Roma, entre outros. Sua *carta para a posteridade* (a última carta na obra *Seniles*) é uma autobiografia e uma síntese de sua filosofia de vida.

De acordo com Brighelli (2003), no século XVI, o movimento humanista e a forte influência da Igreja levaram pensadores a escreverem epístolas morais, como fez Descartes (1596-1650) ao usar a carta para formar o espírito, entre outros, da princesa Elisabeth da Boêmia (filha mais velha de Frederick V e Elisabeth Stuart), que ficou famosa pela correspondência filosófica com o pensador. Nesse período, a carta era um instrumento prático para se fazer circular o pensamento filosófico, uma vez que os livros, quando não eram queimados ou censurados pela Igreja, custavam caro e muito poucas pessoas tinham acesso a eles. Dessa forma, os pensadores dos séculos XVI e XVII sabiam que, através das cartas suas ideias poderiam ser lidas por toda a gente que por elas se interessassem e não apenas o destinatário oficial.

Harang (2002, pp. 77-80), afirma que as cartas de Madame de Sévigné, escritas entre 1671 e 1696, também são um marco da escrita epistolar literária. Não há dúvida de que, embora tenha escrito sobretudo cartas privadas, a missivista tinha consciência de que sua correspondência seria um dia publicada, e que seu estilo natural e aparentemente espontâneo lhe daria o mérito de ser considerada uma escritora assim que suas cartas viessem a público, o que aconteceu somente após sua morte. Devido ao seu prestígio na corte, ela sabia que o destinatário de suas cartas poderia decidir lê-las a seu círculo de amigos para que todos pudessem apreciar seus talentos de epistológrafa. Assim, é possível afirmar que, muito embora a maior parte de suas cartas fossem de gênero privado, ela também as escrevia pensando em outros leitores que não apenas seu destinatário “alvo”.

Enquanto uma parcela de suas cartas constituíam uma crônica da vida política, boêmia e literária da capital e da corte francesas, são as cartas endereçadas à filha, a condessa de Grignan, que elevaram as cartas ao nível literário na França. Essas cartas correspondem a 80% de todas as cartas que escreveu em vida e constituem o coração da obra literária de Mme. de Sévigné. Diante da partida da filha, que vai morar com o

marido em Grignam (província francesa) em 1671, a marquesa fica desolada e a escrita torna-se para ela a única forma de manter-se em contato com a condessa e de externar o amor maternal. Apesar das saudades da filha, ela sabia moderar os ímpetos maternos falando deles apenas em alguns momentos, substituindo os arroubos apaixonados por notícias sobre a corte e a vida parisiense. Desde aqui, já se entendia a carta como portadora de um poder consolador que reúne os ausentes àquele que lhes escreve. Neste estudo, verificar-se-á que Clarice Lispector usará as cartas também com o intuito de manter-se próxima daqueles de quem está distante fisicamente por décadas.

Nessa atmosfera propícia à produção de cartas, publica-se, pela primeira vez, uma obra fictícia composta de cartas (primeiro romance epistolar francês), intitulada *Lettres de la religieuse portugaise* (1669) de Guilleragues, cujas missivas são imbuídas de um ar tão natural que fazem o leitor pensar que são cartas verdadeiras e não produto de ficção. O público, fascinado pela intensidade da paixão expressa nas cinco cartas, acreditou por muito tempo que elas eram reais. São essas cartas que criarão um gênero (o romance epistolar, e mais especificamente, o romance monofônico), que se desenvolverá largamente no século XVIII, por exemplo, com as *Cartas da marquesa de M****, de Crébillon (BRIGHELLI, 2003, p. 18, 19).

Em 1721, Montesquieu é um dos primeiros a trabalhar todos os recursos do romance epistolar em *As cartas persas*. Considerado um romance oriental, as cartas suscitam uma reflexão sociológica sobre a condição das mulheres. *As cartas persas* são a obra de um pensador político que se opõe ao absolutismo em todas as suas formas, propondo uma ordem ideal fundada na justiça e na razão. Após a publicação dessa obra, surgem vários imitadores de seu estilo, que colocam em cena correspondentes artificialmente distantes, o que lhes permite discursar mais abertamente sobre a natureza e a cultura (é o caso de *Les lettres péruviennes* – 1747 – de Mme de Graffigny). Assim, “o século XVIII inventa a carta fictícia, mas realista, da qual os séculos XIX e XX utilizarão toda a potencialidade. O grande objetivo do romance epistolar era dar maior realismo à história” (BRIGHELLI, 2003, p.16).

Mas, segundo Brighelli (2003), o verdadeiro desenvolvimento do gênero epistolar polifônico começa a ocorrer quando o romancista inglês Samuel Richardson escreve *Pamela* (1740) e impõe o gênero na Europa e o codifica como história de amor misturada a reflexões morais. O escritor influenciou diretamente Rousseau, na França,

que, após lê-lo, escreve *La nouvelle Héloïse* (1761), Goethe, na Alemanha, que publica em 1774 *Os sofrimentos do jovem Werther* e Ugo Fuscolo, na Itália.

O romance de Rousseau, em particular, com mistura de sensibilidade e moral *genevoise*, permanece, por longo tempo, um modelo insuperável. A partir de *La nouvelle Héloïse*, o romance epistolar se torna a forma privilegiada da expressão dos sentimentos e emoções e, conseqüentemente, a forma mais imediata de revelar os problemas e aspirações das personagens (BRIGHELLI, 2003, p. 16).

Em 1782, a publicação de *As ligações perigosas* provoca um escândalo e garante a fama a seu autor, François Chardel de Laclos, que foi inovador ao dar às cartas uma função narrativa particular: eram elas que contribuíam diretamente para o desenrolar da intriga. De acordo com Harang (2002), “o sucesso foi tanto que, na época, houve dezesseis edições no primeiro ano de publicação da obra, o que contabilizava uma tiragem de 30.000 exemplares – um número muito alto naquele tempo” (HARANG, 2002, p. 26).

Após essa publicação, outras grandes obras epistolares foram publicadas. Dentre elas, *Memórias de duas jovens esposas* (1841), de Honoré de Balzac, *Dracula* (1897), de Bram Stoker, em que as cartas se alternam com anotações em diários e recortes de jornal, *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker, *A caixa preta* (1987), de Amos Oz, *As vantagens de ser invisível* (1999), de Stephen Chbosky, entre outros.

No Brasil, o Padre Antônio Vieira, no século XVII, foi o primeiro epistológrafo de quem se tem notícia. Durante toda sua vida ele escreveu uma grande quantidade de cartas que tinham como objetivo relatar todos os acontecimentos importantes do Brasil para a corte portuguesa. Na obra *As cartas de Pe. Antonio Vieira*, organizada por João Adolfo Hansen, constam 177 cartas escritas pelo padre e que tratam das questões enfrentadas pelas missões jesuíticas na administração dos negócios ultramarinos, dentre as quais estão as famosas "Carta Ânua", de 1626, a carta ao bispo do Japão, conhecida como "Esperanças de Portugal" e a "Carta Apologética" ao padre Jácome Iquazafigo. Considerado por muitos como um dos precursores do pensamento brasileiro, o padre já tratava em suas cartas da eleição de chefes locais, propondo uma justiça localizada, uma moeda regional e uma certa autonomia para o Brasil, sem romper os laços com a comunidade portuguesa.

2. CARTA E LITERATURA

Segundo Brighelli (2003), existem duas grandes categorias de cartas: as cartas comuns, sem valor estético, e as cartas literárias, que apresentam um interesse estético, como é o caso das cartas reais, escritas de fato para uma pessoa real, como as famosas cartas de Mme. De Sévigné, às quais todos temos acesso, mesmo que originalmente elas não tenham sido endereçadas aos leitores comuns. Quem lê esse tipo de carta está menos interessado nas informações transmitidas por elas, e mais atento ao estilo de escrita que elas manifestam, bem como à maneira como aquele que as escreve constrói, pela escritura, uma figura de si e a imagem do destinatário.

Além de ser um meio de tornar próximas pessoas que, por algum motivo, estão distantes fisicamente, as cartas permitem igualmente, diminuir a distância social que separa o missivista do destinatário. É o caso das cartas enviadas a um destinatário que tenha importante papel na sociedade como artistas, celebridades, políticos, etc. Através deste tipo de carta é possível aproximar-se de uma pessoa de que às vezes o remetente não está longe fisicamente, mas cujas condições sociais impedem-no de abordar diretamente.

Nas últimas décadas, de modo geral, em um mundo saturado de meios de comunicação modernos, o recurso à escrita epistolar tem sido uma escolha, uma atividade socialmente valorizada. Ao invés de escolher o telefone, o e-mail e as redes sociais, pode-se optar por usar certo tempo para se escrever uma carta a uma pessoa querida, escolhendo bem as palavras e trabalhando a linguagem, sobretudo aquelas relacionadas a sentimentos. A comunicação assim ganha sentido: a ausência física do destinatário deixa ao remetente a liberdade de se exprimir como ele desejar, e elaborar sua mensagem falando de si na medida que quiser. Ele pode reler, corrigir, rasurar seu texto o quanto quiser até que o ache satisfatório e digno de ser enviado.

Além disso, de acordo com Harang (2002, p. 40), a carta tem, por si só, o poder de aproximar os ausentes daquele que lhes escreve: a epístola pressupõe um emissor e um receptor e elimina, no ato da leitura, o espaço e o tempo que até então os separava: no momento em que é lida e escrita, a carta aproxima emissor e receptor no tempo e no

espaço. Ao contrário do romance, do conto e da poesia, a carta carrega, por definição, o traço visível de quem a escreve, a mão do escritor.

Uma carta pode ser entendida como um retrato vivo de quem a escreve, pois, todos os traços formais de escrita e também os erros, as imperfeições de uma carta, contribuem para fazer emergir o retrato vivo do missivista. Assim, ao ler-se uma carta de um escritor renomado, por exemplo, é possível buscar em seu texto características daquele que a escreveu e, que muitas vezes, são omitidas propositadamente na obra literária. As cartas de um escritor apresentam o que se poderia chamar de seu estilo “ao natural”, pois, em geral, ele as escreve mais livremente que em suas obras destinadas à publicação. Teríamos neste caso o escritor à paisana.

No entanto, muito embora isso ocorra com grande frequência, é fato também que muitos autores usam a carta como laboratório de escrita e, por esse motivo, suas cartas também são pensadas literariamente e muitas vezes reescritas até que o autor as julgue minimamente dignas de serem enviadas e lidas pelo seu destinatário. Isso ocorre em cartas de autores brasileiros renomados como Mário de Andrade, Machado de Assis, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, por exemplo, como será estudado mais à frente. No entanto, em ambos os casos, é possível confrontar as cartas privadas de um escritor com sua obra literária, buscando nesses dois tipos de escritura diferenças e semelhanças estilísticas do autor.

Segundo Moraes (2007), as cartas podem ser estudadas como um retrato em formação do autor, que seria uma rede formada pelo autor e seu correspondente, seja reafirmando ou contestando uma determinada imagem, ao longo de toda sua correspondência. Assim, as cartas seriam um conjunto de imagens que comporiam um retrato maior ou uma imagem de conjunto que não é o autor, mas um autor entre tantos quantos for possível. A carta não seria, portanto, um documento que diz a verdade, mas que a constrói.

Assim, de acordo com Moraes (2007), buscar entender esse conjunto de imagens construídas pelo escritor das cartas pode auxiliar-nos a conhecer o processo de formação do autor e do seu nome de autor, que é outro que não o seu nome de batismo, mas sim, um nome histórico escolhido por si e por seus correspondentes.

Além disso, a correspondência de um escritor pode ser um documento valioso porque é muito comum que o escritor se refira a sua obra literária em cartas, sobretudo

se elas tiverem sido escritas para outros escritores. Assim, o estudo das cartas de um escritor pode ser de grande valia para o entendimento da obra à medida que é possível encontrar nelas traços de afirmação da concepção estética do autor.

Segundo Derrida (1980), a carta seria uma forma mista, um texto que não é um gênero uniforme, mas guarda afinidades com o processo de criação literária. Sob esse prisma, no momento do estudo crítico-literário, faz-se mister procurar delimitar, na multiplicação das situações epistolares, certo número de constantes discursivas. Se, de um lado, é necessário considerar a diversidade do gênero epistolar, deve-se, de outro, lembrar que a carta, enquanto prática textual, deve satisfazer a uma série de condições mínimas de ordem pragmática: (i) devem existir um destinador e um destinatário sem ambiguidade, ou seja, o leitor da missiva deve compreender quem escreve a ele e que a carta é de fato endereçada a ele; (ii) deve haver um nível de linguagem apropriada para o destinatário; (iii) deve-se respeitar um código específico da carta, ou seja, deve-se obedecer a determinadas regras sobre a aparência, as fórmulas de chamada, as fórmulas finais, a sentença de introdução e a assinatura.

Para Foucault (2002), a escrita íntima seria uma forma de ação que o escritor exerce sobre si próprio com o objetivo de estetizar sua existência pessoal: “Há apenas uma única saída prática para esta ideia de si que não é dada de antemão: devemos fazer de nós mesmos uma obra de arte”.

O gênero epistolar também pode ser visto como um evento de produção criativa no sentido bakhtiniano do termo, uma vez que ele supõe “uma relação de consciência a uma outra consciência caracterizada justamente por sua alteridade” (BAKHTIN, 2006, p. 144). Assim, a posição do outro, cuja presença é fixada pelo pacto epistolar, permite uma relação interpessoal e afetiva entre o destinador e o destinatário. Nu ao olhar do outro, o escritor da carta é convidado a descobrir-se, recorrendo, assim, aos jogos de autorrepresentação. Essa *mis en scène* de si para si é um esforço autêntico, da parte do escritor, de se construir através do discurso epistolar.

Matildes Demétrio dos Santos (1998) afirma que a carta é um texto que, ao ser estudado, descortina fatos e acontecimentos, revela sentimentos, experiências e idiossincrasias. Assim, quando lemos uma carta, algumas questões rompem, muitas vezes, o limite tênue do discurso epistolar. Tais questões podem servir como aparato teórico para a compreensão do que possa parecer obscuro na obra literária de um

escritor (p. 26). Desse modo, a carta é uma vasta fonte de informações sobre a biografia, a poética, o processo de escrita e as concepções de vida do autor. Na mesma linha de pensamento, Moraes (2007) afirma que a carta pode ser entendida como um arquivo de criação, na medida em que ela carrega em si traços da criação literária do escritor.

A carta, enquanto terreno de experiência e partilha, figura como lugar privilegiado no desenvolvimento literário. Perpetuam-se nela os resquícios de um trabalho miúdo ligado ao nascimento e à crítica do texto literário, onde se pode acompanhar o engendramento do texto nas filigramas, observar os meandros da análise e da interpretação e até pontuar motivações externas que irão “precisar a circunstância” do texto (MORAES, 2007, p. 92).

No que concerne ao estudo crítico-literário das cartas, importa lembrar que, quando provêm de escritores, as epístolas, geralmente, desnudam muito mais que detalhes biográficos de quem as escreve. Em alguns casos, como ocorre nas cartas de Clarice Lispector, elas vêm carregadas de aspectos literários que podem ser úteis para a compreensão da criação do autor. Isso se dá porque quando se trata de escritores, os remetentes já carregam consigo um discurso literário intrínseco, do qual não conseguem se desvencilhar. Por isso, a carta não interessa apenas como testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação.

A escrita de cartas tem sido constante objeto de estudo para inúmeras pesquisas relacionadas à literatura. Vistas sob o ponto de vista literário, as correspondências mantidas entre famosos escritores nacionais revelam mais do que simples fatos biográficos. Elas servem como matéria-prima para análises voltadas não somente aos estudos autobiográficos, mas também oferecem subsídios únicos para aqueles que se dedicam aos estudos sobre criação literária. (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2010, p. 2)

Segundo Moraes (2007), Mário de Andrade via seu exercício contínuo de escrever cartas assombrado pelo fazer literário. Isso levava o autor a se questionar se ao escrever cartas estava apenas escrevendo a um amigo de forma despreziosa ou se fatidicamente suas cartas tendiam a cair no fazer literário. A epistolografia como gênero literário já era discutida por Mário em muitas cartas a outros escritores, quando ele

normalmente discursava sobre a tênue linha que separaria o prosaico e o literário peculiar à epistolografia. Recaía sobre o autor o medo de estar criando, inconscientemente, uma *persona*, uma história que não a real nas cartas. Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, Mário (apud Moraes, 2007) desabafa:

Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura? não estarei pousando?” [...] É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos sequestrados, descrições estúpidas e processos, exageros, tudo vem de uma naturalidade falsa, criada sem pensar ao léu da escrita para amainar o ímpeto da sinceridade, da paixão, do amor (MORAES, 2007, p. 70).

A preocupação de Mário dava-se porque, como escritor, ele sabia que lhe era difícil despir-se de seu ofício quando escrevia cartas. O escritor carrega em si seu traço e sua estética e mesmo quando escreve despretensiosamente, é possível ainda assim, encontrar traços de seu pensar literário e de sua estética de criação. Essa questão tão presente em cartas de Mário também traz à tona a questão da veracidade da carta redigida por um escritor. Por tratar-se de um texto de “escritura escorregadia em seus limites discursivos”, muitas vezes é difícil detectar onde termina o autor pessoal da carta e começa o escritor literário.

Segundo Moraes, toda carta autoriza a encenação e todo escritor ao redigir uma carta corre o risco de não comunicar com sinceridade, ou de comunicar literariamente (por meio de imagens, por exemplo, como veremos que ocorrerá em muitas cartas de Clarice Lispector). Diante de tal problema, quando se tratava de assunto sério, Mário muitas vezes preferia falar pessoalmente com seu ouvinte ao invés de escrever-lhe, como disse a Alberto Lamego sobre a morte da filha do historiador após o ocorrido: “[...] pensei em escrever-lhe imediatamente, mas como sempre me acontece em semelhantes ocasiões, não tinha mesmo palavras, tudo me soava falso, tudo era “literatura” e me calei (apud MORAES, 2007, p. 72). Essa dificuldade de se desvencilhar do “ser escritor” faz da carta um rico material de estudo, pois há nas cartas redigidas por um escritor marcas de seu ofício e pensar literário.

Além disso, a carta também pode ser entendida como um espaço de aprimoramento de escrita literária. Marcos Antonio de Moraes (2007), aponta que Mário de Andrade, ao tratar do escritor e de seu ofício em ensaio publicado em 1940, classifica o gênero epistolar como “uma espécie de violão da literatura”, considerando

que o violão seria o contraponto do piano, segundo uma anedota de um professor de Mário, que indicava aos alunos iniciantes de piano aprenderem primeiro a tocar violão. A carta, assim, seria um local de exercício ao qual os iniciantes nas letras deveriam se submeter antes de se aventurarem no “piano” da criação literária. “Era o espaço para o ‘treino’, o ‘adestramento’ da escrita, para o enfrentamento diário de problemas ‘técnicos’ da arte da palavra” (MORAES, 2007, p. 110). Para Mário de Andrade, a carta revelava-se o espaço propício para expressão sentimental e elaboração de pensamento literário.

A carta teria, assim, a função de laboratório da escrita, ou seja, um lugar de criação, no qual o objeto será submetido a duas fases distintas: a primeira corresponde à sua produção (no caso de Clarice Lispector e Fernando Sabino, a criação de uma obra literária), e a segunda, trata-se da submissão do texto a outras pessoas. Aqui, ocorre uma troca no âmbito da criação literária: remetente e destinatário edificam, juntos, um diálogo onde um tem a permissão de opinar sobre o que o outro escreve.

Na mesma linha, Michel Foucault (2004) afirma que a escrita da carta é a forma mais sublime da escrita de si e que ela serviria como uma *askésis* indispensável para o escritor:

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício, não se pode mais aprender a arte de viver, a *techné tou biou*, sem uma *askésis*, que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo [...] (FOUCAULT, 2004, p.146).

Para Foucault, a carta pode ser entendida como um exercício pessoal de escrita e aperfeiçoamento dela. Ao mostrar-se ao outro, o escritor pode, através da missiva, aprimorar o processo de criação ao mesmo tempo em que se obriga a encarar-se e a desnudar-se diante do outro.

Escrever é, pois, “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 1992, p.150)

Aquilo que parece ser inicialmente apenas uma curiosidade em se conhecer mais a fundo o autor e sua vida privada, adquire caráter documental e histórico, à medida em que tais textos podem revelar tanto a intimidade de quem os escreve como constituir documento histórico e literário, uma vez que revela, muitas vezes, características estilísticas e temáticas do autor. Dessa forma, pode-se dizer que as cartas são textos múltiplos, pois condensam em si outros gêneros, como o ensaio, o diário, o texto ficcional, e assim, podem ser utilizadas como ferramentas no entendimento da obra literária do escritor.

As cartas foram muito usadas por diversos intelectuais e escritores durante as décadas de 1920 a 1980 no Brasil, algumas vezes com a função de laboratório para a literatura, outras para simplesmente informar ou manter os laços de amizade e profissionais. Entre os adeptos desta prática esteve a escritora e jornalista Clarice Lispector.

III. CLARICE LISPECTOR: ESCRITORA DE LIVROS E CARTAS

1 O ENCONTRO COM FERNANDO SABINO

Antes de conhecê-la pessoalmente, Fernando Sabino descobriu Clarice através de seu romance, *Perto do coração selvagem*, que lhe fora enviado pela própria autora, aconselhada pelo amigo Lúcio Cardoso que sugeriu que ela enviasse sua obra a alguns novos escritores mineiros. Fernando, que na época tinha 20 anos, ficou encantado com o livro e, tempos depois, os dois foram apresentados por Rubem Braga, quando Clarice estava no país por alguns dias. Ao partir para Berna, Clarice começou a se corresponder assiduamente com Fernando, que se tornou um de seus correspondentes mais frequentes, perdendo apenas para as irmãs e Bluma Wainer.

Passávamos horas de conversa em nossos encontros marcados numa confeitaria da cidade. Ou mesmo em minha casa, onde ela teve ocasião de conhecer, além de Helena, meus companheiros de Minas Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos (mais tarde Hélio Pellegrino) (SABINO; LISPECTOR, 2002, p.7).

A correspondência trocada entre Clarice e Fernando iniciou-se em 1946 quando Clarice partiu para Berna em função do trabalho do marido. Neste mesmo ano, Sabino mudou-se do Rio de Janeiro para Nova York, trabalhando junto à Embaixada Brasileira por dois anos. Entre os anos de 1949 a 1952, não há cartas trocadas entre os amigos (pelo menos não foram publicadas). No entanto, sabe-se que nesse período Clarice viajava intensamente acompanhando o marido, tendo passado pela França, Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. Um ano depois, a autora mudou-se para Washington onde ficou até 1959, data também de sua última carta ao amigo. Em 1954, Clarice passou nove meses no Brasil, enquanto o esposo trabalhava no Itamaraty, e nesse período a correspondência foi interrompida, já que os amigos estavam próximos. Entre 1957 e 1959 a convivência tornou-se intensa. Em sua crônica *Vaidades do mundo* (publicada em *No fim dá certo*, de 2002), o autor fala de seus encontros cotidianos com a amiga no Rio de Janeiro.

Certa ocasião Clarice Lispector estava à minha espera na antiga Confeitaria Americana, nosso habitual ponto de encontro no centro da

cidade, quando um desconhecido se ergueu na mesa ao lado e se aproximou, chapéu na mão, dirigindo-se polidamente a ela: - Sou o poeta Jorge de Lima – falou apenas. Só faltou estender-lhe o chapéu, para recolher um elogio de tão bela mulher. Como Clarice, perplexa, nada dissesse, ele, com uma reverência, acabou se afastando. (SABINO, 2002, p.87)

Segundo o biógrafo de Sabino, Alfredo Bloch (2005, p. 62), Clarice foi a única mulher que nunca saiu da vida e da obra de Sabino, sendo por ele lembrada em muitos de seus textos e relatos.

As cartas trocadas entre Clarice e Sabino não seguem um padrão. Muitas vezes Clarice escreve ao amigo e, diante de sua demora em responder, a escritora escreve novamente convocando Sabino a responder-lhe. Em outros momentos, Sabino escreve cartas de mais de duas páginas à amiga que acaba por não lhe responder até que uma outra lhe seja enviada ou apenas responde com uma carta de meia página. Em carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, a autora responde ao amigo que lhe escrevera há quase um mês.

Fernando,

Deixei de responder logo à sua carta porque exatamente estava em período agudo de precisar receber e não de escrever. Ainda estou assim, mas hoje é domingo de manhã, está chovendo e tudo está escuro; e como não vejo mesmo jeito de receber, então saio do meu egoísmo e lhe escrevo com prazer (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 34).

Sabino, que muitas vezes deixava de escrever à amiga esperando ter mais notícias para lhe contar, escreve, em carta enviada de Nova York, em 15 de dezembro de 1946: “Clarice, estou muito triste por ter passado tanto tempo sem te escrever e não ter ainda respondido sua carta” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 66). A amiga havia-lhe escrito em 13 de outubro do mesmo ano, ou seja, a correspondência entre os amigos havia sido interrompida por dois meses. Talvez por capricho, Clarice responde ao amigo também apenas dois meses depois, em fevereiro, iniciando a missiva apontando a data em que o amigo lhe escrevera: “quando recebi sua carta datada de 15 de dezembro, gostei tanto, respondi logo..., e depois não sei onde a guardei, não achei mais” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 74). A próxima carta será enviada por Sabino somente em 27 de junho de 1947, quatro meses depois de ter recebido a da amiga.

Ao mudar-se para Washington em 1952, Clarice retoma sua correspondência com o amigo, queixosa da falta de notícias dele e do Brasil. Em carta enviada em 22 de fevereiro, a autora dirige-se Helena, esposa de Sabino na época, Joan Mendes Campos, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino:

Helena, Joan, Paulo, Fernando,

Esta carta é de participação e de queixas. Participação: temos agora mais um menino [...] a quem demos o nome de Paulo. E de queixas: Injustificadas, mas nem me importo com justiça. O fato é que, sem ter escrito a vocês, acho que poderiam ter mandado ao menos um bilhete, desses formais mesmo [...] vocês bem podem ver que nem me incomodo mais de receber “carta obrigatória” de vocês (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 88).

Claramente magoada com o esquecimento do amigo, Clarice não se contenta com o pedido de desculpas de Fernando em carta na qual ele admite que não lhe escrevera “por falta absoluta de caráter”, ressaltando que se intenção valesse, ela receberia uma carta dele por dia. Em carta de 28 de julho de 1953, a autora desabafa:

Fernando,

Seria muito bom começar a carta dizendo: foi ótimo receber carta sua. Como não é o caso, começarei assim: não foi ótimo não receber carta sua. Mas não faz mal, o tempo não se conta em dias, conta-se em anos – e notícias sempre podem chegar (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 93).

Devido à inconstância das cartas, em alguns momentos é difícil entender os temas discutidos pelos missivistas sem recorrer ao apoio de biografias, textos de jornais da época, entre outros recursos indispensáveis para que o leitor entenda os assuntos tratados nas cartas e o que ocorria com os escritores nos períodos em que a correspondência era interrompida.

Apesar de as cartas não serem trocadas cotidianamente, os dois escritores tiveram grande impacto na vida um do outro. Clarice acreditava no talento de Sabino e mostrava-se ansiosa em ler seus textos e maravilhava-se com tudo o que ele escrevia. Ao mesmo tempo, Fernando estava sempre disposto a oferecer à amiga palavras de ânimo em seus momentos de depressão e ausência de produção. Para ele, Clarice era superior a todos os artistas de sua geração. “Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós, passou pela janela, na

frente de todos”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 28). Segundo ele disse à própria autora, em carta enviada do Rio de Janeiro em 30 de março de 1955,

E me vem você com esses contos, dizendo, como quem não quer nada, tudo aquilo que eu pretendia dizer um dia num terceiro ou quarto romance [...] você, de certo modo, me dispensa de escrever. Resta o consolo de pensar que se eu fosse capaz, como você, de dizer o indizível, eu teria a dizer certas coisas que você ainda vai dizer. E me limito a ficar esperando. [...] Você está escrevendo como ninguém – você está dizendo o que ninguém ousou dizer (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 118)

Embora Clarice tenha feito outras fortes amizades na sua última década de vida, Sabino foi, sem dúvida, um de seus grandes amigos e influenciou, assim como Lúcio Cardoso, muito de sua obra e vida. Jovens, amantes de literatura, escritores em busca de reconhecimento público, eles encontraram no outro um pouco de si mesmos e assim, como espelhos, caminharam juntos nas primeiras fases literárias de suas vidas. Na introdução de *Cartas perto do coração*, Fernando Sabino declara:

Trocávamos ideias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que a paixão pela literatura, ou de um pelo outro, não formulada, que unia dois jovens ‘perto do coração selvagem da vida’: o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 8)

Como dito anteriormente, Clarice, que possuía registro profissional de jornalista, publicava em jornais do Brasil como colaboradora. Mesmo estando fora do país, a autora mantinha sua participação na coluna *Children’s corner*, conforme conta ao amigo em carta de Berna de 8 de fevereiro de 1947:

Eu também publiquei algumas coisas, na Manhã e no O Jornal. São pequenos trechos, algum poema, tudo ligado pelo título geral de ‘Children’s Corner’. Talvez eu mande para você, mas não vale a pena. E talvez, no fim da carta eu transcreva uns dois pequenos trechos para você (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 78).

Como pode-se notar, Clarice julgava o trabalho de colunista de jornal uma atividade menor, que não merecia congratulações e nem levava a conversas que interessassem de fato. O trabalho de jornalista era para ela um ganha pão, do qual não

podia se dar ao privilégio de se desfazer. Como consequência disso, ela foi autora de colunas de variedades como “Correio feminino” e “Só para mulheres”, publicando inúmeras crônicas nas décadas de 60 e 70, organizadas em *A descoberta do mundo* (1984), que hoje servem como aparato para estudiosos de sua obra que tentam entender a autora e seu modo de criação.

Em carta enviada em 28 de julho de 1953, Clarice escreve ao amigo perguntando se ele achava possível que ela conseguisse uma coluna na revista *Manchete*, pois o dinheiro que lhe sobrava dos trabalhos de outras colunas já estava acabando e ela precisava “se pôr em movimento” para ganhar dinheiro. Apesar da necessidade do trabalho, a autora já indica claramente que não gostaria de usar seu nome para assinar a coluna. “Eu assinaria com um pseudônimo qualquer, onde me sinto mais à vontade – até Teresa Quadros poderia ressuscitar, dessa vez sem se especializar em assuntos femininos” (SABINO; LISPETOR, 2002, p. 93).

Diante do pedido da amiga, Fernando começa a intermediar o acordo com a revista em que ele também trabalhava como colunista. Nas cartas que se seguem, pode-se perceber o peso do trabalho de escritor de colunas em revistas e jornais para a produção artística de Clarice e Sabino. Em 8 de agosto de 1953, Fernando responde a Clarice, contando-lhe que sua proposta tinha sido aceita pela revista, mas que seu texto tinha que ser assinado por ela com seu nome real.

Escreva duas páginas e meia a três páginas tamanho ofício sobre qualquer coisa, semanalmente. Tem que ser assinado, mas não tem importância, nós todos perdemos a vergonha e estamos assinando. [...] Não se incomode muito com a qualidade *literária* por ser assinado um título qualquer como Bilhete Americano, Carta da América ou coisa parecida se encarregará de dar caráter de seção e portanto sem responsabilidade literária. (SABINO, 2002, p.95)

Clarice não aceita o fato de ter que assinar e pede que o amigo intervenha, insistindo que ela possa assinar como Teresa Quadros, esquecendo-se de que tal insistência poderia colocar Fernando, que era funcionário da *Manchete*, em situação complicada na revista. Sabino admite à amiga que está sem jeito de falar sobre o assunto com o diretor da revista, mesmo porque, muito embora a revista gostasse de Teresa Quadros, desejariam que a coluna fosse assinada por Clarice, e que o acordo tinha sido aceito sob essa condição. Além disso, segundo ele, “acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade é muito bom (SABINO; LISPECTOR, 2002,

Carta enviada do Rio de Janeiro em 10 de setembro de 1943, p. 101). Na mesma carta, o autor mostra que para ele também é penoso dar seu nome a textos não literários, feitos sob encomenda e produzidos por necessidade financeira: “No fundo isso pode ser sofisma de quem se vê obrigado a assinar o que não quer e está querendo ver os outros no fogo também” (p.101).

Em resposta à carta do amigo, Clarice envia a primeira crônica a ser publicada na revista, insistindo ainda em assinar apenas C.L. Isso leva os amigos a reflexões sobre a escrita por sobrevivência e o prejuízo dela para a literatura. Em carta enviada em 21 de setembro de 1953, Sabino desabafa: “No mais, sinto que estou entrando no capital. Comecei a escrever coisas que deveria guardar comigo, pois preciso delas para viver – inclusive para *Manchete*, e isso é grave” (SABINO, 2002, p. 103).

Como pode-se perceber, muitas semelhanças uniam Clarice e Fernando. Os dois eram jovens que iniciavam carreira de escritores, ambos estavam recentemente casados, desejavam viver apenas de literatura, mas tinham que conviver com a impossibilidade de viver plenamente o ofício. Aqui, a correspondência é inundada por uma atmosfera semelhante à do procedimento psicanalítico, a análise, “[...] uma vez que a fala de si e o desejo de se compreender, é uma fala que se dirige ao outro e esse outro, por espelhamento, se torna eco do eu” (MORAES, 2007, p. 144). Clarice escolhe sua irmã Tania, Sabino e Lúcio Cardoso como escuta. Admitindo ser de gênio difícil, altamente impressionável, de gênio meio doidinho, a autora busca em seus correspondentes a própria imagem para que, olhando-a de frente, talvez possa entendê-la.

O que se pode notar nas primeiras *Cartas perto do coração*, é uma Clarice temerosa, insegura, angustiada, com dificuldades para lidar com a nova vida em terras estrangeiras, enquanto Sabino parece mais maduro e seguro do que está fazendo, plenamente consciente de seu ofício e das dificuldades que lhe esperam. Na segunda metade da correspondência, quando Clarice já residia em Washington, encontramos Fernando Sabino alquebrado pela realidade da vida de escritor e chefe de família: não é possível viver dignamente de literatura, e por isso, submete-se a expor o mais privado de si para garantir o sustento dos seus. Nesta segunda fase, Clarice, já com quase quarenta anos, ainda enfrenta momentos de angústia, incertezas sobre seu ofício e picos depressivos, agora também causados por problemas com o filho Pedro, que já demonstrava os primeiros sinais de esquizofrenia. Nas duas fases em questão, Clarice e Fernando tentam, através das cartas que trocam, atingir a serenidade e sabedoria que

precisam para continuar em seu ofício por meio da escuta do outro, que nada mais é que a escuta de si mesmo. Essas duas fases das cartas de Clarice a Fernando Sabino – a primeira, correspondendo às cartas enviadas de Berna e a segunda, às cartas enviadas de Washington - serão discutidas mais a fundo no decorrer deste trabalho.

IV. O DOLOROSO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA NAS CARTAS PERTO DO CORAÇÃO

Em *Cartas Perto do Coração*, é possível vislumbrar as fragilidades e o doloroso processo que envolve a criação artística, especificamente a literária, eliminando, assim, a ideia romântica da concepção como mera inspiração. Clarice e Fernando demonstram que vivem para a literatura: vida e obra se espelham e se complementam. É possível observar que para os dois escritores, as cartas que trocam entre si tornam-se um espaço importante de trocas de experiências, de discussão de estratégia de divulgação do trabalho literário, de elaboração do pensamento ainda em formação e de fazer literário. Com essas cartas, pode-se acompanhar o processo de criação e a lapidação de obras importante da carreira dos dois autores: “A imitação da rosa”, *A maçã no escuro e Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, de Clarice Lispector e *O bom ladrão, Os movimentos simulados e O encontro marcado*, de Fernando Sabino, todas essas, obras que foram submetidas à análise e interferência um do outro, antes de serem publicadas.

Através do estudo de textos críticos sobre Clarice e sua obra, é possível identificar sua estreita ligação com questões de identidade (o ser no mundo), liberdade, reconhecimento de si e do outro. Tais questões são também observadas nas suas cartas, acrescidas de outras preocupações já mencionadas anteriormente: para que fazer literatura; escrever por que e para quem; o fazer literário e a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível.

Enquanto residia em Berna, a autora enviou a Fernando Sabino seis cartas pessoais. Estas missivas retratam a impressão mórbida que a cidade causou na escritora, o que se refletiu em sua produção nesses anos em que residiu na Suíça. Por considerar-se que Berna tenha influenciado no gênio, no processo criativo de Clarice e, conseqüentemente, na produção literária da autora nesses primeiros anos em que ela esteve fora do Brasil, dedicar-se-á a primeira parte deste capítulo ao estudo, através das cartas dela, do papel determinante de Berna no processo doloroso de criação literária.

Logo após, é discutida a criação literária em Clarice Lispector através das cartas trocadas com o amigo Fernando Sabino, buscando encontrar nessas missivas questões como o ofício de escritora, o processo de criação, para que e para quem escrever, a função da literatura e o processo de lapidação de uma obra. Para tanto, utilizar-se-á o capítulo “Para que poesia?”, contido na obra *Poesia-Experiência*, de Mário Faustino

onde o poeta e crítico literário discute temas como “Para que poesia?”; “O poeta e seu mundo”; “Que é poesia?”, “Para que poesia?” e mostra como tais questões são tratadas por cânones da literatura como Rimbaud, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson e Walt Whitman entre outros. Com isso, quer-se mostrar que Clarice Lispector nutria as mesmas preocupações dos grandes autores da literatura mundial apresentados por Mário Faustino.

Importa ressaltar que, na maioria das vezes, os teóricos fazem reflexões sobre poesia que são válidas, muitas vezes, para todo o processo de criação literária, daí a possibilidade de comparação de suas ideias com as de Clarice Lispector.

1. A FORMAÇÃO DE UMA ESCRITORA EM TERRA ESTRANGEIRA – AS CARTAS DE BERNA E A *CIDADE SITIADA*

A mudança para terras estrangeiras exatamente no momento em que começava a publicar sua obra, teve grande impacto na produção literária de Clarice nas primeiras décadas de seu trabalho. Assim que se casou com Amaury Gurgel Valente, a escritora mudou-se para Belém e de lá partiu para Nápoles, Itália, em 1943, quando seu primeiro romance tinha acabado de ser publicado no Brasil.

Em 1946, Clarice muda-se com o esposo para Berna, na Suíça, país que influenciará na produção de seus dois próximos romances, *O lustre* e *A cidade sitiada*. A Suíça era um país oposto ao Brasil: o frio e a neutralidade de seus habitantes contrastavam com o calor da cidade do Rio de Janeiro, suas praias e seu povo familiar e espontâneo. Se estar longe do Brasil já era difícil para Clarice, estar em Berna beirava o insuportável para ela. Moser (2011, p. 289) nos lembra que “ [...] a Suíça era o lugar supremo da morte artística: ali Thomas Mann e Nabokov foram para morrer; ali Nietzsche e Nijinski ficaram loucos”. Para uma escritora que desde o início já demonstrava tendências à depressão, e tinha plena consciência do seu gênio, conforme muitas vezes admitia às irmãs e a amigos, esse ambiente seria um cemitério onde só ela era capaz de sentir intensamente tudo o que a rodeava conforme escrevera à sua irmã Tania, assim que chegou à Berna: “Tudo me atinge – vejo demais, ouço demais, tudo exige demais de mim” (LISPECTOR apud VARIN, 2002, p. 140).

A distância da família, dos amigos, da terra que escolhera como sua, a falta de contato com outros escritores e o afastamento do ambiente literário que vivia o Brasil, aliados à mudança total de sua vida diante dos novos afazeres como esposa de diplomata, como ir a jantares cerimoniosos, preocupar-se excessivamente com o que vestiria, medir palavras e postura, ou seja, fazer o oposto do que estava habituada até então, “deram espaço à manifestação escancarada de uma depressão reprimida até então em virtude do ambiente familiar e da alegria que ela tinha em viver no Brasil” (GOTLIB, 2013, p. 270).

Em carta enviada de Berna à irmã Tania Kauffman, em 01 de setembro de 1945, ela escreve: “Meus problemas são os de uma pessoa de alma doente e não podem ser compreendidos por pessoas, graças a Deus, sãs” (LISPECTOR; apud MONTERO, 2002, p. 38). No período em que morou na cidade suíça, Clarice pôde dedicar-se a escrever cartas para as irmãs e amigos (a destacar, Fernando Sabino, Lúcio Cardoso e Manuel Bandeira, com os quais a autora se correspondia mais). Além das cartas, sua maior companhia era a máquina de escrever, que passava a maior parte do tempo repousada em seu colo, servindo como um instrumento de ligação entre Clarice e o mundo.

Na primeira carta enviada a Fernando Sabino, endereçada a ele e a outros três amigos em comum (Helena, esposa de Sabino, Paulo e Otto Lara Resende) em 21 de abril de 1946, Clarice manda notícias de Berna ao amigo, já mostrando aqui sua antipatia pela cidade desde o primeiro momento.

O jeito é olhar Berna da janela e fechar a boca com força. Berna é linda e calma, vida cara e gente feia; com a falta de carne, com o peixe, queijo, leite, gente neutra, termino mesmo dando um grito e comendo o primeiro boi de alma doente que eu encontrar; falta demônio na cidade... (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 11).

O excesso de quietude da cidade talvez tenha impressionado a autora de forma positiva num primeiro momento, fazendo-a considerar a ideia de que talvez o silêncio e a calma de Berna pudessem trabalhar a favor de seu ofício, beneficiando a capacidade de concentração e maturação de ideias. Como mostrado ao fim da mesma carta enviada a Sabino, afirma que mal chegara em Berna e já começara a trabalhar: “Aqui em Berna já estou tentando trabalhar. Não quero pensar em saudades, não quero pensar em gritos, nem sequer em Berna eu quero pensar” (p. 13). Mas já manda um recado a Otto Lara

Resende, deixando transparecer aos amigos o que a cidade lhe causava: “Oto, aqui você não precisaria ‘puxar angústia’ (é assim?), ela viria sozinha com a primeira moça em Berna” (p. 13).

Nunes (1966), trata da angústia na obra de Clarice Lispector, analisando-a em algumas de suas personagens. Para ele, a angústia surge a partir da insegurança do indivíduo sobre a condição em que se encontra no momento em que esse mal-estar é primeiramente detectado. Aquele que é acometido pela angústia se fecha, abrindo espaço ao silêncio e ao isolamento.

O mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é, como possibilidade originária, puro estar-aí (Dasein). Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio (NUNES, 1966, p. 16-17)

É possível identificar em *A cidade sitiada*, muito do que Clarice via em Berna. A cidade de São Geraldo, no Rio de Janeiro, palco da história de Lucrecia Neves, protagonista do romance, assim como Berna, era quieta, tediosa, aterrorizante.

Na esquina uma carroça de lamparina acesa se arrastava fustigada. Quando as rodas se perderam na distância, nada mais se ouviu. Lá estava a cidade. Suas possibilidades aterrorizavam. Mas nunca esta se revelou! Só uma ou outra vez um copo se partia. (LISPECTOR, 1992, p. 62)

No romance em questão, esse silêncio que invadia Berna e seus habitantes, vem também representado pelo silêncio que imperava entre Lucrecia e sua mãe, Ana. Esse silêncio, que, segundo Ribeiro e Cunha (2013, p. 126), “parece ser necessário entre elas, pois qualquer palavra proferida feriria a quase insignificante existência de ambas em seu próprio espaço”.

Ao conhecer as cartas de Clarice Lispector, fica fácil perceber que, muito do que se vê na cidade sitiada, São Geraldo, está também em Berna. No romance, a autora fala dos gerânios presentes em São Geraldo, que também podem ser encontrados em suas cartas sobre a cidade de Suíça. O silêncio de Berna (real) inunda a cidade carioca (fictícia) e os barulhos típicos do progresso que chega à cidade brasileira são os barulhos que Clarice deseja, desesperadamente, produzir em Berna. “A comunhão

Berna-São Geraldo está nas entrelinhas e nas palavras não ditas, característica peculiar de Clarice Lispector” (RIBEIRO; CUNHA, 2013, p. 127).

Um ponto importante a destacar é o fato de muitas das personagens de Clarice passarem por momentos decisivos, em que tomam consciência de si mesmas enquanto indivíduos e perceberem o presente, ao mesmo tempo em que enxergam o que vivem cotidianamente sem enxergar isso como evidências da necessidade de despertarem para si mesmas, sentem angústia e medo. Isso ocorre, por exemplo, com Martim, protagonista de *A maçã no escuro* (suposto assassino da esposa, fugitivo da polícia e de si mesmo, Martim impõe a si mesmo não pensar, não refletir, não lembrar, mas ser): “Devagar levantou-se, evitando pensar que matara exatamente o que mais amara. E como se tivesse sobrevivido à morte do pássaro, impeliu-se a olhar o mundo naquilo que ele próprio acabara de o reduzir: O mundo era grande”. (LISPECTOR, 1999, p. 49)

Similarmente a Martim, Clarice também vive momentos de extrema angústia, em que, ao ver-se diante do não-familiar, desespera-se e fecha-se em seu mundo íntimo, limitando-se a existir e podendo-se o direito de pensar e lembrar o passado e o presente.

Em resposta à carta da amiga, Fernando Sabino escreve, em 6 de maio de 1946, tentando animá-la, buscando fazê-la interessar-se pela nova cidade, fazendo trocadilhos com o nome da rua em que ela agora morava.

Seminarstrasse é decididamente a única rua do mundo em que você poderia morar: estou imaginando um calçamento de pedras, certinho, uma ladeira até o fim [...] Oh, quisera eu morar em Nova York numa rua assim, de um sol assim. Quisera trafegar em idênticas seminartrasses, de largas perspectivas horizontais, deslizando em planos sucessivos de tristeza, saudade e calma (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 14).

Ela não responde a esta primeira carta e só após a segunda missiva enviada por Sabino em 10 de junho do mesmo ano, é que Clarice escreve ao amigo, apontando suas primeiras impressões sobre as críticas que recebera acerca de *Perto do coração selvagem*, o silêncio dos críticos sobre seu novo romance *O lustre* e as dificuldades que já começava a enfrentar na elaboração do novo romance, *A cidade sitiada*, que chegara a um ponto do qual ela não conseguia sair, o texto estava preso, em “um beco sem saída”, segundo suas próprias palavras.

Acabei de passar uma semana das piores em relação ao trabalho. Nada de nada. Digo a mim mesma: não adianta desesperar, desesperar é

mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando, e uma palavra bem amiga (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 23).

Extremamente carinhoso e atento às necessidades da amiga, Fernando responde a Clarice, em uma carta de seis páginas, buscando dar-lhe ânimo, contando o que sabia do Brasil, e o que se passava com ele em Nova York, onde estava morando por um período a trabalho. Aconselhava a amiga tentar saber sobre o que era o seu novo romance, para que assim pudesse saber o que esperar dele. Esta, segundo ele, seria a premissa básica de todo bom escritor: saber o que será o livro que escreve, antes de começar a criá-lo.

Clarice, a gente se angustia com o livro que está sendo escrito, não é porque está difícil, ou porque esbarrou num beco sem saída: a gente se angustia é por não saber intimamente o que está fazendo. [...] Então é preciso descobrir antes o que é o nosso livro. Um protesto? Uma tristeza? Uma vida? Um elefante? Alguma coisa o livro tem de ser, certo ou errado, contra ou a favor da gente. É preferível que seja a favor, então temos que descobrir o que ele vai ser. [...] Espero intensamente que você descubra o que é que esse seu livro vai ser. Porque o outro se descobriu por si mesmo, você nem percebeu que ele se arriscou a ser nem por que abismos andou. Espero que você saiba apenas isso: estou escrevendo um livro sobre uma mulher que não queria ter filhos. Ou sobre uma mulher que só queria dançar. [...] Me mande notícias do seu livro, notícias detalhadas, estou ansioso por saber e quero fazer minhas conjecturas quanto ao meu... (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 28, 29).

Clarice estava infeliz e, um ano após sua mudança para Berna, já não suportava mais os suíços, as convenções, a frieza, a distância, a neutralidade. Segundo GOTLIB (2013), a autora sentia-se como uma mulher sem lugar: tudo seria terra dos outros, onde os outros estavam contentes. Não haveria espaço para Clarice em lugar algum, “não há um verdadeiro lugar para se viver” (LISPECTOR, 2002, p. 80). A autora revela em suas cartas às irmãs e aos amigos Lúcio Cardoso e Fernando Sabino a angústia de viver em um local que a fazia sentir-se prisioneira de suas reflexões, inquietudes e medos. Berna era para ela a materialização da solidão e do vazio internos. Na sua crônica “Lembrança de uma fonte”, escrita anos depois quando já residia no Brasil, Clarice conta que se sentia encarcerada na cidade: “Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 233).

Ao sentir-se sem lugar, inquieta novamente em meio ao ar de Berna, Clarice Lispector reflete sobre a inexistência de uma “raiz”, de um lugar verdadeiramente preparado para alguém. Assim, ela cita na carta de 5 de maio de 1946, a conclusão a que chega sobre “pertencer-se” afirmando que “é engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes. É tão esquisito estar em Berna e é tão chato este domingo...” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 220).

Da mesma forma, Lucrecia Neves, em *A cidade sitiada*, sente-se estrangeira em sua própria terra. Ao olhar seus conterrâneos, a protagonista não os reconhece como iguais. Durante um espetáculo de ballet, Lucrecia esquece-se de assistir às dançarinas e passa a observar as pessoas que ali estão: “Sentada com o público, enquanto o ballet prosseguia no palco; a escuridão se abanava nos leques. Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida”. (LISPECTOR, 1992, p.108)

Da mesma forma que sua personagem, Clarice Lispector via os suíços como pessoas de outra espécie, que, apesar de serem boas, não estavam habituados a certos tipos de verdade e originalidade. Assim, tudo o que Clarice dizia soava espantoso, o que a fazia manter as opiniões empacotadas, mentindo, dizendo que concordava ou que também não concordava para ser da mesma opinião dos outros e não causar constrangimento ao esposo e a si mesma nas reuniões e jantares a que iam frequentemente. Em carta enviada à irmã Tania, ela fala sobre uma senhora com quem tinha que conviver devido às convenções sociais que o status de esposa de diplomata lhe impunham:

[...] eu vivo me contendo para não abrir a boca porque tudo o que eu digo soa “original” e espanta. Quero explicar o original. Esta senhora tem pavor de original. Falando de uma senhora inglesa que fazia muito esporte, ela me disse: ela é original, não gosto. [...] Na verdade o que eles são mesmo é: best-sellers... As opiniões deles são best-sellers, as ideias deles são best-sellers (apud BORELLI, 1981, pp. 120 e 122).

Assim, nos três anos que viveu em Berna, Clarice pouco falava. Fechava-se em seu mundo, esquivando-se de responder ou opinar sobre qualquer assunto. Passava muito tempo sentada com sua máquina de escrever no colo, sua maior companhia na época, através da qual já escrevia as primeiras páginas de *A cidade sitiada*. Gotlib

(2013) aponta que, nessa fase, “Clarice representa. Como atriz de si mesma, funda uma estratégia de dissimulação que mascara uma suposta ‘originalidade’, que consistiria, quem sabe, na sua mais profunda identidade ficcional” (GOTLIB, 2013, p. 273). Mas essa necessidade de mascarar sua personalidade custava caro demais para Clarice: “por economia de esforço e de dor, tenho me parecido com a primeira pessoa que fica junto de mim” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 117). Essa constante adaptação àqueles que a rodeavam fará com que a autora se sentisse perdida em sua própria identidade. Quem afinal era ela? Quando era Clarice quem falava e quando era uma outra mulher que ela, Clarice, representava?

Entre o “best-seller” e o “ser original”, Clarice é o segundo fingindo ser o primeiro. Ou finge ser qualquer um, ao acaso, num jogo sem escolha, em que perde a identidade de origem (GOTLIB, 2013, p. 276).

Mais uma vez, pode-se ver que, no romance que escrevia, a autora refletia, através da descrição da cidade escolhida para ser palco da história que criava e também através da protagonista, sobre sua própria vida enquanto moradora de Berna. É possível identificar pontos de contato entre Lucrecia e Clarice: a primeira, inquieta-se com o crescimento da pequena cidade de S. Geraldo, ao mesmo tempo em que tenta libertar-se dela e encontrar o seu lugar, enquanto a segunda vê-se afastada de tudo o que Berna lhe oferece, e deseja, também, libertar-se daquele lugar que parece sufocá-la. Ambas, personagem e escritora observam intensamente o mundo que as rodeia: é através da observação das pessoas e do lugar em que estão que elaboram suas considerações e suas reflexões sobre o mundo onde vivem. A introspecção revela muito mais que as palavras, desnecessárias e incompetentes na tentativa de explicar o que veem. Em carta enviada a Sabino em 21 de abril de 1946, Clarice dirige-se à esposa do amigo, referindo-se às suas observações sobre as mulheres bernenses:

Heleninha, as moças daqui pisam duro na calçada, raras se pintam – fui lavar os cabelos no cabeleireiro do hotel e a moça com uma saúde adquirida com anos de neutralidade íntima tinha uma tal força que eu saí de lá sem a menor ideia – quase um daqueles processos de Fernando. (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 21 de abril de 1946, p. 13)

Na mesma linha, Lucrecia Neves observa a cidade e, a partir do que observa, procura entender o mundo e, assim, entender-se a si mesma. Ela observa a cidade de sua

janela e sente que lhe é insuportável viver ali, onde tudo estava minuciosamente equilibrado (os objetos sobre a prateleira, o pássaro empalhado, a torre da usina), fazendo-a sentir-se como o ponto discrepante em tudo aquilo.

É que não podia suportar aquela muda existência que estava sempre acima dela, a sala, a cidade, o alto grau a que chegavam as coisas sobre a prateleira, o passarinho seco prestes a voar empalhado pela casa, a altura da torre da usina, tanto intolerável equilíbrio – que só um cavalo sabia exprimir em cólera sobre as patas. (...) (LISPECTOR, 1992, p. 58)

Assim como Lucrecia, Clarice também se sentia destoante do lugar em que estava e, por ter que ficar ali, condenada ao enclausuramento. Como já citado anteriormente, em uma crônica que escreve sobre Berna, anos depois de mudar-se de lá, a autora se questiona: “Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 233). Esse sentir-se à parte do mundo em que estava angustiava a autora, levando-a a sentir-se desorientada e prisioneira daquela cidade que ela descreve como medieval: “Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir. (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 233)

Segundo Ribeiro e Cunha (2013), havia um único ponto em que Lucrecia Neves diferia de Clarice: a primeira não possui a avidez precisa para refletir, pois não era inteligente.

Seu poder de observação restringe-se à monotonia da cidade e no tédio que esta proporciona em seu interior; na ânsia de participar de bailes e de recursar-se a uma felicidade restrita ao universo do sobrado onde vive e que faz parte do mundo pacífico de sua mãe. E ainda: ao mudar-se para a metrópole e atingir seu objetivo maior – casar-se e ter uma vida diferente daquela entediante perspectiva de S. Geraldo – a inquietude da protagonista não encontra seu fim, mas retorna à angústia anterior de sair-se do anonimato e buscar o retorno a S. Geraldo, já amplamente modificado pela presença cada vez mais marcante do progresso. (RIBEIRO; CUNHA, 2013, p. 129)

O poder de observar na obra de Clarice Lispector e também em suas cartas, possui a característica da profundidade da escritora: suas emoções são desmembradas em cada página de sua obra e nos trechos de suas cartas, percebendo-se a entrega da autora ou sua ‘marca registrada’ nas entrelinhas de suas reflexões.

Pode-se dizer que Clarice Lispector tem a intuição do existir e do sobreviver, até mesmo em ambientes inóspitos e estranhos, como era Berna para ela. Ao escrever *A cidade sitiada*, a autora cria uma protagonista que lhe permite extravasar a angústia de estar onde não se deseja e desejar estar em qualquer outro lugar que não aquele em que se está. Ela recria, artisticamente, sua experiência pessoal, universalizando-a, através de Lucrecia Neves. Clarice Lispector e Lucrecia Neves desejam encontrar-se e libertar-se, definitivamente, “do estado sitiado” (RIBEIRO; CUNHA, 2013, p. 131).

Enquanto recriava sua experiência com o romance que escrevia, a escritora confessava em cartas às irmãs e aos amigos que, em Berna, ela passava dias extremamente deprimida, ficando às vezes horas sentada no sofá sem ao menos um livro nas mãos, apenas esperando as horas passarem.

Tem dias que me deito às 3 da tarde e acordo às 6 para em seguida ir para o divã e fechar os olhos até as 7 que é hora de jantar. Isso tudo não é bonito. (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, p. 34).

Seguindo sugestão que Sabino lhe dera em uma carta, a autora começou a ler *A imitação de Cristo*, que, às vezes, conseguia fazê-la sair do seu estado de torpor, dando-lhe ânimo. Na mesma carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, Clarice fala da incapacidade de reagir diante do desânimo que tomara conta de si, e reclama da vida íntima que leva, que poderia ser entendida aqui como a vida solitária que levava na Suíça, passando os dias sozinha em casa, frequentando lugares e falando com pessoas a quem não podia se mostrar inteiramente, tendo que podar seus ímpetos e dizeres, a fim de moldar-se à a nova vida.

Tenho lido muito a *Imitação de Cristo* que tem me purificado às vezes. Mas não sei aprender ainda a desistir e tenho mesmo medo de desistir e me entregar porque não sei o que virá daí. Até agora eu mesma me ergui sempre mas é um esforço muito grande e naturalmente estou bem cansada. Esta vida íntima que chega a um ponto de não ter nenhum sinal exterior, termina por me tirar a direção e o sentido das coisas. Me parece que cheguei a um ponto de onde não posso mais sair (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 34).

Diante da dificuldade de se comunicar com aqueles que a rodeavam, Clarice buscava desesperadamente na escrita a salvação - escrever era a forma que tinha de livrar-se de tudo o que a reprimia e organizar a própria mente. Segundo Candido (1995),

a literatura tem exatamente a função de organizadora da nossa mente à medida em que nos deixa mais aptos a organizar nossos pensamentos e sentimentos, e conseqüentemente, mais habilitados a ordenar a visão do mundo que temos.

Quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador, nos propõem um modelo de coerência gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 1995, p. 245)

No entanto, o ato de produção literária em Clarice Lispector era sofrido. Muito embora não lhe faltassem ideias e material para criar histórias, ela sentia que lhe faltava o dom da composição. “O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho. Minha tendência seria a de pensar apenas e não trabalhar nada. O trabalho de compor é o pior” (LISPECTOR, 2002, Carta a Tania Kaufmann, 1 de julho de 1946, p. 115). O trabalho com a língua e a impossibilidade de exprimir em palavras exatas os sentimentos eram extremamente dolorosos e a colocavam em um círculo do qual não conseguia sair, às vezes, por meses a fio: precisava escrever para livrar-se de si mesma, mas o processo de escrita era tortuoso, o que a levava a longos períodos depressivos que a impossibilitavam de escrever, o que a fazia sentir-se novamente presa em si.

Segundo Freud (apud EAGLETON, 2006, p. 243) o homem vive em constante busca do prazer em detrimento da dor. Segundo ele, o trabalho é um prazer, mas exige também uma renúncia (repressão), que vem acompanhada do desprazer. O grau de repressão suportável varia de indivíduo para indivíduo. O que é suportável para um pode ser tão forte a ponto de desencadear neurose em outro.

Meu livro há meses está parado por falta de movimento íntimo e “êxtimo”. Espero em Deus acordar deste mau sonho que está se prolongando mais do que posso às vezes suportar (Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p.63).

Foi nesta época também que a autora começou a procurar cartomantes e transitar em consultórios de psicoterapia. “Leram minha mão e disseram que não sou muito feliz.

E que não vou ser muito feliz. Que coisa” (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 8 de fevereiro de 1947).

O silêncio de Berna e o tempo livre que Clarice tinha caminhavam contra a escritora. Um lugar calmo e horas ilimitadas para trabalhar sem ser interrompido é o que muitos escritores sonham em sua carreira. Artisticamente, Berna poderia ser considerada o paraíso. Mas, para Clarice, era diferente. Seus dias eram sem vida e o silêncio e o estar só lhe eram intoleráveis.

Interrompi mesmo o trabalho, minha impressão é de que é para sempre. [...] Tenho outros problemas também, Fernando, e por cartas não saberia falar. Ia me fazer muito bem abrir meu coração e mostrar afinal a alguém que fechasse os olhos e não ouvisse, que horror se pode guardar numa pessoa. A solidão de que sempre precisei é ao mesmo tempo inteiramente insuportável (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, p. 37).

O que interessa apontar é que, muito embora Clarice dissesse estar parada no seu ofício de escritora, e de fato, tenha demorado muito tempo para finalizar o terceiro romance, escreveu muitos contos nesse período. Faltavam-lhe forças e inspiração para os romances, mas os contos fluíam. Essa facilidade parece não ser percebida pela autora na época, ou talvez, fosse por ela ignorada, talvez porque o conto naquela época ainda era considerado um gênero menor, ou simplesmente porque ela quisesse ser conhecida como uma grande romancista e não como escritora de contos. Importa ressaltar que grande parte de seus melhores contos foram escritos nessa época, dentre os quais estavam: “A imitação da rosa”, “Os devaneios da galeguinha”, “Feliz aniversário”, “A menina ruiva”, “O búfalo”, “A menor mulher do mundo”, “Mistério em São Cristóvão”, “Um jantar”, “Os laços de família”, todos publicados somente décadas depois, quando já morava no Brasil.

Na mesma carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, em que afirma que interrompera o trabalho e que parecia que seria para sempre, Clarice escreve ao amigo “ [...] enquanto isso escrevi um pequeno conto chamado “O crime”, que mandarei talvez para você um dia desses”. Este conto foi publicado como “O crime do professor de matemática” muitos anos depois, compondo o livro *Laços de família*, uma das obras responsáveis pela consagração da autora em 1960. Em várias cartas, ela menciona que está escrevendo “uma historinha (um conto) que não presta para nada”.

O fato de Clarice dizer frequentemente que não escreve nada, que pensa em desistir de seu trabalho, pois já está sem escrever há meses, e, ao mesmo tempo, enviar contos que escreve nesse meio tempo para que Sabino leia pode também ser entendido como uma faceta de Clarice criando uma personagem-escritora de cartas, travando aqui, uma aliança entre as cartas e literatura.

Meu livro está parado há meses [...] Espero em Deus acordar deste mau sonho que está se prolongando mais do que posso às vezes suportar. [...] Enquanto isso, estou me divertindo tanto quanto você não pode imaginar: comecei a fazer uma “cena” [...] uma cena antiga, tipo tragédia idade média, com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 63)

Como nota-se, enquanto diz estar parada em seu ofício, Clarice na mesma carta, relata sua experiência prazerosa de escrever uma cena antiga, que segundo ela “é uma coisa horrível, mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer...” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 63). Essa cena depois se tornará uma peça teatral, que será posteriormente publicada como “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” no livro *A legião estrangeira*.

Moraes (2007, p. 94) aponta que a correspondência é um diálogo e o remetente, de acordo com a maior ou menor proximidade com o destinatário, escolhe assuntos, imagens e opiniões pessoais que mostra ou não. É, segundo ele, a presença do outro que determina o que e como aquele que escreve a carta conta o que deseja, ou seja, o escritor de cartas molda-se, no mais das vezes, à imagem que tenciona mostrar ao outro, assim como ocorre no meio social em que vivemos, ao qual devemos cotidianamente nos moldar e vestir nossas máscaras de acordo com os diferentes lugares em que estamos e as pessoas com as quais nos relacionamos.

Sob esse ponto de vista, pode-se pensar na carta também como um local de encenação do eu. Dessa forma, toda carta carregaria em si uma parcela de ficção, pois ela não deixa de ser uma forma de encenação daquele que escreve a seu destinatário.

Já na primeira carta que envia de Berna em conjunto para amigos no Rio, Clarice inicia a construção de sua imagem que, aos poucos, será desenvolvida nas demais cartas que escreveria a Fernando Sabino. Da mesma forma que fazia com as personagens, nas cartas enviadas aos amigos ela construía a imagem de si mesma a partir de pensamentos

existenciais e questionamentos sobre a humanidade. Assim, da mesma forma que Clarice encenava em sociedade em Berna, não é improvável que também, assim como um romancista, criasse uma Clarice escritora de cartas, diferente em partes da Clarice pessoa.

Na maior parte das cartas, Clarice escreve no auge da depressão. Com a máquina ao colo, “reduzida ao essencial”, cria uma cena e insere-se nela como personagem, parecendo querer presentificar-se para quem a lê. Há, aqui, um trecho literário ficcionalizado, que poderia ser lido como parte de um conto ou romance, caso não se soubesse tratar-se de uma carta da autora.

Às três horas da tarde sou a mulher mais exigente do mundo. Fico às vezes reduzida ao essencial, quer dizer, só meu coração bate. Quando passa, vêm seis da tarde, também indescritíveis, em que eu fico cega. Se o telefone toca eu dou um pulo e se me “convidam” eu pareço cachorrinho, saio correndo e enquanto corro digo: estou perdendo minha tarde (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 19 de junho de 1946, p. 21).

Na mesma carta, a autora fala da viagem a Paris e das dificuldades que enfrentara assim que lera as primeiras críticas a seu trabalho. “Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 22). Nota-se aqui o desejo e a necessidade de se mostrar ao destinatário, recriando-se, pela escrita, a fim de aproximar-se do interlocutor através de recursos literários e linguísticos de sedução emotiva e intelectual.

Moraes (2007) relembra em seu estudo o que Foucault escrevera sobre as cartas de Sêneca a Lucílio, apontando que, muitas vezes, o escritor de cartas não aparece apenas como sujeito da ação: é muito possível que o missivista esteja voltado para si mesmo, dando destaque à focalização da “alma e do corpo”. “O corpo e suas doenças, as sensações físicas, a objetivação daquilo que se passa na alma e a narrativa do cotidiano confirmam o nascimento de uma individualidade reflexiva em que a narrativa de si é a narrativa da relação a si” (MORAES, 2007, p. 95). É justamente essa focalização na alma e no corpo que encontramos nas *Cartas perto do coração*. Sempre focada em si e em suas impressões da vida, Clarice tece na correspondência com Sabino uma teia de narrativas de seu complexo gênio. Para ela, é vital que todos saibam o quão penoso lhe é seu ofício, sua arte, sua vida. Segundo Olga Borelli (apud MOSER, 2011, p. 111), sua grande amiga nos últimos anos de vida, Clarice era uma pessoa *full time*

autocentrada, não porque ela quisesse, mas porque não sabia se entregar. Isso fazia com que, em momentos de extrema ansiedade, ela mesma não se tolerasse, da mesma forma que as pessoas também não aguentavam ser amigas dela por muito tempo.

Após três anos em Berna, Clarice recebe a notícia de que o marido seria transferido por um período para o Brasil. Feliz e ansiosa com a possibilidade de voltar ao solo brasileiro, escreve cartas às irmãs e amigos, contando as novidades, mas já revelando que muito daquela mulher que embarcara do Brasil em direção à Suíça anos atrás, já estava morto. Berna a tinha transformado completamente, de modo que ela mesma às vezes não se reconhecia. Em 6 de janeiro de 1948, escreve à irmã Tania com o intuito de prepará-la para o encontro com a nova Clarice, que ela não conhecia:

[...] não pense que a pessoa tem tanta força assim a ponto de levar qualquer espécie de vida e continuar a mesma. Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro. [...] quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? Assim fiquei eu... Para me adaptar ao que era inadaptável, para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus grilhões – cortei em mim a forma que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também a minha força (LISPECTOR, apud GOTLIB, 2013, p. 310).

2. O OFÍCIO DE ESCRITORA: A VIA CRUCIS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR

Clarice, nas cartas, busca a si mesma por meio de um mecanismo em que a identidade se desnuda através da construção de imagens que provêm do contato com o amigo Fernando, com familiares, com colegas escritores, e através também da vivência que tem com o passar dos anos, contra as quais muitas vezes se rebela, se entrega, ora questionando-as ora deixando-se surpreender e assustar-se com elas. Mais do que isso, as cartas têm como principal conteúdo o processo criativo que se dá através de uma atmosfera introspectiva e dolorida.

No início da correspondência com Sabino, Clarice Lispector havia publicado a primeira obra, *Perto do coração selvagem* (1943) e estava em processo de finalização do segundo romance, *O lustre* (1946), e alguns contos avulsos e trabalhara como

repórter do jornal *A Noite*. Sua carreira, neste período, de um lado, recebia as primeiras avaliações positivas por parte da crítica. Mas, por outro lado, também sofria fortes ataques de certos críticos que não concordavam com seu estilo peculiar de escrita, estilo que Sabino define como “ [...] procura da palavra essencial traduzida em uma compulsão de sentir cada palavra que escreve” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 30).

Em 1946, uma resenha negativa de Álvaro Lins, criticando ferozmente seu primeiro e segundo livro atinge profundamente a escritora. Como veremos a seguir, esse episódio, acompanhado do silêncio de tantos outros críticos de quem ela esperava uma palavra sobre o livro, passaram a influenciar negativamente a produção da autora, deixando-a vacilante, insegura sobre a possível falta de literatura em sua obra. Em carta enviada de Berna em 19 de junho de 1946, Clarice fala do impacto que a crítica causou em seu processo de criação:

[...] De volta fomos diretamente para um apartamento novo, ainda novo, tudo encaixotado, estranho, desarrumado. Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigos [...] várias notinhas, referências a você e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância. Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 21).

Como pode-se observar no trecho de carta acima, ao relatar seu desânimo, a autora descreve o local em que estava quando leu a crítica: em meio a caixotes, femininamente e gripada, ela sentou-se e chorou. As descrições e digressões de Clarice servem como exposição de pensamentos que desnudam seu mundo interior: em meio ao caos exterior (a sala cheia de caixas amontoadas em virtude da mudança para a nova casa em Berna), explode o caos íntimo da escritora. Abalada com a crítica recebida e extremamente preocupada com sua projeção no olhar do Outro, Clarice começa a sentir-se incapacitada de escrever ao mesmo tempo em que sente que fazê-lo é a única forma de manter-se viva. Vê-se tomada por angústia intensa causada pelo processo de criação

e pela incerteza sobre como seus textos seriam recebidos pela crítica e pelo público leitor, ao lado de sofridos períodos de total inatividade, como pode-se observar em carta enviada de Berna a Sabino em 27 de julho de 1946: “Não trabalho mais, Fernando. Caí inteiramente e não vejo um começo sequer de alguma coisa nascendo. [...] Interrompi mesmo o trabalho, minha impressão é de que é para sempre” (SABINO; LISPECTOR, pp. 34, 35).

Preocupado com a amiga, Fernando Sabino envia-lhe uma carta em resposta, em 6 de julho de 1946, em que afirma:

Digo apenas que não concordo com você quando diz que faz arte porque “tem um temperamento infeliz e doidinho”. Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós [...] Apenas desejo intensamente que você não avance demais para não cair do outro lado. Tem de ser equilibrista até o final. E suando muito, apertando o cabo da sombrinha aberta, com medo de cair, olhando a distância do arame ainda a percorrer – e sempre exibindo para o público um falso sorriso de serenidade. Tem de fazer isso todos os dias, para os outros como se na vida você não tivesse feito outra coisa, para você como se fosse a primeira vez. Do contrário seu número será um fracasso. [...] O artigo do Álvaro Lins, já calculo o que ele terá dito. Fico revoltado, raivoso, parciaisíssimo: Álvaro Lins é um cretino (SABINO; LISPECTOR, 2002, pp.27, 28).

Mesmo as palavras de consolo e aconselhamento de Sabino parecem não surtir efeito positivo em Clarice. Afundada em depressão, em carta enviada de Berna em 27 de julho de 1946, a autora, mais uma vez, desabafa com o amigo sobre o momento de improdutividade e angústia. Falta-lhe inspiração, ânimo, esperança na profissão que escolhera desde muito pequena: “Caí inteiramente e não vejo um começo sequer de alguma coisa nascendo” (SABINO; LISPECTOR, 2002 p. 34).

A crítica de Álvaro Lins, intitulada “*A experiência incompleta: Clarice Lispector*”, referia-se à publicação de *Perto do coração selvagem*, e dizia que o romance era incompleto, mutilado e sem unidade íntima. Na crítica, embora colocasse a autora ao lado de escritores como James Joyce e Virgínia Woolf - que levaram o recurso do fluxo da consciência às últimas consequências - e elogiando o trabalho com a linguagem, as inovações formais, a originalidade do estilo, a "exuberância verbal", a "inflação de adjetivos na frente e nas costas de substantivos" e "a audaciosa combinação de vocábulos", o crítico não deixou de apontar que, para ele, em *Perto do coração selvagem*:

Faltam-lhe, como romance, tanto criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto a existência de personagens como seres vivos. [...] só um personagem, Joana, tem uma existência real (LINS, 1963, p.191).

Extremamente influenciada pela opinião que a crítica poderia exercer em seus leitores e também nas futuras publicações de seus livros, a autora mostra-se abatida e convicta de que o crítico estaria certo sobre sua incapacidade de criação literária. Mesmo a crítica positiva e entusiasmada de outro renomado crítico da época, Sergio Milliet, não a convenceu de que Álvaro Lins poderia estar errado. Como consequência, Clarice começa a sentir-se incapacitada de escrever ao mesmo tempo em que sente que fazê-lo é a única forma de manter-se viva. Nasce aqui uma luta interna incessante que a acompanhará por toda carreira de escritora.

Passo o tempo todo pensando - não raciocinando, não meditando - mas pensando, pensando sem parar. Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta de Clarice enviada de Berna em 27 de julho de 1946, p. 34).

Freud (apud EAGLETON, 2006) afirma que tudo o que somos é fruto da sociedade e das vozes culturais a que estamos submetidos. Dessa forma, seríamos fruto do que ouvimos de nossos pais, parentes, professores, amigos, etc. Além dessas vozes às quais somos submetidos desde a primeira infância, há também as vozes que passam a exercer forte influência sobre o indivíduo na fase adulta. No caso da escritora, essas vozes vinham dos críticos de sua obra, dos colegas escritores, do seu público leitor. Assim, “ [...] nosso desejo é, de certa maneira, sempre recebido do Outro. Desejamos aquilo que outros – nossos pais, por exemplo, desejam para nós” (EAGLETON, 2006, p. 261). Para Freud, o indivíduo passa a vida inteira tentando ser o eu ideal, ou seja, o eu esperado pela sociedade, o nosso grande Outro. Assim, o eu conteria, de certa maneira, a história de suas escolhas objetais, baseadas naqueles que escolheu como modelo.

Ainda com relação à influência das vozes culturais às quais Clarice estava submetida, é nítido nas cartas enviadas a Sabino que havia uma constante tensão entre a forma como ela era vista pela crítica e a forma como gostaria que os leitores e críticos a vissem. Em carta enviada de Nápoles ao amigo Lúcio Cardoso, em outubro de 1944, Clarice, em resposta ao comentário do escritor de que o título do romance *Ihe soara*

“meio *mansfieldiano* e um tanto pobre para pessoa tão rica” (2002, p. 60), a escritora enfim desabafa, reiterando o que já havia falado em cartas a Fernando Sabino a respeito da crítica de Álvaro Lins sobre sua obra de estreia:

Talvez você ache o título mansfildeano 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 prostituto!), 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. [...] nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros** (2002, pp. 62-3, grifo nosso).

Nota-se aqui a insatisfação da autora ao ser comparada pelo amigo com outra autora. O problema não era a comparação com Katherine Mansfield (de quem a autora confessa ser leitora em carta a Fernando Sabino), mas o fato de sentir que sempre seria comparada a algum outro autor: “venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito”, ou seja, para ela, parecia impossível inovar, porque estava sempre por último entre os escritores. Parece que a autora reconhece-se aqui com duas faces: uma real, com a qual se identifica, e uma irreal, construída pela imagem que o Outro tem dela. Muito embora reconheça essa imagem irreal como algo oposto à sua identidade, é a essa imagem que a autora se prende quando está em fase de publicação de suas obras: nada do que escreve agora parece original, bem escrito, tal como deve ser uma obra literária.

Tenho uma vaga ideia de que o conto não presta pra nada... Não se constranja com isso (SABINO; LISPECTOR, 2002; Carta enviada de Berna, em 14 de agosto de 1946, p. 53).

[...] comecei a fazer uma “cena” (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia idade média, com coro...coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Não está pronto está tão ruim que até fico encabulada (SABINO; LISPECTOR, 2002; Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p. 63).

Mesmo quando ainda era criança, já assumia que, para ela, escrever era doloroso. Além disso, já tinha consciência de que escrever exigia prática quando se

desejava ser um escritor renomado. Em *A descoberta do mundo*, a autora fala sobre as primeiras experiências de escrita e da responsabilidade que o ofício exigia de todo indivíduo que desejasse se embrenhar pelo mundo das letras.

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo [...] Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir (LISPECTOR, 1984, p. 114).

A menina escritora já sabia que era preciso escrever, mesmo que o bom momento (inspiração) não estivesse presente. Interessa aqui relembrar a última frase do trecho destacado acima: “Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir”. Onze anos depois, dois meses após a primeira carta ao amigo contando sua reação aos ataques de Álvaro Lins, a autora escreve para Sabino: “como diria Álvaro Lins eu sou dos muitos chamados e não escolhidos” (Carta enviada de Berna em 14 de agosto de 1946, p. 51). Note-se aqui que a escritora já havia incorporado a crítica recebida como verdade única sobre seu trabalho.

O próximo livro, *A cidade sitiada*, será, para ela, o trabalho mais difícil até então. Em carta enviada à irmã, Tania Kauffman, em 8 de maio de 1946, a autora fala da dificuldade e insegurança com a escrita de seu terceiro romance.

Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconsciência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar esse desejo, não ficará nada (MONTERO, 2002, p. 85).

Percebe-se nos dois trechos de cartas enviadas a destinatários diferentes, que a vida da escritora parece perder sentido quando ela se vê impossibilitada ou impedida de escrever, pois, para ela, o ato de escrever é a única forma de sentir-se viva e entender-se. Clarice parece purgar-se a si mesma: “Eu escrevo e assim me livro de mim e posso

descansar” (LISPECTOR, 1992, p.111). É através da arte que ela se afirma, se identifica, se cria e vive seu processo de experimentação da vida, como lembra Faustino:

Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta – da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção. Todo poeta digno de ser como tal considerado pelo povo considera sua vida como um processo ininterrupto de aperfeiçoamento. Nesse processo entra a poesia como instrumento principal. E é por isso que a vida de um poeta perde completamente seu sentido quando, porventura, se vê ele definitivamente impedido de fazer poesia (FAUSTINO, 1976, P. 31).

Escrever, para a autora, era uma tentativa de exorcizar o choque constante que a vida lhe causava, “ [...] era um modo vital de dar forma, de significar, de expressar o que latejava nela com tanta violência” (ROSENBAUM, 2002, p.122).

Ao mesmo tempo, o trabalho com a língua, e a impossibilidade de exprimir em palavras exatas os sentimentos era extremamente dolorosa e a colocava em um círculo do qual não conseguia sair, às vezes, por meses a fio: precisava escrever para livrar-se de si mesma, mas o processo de escrita era tortuoso, o que a levava a longos períodos depressivos que a impossibilitavam de escrever: “Meu livro há meses está parado por falta de movimento íntimo e êxtimo. Me parece que cheguei a um ponto de onde não posso mais sair” (Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p.63).

Calvino (2003), afirma experimentar semelhante sensação de bloqueamento diante do que escreve, mas, no caso dele, isso ocorre devido à expectativa diante do que quer criar:

Às vezes procuro-me concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada: mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. (CALVINO, 1990, p. 83).

Dessa forma, pode-se perceber que, apesar de terem causas diferentes, tanto Clarice quanto Calvino experimentam momentos dolorosos no seu processo de criação literária e têm como ponto de união a procura pela perfeição, seja ela estética ou conceitual.

Além disso, importa dizer que Clarice Lispector estava sempre preocupada em como a leriam o que revela a necessidade de aceitação da crítica e do público que nutria. Ao contrário do que muitos estudos sobre Clarice têm demonstrado, fica claro nas cartas escritas a Fernando Sabino que ela vivia constantemente preocupada com a reação da crítica a seus livros e também com a reação do público leitor. A Clarice escritora de cartas revelava-se uma figura oposta à da mulher pública, elegante, enigmática, forte e determinada, imagem sob a qual se tornou conhecida. A fragilidade, a insegurança e o desânimo são sentimentos presentes nas cartas da artista que buscava desabafar e encontrar no destinatário, além de palavras de apoio, intermediação nos processos criativos e editoriais.

Em *A descoberta do mundo*, obra lançada décadas depois da publicação dos dois primeiros romances, Clarice fala da necessidade que tinha de se comunicar com o público: “ [...] lado a lado com o desejo de defender minha própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre” (1984, p.75). Por mais preocupada que pudesse estar com o íntimo, Clarice também estava preocupada com o leitor, o que nos confirma que o escritor isolado é um mito do passado, nunca existiu. Quem escreve, deseja comunicar-se. Deseja ser lido. Dependendo da comunidade e da área onde vive o escritor, essa comunicação poderá realizar-se com maior ou menor velocidade, com maior ou menor êxito, mas ela sempre será um dos motivadores daquele que escreve. Em seu romance *Água Viva*, a autora sugere o nascimento da palavra, o nascimento do sujeito, o nascimento do leitor, e, no limite, a gestação do próprio autor: “Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1980, p. 12).

Por não poder atuar junto aos editores para promover a publicação de suas obras, Clarice dependia também da crítica para acelerar as publicações. Além do auxílio intelectual, o apoio editorial de Sabino foi fundamental para que Clarice publicasse algumas de suas obras, dentre elas *A imitação da rosa*, *A maçã no escuro* e *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*.

Na carta de 30 de março de 1955, por exemplo, Sabino analisa uma série de contos da escritora e promete intermediar a publicação deles. Ele comenta entusiasmado cada conto e faz algumas observações sobre as escolhas vocabulares.

A imitação da rosa é obra-prima. [...] Você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil. Você está escrevendo como ninguém - você está dizendo o que ninguém ousou dizer (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 25).

Na última carta que se encontra no livro de correspondência, escrita em 29 de janeiro de 1969, Sabino apresenta sua leitura de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. O escritor, que havia fundado sua segunda editora, opina, como amigo e editor, dizendo-se atordoado frente à perfeição e à complexidade da obra:

Estou atordoado. Eu não mereço mais ser seu leitor. Você foi longe demais para mim. [...] O seu livro me fez perder as dimensões, para entendê-lo preciso de tempo, até recuperar a perspectiva. A minha medida é mais rudimentar [...] Esta carta não lhe dá a medida de como eu quero bem e admiro o seu livro, como tudo que vem de você. (SABINO, 2002, p.205)

Nota-se aqui que a autora estava muito além de seu tempo. Como o próprio amigo lhe dizia, para entendê-la em sua totalidade era necessário tempo. Pode-se aplicar aqui a afirmação de Adorno (2003, p.74), quando ele afirma que a lírica capta algo que é subliminar na sociedade antes que as pessoas tenham consciência desse algo e que daí vem o fato de dificilmente ela ser aceita pelos contemporâneos.

Clarice, na maior parte das vezes, aceitava as opiniões e sugestões do amigo Sabino, a quem julgava mais apto a entendê-la e, assim, podia julgar ou auxiliar na escolha de título de livro, nome de personagem, ou criação de uma história. A aceitação quase total das sugestões comprova a grande influência do escritor, que se sente constrangido com a confiança depositada na sua avaliação: “ [...] fiquei encabulado de ver que você seguiu ao pé da letra demais as minhas sugestões; fiquei com medo de ter exagerado, pensando até em voltar atrás em alguns casos” (SABINO; CLARICE, 2002, p.185). Clarice, porém, declara, na carta de 24 de janeiro de 1957, que enfrentou uma discussão interna e que aceitou as correções por considerá-las realmente necessárias.

Para ela, a literatura também era uma forma de experimentação e de conhecimento do mundo e, portanto, uma maneira de autoconhecimento e de organização do próprio ser. Enquanto, como lembra Faustino, o escritor “purga e melhora o leitor, fazendo-o mudar de vida, purga também e também melhora a si mesmo, mudando continuamente de vida, até, se possível, fixar-se em formas definitivas de realização” (FAUSTINO, 1976, p.31).

Segundo Faustino, ao próprio autor se poderia aplicar a fórmula do *ut doceat, ut moveat, ut delectat*, pois, segundo ele, se a poesia é para o poeta seu instrumento específico de experiência, ela também ensina, deleita e comove o próprio criador. “A

alegria e a dor de criar se fundem sempre e constituem apanágio do poeta tanto quanto de qualquer outro artista” (p.32). Em carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, Clarice demonstra estar em estado de graça com o ofício de escritora, muito embora seu livro estivesse parado há meses.

Às vezes estou num estado de graça tão suave que não quero quebrá-la para exprimi-la, nem poderia. Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim mesma, uma coisa que sucede como se me tivessem mostrado a outra face. (...) Talvez seja orgulho querer escrever, você às vezes não sente que é? A gente deveria se contentar em ver, às vezes. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 63)

O *ut doceat* sofrido por ela em seu ofício de escritora é conquistado através da dor que ela sente em relação ao mundo, a si mesma e ao próprio processo de escrita. Em uma de suas cartas em resposta às sugestões de Sabino em relação ao manuscrito que enviara a ele, a autora deixa claro o quão doloroso é para ela o processo de criação de uma obra e a grande necessidade que tem de desfazer-se do contato com a obra ao finalizá-la. É o que verifica-se em trecho de carta enviada de Washington em 21 de setembro de 1956, em que ela fala sobre o trabalho de lapidação de *A maçã no escuro*:

Para modificar a estrutura do livro eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, pelo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. Como voltar a ter contato íntimo com ele, sem provocar de novo em mim um estado de exaltação, que por Deus, não quero? (SABINO; LISPECTOR. Carta enviada de Washington, em 21 de setembro de 1956, p.131).

As cartas trocadas entre a autora e Fernando Sabino revelam também a concepção do processo de escrita de Clarice Lispector. Inspiração, para ela, era o trabalho do inconsciente e de ruminação interior. Dizia que só conseguia a simplicidade à custa de muito trabalho. Ao contrário do que muitos diziam na época, a autora não escrevia em transe. Tomava notas em papéis durante o dia, e, às vezes, acordando durante a noite, e assim criou seu fundo de gaveta, onde guardava todas as anotações, e depois ia juntando todas elas, lapidando as ideias, criando histórias. Na época em que seus filhos eram pequenos e viajava como esposa de diplomata, “[...] ela tinha uma vida de dona de casa: trabalhava com sua máquina de escrever no colo, sempre interrompida

pelos seus filhos, atendendo ao telefone, chamando a empregada e recebendo os amigos” (BORELLI, 1982, p.14). Era-lhe impossível trabalhar em qualquer tipo de transe.

Jamais caí em transe em minha vida. Não psicografo nem baixa em mim nenhum pai-de-santo. Sou como qualquer outro escritor. Em mim, como em alguns que 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 (Suplemento Literário de Minas Gerais, 11 de outubro de 1975).

O modo muitas vezes caótico de criação artística era frequentemente acompanhado de uma angústia intensa, ao lado de sofridos períodos de total inatividade. Serão esses vazios, nos quais a torrente criativa parece secar por completo, que a autora buscará registrar como parte inerente do texto, seja nas pausas, seja nos silêncios, seja mesmo no branco da escritura. As lacunas do discurso acabam também sendo expressivas, pois constituem respiros da palavra em que pulsa a inquietação silenciada. É o que vemos já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, sob a percepção da protagonista Joana, ainda criança: “Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo começou a funcionar [...] as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver” (LISPECTOR, 1977, p.7)

Para Clarice Lispector, o ofício de escritora estava diretamente ligado ao trabalho árduo, ao coser as ideias para dentro. A grandeza de uma obra literária exige do seu criador luta incessante e sem tréguas, durante toda a existência. Como ao trabalhador humilde em sua oficina, é totalmente imprescindível que o escritor disponha de instrumentos adequados ao ofício, de meios que possibilitem a tarefa profissional. Faustino (1976) afirma que, a partir do momento em que um homem percebe que tem, potencialmente, a capacidade de receber os fenômenos sociais e naturais de forma sintética e de expressar através da linguagem essa visão totalizadora de um mundo e de uma época, é seu dever alimentar, aperfeiçoar e exercer, ao máximo, essa aptidão. Dessa forma, é importante para o ofício de escritor, que ele esteja atento a questões políticas, sociais, filosóficas e artísticas de sua época. Para Clarice Lispector, esse estar a par do que a cercava parecia natural. Em quase todas as cartas de *Cartas perto do coração*, a autora fala com Sabino sobre literatura, autores brasileiros e internacionais, sobre música, teatro, política e filosofia.

No que diz respeito à função social do escritor, Clarice, em linguagem conotada, não questionava somente a literatura, ou seja, a linguagem literária em si mesma ou a função social do escritor. Ela entendia que não sabia aproximar-se de modo literário da coisa social. Sua realidade, antes da literatura, foi a pobreza do Recife e a história de pobreza e sofrimento da família na Ucrânia e durante a peregrinação para o Brasil. Queria ser advogada, para trabalhar pelos direitos dos penitenciários, e para isso, cursou a faculdade de Direito. Queria lutar pelos direitos humanos, até como uma forma de reparação da própria história. Quando partiu para a literatura, o escrever do social de forma explícita foi-lhe impossível. O problema da justiça no Brasil era para a autora tão óbvio que não conseguia se surpreender com ele – e, sem se surpreender, não conseguia escrever sobre, pois, para ela, era passível de ser escrito tudo aquilo que a arrebatava, causava constrangimento. Para Clarice, escrever é procurar. O sentimento da justiça não é descoberta, é o óbvio. Assim, ela não se questionava e nem se envergonhava por não escrever do social. Envergonhava-se, sim, por não fazer nada concreto contra as injustiças sociais e políticas no país. Dizia a autora: “Meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos” (apud BORELLI, 1982, p. 70).

Antônio Candido (1995, p. 243), afirma que “a literatura é o sonho acordado das civilizações”. Dessa forma, assim como não é impossível que exista equilíbrio psíquico sem o sonho enquanto dormimos, não é possível também que haja equilíbrio social sem a literatura.

[...] ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Nesse sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (CANDIDO, 1995, p. 242, 243)

Assim, muito embora Clarice não considerasse sua obra engajada diretamente nos problemas sociais, suas personagens eram, muitas vezes, representação da sociedade brasileira e escancaravam os problemas sociais e políticos a que estavam subordinadas. Um exemplo disso, é Macabéa, mulher nordestina, pobre de espírito, que, pelo escasso acesso à educação formal, mal conseguia formular pensamentos e, em virtude disso, sofre na cidade grande, ganhando menos que um salário mínimo, sendo

enganada, desprezada, ignorada. Seu único momento de brilho na vida é no momento em que morre atropelada por uma Mercedes-Benz, “pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um” (LISPECTOR, 1996, p. 96).

V. O REAL SUBJETIVO E O LITERÁRIO NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR

Assim como nos contos, romances e crônicas, Clarice apresenta nas cartas questões ligadas ao *eu no mundo*, à identidade, ao eu e ao outro. Ademais, há nelas a reflexão sobre para que fazer literatura, escrever por que e para quem, o processo de criação literária e a lapidação de textos literários (a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível).

Julgamos este estudo valioso para o entendimento da obra de Clarice Lispector, sobretudo porque se trata de cartas trocadas entre dois escritores: aqui, realiza-se um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam, e neles são discutidos problemas ligados diretamente à criação literária. Angelides (2001, p. 25) nos lembra que um elemento que atua de modo determinante no discurso epistolar é o destinatário, pois, uma vez que as cartas são destinadas a alguém, “ [...] esta pessoa orienta o grau de literariedade, de fragmentação, de espontaneidade, bem como o teor e o tom do discurso” (ANGELIDES, 2001, p. 25).

Além disso, devem-se também considerar fatores como o assunto, os problemas atuais do escritor da carta, entre outros, como determinantes no discurso epistolar, pois é tudo isso junto que contribui para compor as diferentes facetas das cartas, fazendo-as oscilarem entre cartas documentais e cartas de valor estético ou estético-documental. Angelides (2001) afirma que é exatamente nessa faixa que abrange o documental e o estético que está muitas vezes inscrita uma visão do fazer literário do escritor, o que fornece para os estudos literários elementos valiosos para compreensão da obra de um autor.

George Lukács (1972, p. 73) aponta que os problemas íntimos relacionados à criação literária podem ser melhor entendidos com o estudo dos testemunhos dos grandes autores, ou seja, através de seus diários e cartas. “Problemas como o da transposição artística do conteúdo oferecido pela vida imediata, aparecem nesses documentos sob um aspecto concreto, organicamente ligados à criação”. A correspondência entre Clarice e Fernando Sabino interessa exatamente nesse sentido, uma vez que Clarice projeta elementos de sua poética nos conselhos práticos que dá ao amigo e revela suas tendências literárias ao comentar os próprios escritos e ideias em

formação e o mesmo se dá com Sabino. Além de essas cartas servirem como documentação da amizade entre os dois escritores e de seu momento literário, o próprio discurso das epístolas muitas vezes se sustenta como literatura.

Este capítulo será dividido em duas partes: num primeiro momento, discutir-se-ão o conceito de real para a autora, os elementos de interpolação e a consciência rememorante, presentes nas cartas, tendo como base teórica o capítulo *A meia marrom*, parte integrante do livro *Mímesis* (1971), de Auerbach. Para este estudo utilizar-se-á a carta enviada de Berna ao amigo Sabino em 14 de agosto de 1946. Em um segundo momento, buscar-se-á responder a duas questões que perseguem os estudiosos do gênero epistolar: (i) que tipo de literatura as cartas propõem? (ii) uma carta pode ser lida como obra de literatura, ou é apenas um material auxiliar para o conhecimento de um escritor e dos problemas relacionados à sua obra? Para isso, serão utilizados trechos de cartas diversas compiladas em *Cartas perto do coração*, tendo como base teóricos ligados ao estudo epistolar, como Philippe Lejeune (2008), Sofia Angelides (2001), Marcos Antonio de Moraes (2007), George Lukács (1972), e críticos da obra de Clarice Lispector, tais como Nádia Batella Gotlib (2013), Walnice Nogueira Galvão (2001) e Gilberto Figueredo Martins (1997).

1. CLARICE LISPECTOR E O REAL SUBJETIVO

Através do estudo das *Cartas perto do coração*, pode-se notar que, muitas vezes, estabelece-se um jogo literário entre Clarice Lispector e Fernando Sabino: ao narrar um sonho que teve, Sabino o faz artisticamente e, Clarice, para responder à altura do amigo, entra no jogo e também conta um sonho, e, ao descrevê-lo, utiliza elementos literários.

Sonhei que estava num lugar de cores apagadas, tudo meio dormente, e que eu ia subir uma escadaria imensa, alta, alta. Eu me aproximava para subir e com horror via que a escadaria era apenas pintada – nem pintada, desenhada a lápis com perspectivas certas em claro e escuro, parece que em cima de papel móvel porque havia vento (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p. 62).

A descrição do sonho de Clarice carrega aquele que a lê para dentro dele como se a autora esperasse que a descrição pudesse fazê-la materializar-se diante do leitor. Há

aqui, o desejo de presentificação do remetente diante do destinatário. A descrição do espaço em que se encontra em sonho, ao mesmo tempo que irreal, parece próximo e real para aquele que a lê. Da mesma forma, em outras cartas da autora, as descrições que faz sobre os lugares por onde passa e as pessoas que vê imprimem no leitor a sensação de estar acompanhando a autora, como se andassem, escritora e leitor, de braços dados, observando o mundo.

Em carta enviada de Berna, como resposta a Fernando Sabino, em 14 de agosto de 1946, Clarice inicia seu texto entrando na história criada por Sabino, em carta anterior: a linguagem torna-se literária num estilo peculiar a muitas de suas narrativas, isto é, marcada por uma descrição artística e subjetiva, que leva aquele que a lê a entrar no mundo que descreve como se também fizesse parte dele.

Fernando,

A descrição de Old Greenwich começou muito bem, eu lendo apenas; depois fui entrando em 1912, e entrei em transe – fiquei passeando pela praia com um maillot até os tornozelos e com meu lanche numa cestinha; e depois, na hora do pôr do sol, botei meu chapéu de abas largas até os olhos, meu vestido comprido de linho bordado e me sentei num banco junto de um homem de bigode e chapéu de palha. Que maravilha se a gente pudesse mesmo usar o pó do pirlimpimpim [...] (SABINO; LISPECTOR, 2002, p.49)

Observa-se aqui que, assim como na obra de Clarice Lispector, em nas cartas, a escritora, como narradora de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo de consciência. Em “A meia marrom”, Auerbach faz um estudo do romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, afirmando que, neste romance, “[...] o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 1971, p. 481). Considerando que toda descrição é subjetiva, pois há sempre um eu que aponta sua visão do mundo que descreve, pode-se também afirmar que, para Clarice, a realidade só pode ser expressa pelo subjetivo. Para Auerbach, tudo é uma questão da posição do escritor diante da realidade que representa; posição que é (no caso de Woolf e Lispector), precisamente, “totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva” (AUERBACH, 1971, p.482).

Além da temática de suas obras, Virginia Woolf e Clarice Lispector aproximam-se pela construção literária, pela exploração do romance lírico moderno, marcado pela descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas, pela ruptura da linearidade de todas as instâncias narrativas, pela valorização da consciência individual como centro de apreensão do real, pelo fluxo mental e pelas associações livres das personagens. Segundo NUNES (1995), já na primeira obra de Clarice, *Perto do coração selvagem*, percebe-se a “rede dos “pequenos incidentes separados” que Virginia Woolf tanto valorizou e que fazem da sua maneira de narrar uma convergência de momentos de vida vários e dispersos” (NUNES, 1995, p. 13).

Para Nunes, o que liga a obra de Clarice a Virginia e a outros escritores, como James Joyce, por exemplo, é o modo de apreensão artística da realidade:

Ora, o que liga Clarice Lispector a esses autores é menos uma técnica ou um procedimento particular do que os processos comuns – o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios -, que, sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências. (NUNES, 1995, p. 13)

A preocupação de Clarice Lispector nunca esteve no enredo, no linear das coisas. Questões filosóficas profundas, como a verdade e a condição humana, estão colocadas nos romances, contos e crônicas, mas, na maior parte das vezes, a partir do universo feminino das personagens. Essa reflexão é sempre despertada a partir de um fato aparentemente banal, e jorra como produto incontrolável de um fluxo de consciência. A tomada de consciência pelas personagens obedece muitas vezes a um ritual reflexivo, tortuoso e, até mesmo, doloroso. O mesmo processo é encontrado nas cartas, em que ela se vê tomada por uma angústia intensa causada pelo processo de criação de suas obras, ao lado de sofridos períodos de total inatividade. E é precisamente nesses momentos de dor e angústia que a obra se revela em toda a sua beleza e profundidade, embora isso incomode a visão estereotipada e pacata corrente na classe média urbana, onde ela preferia localizar suas personagens. Na ficção de Clarice Lispector, destaca-se a introspecção: partindo da vida interior das personagens, preocupa-se "menos em desvendar-lhes o mecanismo psicológico dos atos que a própria razão metafísica do seu estar no mundo".

Em *O drama da linguagem* (1995), Nunes afirma que na maioria dos contos clariceanos há um episódio único que serve como núcleo da narrativa e que caracteriza-se por ser um momento de tensão conflitiva. Essa tensão interior aparece condicionada de duas maneiras distintas nos contos da autora: (i) a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo; (ii) a crise mantém-se do começo ao fim do conto, seja como mal-entendido, devaneio, inspiração, tomando a forma de estranhamento do mundo ou de sentimento de culpa, etc. Segundo ele, em “Amor”, por exemplo, há ruptura da personagem com o mundo, pois “o núcleo da história desse conto é aquele momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que se estabelece entre a personagem e o cego, e logo entre ela e as coisas todas; o cego é, na verdade, o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Ana” (NUNES, 1995, p. 85). Essa tensão leva Ana a um êxtase diante das coisas do seu mundo cotidiano, e que até agora não tinha percebido, que a paralisa e esvazia, por alguns instantes, da sua vida pessoal.

Essa tensão conflitiva tratada por Nunes também pode ser percebida nas *Cartas perto do coração*, e, um exemplo disto é a carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946. Há, nela, uma tensão íntima que fica clara quando Clarice, já perdida em seus devaneios, levada pela descrição literária de Old Greenwich, e a reflexão sobre a humanidade e Deus, feitas pelo amigo, afirma “estou vendo que não disse nada, que não é nada disso [...] quem me mandou escrever para você e você responder?” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 50). Há, nesta passagem, um momento de crise da escritora consigo mesma e com o mundo: a tensão é estabelecida pelas palavras de Sabino em carta anterior, quando o autor fala da condição imperfeita e egoísta dos homens, apontando que tudo nos homens são movimentos simulados, uma alusão ao livro que escreve:

A coisa é mais séria e afinal tudo redundando em puro egoísmo: a gente procura ajudar-se a si mesmo apenas, e usa todos os caminhos, inclusive os indiretos [...]. Ninguém ajuda ninguém, e a verdade é que estamos sozinhos, cada um consigo mesmo. Não ajuda porque todo gesto, toda palavra, todo movimento desinteressado visando uma realidade fora da nossa é mais egoísta que o mais sórdido interesse. Porque nasce do orgulho e pressupõe um julgamento. [...] Todo gesto de ajuda é o extremo oposto da caridade: é um movimento simulado. [...] Não somos deuses e vivemos arremedando Deus. Somos capazes de conceber uma imensa cruz de papelão e sair pela rua com ela nas costas. E há quem morra, por orgulho, numa cruz de papelão. Mas tudo é mentira, é tudo falso, não testemunhamos nada senão a nossa própria derrota. Os pobres de espírito não se mexem: bem-aventurados

os pobres de espírito. Os ricos de espírito se desdobram em movimentos simulados, apregoam aos quatro ventos as virtudes elementares, o amor pela vida, a justiça, o sentimento humano. Pobre humanidade deles, do cotidiano sem mistério, da surpresa esperada em cada corpo, do segredo assassinado em cada boca. (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Old Greenwich em 3 de agosto de 1946, p. 40)

Fernando Sabino faz, no trecho de carta acima, uma alusão ao Sermão da Montanha, feito por Cristo, quando fala: “bem-aventurados os pobres de espírito”, trocando o fim da passagem bíblica “pois deles é o reino dos céus” por “os ricos de espírito se desdobram em movimentos simulados [...]”. Essa crítica clara à sociedade da época, onde o individualismo e a ostentação e hipocrisia já imperavam, leva o escritor a também analisar a sua posição enquanto artista nessa rede de egoísmo e orgulho que, segundo ele, impera pelo mundo:

Não temos nada a fazer a favor de ninguém que não seja por orgulho. Só temos a oração e o amor. A oração humilde de cada noite, da ave-maria e do padre-nosso repetido muitas vezes, já decorado e sem sentido. É o amor dos homens em Cristo. Mas preferimos amar diretamente, com toda a nossa força, com toda a nossa “humanidade” e nossa “compreensão”. Compreendemos tanto que amamos nos homens a nós mesmos. Não temos a humildade da oração, nossa oração é muito complicada, logo vira discurso. Não temos nada senão nós mesmos, uma realidade obscura da qual fugimos, pelo testemunho dela como artistas. A arte não nos satisfaz porque não passa disso: é o testemunho de nós mesmos. O verdadeiro testemunho é o dos santos e a nossa tristeza mais irremediável é a de nem ao menos saber onde é que perdemos nossa única oportunidade de sermos santos. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 43)

Esse trecho de carta leva Clarice a refletir sobre si e sobre o mundo. Essa tensão conflitiva parece assustá-la enquanto escancara-lhe as verdades sobre a humanidade e, conseqüentemente, sobre si mesma, fazendo-a desejosa de parar, ali mesmo, o momento de reflexão, num impulso de fugir de tudo o que esse momento lhe apresenta: “Não quero mais falar, tudo isso é horrível e pesado. [...] Vou encerrar essa conversa horrível”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 51). As próximas linhas da carta revelam ao leitor os primeiros momentos de interpolação na missiva: a autora pausa a narrativa que constrói e volta à linguagem comunicativa, não-literária.

E eis-me aqui, em pé. [...] Você diz num pedaço de sua carta: o verdadeiro testemunho é o dos santos e nossa tristeza mais irremediável é de nem ao menos saber onde é que perdemos nossa única oportunidade de sermos santos. *Fernando, meu Deus, pois você falou numa coisa que está ligada ao trabalho que eu estava tentando e abandonei*. Tratava-se de uma moça que, porque era curta de espírito e muito lenta, forçava muito esse espírito fraco e isso dava uma espécie de santidade. Meu Deus, nem sei explicar, estou vendo que você não pode entender assim. Mas, porque ela era desses fracos, ela forçava o espírito para ver a realidade – “mas era mais fácil ver o sobrenatural do que a realidade”. Ela forçava um momento de “santidade” para estar à altura das coisas que ela via com uma clareza intransponível e estúpida”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 50, grifo nosso)

Impressionada com a capacidade de o amigo adivinhar-lhe um novo trabalho, Clarice fala, pela primeira vez em carta a Fernando, sobre a nova personagem que está criando. Trata-se de Macabéa, de quem Clarice já parece ter os traços psicológicos bem claros e definidos. Posteriormente, com a publicação de *A hora da estrela*, pode-se identificar Macabéa, mulher de espírito pobre e que, sem saber, possuía o vazio que enche a alma dos santos, “descrição utilizada por Rodrigo S.M para caracterizar esse ser que tem Deus como uma ideia abstrata e materializa uma das bem-aventuranças, apontadas por Cristo no Sermão da Montanha: *Felizes os pobres de espírito porque eles verão a Deus*” (FREITAS, 2012, p. 84). Assim como os inocentes e pobres de espírito, Macabéa vê o que a maioria não vê. Seu olhar é aberto ao sonho e à fantasia, não vê a maldade nos homens e, justamente por esse motivo, é ludibriada e desprezada pelos que a rodeiam: Olímpico de Jesus, seu namorado, e Glória, suposta amiga que lhe rouba o pretendente.

Apesar dos momentos em que a linguagem comunicativa se faz presente, a carta, quase que inteira, está impregnada de arroubos emocionais e digressões (como quando a missivista fala do pai). Ao falar da impressão que a carta de Sabino lhe causa, Clarice volta-se para si mesma, exprimindo-se, aos moldes do amigo, de forma emotiva, com linguagem adornada de comparações, descrições artísticas e imagens, o que está muito presente também em sua obra. No conto “Amor”, por exemplo, a personagem Ana vive um momento epifânico ao observar um cego mascando chicletes. Os movimentos que o cego faz com a boca enquanto mastiga levam a personagem a enxergá-lo ora sorrindo ora de semblante fechado, o que lhe causa estranhamento.

Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o [...]. Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível (LISPECTOR, 1983, p. 22).

Em “Amor”, assim como na maioria dos contos clariceanos, a imagem do cotidiano serve como elemento desorganizador, “expulsando as personagens de uma familiaridade asseguradora e trazendo à sua consciência um material reprimido de poder potencialmente subversivo” (PEIXOTO, 2004, p. 77). Desorientada, Ana desce do bonde e segue uma “rua comprida, com muros altos, amarelos” (LISPECTOR, 1983, p. 24). Entra pelos portões do Jardim Botânico, que lhe causa novas sensações. A descrição subjetiva do parque e o nojo e fascínio que sente ao olhar flores e árvores retratam o caos e a repressão de sentimentos de Ana, que agora eclodiam descontroladamente.

Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo e era fascinante (LISPECTOR, 1983, p. 26).

Nas próximas linhas da carta, a escritora faz menção ao livro que Fernando Sabino escrevia na época, *Os movimentos simulados*, sobre o qual vinham conversando há algum tempo. Aqui, a linguagem comunicativa se faz presente: a autora soa informal e, com ar maternal, aconselha o amigo a não parar com o livro: “Nandinho, que carta boa a sua. Estou entendendo tão bem o que são os movimentos simulados. Trabalhe bastante, Fernando, dê um tempo largo aos movimentos simulados” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p.49). Poucas linhas depois, afirma já estar em transe, transformando-se, novamente, na mulher escritora: “Eu tinha tanta vontade de ser um fantasma e ficar atrás das pessoas que estão pensando junto de uma mesa e soprar um ânimo, uma palavra. Agora já estou em transe de novo e me contenho para não me transformar em fantasma” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p.49). Imagina-se brevemente um fantasma soprando no ouvido de pessoas que trabalham atrás de uma mesa (aqui, pode-se entender que tais trabalhadores sejam escritores, como ela), curando terçoís de amigos, enviando ao amigo Fernando ideias de ânimo, fazendo

brincadeiras e rindo de si mesma. E durante esse breve pensamento de transformação, a autora tem que se conter para não se tornar aquilo que ela cria como breve história. Note-se, aqui, que Clarice sente a necessidade de se controlar para não se transmutar na “personagem” que cria, mesmo que rapidamente, na carta.

Outra questão importante a se destacar é que nas cartas da escritora, os acontecimentos exteriores servem para deslanchar e interpretar os interiores. Aqui, o elemento externo é um desencadeador:

Tem certas coisas que é melhor que a gente nunca tenha oportunidade de dizer, certas coisas que ficam fatais depois que se disse, e antes pelo menos era a vida de um modo geral, os divertimentos, o momento amargo antes de dormir, o almoço (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 50).

É importante acentuar que a simples leitura da carta do amigo, em que ele descrevia *Old Greenwich*, cidade onde estava morando na época com a família, desencadeia, em um primeiro momento, uma série de imagens que a autora descreve ao se ver também em *Old Greenwich*, compondo assim, também a descrição do amigo escritor. Após esse breve momento de ser e estar na história do outro, ela começa a refletir e liberar cadeias de ideias, que abandonam o presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. Assim, da mesma forma que ocorre em sua obra, nas cartas de Clarice, muitas vezes, o exterior (real), é apenas uma ocasião: “[...] todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador” (AUERBACH, 1971, p.487).

Os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam para preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no acaso e na casualidade do motivo, que desencadeia o processo interno, muito mais importante (AUERBACH, 1971, p.485)

Clarice Lispector se fixa em acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos aparentemente ao acaso: uma descrição de um local, um gesto da empregada, um vaso em uma loja, o nome de um livro etc. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e mesmo quando tais coisas são

apresentadas, isso é feito rapidamente, sem preparação nem contexto (são informacionais apenas). “Meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos e ações, e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos” (LISPECTOR apud BORELLI, 1982, p.70). Tal fato corrobora a afirmação de Benedito Nunes de que “nos contos e romances de nossa escritora, a verdadeira ação é interna, e nada ocorre independentemente da expressão subjetiva da personagem” (NUNES, 1987, p. 273). O trecho a seguir, extraído de *Perto do coração selvagem* ilustra as descrições subjetivas que a autora utiliza tanto em cartas quanto em outros escritos:

Naquela noite, não sei quando, havia escadarias, leques se movendo, luzes ternas balançando os doces raios como cabeças de mãos tolerantes, havia um homem olhando pra mim lá da linha do horizonte, eu era uma estranha, mas vencia de qualquer modo, mesmo que fosse desprezando alguma coisa. Tudo deslizava suave, em combinação muda. Já era no fim – fim de quê? da escadaria nobre e lânguida, inclinada, acenando o longo braço brilhante, o belo e orgulhoso corrimão, o fim da noite – quando eu resvalava para o centro da sala, suave como uma bolha de ar. E subitamente, forte como um trovão, porém mudo como um espanto mudo, e , subitamente, mais um passo e não pude continuar! A barra de meu vestido de gaze estremeceu num esgar, lutou, torceu-se, rasgou-se no canto agudo do móvel e lá ficou trêmula, arquejante, perplexa sob meu olhar estupefato. E de repente as coisas haviam endurecido, uma orquestra rebentara em sons tortos e silenciara imediatamente, havia alguma coisa triunfante e trágica no ar. Eu descobri que no fundo não havia em mim surpresa: que tudo caminhava lentamente para aquilo e agora se precipitara no seu verdadeiro plano. Eu queria sair correndo, chorando com meu pobre vestido sem barra, roto e aflito. Agora as luzes brilhavam com força e orgulho, os leques desvendavam caras resplandecentes e astuciosas, lá de longe do horizonte o homem ria para mim, o corrimão retraiu-se, fechou os olhos... (LISPECTOR, 1998, p.153-154)

Nota-se, acima, que todo o ambiente ao redor de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, parece acompanhar seu estado interior. Assim como ela, seu vestido estremece, luta, torce-se e enfim rasga-se. Joana quer fugir, chorar e o sentimento de orgulho ferido é também sentido pelas luzes que passam a brilhar com força e orgulho, refletindo as faces astuciosas das damas de leques, enquanto o homem que a admirava ao longe, ria para ela. O corrimão retraiu-se, fechou os olhos, assim como ela, vexada, acuada.

Um elemento muito presente nas cartas de Clarice Lispector são as interrupções que promovem a entrada da subjetividade. Os elementos externos, casuais (a descrição

que o amigo faz do local onde está morando, o livro que lê, o filme a que assiste, a história de uma das personagens, a relutância do pai ao seu desejo de entrar na faculdade) provocam reflexões e interpolações nas missivas – são as miudezas rotineiras que acionam a consciência da autora e não um grande acontecimento simbólico. O acontecimento externo toma pouco tempo, é a interpolação que toma a maior parte do texto.

Você sabe, quando eu queria entrar na Faculdade, papai não queria e eu soube que ele tinha dito à minha irmã que não queria porque tinha medo que eu terminasse pensando demais e me exaltando. **Não foi a Faculdade evidentemente que me deixou assim. Mas agora compreendo tanto o que ele queria dizer.** Uma vez ele disse: se eu escrevesse, escreveria um livro sobre um homem que se tinha perdido. **Não posso pensar nisso sem que sinta uma dor física insuportável** (SABINO; LISPECTOR, 2002, p.50, grifo nosso).

Como pode-se notar, Clarice procura a essência do que lhe acontece a partir da consciência rememorante. Há em suas cartas uma grande importância da lembrança do passado que tem uma função muito objetiva: o passado se presentifica com o intuito de fazê-la entender-se no hoje.

Já ao final da carta, a missivista afirma “ [...] mas me abandonar, não sei como, me falta a graça [...] eu sou dos muitos chamados e não escolhidos [...] vou encerrar essa conversa terrível” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 51). Como despedida, a escritora pede notícias da vida de Fernando, querendo saber se ele está no consulado e aconselhando o amigo a fazer traduções do português para o inglês em revistas agrícolas e comerciais, trabalho mais rentável que viver apenas de escrever livros. Lembra o amigo que está enviando, junto à carta, seu novo conto, ao qual ela chama de “O crime”, e que, posteriormente, foi publicado sob o nome de “O crime do professor de matemática”, no livro *Laços de família*. Novamente, a autora desliza do literário para o comunicativo/informacional. Como em quase todas as cartas trocadas entre eles, ela cita os livros que anda lendo, os filmes e peças de teatro a que assistiu desde a última carta. Voltando-se ao literário novamente, finaliza: “Fernando, não escrevo mais hoje, porque apesar de estar com os cabelos molhados, estou com os olhos secos e a alma seca [...]” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 52)

Em uma espécie de *post scriptum*, reitera, após sua assinatura, ao fim da carta: “Tenho a vaga ideia de que o conto não presta pra nada... Não se constranja com isso” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 53). Aqui, mais uma vez, a escritora insegura sobre o

valor literário do que escreve vem à tona, como ocorre na maioria das cartas trocadas com Fernando Sabino.

2. O LITERÁRIO NAS CARTAS DE CLARICE LISPECTOR

Uma das questões que estão sempre relacionadas aos estudos de cartas de um escritor é a procura de aspectos sobre literatura e sobre o ofício de escrita através dos testemunhos do próprio missivista em textos não-ficcionais, como as cartas, diários e autobiografias. Além disso, outras preocupações ligadas à literariedade das cartas como: que tipo de literatura as cartas propõem e se uma carta pode ser lida como obra de literatura, ou é apenas um material auxiliar para o conhecimento do escritor e dos problemas relacionados à obra, são associadas aos estudos do gênero epistolar.

A publicação das cartas de Clarice Lispector abre um novo caminho para o estudo crítico de sua obra, através de seu posicionamento crítico. No Dossiê da revista *Cult* sobre Clarice Lispector, de dezembro de 1997, há uma declaração da autora que diz:

É muito difícil para mim falar de literatura. Em verdade, não sei explicar minha criação literária. Admiro bastante os críticos lúcidos, capazes de interpretar de maneira extraordinária a ficção, mas para mim a coisa é diferente (LISPECTOR apud Martins, 1997, p. 57).

Aliada à declaração dada à revista, o que encontramos nas cartas da escritora é uma necessidade ímpar de falar sobre literatura, inspiração, temas de histórias, métodos e técnicas, publicação de obras, processo de lapidação de contos e romances, processo e pensamento de escrita. Em carta enviada de Washington em 24 de janeiro de 1957, a autora fala do livro, *A maçã no escuro* e do livro de Fernando Sabino, *O encontro marcado*, ambos publicados no mesmo ano:

O meu livro é uma “verdade” minha, mas errei, e por covardia tornei dentro de mim uma “verdade apenas de arte”. Me escondi de mim o quanto pude. Sofri com ele e nele, mas não saí livre. Ainda me sinto tão longe da maturidade que nem posso falar de ‘adolescência’, só posso dizer que parei na infância. Não estou dizendo por dizer, *I mean*

it. Mas há esperança. O mal é que minha esperança ou é inexistente ou forte demais – esperança forte demais é “infantil”. Só posso lhe dizer uma coisa, Fernando: o livro que você escreveu parece me libertar mais do que o livro que eu própria escrevi. Eu não sei “me dar”, você soube “se dar”. E um dos mistérios da arte é que às vezes a gente “se dá” pelos outros (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 184)

Muito embora, como pudemos notar no excerto da revista *Cult*, a autora afirmasse ser muito difícil para ela falar de literatura, fica muito claro nas cartas que o que ocorria era exatamente o oposto. Nelas, bem como em muitas de suas crônicas, a autora se revela como crítica, especialmente da própria obra. Assim, na maioria das cartas que escreve, Clarice critica a própria escrita, e duvida, a todo momento, do caráter literário do que produz.

Fernando, me deu uma crise de desânimo em relação ao livro, que se tornou geral [...] sabendo com a graça de Deus que ou o desânimo passaria ou eu passaria por cima dele. Passei por cima dele. E, embora sem crença, comecei a revê-lo. Não sei como você teve paciência com ele. Estou com pouca, ele é descosido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar. (SABINO; LISPECTOR, 2002; Carta enviada de Washington, em 25 de outubro de 1956, p.139)

Oh Fernando, o livro me parece pretensioso (mesmo que tenha sido escrito sem essa intenção) e cacete e falho. E o título me dá enjoo (SABINO; LISPECTOR, 2002; Carta enviada de Washington em 12 de julho de 1956, p. 126).

Vou passar o conto “O búfalo” a limpo e mando para você. O título é mais *exciting* que o próprio conto (SABINO; LISPECTOR, 2002; Carta enviada de Washington em 12 de julho de 1956, p. 126).

Philippe Lejeune, em seu livro *O pacto autobiográfico* (2008), afirma que a autobiografia não deve ser vista como um simples ato de discurso, mas sim como um ato de discurso literariamente intencionado. A especificidade do texto de caráter autobiográfico, como é o caso das cartas de Clarice, repousa na complexa e difícil relação entre representação literária e experiência vivida. Assim, ao estudar suas cartas, é preciso olhar atentamente para os traços de subjetividade realçados pelo trabalho artístico, uma vez que os recursos estilísticos próprios dela e seu processo de criação literária estão sempre presentes. Esses recursos podem ser ilustrados por trechos de cartas já assinalados aqui, entre os quais destaco, mais uma vez o trecho da carta enviada de Berna em 14 de agosto de 1946: “Tem certas coisas que é melhor que a

gente nunca tenha oportunidade de dizer, certas coisas que ficam fatais depois que se disse, e antes pelo menos era a vida de um modo geral” (p.50). Mais uma vez, as palavras vêm carregadas de lirismo e subjetividade e fazem um diálogo direto com sua obra e suas personagens, que, assim como ela nas cartas, têm o subjetivo como realidade.

Não há dúvidas de que as cartas de Clarice Lispector são carregadas de aspectos literários típicos também da obra literária como a subjetividade, o lirismo, a descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas, a valorização da consciência individual como centro de apreensão do real, o fluxo mental. No trecho de carta abaixo, escrita em 1946, a autora descreve um sonho de forma a valorizar a imagem da escada e não escada que ela subia enquanto sonhava e, através da impressão individual do sonho ela depreende o que ele pode lhe significar no real: falta-lhe pés no chão.

Sonhei que estava num lugar de cores apagadas, tudo meio dormente, e que eu ia subir uma escadaria imensa, alta, alta. Eu me aproximava para subir e com horror via que a escadaria era apenas pintada – nem pintada, desenhada a lápis com perspectivas certas em claro e escuro, parece que em cima de papel móvel porque havia vento. Nem lhe posso descrever de como comecei a subir e que dificuldade sentia: era uma imagem de escada e não escada e eu pisava em degraus desenhados e sem profundidade. Peço-lhe que não faça psicanálises...Acho que a explicação é de que me falta “realidade”. (SABINO, LISPECTOR, 2002. Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p. 62)

O sonho e a conclusão a que ela chega fazem-na pensar no fazer literário. A falta de realidade, o não ter os pés no chão podem ser um problema literário?

Aliás, o Lauro (Scorel), 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 o 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? (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, p. 62)

Fernando Sabino gosta da descrição de sonho que a amiga lhe envia e decide aproveitá-la em uma de suas novelas, a que dá o nome de *O bom ladrão*, em menção ao ato de se apropriar da descrição artística do sonho da escritora.

Ao tomar conhecimento do seu sonho, o da escada desenhada no papel, em contraste de preto e branco que você era obrigada a subir,

não tive contemplações, achei impressionante e plagiei-o imediatamente na minha novela, você vai reconhecê-lo quando ler. Espero que um dia me perdoe por esse furto, levando em consideração o fato de a novela se chamar “O bom ladrão”. (SABINO; LISPECTOR, Carta enviada de Nova Iorque em 15 de dezembro de 1946, p. 73)

Assim, além de servirem como um rico material para o conhecimento da autora e dos problemas ligados à sua obra, as cartas também podem ser lidas, em alguns momentos, como passagens literárias.

Em carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, Clarice apresenta marcas de literariedade no que escreve a Fernando Sabino, através de desvios em “relação às ocorrências comuns da linguagem” (SOUZA, 2007, p. 52). Marcas de literário aparecem aqui, por meio de uma elaboração da linguagem, que é traduzida em um universo imaginário ou ficcional:

Às vezes estou num estado de graça tão suave que não quero quebrá-la para exprimi-la, nem poderia. Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim, uma coisa que sucede como se me tivessem mostrado a outra face. Se eu pudesse olhar mais tempo essa face e se pudesse descrevê-la, você veria como é esse o nome da fera que você esqueceu no sonho. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 63)

Ainda na mesma carta, a autora esboça uma poesia concreta e visual, fazendo alusão, mais uma vez, ao fazer literário, e brinca, ao fim, com sua tentativa de escrever uma poesia, “pedindo uma esmolinha por amor de Deus”.

Estou aqui em pleno outono, e apesar de ser outono, apenas por ser “pleno”, tem o mesmo fulgor de primavera plena, de inverno pleno – a impressão que dá é que alguma coisa está madura. Talvez sejam as maçãs,

que
são
redondas
e
vermelhas

E depois dessa extrema poesia, peço, porque estou com frio, uma esmolinha pelo amor de Deus. E para rimar digo adeus, que é rima pobre e nua, mas, ai de nós, absoluta. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 64)

Muito embora as cartas também carreguem em si a função comunicativa e, muitas vezes, intentem informar o amigo que as recebe, elas são, em sua grande maioria, carregadas de trechos que podem ser lidos como passagens literárias, como se pode observar nos trechos analisados até este momento. A própria autora parecia ter consciência de que as suas não eram cartas comuns, assim como sua obra também não era: da mesma forma que suas cartas não eram de notícias, suas histórias não tinham enredos lineares como outros escritores de sua época faziam. Isso fica claro em carta enviada de Berna em 8 de fevereiro, de 1947, quando confessa a Fernando Sabino:

Fernando, estou tentando terrivelmente escrever uma carta de notícias mas não consigo mesmo. No dia em que eu conseguir escrever uma carta de notícias talvez possa escrever uma história com um verdadeiro enredo. (SABINO; LISPECTOR, 2002: Carta enviada de Berna em 8 de fevereiro, de 1947, p.77)

Um outro ponto importante a se discutir é o fato de que em algumas cartas enviadas a Sabino, é possível notar que existe uma tentativa de materialização de si. Clarice Lispector permite que o destinatário a enxergue, assim como Mário de Andrade fazia em suas cartas, pois fornece àquele que as lê elementos da ambientação e marcas de temporalidade. Muito embora algumas vezes Clarice reclame de não conseguir escrever cartas de notícias, contando fatos, assim como não consegue escrever livros de histórias de ações, há nelas uma espécie de materialização da alma, que tem a intenção de fazê-la presente diante daquele que a lê, oferecendo-lhe a intimidade de que tanto necessita. Em carta enviada de Berna datada de 27 de julho de 1946, Clarice conta a Fernando sobre a impressão que sua nova *conciierge* causava nela. Ao falar da nova funcionária, ao mesmo tempo em que compõe uma pequena narrativa, Clarice presentifica-se materializando sua alma diante do amigo.

E enquanto isso, conheci Hulda Pulfer. [...] Então nos primeiros dias eu ficava boba com minha sorte, de conhecer de tão perto frau Pulfer. Sonhava com ela e só faltava acompanhá-la pelo apartamento para não perdê-la de vista. Um dia desses eu estava lavando um lenço e tive a seguinte visão: Hulda Pulfer chegara perto de mim - me olhou, balançou a cabeça, se encostou numa porta. Então fiquei envergonhada e me interrompi com as mãos molhadas (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 35).

A descrição do espaço em que a cena ocorre bem como os movimentos de Hulda Pulfer e de Clarice, uma debruçada lavando um lenço, com as mãos molhadas, e a outra

encostando-se à porta, meneando a cabeça e olhando-a fixamente, levam o leitor a visualizar nitidamente a cena que a autora compõe para contar uma de suas conversas com a *concierge*. Neste momento, leitor e escritor encontram-se, no momento da leitura, dividindo o mesmo espaço e tempo. Continuando a narrativa, Clarice completa:

Ela afinal disse com a vassoura na mão: (não traduzo para não estragar):

- Vous savez, frau Valente, ça me fait une drôle d'impression d'être chez vous.

E eu disse:

- Pourquoi, frau Pulfer?

Ela disse tranquila:

- Oh. Comme ça.

Ficamos caladas. Eu disse com cuidado:

- Vous savez, frau Pulfer, à moi aussi ça me fait une drôle d'impression que vous soyez ici.

Ela não me perguntou por que e nós duas nos olhamos bem, tanto frau Valente como frau Pulfer pensativas. A visão não excedeu a isto e assim não posso contar mais (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 35, 36).

A carta aqui ganha corpo de narração: Clarice refaz o diálogo que teve com Hulda, respeitando a estrutura clássica de narrativa. O que não é dito também tem importância no que ela descreve: o silêncio de Hulda e Clarice, o que não dizem em palavras, mas que está provavelmente desenhado em seu olhar também é entendido e sentido por aquele que lê este trecho de carta. Mais uma vez, a realidade subjetiva clariceana se faz presente estabelecendo um diálogo direto entre emissor e receptor.

Finalmente, resta dizer que, muito embora as cartas da autora deem a impressão de instantâneas e livres, tudo nelas é pensando e racionalizado – mesmo aqui, ela não se desvincula de seu ofício. Muitas de suas cartas eram reescritas e corrigidas por ela antes de serem enviadas, assim como era feito com tudo o que ela escrevia. Mais uma prova de que a escritora nunca se despia de seu *métier*: tudo nela era pensado e ruminado. Nada era acidental em Clarice, nem mesmo em suas cartas.

VI. O PROCESSO DE CRIAÇÃO E LAPIDAÇÃO DE A MAÇÃ NO ESCURO POR MEIO DAS CARTAS PERTO DO CORAÇÃO

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1976), trata da questão da exatidão que deve ser procurada, sem cessar, pelo escritor de literatura. Constatando que no dia-a-dia a linguagem é, geralmente, utilizada de forma aproximativa e descuidada, considera que a sociedade tenha sido contaminada por uma epidemia que os leva a procurar mais pelo rápido e imediato na comunicação, esquecendo-se do trabalhar corretamente com as palavras:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 1990, p. 72)

Para ele, a literatura é a única possibilidade de a linguagem tornar-se o que sempre deveria ser e só ela é capaz de “criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico (CALVINO, 1990, p.72).

Nesse ponto, é possível identificar um diálogo entre Calvino e Clarice no que se refere ao processo de criação literária e ao trabalho com as palavras. Para ela, era preciso ser capaz de trabalhar com as palavras da forma mais enxuta e exata possível, para dar conta do aspecto sensível das coisas. Há, na obra de Clarice, a revalorização das palavras, atribuindo-lhes uma roupagem nova, a exploração dos limites do significante, o uso de metáforas e aliterações.

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa (CANDIDO, 1977, p. 129).

Além disso, percebe-se que ela se preocupa também com aquilo que não está escrito, o que ficou para ser dito e não foi, mas que pode ser visto nas entrelinhas. Segundo Novello (1987), “a busca pela linguagem aliada ao êxtase de

um encontro com a palavra pode levar o escritor ao encontro do seu oposto, ao encontro da não-palavra, do livro sem palavras, do silêncio” (NOVELLO, 1987, p. 17).

Nesta mesma linha, Waldman (1993, p. 98) afirma que “os livros de Clarice nunca são o que já está escrito e sim “outra coisa” que nunca se chega a dizer, eles são sempre para depois. Mas esse futuro, que poderia apontar um projeto realizável, não se cumpre, está fadado ao fracasso, porque seu melhor livro será sempre o não-livro”.

Em *A maçã no escuro*, vemos o protagonista Martim exasperado diante de um papel, quando decide escrever seus pensamentos. A dificuldade que surge é tão grande, que ele começa a julgar que seja analfabeto.

Mas para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. Nem mesmo a própria experiência. E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia, mas a de criar algo a existir. (LISPECTOR, 1999, p. 166)

A tarefa de organização das ideias em palavras e a dificuldade em criar algo que ainda não existe e que seja capaz de abarcar o indizível, assim como perturba Martim, é a *via-crucis* da autora.

Para Clarice Lispector, a grande e principal questão sempre foi a do narrar. Como exprimir o inexprimível sem sucumbir ao silêncio, ao vazio, à terrível atração do nada em que o escritor submerge à procura da palavra? O dificultoso ato de narrar em um mundo que perdeu as coordenadas conhecidas é o caminho por onde a autora se embrenhava. “A realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é de buscar e não achar que nasce o que não conhecia, e que instantaneamente reconheço” (LISPECTOR, 1964, p.67).

Sobre a questão do narrar o inenarrável, Calvino (2003, p. 88) nos diz que o grande impasse do autor é que, em primeiro lugar, as línguas naturais sempre dizem algo a mais em relação às linguagens formalizadas e, em segundo lugar, a linguagem se revela lacunosa e diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável. Nasce aí o problema do autor em busca da exatidão: ele jamais alcançará a satisfação absoluta pois a palavra apenas sugere, está à margem de um abismo repleto de sentidos a se dizer, é desonesta por sua opacidade e vulnerabilidade.

São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, por que as línguas naturais

dizem sempre algo mais em relação as linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de rumor que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável. (CALVINO, 1990, p. 88)

Calvino (2003, p. 71,72) define a exatidão como uma das seis qualidades da escritura. Para o autor, a exatidão consiste em (i) ter um projeto de obra bem definido e calculado; (ii) conseguir evocar nitidamente imagens visuais, incisivas e memoráveis; (iii) cultivar uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. Para ele, a prática da escrita, do uso da palavra e do silêncio são fundamentais para todo bom escritor. O que se pode notar em toda a correspondência de Clarice em *Cartas perto do coração*, é a busca incessante da exatidão, e o constante “ [...] esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (CALVINO, 2003, p. 88).

Ainda sobre o embate do escritor com a palavra, Calvino acrescenta que somente o uso correto da linguagem é capaz de aproximar escritor e a coisa da qual ele escreve, sejam elas coisas materiais ou não, pois é a linguagem bem trabalhada que permite o respeito ao que as coisas do mundo comunicam sem mesmo o uso das palavras.

A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo. Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras. (CALVINO, 2003, p. 90)

Na mesma linha de pensamento, Antonio Candido (1995) aponta que as palavras, quando organizadas, nos transmitem algo que nos toca justamente por estarem dispostas obedecendo a certa ordem de composição - fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Todo texto que toca quem o lê só tem esse efeito porque foi organizado de forma exata por quem o produziu.

Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da

mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. (CANDIDO, 1995, p. 246)

Nas cartas estudadas até agora neste trabalho, pode-se verificar que Clarice Lispector enfrentava constantemente um caos interior que muitas vezes beirava o insuportável. O processo de criação do romance que futuramente se chamará *A maçã no escuro* (que permeia todas as missivas de *Cartas perto do coração*), é doloroso pois há na escritora duas dificuldades: organizar suas ideias em texto a fim de que possam expressar exatamente o que deseja e ordenar o caos que cultiva em si mesma. Ocorre, em Clarice, aquilo que Calvino (2003, p. 90) descreve, quando afirma que existem pessoas para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não de sua substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível.

Candido (1995) afirma que, o caos que carregamos conosco, ou seja, o caos originário, precisa sempre ser superado, através de uma organização especial de palavras, a fim de que se crie uma obra de arte. Assim, escrever é, além de transpor as barreiras que a linguagem impõe, superar o caos originário:

O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe essa superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 1995, p. 246)

Para Bittencourt (2011), o escritor de literatura enfrenta diariamente o desafio de usar palavras para se comunicar com o mundo, com o ser, com a própria linguagem, questionando-a sempre, desgastando a palavra para sugerir o que ela não pode dizer ou, apenas tortuosamente, aponta, chamando a atenção para o que está além dessa forma oca de expressão.

Nesse escrever, a linguagem torna-se insuficiente, é como se o ato de criação partisse do silêncio e continuasse intacto em seu silêncio. E deste fosse-nos permitido apenas o seu eco. Logo, o que constantemente

lemos e/ou escrevemos é, talvez, somente o eco daquilo que se pretendia expressar. (BITTENCOURT, 2001, p. 96)

Clarice Lispector reconhece que as palavras nunca alcançarão a essência do que ela quer dizer pois a linguagem não é capaz de traduzir completamente o mundo subjetivo, das dores e alegrias, das sensações, podendo, apenas, fazer alusões a esses pontos. “ [...] pois se às vezes a palavra que falta para completar um pensamento pode levar meia vida para aparecer...” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 98). Para isso, a escritora “trabalha exaustivamente em cima da linguagem, forçando seus limites ao ponto da anulação da própria linguagem” (BITTECOURT, 2001, p. 96).

Em carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, Clarice reclama da dificuldade que enfrenta em dar continuidade ao processo de criação do novo romance, que saberemos depois tratar-se de *A maçã no escuro*. O trabalho com as palavras é tão exaustivo para ela que, muitas vezes, ela sente-se incapaz de continuar em seu ofício de escritora. Julga, como diz a Sabino que querer escrever possa ser apenas orgulho: “Talvez seja orgulho querer escrever, você às vezes não sente que é? A gente deveria se contentar em ver, às vezes. Felizmente, tantas outras vezes não é orgulho, é desejo humilde”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 63)

Lacan (apud Eagleton, 2006) abordaria a questão da representação do eu através da fala ou escrita afirmando que no processo de fala e escrita, os dois eus (o eu sujeito do enunciado e o eu sujeito da enunciação, ou seja, o sujeito do ato concreto da fala) parecem conseguir uma espécie de unidade, mas tal unidade é imaginária. O sujeito da enunciação, a pessoa humana real que fala ou escreve, jamais pode se representar plenamente naquilo que é dito: não há nenhum signo que resuma inteiramente o “ser”. Para Lacan, todo o nosso discurso seria, de certa forma, um lapso linguístico.

Se o processo de linguagem é tão escorregadio quanto ele [Lacan] sugere, não podemos significar precisamente aquilo que dizemos, e nunca dizemos precisamente o que queremos. A significação sempre é, de alguma forma, uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo (EAGLETON, 2006, p. 253).

Nasce aí o problema da autora Clarice Lispector em busca da exatidão: ela jamais alcançará a satisfação absoluta. Eagleton esclarece ainda que, para Lacan, a linguagem nunca está totalmente sob nosso controle: ela é aquilo que nos divide

internamente, e não é algo que o homem pode dominar por inteiro. Ela preexiste em relação ao homem: está sempre pronta esperando por nós, e nunca é dominada pelos indivíduos nem pode ser submetida aos seus fins (EAGLETON, 2006, p. 254). Assim, pode-se entender que um escritor, por melhor que seja, nunca poderá representar de forma real e precisa todas as questões do ser. A língua não pode ser subjugada, é ela quem nos molda, separa, determina e limita. No entanto, apesar de não poder ser dominada, a língua pode ser trabalhada até o literário, e reside aí o ofício do escritor: trabalhar arduamente com a língua transformando-a, moldando-a literariamente. Sob esse aspecto, pode-se inferir que a dor de criação de Clarice era uma dor fadada a perpetuar-se em sua carreira, já que seu instrumento de trabalho exigia dela uma luta diária de dominação e trabalho literário.

O lutar diário com as palavras, ao mesmo tempo em que era necessário enquanto treino de melhoramento do uso da língua, era também uma luta já perdida: era preciso render-se ao espaço ficcional que teria com as palavras. Em carta enviada de Berna em 14 de agosto de 1946, a autora fala da dificuldade de deixar-se levar pelas palavras: “[...] sofrer até o sangue, e me ceder inteiramente. Sofrer até o sangue, chegarei lá e mesmo às vezes já cheguei. Mas me abandonar, não sei como, me falta a graça (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 51).

Em carta enviada de Berna em 1 de junho de 1946, Clarice relata seu desânimo com o romance. Pede ao amigo que lhe mande um conselho sobre o livro que no momento está parado por falta de inspiração e ânimo:

Acabei de passar uma semana das piores em relação ao trabalho. Nada presta, não sei por onde começar, não sei que atitude tome, não sei de nada. Digo a mim mesma: não adianta desesperar, desesperar é mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando, e uma palavra bem amiga. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 23)

Em carta enviada de Washington em 7 de maio de 1956, Clarice dá as primeiras notícias de ter finalizado o romance em que estava trabalhando já há uma década, - de acordo com o que vimos nas *Cartas perto do coração*, quando já em 1946, a autora dá notícias da dificuldade que está enfrentando com o novo romance que inicia – deseja de que ele o leia e ajude com suas críticas.

Estou copiando meu romance, por assim dizer terminado. Acho que vai se chamar “A veia no pulso”. Mas o nome me parece tão solto, às

vezes. Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 121).

Linhas abaixo, revela-se ansiosa em se desprender do romance, pois já se julga distante dele e de tudo o que ele lhe causou durante o processo de criação: “Já me sinto longe dele, ele não me diz mais nada - e o que escrevi com o coração perturbado, leio agora com frieza de desprezo” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 121). Fala da necessidade que tem de publicar logo o que escreve, a fim de se libertar e iniciar um novo ciclo. Mais do que um bom editor, ela deseja um profissional que seja rápido, o que aceleraria seu momento de ver-se livre do livro e de tudo o que ele representou para ela.

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 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. [...] Não tem que ser bom editor, tem que ser rápido – e me deixar então livre. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 121, 122)

Um mês depois, Fernando Sabino escreve à amiga afirmando que a Agir, a José Olympo e a Civilização Brasileira haviam se interessado em publicar o romance, mas que mesmo pela última editora o livro só seria publicado no final daquele ano. E acrescenta: “e por favor, me mande logo o seu livro, estou morrendo de curiosidade – prometo ler e ficar calado, só comentar depois de publicado, se você preferir”. (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta enviada do Rio de Janeiro, em 8 de junho de 1956, p 124).

Diante da afirmativa de três das maiores editoras da época no Brasil e da possibilidade da publicação ainda no mesmo ano, Clarice sente-se insegura com o livro e sua qualidade.

Fernando,
Eu pretendia responder imediatamente a sua carta, mas me deu pânico em relação ao livro, um desses frios que se tem quando se vê sem ilusões a realidade. Mas agora o pior do frio passou – e o livro seguirá pelo primeiro portador, e se não houver, pelo correio. [...] Claro que quero que você o comente comigo antes mesmo da publicação! E pelo amor de Deus, me dê a honra de ser franco. Eu poderia dizer a você já

agora o que acho dele. Mas prefiro que você leia antes e depois lhe farei perguntas. O que acho dele faria com que você tivesse preguiça antes de começar. (SABINO; LISPECTOR, Carta enviada de Washington em 12 de julho de 1956, p. 125)

Ao final da mesma carta, a escritora, em uma espécie de *post scriptum* acrescenta: “Oh Fernando, o livro me parece pretensioso (mesmo que tenha sido escrito sem essa intenção) e cacete e falho. *E o título me dá enjoo*” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 126, grifo nosso).

Vê-se aqui, assim como nos textos literários, a experiência da náusea como um “resultado da mudança qualitativa da angústia, é a forma emocional violenta que esse sentimento assume quando arrebatada o corpo e se manifesta por uma reação orgânica definida (SARTRE, apud NUNES, 1966, p.15) ou seja, o enjoo aqui, assim como na obra da autora, é a manifestação física da angústia quando, segundo Nunes (1966), nos vemos face a face com a nossa existência, distantes do familiar e cotidiano e “da proteção das formas habituais da linguagem, sentimo-nos, ainda, que essa existência é uma irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, [...], que nos dá a compreensão do ser (NUNES, 1966, p. 16).

Em setembro de 1956, Clarice envia a Fernando Sabino o novo livro, para que ele faça observações, críticas, e somente depois ele possa ser enviado para publicação. Fernando indica as primeiras alterações, dentre elas, cortar a primeira pessoa da narrativa, a fim de evitar o tom conceituoso, ao que Clarice se explica:

Você tocou num ponto que desde o começo da escritura (!) do livro me afligiu: o tom conceituoso, dogmático. Vou tentar explicar, mas explicar não justifica. [...] Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me trair), mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?” – que, na situação particular, se traduziu como: “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?” (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Washington em 21 de setembro de 1956, p. 131).

Começam a aparecer, nesse momento, os primeiros sinais de relutância de Clarice em ter que revisar o livro e, conseqüentemente, ter que voltar a ter contato com ele.

Resta uma pergunta a mim, mas sobretudo a você: cortar a primeira pessoa não exigiria uma alteração profunda no livro? Tenho medo de, tirando a primeira pessoa, ter que mexer em muito mais. É preguiça minha [...] direi que é mais que preguiça: é exaustão de sentimentos,

quanto ao livro e quanto ao geral. [...] Para modificar a estrutura do livro eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, pelo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 132)

A despeito da relutância de Clarice em cortar a primeira pessoa do livro, Fernando Sabino afirma, em carta enviada do Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1956:

[...] seu livro, da primeira à última linha, não é outra coisa senão alguém escrevendo um livro – e isso devido à sua concepção peculiaríssima, à técnica que você adotou, etc. – nunca porque você o diga a toda hora. O importante não é dizer, é saber. Certas coisas não se dizem, porque dizendo, deixam de ser ditas pelo não dizer, que diz muito mais. (SABINO; LISPECTOR; 2002, p. 134)

Clarice, diante da alteração, que agora também julga necessária, e da quantidade de mudanças e a necessidade de reler todo seu trabalho, reescrevendo-o cuidadosamente, escreve ao amigo:

Fernando, me deu uma crise de desânimo em relação ao livro, que se tornou geral [...] sabendo com a graça de Deus que ou o desânimo passaria ou eu passaria por cima dele. Passei por cima dele. E, embora sem crença, comecei a revê-lo. Não sei como você teve paciência com ele. Estou com pouca, ele é descosido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar. Será que você irá ter paciência quando eu enviar as correções citando páginas e linhas? Me sinto encabulada até de ter pedido isso a você. Me sinto encabulada até de ter pedido para você ler, mas enfim... (SABINO; LISPECTOR; Carta enviada de Washington, em 25 de outubro de 1956, p.139)

Pode-se perceber aqui que a autora a todo tempo medita criticamente sobre sua criação. Arrigucci, na obra *Coração partido* (2002), trata da questão da pedra no caminho do poeta, no capítulo intitulado “Dificuldades no trabalho”. Essa mesma pedra parece a todo tempo perseguir Clarice: o sentimento de pequenez diante do mundo e das dificuldades de escrita, a sensação de bloqueio e incapacidade de exercer seu ofício. Ao mesmo tempo em que a dificuldade na criação barra a escritora, obriga-a “ao círculo infernal da busca sem fim” (ARRIGUCCI, 2002, p.73). Clarice circula sobre o que escreve, refletindo sobre seu texto e sobre a qualidade do que produz.

Na mesma carta em que aponta os problemas do uso da primeira pessoa no romance de Clarice, Fernando Sabino envia sugestões detalhadas de várias mudanças, como a mudança do título do livro, que, para Sabino, era pouco eufônico, por causa de “aveia”, a exclusão total do prefácio de três páginas que a autora havia feito, e várias outras alterações, que foram registradas por Sabino em uma carta de 26 páginas. Essas sugestões são enviadas anexadas a uma carta de notícias, sob o título de “Notas de leitura dos originais”. Nessas notas, o autor opina sobre detalhes da obra, sugerindo, sempre que necessário, mudanças ou cortes.

Título – Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. “COMO SE FAZ UM HOMEM”, “O NASCIMENTO DO HERÓI”, “A MAÇÃ NO ESCURO”. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título melhor que o exprimisse. Mas, como disse, questão de gosto.

Págs. 1 a 3 (pág. 13, linha 1) – Achei, em duas leituras, dispensável todo o “prefácio”. Meio precioso também. Repete coisas que o próprio livro já diz, as que não diz poderiam ser aproveitadas no texto. Para mim, o livro começa realmente em “Começa (esta história) com uma noite...”

(SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada do Rio de Janeiro, em setembro de 1956, p. 142)

Após um mês de trabalho na revisão do livro, a autora reenvia a Sabino a carta que recebera dele com as sugestões de alteração, agora com suas decisões, na maioria das vezes, acatando as ideias e opinião do amigo editor. “Aí vão as correções. Espero que fazê-las não lhe dê muito trabalho ou amolação. As páginas que tinham correções mais complicadas ou trabalhadas, eu as copieei de novo” (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Washington em 12 de novembro de 1956).

Abaixo, segue um trecho da carta de 28 páginas. Seguidas das sugestões dadas pelo autor, vêm as decisões, em itálico, de Clarice:

Título – Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. “COMO SE FAZ UM HOMEM”, “O NASCIMENTO DO HERÓI”, “A MAÇÃ NO ESCURO”. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título que melhor o exprimisse. Mas, como disse, questão de gosto.

- Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, e ficaria Veia no Pulso. Mas não só acho que muda o sentido, como fica

muito lítero- musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como: “O aprendizado” ou “A História de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada.

Págs. 1 a 3 – Achei, em duas leituras, dispensável todo o prefácio. Meio precioso também. Repete coisas que o próprio livro já diz, as que não diz poderiam ser aproveitadas no texto. Para mim, o livro começa realmente em: “Começa (esta história) com uma noite...”

- *Cortado o prefácio.* (SABINO; LISPECTOR; Carta enviada de Washington, em 12 de novembro de 1956; p.142,143)

Nessa mesma carta que envia a Fernando Sabino, Clarice reescreve todo o prefácio que decide cortar, após conselho do amigo, para quem o prefácio era desnecessário e repetitivo. Assim, temos acesso ao texto primeiro de *A maçã no escuro*, antes do processo de lapidação.

“Prefácio” cortado:

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 tosco como avançamos. “Mas por que tosco? ”, perguntei entre árvores. “Que raça de homens conheço que me faça por comparação chamar de tosco o nosso único modo de ser? ” Assim somos, e não há 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 lhe 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, e 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 o 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 está é a história de uma impossibilidade tocada. Do 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. (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Washington em 12 de novembro de 1956)

Não fica claro por que Clarice reescreve todo o prefácio na carta que envia ao amigo, já que para todas as outras correções aceitas, a escritora se limitava a escrever que tinha aceito a sugestão e como ficava a nova versão do livro após a alteração. Talvez, o reescrever o texto que sairia do romance, fosse a tentativa de, de certa forma, eternizar o texto ao qual era tão apegada desde o início de seu trabalho, e que lhe custou tanto extrair da obra a ser publicada. Em carta enviada de Washington em 24 de janeiro de 1957, Clarice fala do carinho que tinha com essa parte do livro: [...] O que mais demorei a aceitar foi cortar o que você chamou de “prefácio” – mas acho que você teve razão. Eu tinha um certo apego a ele, por questões líricas. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 185)

Publicado anos depois, *A maçã no escuro* começa muito diferente do que inicialmente Clarice previra. Ao invés de o protagonista do romance ser apresentado ao leitor, papel que o “prefácio” desempenharia, Martim aparece em meio às descrições sobre a noite escura de março em que a história começa. Ele é parte da paisagem descrita pelo narrador, e, por estar dormindo profundamente, não é mais do que uma árvore em pé ou um sapo pulando no escuro.

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu. Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro. (LISPECTOR, 1999, p. 13)

Muitas correções sugeridas por Fernando Sabino são de ordem estética, e se referem mais a um gosto particular, do que a erros propriamente ditos. Em uma de suas notas de correção, por exemplo, o autor sugere que Clarice altere o uso da palavra *guidon* por volante, pois, para ele, a frase havia ficado confusa com o uso da palavra francesa: “Pág.5 (linhas 20 e 21) – ‘Roda imaginária do *guidon*’, etc. – Confesso que não entendi bem essa frase”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 145) A autora acata e muda a palavra *guidon* pela sua correspondente no português: “roda imaginária de um volante (cortado *guidon*)”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 145)

No entanto, verificamos que Clarice não acata a todas as sugestões do amigo. Em uma das primeiras notas de correção enviadas, Fernando Sabino escreve:

Pág. 9 (pág. 18, linhas 13, 26 e 27) – Remotidão: muito esdrúxulo. E acho que essa palavra nem existe. – “Indiferenciadamente” – idem. “Até que nada aconteceu” já diz tudo. Dispensável a explicação que se segue, empobrece o achado. Eu cortaria de “O que” até “Só então”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 145)

Clarice afirma ao amigo que quase todas as sugestões haviam sido aceitas. Ao verificar esses trechos na obra publicada, verificamos que a autora mantém a palavra “remotidão”: “ [...] Na sua atenta remotidão o homem sentia perto da cara o cheiro malévolos das heras quebradas como se nunca o fosse esquecer”. (LISPECTOR, 1999, p. 18). No entanto, ela corta, completamente, o termo “indiferenciadamente”, não restando no texto nenhuma outra palavra semelhante a esta. O mesmo faz com o que segue a frase: “Até que nada aconteceu”. Seguindo o conselho do amigo, Clarice corta a explicação que se seguia a essa frase e inicia o próximo período a partir de “Só então”, conforme sugestão de Fernando Sabino:

Ele esperou um pouco mais. Até que nada aconteceu. Só então tateou com minúcia os óculos no bolso: estavam inteiros. Suspirou com cuidado e finalmente olhou em torno. A noite era de uma grande e escura delicadeza. (LISPECTOR, 1999, p. 18)

Calvino (2003, p. 91), afirma que Leonardo da Vinci seria o exemplo mais perfeito de alguém que vive em constante combate com a língua na perseguição de algo que escapa à expressão. O que se pode notar no estudo que Calvino faz sobre da Vinci é que, assim como ele, Clarice também estava em busca da expressão mais rica, mais sutil e precisa. Além disso, a Leonardo da Vinci interessava mais o processo de escrita que a publicação do texto em si.

As várias fases do tratamento de uma ideia, que Francis Ponge acaba publicando uma em seguida a outra – pois que a obra verdadeira consiste não em sua forma definitiva mas na série de aproximações para atingi-la – são para o Leonardo escritor a prova do investimento de força que ele punha na escrita como instrumento cognitivo, e do fato que – de todos os livros a que se propunha escrever – lhe interessava mais o processo de pesquisa que a realização de um texto a publicar. (CALVINO, 2002, p. 91)

Clarice Lispector entende que o processo de criação, apesar de penoso, era também um processo de aprendizado e (re)conhecimento de si e do mundo: “[...] Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento”. (SABINO; LISPECTOR, 2002, Carta enviada de Washington em 21 de setembro de 1956)

Para ela, no entanto, a publicação da obra era imprescindível. O processo de produção de um romance ou conto era o momento de reflexão de si e do mundo, através do trabalho com as palavras. Por outro lado, a publicação do que escrevia era, para ela, parte indispensável do processo de criação da obra: publicar era a continuação automática de todo texto escrito, e, por isso, uma obra não deveria permanecer engavetada, mas sim, ser apresentada ao mundo. Todo texto, para ela, deveria ser lido, era essa também a função de seu ofício: escrever para um público leitor, que, assim como ela, também precisava das palavras para enfrentar o mundo. Não publicar um livro era como ver um enxoval de casamento amarelecendo dentro de um baú por não se ter casado:

Deixe eu explicar: quando escrevo uma coisa, vou me desgostando dela aos poucos, mas com alguma rapidez, e se não é logo publicada, minha vontade é não publicá-la mais, ou então, quando é publicada, sinto apenas mal-estar. [...] Acontece que uma coisa escrita e não publicada me dá muita frustração, sinto como moça que faz enxoval

de casamento e guarda num baú. Antes casar mal que não casar, é horrível ver enxoval amarelecendo. (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta enviada de Washington em 14 de dezembro de 1956, p. 171)

Ao fim do processo de releitura e revisão do livro, Clarice decide adotar o título sugerido pelo amigo, *A maçã no escuro*, e reescreve oitenta e três páginas das quatrocentas que compunham a obra.

VII. CONCLUSÃO

Este estudo mostra a importância das cartas de Clarice para o estudo de sua obra. Em nossa pesquisa, tentamos traçar um paralelo entre a vida e a obra da autora, por meio do estudo das cartas endereçadas ao amigo e escritor Fernando Sabino, buscando nelas elementos de criação literária (a gênese e a urdidura de seus livros), de pensamento e fazer literários. Para isso, partimos do estudo de biografias que existem da autora, bem como de estudos já feitos sobre sua obra. Após isso, fez-se o estudo detalhado das cartas da autora enviadas a Fernando Sabino, buscando nelas a comprovação de fatos disponíveis em biografias da autora além de criar um paralelo entre a vida de Clarice, retratada nas cartas, e sua obra, tendo como foco, o romance *A maçã no escuro*. O foco desta pesquisa foi o processo de criação literária da autora e a forma como ela se dá também por meio das cartas que escreve aos amigos escritores e às irmãs, buscando mostrar que, além de servirem como documentação da amizade entre os dois escritores e de seu momento literário, em *Cartas perto do coração*, o próprio discurso das epístolas muitas vezes se sustenta como literatura.

Embora o literário se concentre, sobretudo, em seus romances e contos, a estreita ligação entre a vida, a obra e sobretudo as cartas da escritora também nos ajudam a compreender aspectos da sua literatura. Com o estudo das *Cartas perto do coração* foi possível, em muitos momentos, traçar paralelos entre as missivas da autora e livros que escrevia na época, a destacar, *A cidade sitiada*, escrito no período em que Clarice Lispector morou em Berna, e *A maçã no escuro*, quando já morava em Washington, bem como alguns contos, como “Amor” e “Obsessão”, escritos também no período de correspondência entre Fernando Sabino e a autora.

Através do estudo das primeiras *Cartas perto do coração*, enviadas de Berna, entre os anos de 1946-1947, foi possível entender o processo de criação literária na autora, que se dava sempre de forma dolorosa, visto que, para ela, escrever era “purgar-se a si mesma” (FAUSTINO, 1976) e, para isso, era preciso procurar, nas palavras, a forma mais exata de exprimir-se. Trabalho doloroso, já que muitas vezes, as palavras não dão conta de expressar exatamente o que precisamos que elas expressem, pois a linguagem nunca pode ser totalmente controlada por quem a utiliza. A linguagem é, antes, aquilo que nos divide, e não pode ser dominada por inteiro: ela vem antes do

homem e está sempre pronta, esperando para ser usada, e, por preexistir a ele, nunca pode ser plenamente dominada. (EAGLETON, 2006, p. 254)

Além disso, foi possível estabelecer um diálogo entre as cartas escritas por Clarice em Berna e o romance *A cidade sitiada*, constatando que Lucrecia Neves, a protagonista do romance, pode ser entendida como um *alter ego* de Clarice Lispector, assim como a cidade de S. Geraldo pode ser lido como um retrato da visão de Clarice sobre a cidade de Berna.

O estudo da representação da realidade para a autora também teve destaque neste trabalho, porque julgou-se importante entender como a realidade, no caso da autora, subjetiva, é representada na obra e nas cartas clariceanas. A partir deste estudo, através do olhar de Auerbach (1971), verificou-se ser de grande importância o olhar atento aos traços de subjetividade realçados pelo trabalho artístico da autora nas cartas, uma vez que os recursos estilísticos próprios dela e seu processo de criação literária estão sempre presentes: suas palavras são carregadas de lirismo e subjetividade e dialogam diretamente com a obra e as personagens de seus livros, que, assim como ela nas cartas, têm o subjetivo como realidade.

Na última fase do trabalho, estudou-se o processo de criação e lapidação de A maçã no escuro, traçando-se um paralelo entre as cartas e o livro, a fim de encontrar pontos de contato entre as cartas íntimas da autora e o romance. O estudo do processo de correção e modificação da obra original, através do auxílio de Fernando Sabino, levaram-nos a dialogar com críticos literários como Calvino (2003) e Candido (1995) quando estes trataram da questão da exatidão na obra de um escritor de literatura.

Com este trabalho, espera-se ter contribuído para o estudo de cartas de escritoras brasileiras e promover o interesse pelo estudo das cartas de Clarice Lispector, considerando-as também parte de seu ofício de escritora. Existem já estudos sobre as cartas de escritores como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Machado de Assis, Câmara Cascudo, entre outros, mas são muito poucos os estudos sobre cartas de mulheres escritoras da nossa literatura.

No que concerne aos estudos sobre Clarice Lispector, muito embora existam estudos de sua obra, como os apontados neste trabalho, a citar *O drama da linguagem*, *O mundo de Clarice Lispector* e *O dorso do tigre*, de Benedito Nunes e o ensaio intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, publicado em *Vários escritos*, por Antonio

Candido, por exemplo, são raros os estudos que traçam um paralelo entre sua epistolografia e obra literária, tendo como foco o processo de criação artística, o pensar e sentir literário da autora. Com base nesses fatos, buscou-se apresentar um novo olhar sobre as cartas da autora, demonstrando que suas missivas dialogam com seu processo de criação e, porque escritas por uma escritora, também integram seu universo literário.

VIII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p.65-89

ARRIGUCCI, D. Dificuldades no trabalho. In: _____. *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 82-97

ANGELIDES, S. *Carta e literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki*. Organizador: Boris Schnaiderman. São Paulo: Edusp, 2001.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.471-498

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTENCOURT, A.P. *100 Letras Escreve – Revista de Estudos Linguísticos Vol. 1 - Nº 1 - Janeiro a Junho de 2011 e Literários do Curso de Letras-UNIFAP*

BLOCH, A. *Fernando Sabino: reencontro*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

BRIGHELLI, Jean-Paul. *L'épistolaire*. Paris: Magnard, 2003.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CÂNDIDO, A. - *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades, 1990

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DERRIDA, J. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Vol.1, 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *O que é um autor*. 2. edição. Lisboa: Vega, 1992.

FREITAS, K.A.S. Carta, lição e encenação em Clarice Lispector. Dissertação Mestrado – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2012

GALVÃO, W.N; GOTLIB, N. (Org). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUIMARÃES, A. R.; OLIVEIRA, I. V. Cartas perto do coração: Clarice Lispector e Fernando Sabino e o e o Arquivar de suas vidas. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/CARTAS_PERTO_DO_CORACAO__CLARICE_LISPECTOR_E_FERNANDO_SABINO_E_O_ARQUI_VAR_DE_SUAS_VIDAS%5B1%5D.pdf. Acessado em: 18/02/2016.

HARANG, J. *L'épistolaire*. Paris: Hatier, 2002.

JOYCE, J. *Retrato de um artista quando jovem*. Trad. José Geral Vieira. São Paulo: Publifolha, 1998.

KAUFMAN, V. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Les éditions de minuit, 1990.

LACAN, J. *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Organização: Jovita Maria Gertheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gertheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

_____. *Minhas queridas*. Org. de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LUKÁCS, G. La correspondance entre Schiller et Goethe. In: _____. *Goethe et son époque*. Paris: Nagel, 1972. p. 71-87

MARTINS, G. F. Clarice e a crítica. Dossiê Clarice Lispector. Revista Cult, São Paulo, v.5, dez. 1997. p. 46-57

MORAES, M. A. de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

NOVELLO, N. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

NUNES, B. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio (et al). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 269-81

_____. *O mundo de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1966.

PEIXOTO, M. *Ficções apaixonadas*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

RIBEIRO, L.P.; CUNHA B.R. Berna e as cartas de Clarice: um olhar comparado sobre a cidade sitiada de Clarice Lispector. In: Evidência, v. 8, n. 9, Araxá, 2013 . p. 125-134

ROSENBAUM, Y. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SABINO, F.; LISPECTOR, C. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTOS, M. D. *Ao sol carta é farol*. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SÁ, O. de. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, 1982.

VARIN, C. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

WELLECK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.