

A escrita do fragmento cotidiano
Proposta de análise e edição de um caderno
de Clarice Lispector

Marcela Prada Neublum

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Trabalho de Projeto
Mestrado em Edição de Texto

Março, 2025

Trabalho de projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Edição de Texto, realizado sob a orientação científica do
Professor Doutor Pedro Sepúlveda.

Resumo

Este trabalho de projeto se propõe a investigar aspectos da produção literária de Clarice Lispector a partir da análise e da edição de seu caderno de anotações, aqui referenciado como “MEMO BOOK”. A primeira parte contém uma análise crítica sobre os cadernos de anotações como suporte para o registro de fragmentos cotidianos. A segunda parte examina especificamente o caderno “MEMO BOOK”, considerando tanto seus aspectos textuais quanto materiais, além do contexto de vida de Clarice, elemento que terá grande impacto no conteúdo do caderno. A terceira parte apresenta uma proposta de edição desse caderno, no estilo livro-objeto, que inclui edição fac-similar, edição diplomática e comentários sobre cada fragmento.

Entre os objetivos desse projeto estão: 1) investigar a escrita fragmentária de Clarice Lispector e a influência do cotidiano em seu processo criativo; 2) analisar a materialidade e o conteúdo textual do caderno “MEMO BOOK”; e 3) definir e apresentar critérios editoriais para uma edição desse caderno na forma de um livro-objeto, que torne acessível ao público um material de arquivo que só pode ser consultado presencialmente no Instituto Moreira Salles (IMS), mediante agendamento.

Abstract

This project aims to investigate aspects of Clarice Lispector's literary production through the analysis and edition of her notebook, here referred to as "MEMO BOOK." The first part presents a critical analysis of notebooks as a format for recording everyday fragments. The second part specifically examines the "MEMO BOOK," considering both its textual and material aspects, as well as Clarice's life context, a factor that significantly impacts the notebook's content. The third part proposes an edition of this notebook in the style of a book-object, including a facsimile edition and a diplomatic edition, plus commentaries on each fragment.

The objectives of this project include: (1) investigating Clarice Lispector's fragmented writing and the influence of everyday life on her creative process; (2) analyzing the materiality and textual content of "MEMO BOOK"; and (3) defining and presenting editorial criteria for an edition of this notebook in the form of a book-object, making archival material accessible to the public, as it is currently available only for in-person consultation at the Instituto Moreira Salles (IMS) by appointment.

Índice

Introdução

1. Considerações sobre um diário de fragmentos cotidianos

1.1 O caderno de anotações sob uma perspectiva de gênero

1.2 Uma escrita fragmentária

2. O caderno “MEMO BOOK”, de Clarice Lispector

2.1 O encontro com o caderno

2.2 Análise documental

2.2.1 Suporte, contexto e cronologia

2.2.1.1 Um caderno

2.2.1.2 O caderno “MEMO BOOK”

2.2.2 Análise de conteúdo

3. Proposta e critérios de edição do caderno “MEMO BOOK”

Conclusão

Bibliografia citada

Anexos

Anexo I – Publicação no Jornal do Brasil

Anexo II – Abertura do caderno

Anexo III – Capa do caderno

Anexo IV - Contracapa

Anexo V – Sentido da escrita 1

Anexo VI – Sentido da escrita 2

Anexo VII – Caneta estourada

Anexo VIII – Marca orgânica

Anexo IX – Marca de uso

Anexo X – Site do IMS

Anexo XI – Quadro de palavras ou trechos de leitura conjecturada ou ilegíveis

Anexo XII – Proposta de edição do caderno “MEMO BOOK”

Introdução

A ideia para esse projeto surgiu de alguns encontros¹. O primeiro deles foi com a Crítica Textual. O entusiasmo de se deparar com um novo campo do conhecimento. Refletir sobre o que é um original, teorizando a prática da edição. Foi em 2024, na cadeira de Crítica Textual ministrada pelo professor Pedro Sepúlveda, na Universidade Nova de Lisboa, que teve início a busca por espólios digitalizados de autores cujos escritos estivessem à disposição para análise. No site do Instituto Moreira Salles (IMS), por exemplo, estão disponíveis inúmeros materiais do espólio de grandes nomes da literatura brasileira, como Ana Cristina César, Lygia Fagundes Telles, Carolina Maria de Jesus. Entre eles, Clarice Lispector. Acontecia, então, o segundo encontro. Entre fotografias, cartas e manuscritos, um conjunto de cadernos de anotações. Entre o espólio, o manuscrito digitalizado do caderno “MEMO BOOK”², referenciado pelo IMS como “The question is”, trecho do primeiro fragmento do caderno, acompanhado da transcrição integral dos fragmentos, elaborada por Carla Pereira.

Havia nesse caderno elementos que poderiam ser analisados pela Crítica Textual. Tratava-se de um manuscrito, um original escrito à mão pela própria Clarice, nunca publicado em formato de livro no mercado editorial, com rasuras, rabiscos e desenhos na caligrafia da autora. Um caderno sem data, composto de fragmentos literários e cotidianos, sobre os mais diversos temas, registrados em forma de sonhos, pensamentos, análises, cálculos numéricos. A vida misturada com a literatura.

Escolhido o objeto de análise, seria necessário definir os objetivos da investigação, que foram pautados em uma infinidade de perguntas cujas respostas se pretendia que formassem este projeto: Quando esse caderno foi escrito? Algum desses fragmentos chegou a ser publicado? Do que tratam esses textos? É possível estabelecer uma data para eles? E o contexto de produção desse caderno? Era um caderno de viagens? De bolso? De mesa? Com que objetivo Clarice o preenchia? De que forma ele se relaciona com o processo de escrita da autora? É possível decodificar as rasuras e tentar decifrar as

¹ O texto que compõe a **Introdução** deste projeto é o mesmo que se encontra no **Prólogo** do livro-objeto. A única diferença entre eles é que, no Prólogo, foi adicionado ao texto os símbolos utilizados na transcrição que consta na edição do livro-objeto.

² INSTITUTO Moreira Salles. **Caderno The question is, Clarice Lispector**. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/caderno-the-question-is/>. Acesso em: 19 set. 2024.

palavras de leitura conjecturada na transcrição do IMS? É viável fazer o caminho contrário e, em vez de comparar edições, propor uma primeira edição desse caderno?

O trabalho envolveria, então, analisar a materialidade do caderno e o seu conteúdo, definindo uma data para ele, contextualizando-o no tempo e no espaço, e a partir daí relacioná-lo com a vida e a obra da autora, propondo uma edição com critérios editoriais claros e bem definidos.

As diretrizes do projeto começaram a ser estabelecidas. Com isso, teve início a busca por bases teóricas e conceituais para fundamentar aquilo que, naquele momento, era apenas uma ideia. A princípio, giravam em torno, principalmente, do conceito de fragmento. Em seguida, vieram do Brasil alguns livros de (e, especialmente, sobre) Clarice. Sua biografia, escrita por Benjamin Moser³, bem como sua vasta produção epistolar⁴, quando associadas à sua caderneta de anotações, foram, aos poucos, revelando outros conceitos, tão importantes quanto o fragmento, que, ainda de forma sutil, começaram a conduzir a pesquisa em outra direção. Os textos, íntimos e literários, associados à cronologia e aos aspectos cotidianos da vida de Clarice, demonstravam que havia uma relação entre o modo de trabalhar da autora e a característica fragmentária de sua escrita.

Pelas cartas trocadas com amigos e familiares, bem como pela sequência de acontecimentos da sua vida narrados por seu biógrafo, tornava-se possível identificar o contexto no qual (ou sobre o qual) os fragmentos do caderno haviam sido escritos. O modo como Clarice preenchia seu caderno estava intimamente ligado ao seu cotidiano, tanto na forma quanto no conteúdo. Mas havia ainda uma lacuna teórica para abordar o tema sob essa perspectiva. E foi no terceiro encontro que a ideia do projeto finalmente ganhou contornos nítidos. De uma conversa com Elizama Almeida, parte do time de literatura do IMS, saíram as bases conceituais que permitiram entender o cotidiano como elemento fundamental para a análise do caderno, um objeto literário cujo processo de escrita havia sido influenciado pelo modo de vida de Clarice, uma mulher que vivia na metade do século XX.

E, assim, nasceu este projeto.

³ MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

⁴ LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

É importante ressaltar que as categorias estudadas neste projeto são trabalhadas como hipóteses, e não como certezas, principalmente no que diz respeito ao 1) fragmento, já que não há uma estética do fragmento óbvia e a mistura de elementos biográficos, cotidianos e literários dos fragmentos do caderno “MEMO BOOK” colocam esses textos no território do inclassificável; 2) ao processo de escrita de Clarice, cujo foco de análise está no caderno “MEMO BOOK” e não na obra completa de Clarice Lispector; e 3) à interpretação dos fragmentos que compõem o caderno, que deve ser lida apenas como uma das muitas possibilidades de leitura, uma vez que não é possível saber, de fato, qual foi a intenção inicial da autora na ocasião de escrita dos textos.

1. Considerações sobre um diário de fragmentos cotidianos

1.1 O caderno de anotações sob uma perspectiva de gênero

Entre as propostas deste projeto⁵, está o estudo de um caderno de anotações a partir do qual será discutida a relação entre a produção escrita e a vida doméstica de Clarice Lispector. Com frequência, cartas, biografias e textos sobre a autora revelam seu cotidiano como dona de casa, principalmente durante a época em que morou fora do Brasil – especificamente quando viveu em Washington, entre 1954 e 1959, período no qual escreveu o caderno “MEMO BOOK”⁶.

Uma mulher que “não trabalha fora”, mas que trabalha dentro de casa escrevendo, planejando os jantares sociais exigidos pela posição diplomática do marido, organizando os afazeres domésticos, que eram divididos com uma empregada, e cuidando dos filhos, que circulavam livremente ao seu redor; uma mulher que escreve com a máquina de escrever no colo, no sofá da sala de estar, ou à caneta, em pedaços de papel espalhados pela casa e em seus blocos de anotação; é uma mulher constantemente interrompida por tarefas cotidianas durante seu processo de criação.

Com base nisso, seria possível supor que esse hábito de escrita fôra um dos elementos que, de alguma forma, contribuíram para o caráter fragmentário de seus textos? Clarice dizia que precisava estar sempre disponível para os filhos, que a acionavam continuamente. O ato de parar o que se está escrevendo para atender ao chamado de uma criança atrapalha a concentração de qualquer escritor. Não à toa é tão comum, nas produções audiovisuais, nos livros e mesmo na vida, a figura de um homem que possui

⁵ O caminho de pensar o caderno em diferentes aspectos de sua materialidade, bem como a base teórica para analisá-lo na perspectiva do cotidiano, foram inspirados na fala de Elizama Almeida, a respeito da obra “A hora da estrela”, no vídeo **Manuscritos de A hora da estrela**, 2022. Youtube: imoreirasalles. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=elizama+almeida+ana+maria+machado+paloma+vidal. Acesso em: 6 mar. 2025.

⁶ Aqui, ainda não se tem a intenção de apresentar uma data definitiva para o caderno – isso será pontuado mais adiante neste projeto. Porém, cabe dizer que tanto Benjamin Moser quanto Claire Varin, ambos especialistas em Clarice, citam alguns fragmentos do caderno “MEMO BOOK” e, ainda que não indiquem uma data exata para eles, situam-nos no período em que Clarice viveu em Washington.

um cômodo particular, dentro de casa, que é inacessível ao restante da família, no qual realiza suas tarefas pessoais.

E o hábito de escrever em papéis reaproveitados, como cheques e envelopes, ou em blocos de notas, bem como a escolha desses objetos como suporte, também seriam um reflexo do contexto no qual Clarice escrevia?

Como pensar uma mulher escritora sem considerar a influência de seu meio sobre sua produção literária? Como analisar os registros no caderno de anotações de Clarice Lispector sem considerar sua condição de mulher, judia, nascida na Ucrânia, mas criada no Brasil, vivendo nos Estados Unidos, como esposa de um diplomata, mãe de dois filhos, como dona de casa, em meados do século XX?

As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada.⁷

Pensar sobre Clarice Lispector desta perspectiva exige pensar as mulheres escritoras. Para pensar as mulheres escritoras em relação com sua produção literária é preciso observá-las ao longo da história em seu contexto social e cultural. Foi isso o que fez a escritora inglesa Virginia Woolf⁸. Ao analisar as mulheres escritoras da Inglaterra que vieram antes de si, Woolf percebe quão relevante era para a produção literária delas o fato de não terem um espaço particular, livre de interrupções, além de tempo para habitar esse espaço. Quando as mulheres da classe média começam a escrever, o único lugar no qual o fazem é na sala de estar, o cômodo da casa que é comum a todos da família. Sobre isso, o sobrinho de Jane Austen chegou a dizer:

“Como conseguiu fazer tudo isso, é surpreendente, pois ela não tinha um estúdio próprio para onde pudesse ir, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala de estar, sujeita a todo tipo de interrupções corriqueiras. Ela tomava cuidado para que os criados ou visitantes ou quaisquer pessoas fora da família não suspeitassem de sua ocupação.”⁹

⁷ WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo de Leitura, 1928. p. 35.

⁸ WOOLF, 1928.

⁹ Cit. em WOOLF, 1928, p. 84.

Para Woolf¹⁰, “os livros vêm sempre numa sequência apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente”, ou seja, as escritoras de hoje são influenciadas pelo texto de escritoras que vieram antes delas, herdando não apenas suas características, mas também as restrições a que foram impostas. Algumas gerações depois, quais resquícios desse tempo ainda existiriam nessas dinâmicas dentro de casa e como esses modos de se relacionar e esses hábitos cotidianos influenciariam o processo de escrita de uma mulher? Uma escritora nascida no começo do século XX, como Clarice, permanecia sem um cômodo próprio, escrevendo na sala de estar comum a todos da casa. A mesma sala de estar, o mesmo espaço no qual as mulheres passaram séculos acumulando memórias. Mas quem eram essas mulheres? O que faziam da hora de acordar à hora de dormir? De que forma o cotidiano delas, muitas vezes voltado à família, impactava seu processo de escrita e o conteúdo desses textos? Seriam eles relevantes, em termos literários?

Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas¹¹.

De acordo com a pesquisadora brasileira Carla Pereira,¹² o cotidiano atravessa constantemente a escrita de Clarice. As múltiplas funções que desempenhava – escritora literária (e para o próprio sustento¹³), mãe, dona de casa, organizadora dos eventos e viagens diplomáticas – resultavam em uma escrita caótica, perturbada pelo dia a dia. A caderneta de Clarice reflete essa dinâmica, sendo um objeto móvel que recebe desde anotações práticas até epifanias literárias. Para Pereira, a relação entre as mulheres e as cadernetas é significativa – por isso prefere se referir a esse objeto no feminino, como “a caderneta”, entendida como pequeno livro de apontamentos. Muitas escritoras do século XX tinham vidas atribuladas, divididas entre as exigências domésticas e a literatura, e assim a caderneta se torna um suporte que permite que a escrita aconteça nos intervalos do trabalho não remunerado e das responsabilidades familiares. Clarice expressa essas

¹⁰ WOOLF, 1928, p. 100.

¹¹ WOOLF, 1928, p. 91.

¹² Este parágrafo foi inspirado na fala de Carla Pereira. **Webinar | Mulheres escritoras – arquivos literários e feminismos na América Latina - Mesa 3**, 2022. Youtube: FGV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLPGUWp-az8&t=110s>. Acesso em: 26 fev. 2025.

¹³ Clarice fazia trabalhos de tradução e escrevia textos, como crônicas, por exemplo, para jornais e/ou revistas, e era paga por isso. Quando casada com Maury, esses trabalhos eram menos frequentes, porque o sustento vinha do trabalho dele. No entanto, esse cenário mudou após a separação.

questões sobre ser mulher e escritora em um meio predominantemente masculino, onde a presença feminina muitas vezes enfrenta interdições – por ser “feminina demais” em alguns círculos ou “não feminina o suficiente” em outros. Cada escritora desenvolveu estratégias para lidar com essa dualidade. Para Pereira, no caso de Clarice, isso aparece nos pseudônimos, como Helen Palmer e Teresa Quadros, que possuíam personalidades distintas da sua. Para Clarice, como vemos em alguns dos fragmentos do caderno “MEMO BOOK”, isso aparece em sonhos¹⁴ e na relação com os homens do seu entorno¹⁵.

A poeta argentina Tamara Kamenszain¹⁶ também vai discorrer sobre a tradição de escrita das mulheres. Quase 100 anos depois, o assunto é o mesmo – enquanto a voz de Woolf vinha lá dos anos 1920, a fala de Tamara vem de 2015. A poeta concorda com Virginia Woolf quando diz que a tradição literária foi criada por homens e, portanto, não serviria para as mulheres. Elas teriam de desbravar esse caminho por si mesmas, criando a própria tradição de escrita. Para ela, assim como para Woolf, essa tradição se encontrava na sala de estar. Ali, onde, silenciosas, as mulheres sussurravam; onde teciam, de onde geriam a casa e a vida de seus moradores; de onde os meninos, futuros escritores, forjavam a base de suas memórias que, posteriormente, seriam colocadas no papel. Nas palavras de Kamenszain,¹⁷ “a prática não seria outra coisa que essa emaranhada mistura de níveis discursivos cujo dizer, como objeto, é o nada”. Esse dizer, embora tenha ganhado seu direito de existir por meio do cochicho, aquele que acontecia na sala de estar sobre o nada, viria a se materializar no texto. Da oralidade para a escrita. Do sussurro da mãe para o papel. “E se a oralidade é o maternal por excelência [...] pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a mãe”¹⁸. Benjamin Moser, conta que, durante a infância, Clarice inventava histórias na sala de casa para contar à mãe, tirando-a, por breves instantes, de sua realidade adoentada, e tentando dar um final diferente a ela, alterando seu destino por meio de histórias. Ao longo de sua trajetória como escritora, Clarice continuou a fazer isso, citando a mãe inúmeras vezes, tanto nos livros quanto no caderno, direta ou indiretamente. História, oralidade, escrita, mãe.

Kamenszain diz ainda:¹⁹

¹⁴ Fragmento 2.

¹⁵ Fragmento 9.

¹⁶ KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. In: Fala, poesia. Editora Circuito, 2015. pp. 17-22.

¹⁷ KAMENSZAIN, 2015, p. 17.

¹⁸ KAMENSZAIN, 2015, p. 17.

¹⁹ KAMENSZAIN, 2015, p. 18.

A mãe também imprime ao lar o espaço artesanal, obsessivo e vazio das tarefas diárias. Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever. Já faz parte do senso comum comparar o texto com um tecido, a construção de um relato com uma costura, o modo de adjetivar um poema com a ação de bordar.

Essa filha agora como mãe, Clarice com as próprias crias, costurando o cotidiano e registrando suas memórias com a escrita. Na sala de estar, rabiscando cadernetas, escrevendo cartas, batendo na máquina de escrever. De acordo com Woolf e Kamenszain, as mulheres, incluindo Clarice, encontraram seu lugar de fala na tradição escrita e passaram a escrever como mulheres – não como se escrevessem uma “literatura feminina”, mas de um lugar criado por elas, entre o “racional”, com frequência associado ao masculino, e uma forma de expressão própria –, derrubando os muros que separavam o que era supostamente considerado como dois gêneros literários diferentes: um supostamente “masculino” e outro supostamente “feminino”.

Kamenszain chama isso de “vanguarda doméstica”²⁰, sugerindo que as mulheres escritoras encontram na própria experiência doméstica um caminho para a modernidade e para a transgressão na literatura. Ao observar e subverter as regras da vida cotidiana, elas conseguiram explorar novas possibilidades estéticas e narrativas. Foram capazes de vislumbrar a construção de um texto pelo avesso da costura, aquela mesma costura feita na sala de estar, para criar algo inteiramente novo. Um tipo de experimentação que exigia – e ainda exige – das mulheres uma justificação. Enfrentaram resistência e tiveram que justificar suas inovações literárias. Foi isso o que aconteceu com Clarice. Quando questionada por seu editor francês sobre sua “passividade feminina”, que, na visão dele, não deveria ser misturada com uma tendência a se tornar cerebral, já que “um romancista não pode ser inteligente”²¹; ou quando se sentiu julgada, durante um sonho, por um homem que criticava aquilo que era feminino demais ou de menos em sua personalidade²². Com frequência, Clarice era chamada de enigmática ou obscura por misturar racionalidade e subjetividade, por borrar as bordas desses supostos gêneros literários associados, um ao feminino, e o outro, ao masculino.

²⁰ KAMENSZAIN, 2015, p. 21.

²¹ Fragmento 9.

²² Fragmento 2.

Clarice também brincava com as bordas dos gêneros literários em sentido tradicional. O caderno “MEMO BOOK” é um exemplo disso. Pode ser chamado de bloco de notas, caderno de anotações, caderneta íntima²³. Também é possível pensar nesse caderno como um diário de fragmentos cotidianos. Lê-los é encontrar pistas sobre a vida e a obra de Clarice.

1.2 Uma escrita fragmentária

Em meio às narrativas de sua vida pessoal, está também o modo como construía a sua produção literária. Observar o seu processo de criação é olhar para além do livro editado e publicado. É ver a versão original do manuscrito e descobrir as dúvidas, as correções, as mudanças de ideia, as hesitações na escrita da autora. A fragmentação do seu texto. É reconhecer a relevância do suporte e da forma na experiência da leitura e na compreensão do texto. É localizar aquele objeto no tempo e no espaço, considerando-os como elementos relevantes na construção dos textos.

Essa característica fragmentada da escrita de Clarice é uma particularidade que tende a ser atribuída à técnica do fluxo de consciência, de fato muito empregada por ela em suas obras. Porém, o seu processo de escrita também é outro fator que pode contribuir para isso. O fato de que Clarice, no momento em que surgiam ideias ou pensamentos, escrevia em qualquer suporte que estivesse à sua disposição, e a condição na qual escrevia, sendo constantemente interrompida, carregam consigo a ideia de “fragmento”. Assim como os fragmentos encontrados nesses cadernos. Eles próprios adquirem, então, materialidade, e a fragmentação de sua escrita passa a ter concretude. O fragmento representa em si a interrupção, a pressa, o dia a dia recortado por diferentes tarefas. De forma visual, é possível ver, nesses fragmentos, o contorno do processo de escrita de Clarice sendo moldado por seu cotidiano.

Para Regina Pontieri,²⁴

[...] Primeiramente, que a fragmentação deita raízes no solo do modo burguês de vida, o que se deve entender num sentido amplo. [...] o fragmento como expressão parece ser não só reflexo como atitude reativa ante um conjunto determinado de circunstâncias histórico-sociais.

²³ VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Nós, 1990.

²⁴ PONTIERI, Regina. **Roland Barthes e a escrita fragmentária**. Língua e Literatura, São Paulo, n. 17, p. 86, 1989.

Em segundo lugar, no modo como se manifesta no século XX, a tendência ao fragmentário vincula-se ao declínio da importância da ideia de contínuo temporal (a história, o processo), em favor tanto de uma visão descontínua do tempo - o que na literatura, por exemplo, remete à destruição do enredo romanesco típico do século XIX - como do predomínio do elemento espacial (a estrutura).

Por meio dos fragmentos de Clarice, seu modo de vida burguês ganha corpo, como um reflexo de seu contexto histórico e social: uma mulher que viveu no século XX como escritora, como esposa, como mãe; como uma mulher que tece sua tradição de escrita na sala de estar, mas que rompe com a ideia de tempo, misturando memórias do passado com eventos do presente, chamando a atenção do leitor para outro tipo de espaço, relacionado com o que ocorre no seu interior e no de suas personagens. Uma mulher que, sendo constantemente interrompida, escreve de modo apressado, fragmentado, voltado para dentro.

Ainda segundo Pontieri²⁵, a escrita fragmentária, para além disso, também é uma forma de expressão de um sujeito esvaziado, sem consistência, que emerge num momento de crise de diversas noções, como deus, verdade, sujeito. Um sujeito que possui substância apenas como efeito da linguagem. Para Pontieri, essa perda de consistência pode se revelar num expressar-se fragmentado. Desde o início da biografia de Clarice, Benjamin Moser vai compondo uma análise com base na qual demonstra, usando a cronologia da vida de Clarice, tanto em seus aspectos biográficos quanto em sua produção literária, a relação tempestuosa que Clarice mantém com a ideia de deus, principalmente a partir de sua perspectiva judaica, mas não só – também na sua relação com a linguagem e com a verdade.

Em seu leito de morte, num pequeno fragmento rabiscado, [Clarice] tingiu esse nome fantástico de ressonâncias poéticas:

“Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: “sou um objeto querido por Deus” e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano mais Deus se satisfaz. [...]”

Porém a realidade suprema está além dos nomes e da linguagem. A experiência mística, que Clarice dramatizaria de modo memorável no romance *A paixão*

²⁵ PONTIERI, 1989, p. 86.

segundo G. H., é o processo de eliminar a linguagem para descobrir uma verdade última, e necessariamente sem nome. Antes de sua vida anterior ser estilizada por uma cegante visão mística, a protagonista, G. H., resume sua biografia:

“O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro das minhas valises as iniciais G. H., e eis-me.”²⁶

Então, a escrita de Clarice é, por si só, em sua criação, fragmentária. No entanto, é possível ler esses fragmentos de outras maneiras: 1) esse fragmento pode ser completo em si mesmo, sem que seja necessário juntá-lo a outro para que faça sentido – como é o caso da maioria dos fragmentos do caderno “MEMO BOOK” –; 2) pode ser relacionado a outro fragmento para a ampliação de seu sentido – uma das formas pela qual os fragmentos do caderno foram interpretados neste projeto, isto é, na relação uns com os outros –; 3) e pode ter sido escrito para, depois, tornar-se parte de uma coisa maior – como é o caso do Fragmento 11 do caderno. Assim, Clarice desenvolve e executa mais de um processo de criação: primeiro, escreve os fragmentos; depois, em algumas ocasiões, organiza-os e agrupa-os. Nesse ponto, Clarice passa de escritora à editora – e, assim como Sérgio Paulo Rouanet²⁷ se referiu a Walter Benjamin, “justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens”.

Mas de que forma Clarice justapunha esses fragmentos de pensamento?

Existem relatos sobre o processo de escrita de Clarice que narram esse modo particular de compor um livro. Francisco de Assis Barbosa, colega de Clarice no jornal A Noite, conta que, em 1942, ela registrava as ideias para seu primeiro livro, “Perto do Coração Selvagem”, em um caderno, fazendo anotações nele a qualquer momento que os pensamentos lhe ocorressem. Em determinado momento, ela o procurou para pedir auxílio com esses fragmentos, demonstrando que enfrentava algum tipo de dificuldade ou receio de começar a “costurá-los” para formar um livro.

Francisco de Assis Barbosa já trabalhava lá [no jornal A Noite], e ela o procurou em busca de ajuda com o romance que começara a escrever. “Tateando no escuro”, ela construiu o livro rabiscando suas ideias num caderno de anotações toda vez que elas lhe ocorriam. Para se concentrar, deixou o minúsculo quarto de empregada que ocupava no apartamento

²⁶ MOSER, 2009. p. 62.

²⁷ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 22.

que dividia com as irmãs e o cunhado e passou um mês numa pensão próxima, onde trabalhou intensamente. O livro afinal ganhou forma, mas ela temia que fosse mais um amontoado de anotações do que um romance pronto. Lúcio Cardoso assegurou-lhe que os fragmentos compunham em si um livro.²⁸

Trinta e três anos depois, em 1975, Ana Maria Machado, colega de Clarice no Jornal do Brasil, contaria história semelhante, mas, dessa vez, sobre o último livro escrito e publicado em vida por Clarice, *A Hora da Estrela*.²⁹ No dia 12 de novembro de 1975, Machado publicou um artigo em comemoração ao aniversário de Roland Barthes³⁰. Após ler essa publicação no jornal, Clarice passou a ligar insistentemente para a colega, convidando-a para sua casa. Apenas mais tarde, já na casa de Lispector, Machado percebeu que o interesse de Clarice residia na referência que havia feito em seu artigo ao livro de fragmentos de Barthes.

Assim, fui compreendendo que o que realmente a atraía era a ideia de que um livro pudesse ser todo feito de fragmentos – algo que eu mencionara de passagem em meu artigo, a propósito do então recentíssimo lançamento de Roland Barthes por Roland Barthes na coleção *Écrivains de Toujours* da Seuil. Interessou-se também por outro ponto a que me referi: a questão que Barthes formulou e buscou desenvolver sobre “por onde começar?”³¹

De acordo com Machado, Clarice procurava entender o processo de criação de Barthes, isto é, como ele havia organizado esses fragmentos em um livro. Na época, Clarice tentava organizar os fragmentos do que viria a ser *A hora da estrela* e queria a ajuda de Machado nessa tarefa. De acordo com Ana Maria Machado, Clarice teria dito: “Como faço para começar? Tenho o livro pronto, mas não sei juntar os pedaços”³².

²⁸ MOSER, 2009, p. 190.

²⁹ **Fragmentos de estrelas (com legendas em inglês) | Hora de Clarice 2021**, 2021. Youtube: imoreirasalles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iy3OA9HHB34>. Acesso em: 27 fev. 2025.

³⁰ Ver recorte do jornal no Anexo I.

³¹ MACHADO, Ana Maria. Diante da solidão de Clarice. **Revista Serrote**, n. 35-36, 2020. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2020/12/diante-da-solidao-de-clarice-por-ana-maria-machado/>. Acesso em: 6 nov. 2024.

³² Transcrição de trecho do vídeo **Fragmentos de estrelas (com legendas em inglês) | Hora de Clarice 2021**.

Para começo de conversa, não sabia por onde começar o novo livro. E também não fazia ideia de como arrumá-lo depois que começasse. Mas estava convencida de que não faltava escrever mais nada, já tinha tudo pronto. Só que em fragmentos. Esse era o problema. Precisava montar o quebra-cabeça.³³

Com base no registro dessas duas testemunhas da vida de Clarice, que relatam como se dava essa etapa de seu processo criativo, percebe-se, então, que a autora escrevia os fragmentos em meio à rotina de sua vida cotidiana. Para além dos pedidos de ajuda para organizar os fragmentos, buscava também um teto só seu para juntá-los. Então, nessa atividade de montagem, necessitava de maior concentração – tendo, por isso, alugado um quarto em uma pensão para organizar os fragmentos de seu primeiro livro, “Perto do Coração Selvagem”, publicado em 1943, e, depois, como relatou à Ana Maria Machado, já morando em seu apartamento no Rio de Janeiro, em 1975, revivido processo semelhante, mas, dessa vez, para seu último livro publicado em vida, “Água Viva”.

Há, no entanto, uma diferença importante entre um caso e outro: 1) em “Perto do Coração Selvagem”, Clarice escreveu fragmentos que seriam algo a mais, formando, quando acoplados uns nos outros, um romance, o que dá a ideia de que, já de nascença, foram criados para compor um gênero mais robusto; 2) em “Água Viva”, por outro lado, Clarice reorganizou e costurou textos seus que já haviam sido publicados, como crônicas, e, além de editá-los, acrescentou a eles trechos inéditos, que funcionavam como a linha da costura que os manteria juntos.

Como diz Walter Benjamin,³⁴ “o poeta não pode esconder sua *atividade combinatória*, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível”. Ana Maria Machado narra outra história, envolvendo os livros de Clarice, que ilustra bem essa ideia e que pode indicar que Clarice tinha, de fato, a intenção de manter essa linha de costura a mostra, visível para os leitores³⁵. Machado conta que, quando era professora convidada da Unidade de Berkeley, na Califórnia, durante um curso de Literatura Brasileira, passou aos estudantes a leitura do livro “A hora da estrela”, de Clarice Lispector. Uma de suas alunas, então, perguntou a ela se poderia ler qualquer outro livro, até mesmo dois, sob a justificativa de que não conseguia ler aquela obra, era muito complexa. A professora,

³³ MACHADO, 2020.

³⁴ BENJAMIN, 1984. p. 230.

³⁵ **Manuscritos de A hora da estrela**, 2022.

então, fez uma sugestão à aluna: que lesse os dois livros que ela se dispunha a ler, mas naquele mesmo. A orientação era de que, a cada momento que sentisse vontade de pular alguma parte do livro, deveria fazer uma marcação, saltar o trecho e continuar a leitura. Faria o primeiro trabalho sobre esses fragmentos. Depois, voltaria apenas aos trechos que havia pulado, leria apenas aqueles fragmentos, e voltaria para conversar com a professora sobre “a experiência de ler esses dois livros em um só”. Ao final, a aluna disse: “Pela primeira vez eu descobri o que é literatura. E eu gosto muito”.

É possível que os pontos marcados pela estudante fossem os mesmos pontos de sutura pelos quais Clarice juntara os fragmentos? Esses mesmos pontos seriam deliberadamente evidenciados? A intenção seria, de fato, destacá-los, revelando essa montagem textual? Isso faz pensar no impacto do processo de escrita de Clarice, fragmentado e depois reorganizado, em seus leitores – o que vai de encontro à ideia de Benjamin sobre o autor não conseguir esconder sua atividade de colagem, uma vez que os pontos dessa costura muitas vezes ficam expostos. Como dizia Kamenszain, a mulher escritora vê a costura pelo avesso e, por isso, consegue construir seus próprios padrões de escrita, desfazendo fronteiras entre os gêneros.

Assim, nota-se, então, no caso do caderno “MEMO BOOK”, que a escrita de Clarice já nasce fragmentária, em um primeiro momento como materialização da interrupção constante em seu processo de escrita. Depois, esse fragmento pode ser trabalhado em conjunto com outros, partes de um todo que ainda será construído e organizado por ela, em um processo de colagem ou costura, como é o caso do Fragmento 11. E, por fim, mais no campo da interpretação do que da intenção da autora, também é possível que os fragmentos sejam observados e aceitos como completos neles mesmos, como os dezessete fragmentos restantes do caderno, e relacionados entre si. Embora esse modo de observar os fragmentos possa não ter sido a escolha de Clarice durante o processo de escrita do caderno, foi o modo como este projeto escolheu observá-los e que serviu de base para a proposta de edição do caderno “MEMO BOOK”.

O caderno se coloca, então, como um gênero híbrido. Um caderno, ou um diário, ou um bloco de anotações pessoais, cotidianas e literárias, escrito em partes. Fragmentos de pensamentos. Pedços que podem ou não vir a ser um todo para além de si mesmos. Em si mesmos, Literatura. Um todo para além de si mesmos, Literatura. A maneira como seus textos se constituem – em pedaços dispersos, anotados entre tarefas domésticas e obrigações familiares – reflete não só sua experiência pessoal, mas também a tradição literária que se construiu no intervalo entre o privado e o público, entre a sala de estar e o

espaço literário. A escrita fragmentária de Clarice Lispector não é apenas uma técnica literária, mas uma expressão de seu cotidiano e das múltiplas camadas de sua identidade.

O caderno, portanto, transcende sua materialidade de objeto e se torna um símbolo da escrita como processo vivo, sempre em construção. Seus fragmentos não são apenas vestígios do pensamento de Clarice Lispector, mas registros de uma subjetividade que se escreve entre o fluxo da vida e a interrupção constante do cotidiano. O caráter híbrido desse suporte e desse tipo de escrita reflete não apenas um estilo, mas uma necessidade: a de inscrever a experiência cotidiana no espaço literário.

Ao transformar o que poderia ser banal em matéria literária, Clarice reivindica um lugar para a escrita que não está dissociado do mundo real, mas que dialoga com ele. Seu caderno carrega tanto a urgência do pensamento quanto a banalidade do dia a dia, revelando que literatura e vida não são instâncias separadas, mas sim dimensões que se atravessam. Se, por um lado, essa escrita fragmentária reflete a condição de uma mulher que precisa negociar seu tempo e seu espaço, por outro, ela também revela uma forma de literatura que rompe com a linearidade e a unidade, criando novas possibilidades de narrar a existência.

Dessa maneira, o caderno não é apenas um suporte para anotações casuais, mas um espaço de resistência e criação. Nele, o que está disperso pode se tornar literatura – e o que é literatura pode permanecer disperso. Clarice Lispector, ao escrever nos intervalos, nos restos do dia, entre um compromisso e outro, reafirma que a literatura se constrói nas frestas, nas pausas, nos instantes em que a realidade se impõe e, ao mesmo tempo, se desfaz. É nesse território ambíguo, entre o íntimo e o literário, entre o efêmero e o eterno, que sua escrita se sustenta e se reinventa.

2. O caderno “MEMO BOOK”, de Clarice Lispector

2.1 O encontro com o caderno³⁶

Chego no prédio do Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro. Entro em uma sala com quadros na parede e quatro mesas em cada extremidade do cômodo, servindo de suporte para computadores. No centro, uma grande mesa branca sobre a qual está uma caixa. Uma caixa branca retangular, de papelão, cujos amassados lhe dão um aspecto de já ter sido muito manuseada. Riscos de caneta azul na parte inferior e na lateral de baixo somem em algumas partes, como se tivessem sido feitos em cima de uma fita cola que, depois de arrancada, levou junto alguns trechos. Nas bordas da caixa também há algo que se assemelha a uma fita-crepe.

No topo, um nome escrito na mesma cor azul: “Elisa Lispector”. Um indicativo de que se trata de um objeto oferecido ao IMS pela irmã de Clarice, Elisa.

Tenho uma sensação de antecipação, de que, ao abrir a caixa, vou encontrar ali um tesouro.

Relutante, espero um pouco antes de abri-la, imaginando o que vou encontrar lá dentro. Esperando ver o caderno que venho estudando há meses. Lembro da crônica de Paloma Vidal e resolvo ligar o computador para escrever o que estou vivendo.

Então, estico os dedos na direção de uma lingueta sobressalente e abro a caixa. Sua tampa tomba e bate na mesa, revelando o conteúdo.

A caixa tem uma cor amarela por dentro. O que parecia fita-crepe por fora é, na verdade, um papel que cobre toda a parte interna da caixa retangular de papelão.

Dentro, um papel sulfite dobrado ao meio, fazendo as vezes de envelope, tem as seguintes inscrições à lápis:

ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

ARQUIVO CLARICE LISPECTOR

003576

³⁶ O texto desta seção foi inspirado na crônica da professora Paloma Vidal, na qual ela conta como foi seu encontro com os manuscritos de “A hora da estrela”, presente no livro **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos** (e-book). Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 12.

BR IMS A1T CL CL PI

Título: MEMO BOOK...

Data: 19- -

Lista

235

Dentro desse “envelope”, encontra-se o caderno.

Nesse momento, entendo porque alguns o chamam de “caderneta”.

É pelo tamanho.

Seguro o caderno e noto seu peso, quase inexistente.

MEDIDAS

Largura 7.5cm

Cumprimento (sem espiral) 12.5cm

Cumprimento (com espiral) 13cm

Espessura 1cm

31 folhas

Tem o tamanho da base da palma da minha mão, até a primeira marquinha de cima da metade do meu dedo médio.

De formato retangular, a espiral fica na parte superior, o que permite abrir o caderno na vertical, com as páginas viradas para cima³⁷. A capa vermelha³⁸ é de papelão ou material similar, sobre a qual foram impressas, na cor preta, especificações, na língua inglesa, sobre o produto. Dizem respeito ao local de origem (U.S.A), à marca (Royal Veron Line) e ao valor (15¢, centavos de dólar), mas também ao que parecem ser a quantidade de páginas (72 LVS, ou 72 leaves – em tradução livre, “72 folhas”) e os

³⁷ Ver Anexo II.

³⁸ Ver Anexo III.

modelos do caderno (S-552 SIDE OPEN, com abertura na lateral; e S-553 END OPEN, que abre pela parte superior, sendo, supostamente, este o modelo do caderno de Clarice). Sobre a capa de papelão envernizada, marcas de lápis e/ou caneta, sem cor, apenas forçadas na página como se tivesse servido de base para algo que foi escrito em cima dele, mas em outro papel. São traços pequenos que lembram as marcas que os prisioneiros fazem na parede para marcar o tempo. Acima do título, aparecem mais padronizados, em sequência. Na parte inferior, estão concentrados nas laterais direita, em cima da linha preta onde entram as informações técnicas do caderno. A capa está um pouco desgastada nas laterais, revelando a cor amarelada do papelão da qual é feita. Os pontos de desgaste que mais chamam atenção são as duas extremidades da espiral. A da esquerda, apesar de a cor vermelha já ter descascado, ainda se mantém fechada, presa à espiral, enquanto a da direita foi parcialmente rasgada, com a última volta da espiral já um pouco torta, sem a forma bem delimitada e redonda dos demais.

A caderneta está apoiada na mesa. Eu a abro, virando a capa para trás através da espiral e encaixando-a na parte de trás do caderno, num impulso de dobrá-la e apoiá-la novamente na mesa, com apenas uma página virada para cima. No entanto, reconsidero e opto por deixar o caderno completamente aberto, apoiando a capa na mesa e deixando a contracapa virada para cima, de modo que possa observar tanto ela quanto a primeira folha da caderneta.

Na contracapa³⁹, desenhos na cor rosa e azul, com duas contas de divisão. Lembram muito os desenhos feitos enquanto se fala ao telefone, com distração, em um bloco de notas ou qualquer pedaço de papel por perto.

Na primeira folha, é possível identificar, no quadrante superior direito, uma numeração escrita à lápis, feita pelo IMS com a intenção de numerar e organizar o caderno em arquivo. Essa numeração se repete apenas na parte da frente das folhas, e não no verso, indo do número 1 ao número 31. Descubro que as páginas que estavam faltando na versão digitalizada disponível no site do IMS estão vazias, a não ser pela numeração à lápis, e que é por isso que não foram digitalizadas.

Apesar de terem numerado as folhas, isso não indica que exista uma ordem para os fragmentos, ou seja, a página 1 não necessariamente possui o fragmento que foi escrito

³⁹ Ver Anexo IV.

antes do 2. Percebo que os blocos de notas têm essa característica: não há linearidade no seu preenchimento. Abre-se e escreve-se na folha em branco que aparece primeiro. Sem ordem. Não há nenhuma indicação de data ao longo de toda a caderneta. As anotações de Clarice variam entre as cores azul e rosa, embora esta última seja a cor que predomina. A primeira folha tem 5 furinhos da página rasgados na altura da espiral.

Fico observando a ordenação das frases sobre as linhas, o pequeno espaço entre uma linha e outra.

Ao virar as páginas, com o mesmo movimento que descrevi há pouco, mantendo os dois lados do caderno sobre a mesa, percebo um detalhe no processo de escrita de Clarice que não era possível identificar na versão digitalizada do IMS: Clarice também não fechava o caderno entre o virar de uma página e outra. O sentido de sua escrita, na parte da frente das folhas, vai da espiral para a base, mas, no verso, vai da base para a espiral⁴⁰. Ao preencher a frente das folhas, com o caderno completamente aberto, apoiado numa mesa, ou mesmo na palma da mão ou em cima da perna, virava a frente da folha para cima, de modo a continuar sua escrita no verso em branco dessa mesma folha, reposicionando o caderno para ficar mais próxima do verso da folha que acabou de virar e escrevendo do topo para baixo, da base do verso da folha virada para cima até a espiral. Se Clarice dobrasse o caderno pela espiral a cada folha preenchida, seu texto começaria sempre tendo a espiral como ponto de partida, usando a primeira linha que segue abaixo dela e chegando até a última linha, na base do caderno. Mas isso só acontece na parte da frente das folhas. Nos versos, os textos são escritos ao contrário: começam na base da caderneta e vão até a espiral... O caderno foi escrito como se em folhas duplas – mas, em vez de na horizontal, como nos livros, estão na vertical.

Há apenas dois fragmentos⁴¹ que não seguem esse padrão, isto é, que foram escritos com o caderno dobrado pela espiral: Fragmento **11**, na parte da frente da página 19; e Fragmento **12**, no verso da página 20.

Folheio todo o caderno antes de analisar com minúcia as rasuras e palavras de leitura conjecturada na transcrição do IMS. Em vários trechos de diversos fragmentos, a caneta rosa parece estourada⁴². Não é possível afirmar se por efeito do tempo, do tipo da

⁴⁰ Ver Anexo V.

⁴¹ Ver Anexo VI.

⁴² Ver Anexo VII.

tinta da caneta, que é forte e pode borrar, ou se por ter entrado em contato com algum tipo de líquido.

Nas páginas em branco 10, 13 e 22⁴³, vê-se, contra a luz, marcas muito sutis de letras de forma, que lembram o logo de uma marca. É como se alguém tivesse escrito algo que se assemelha à forma das letras ROUAL em outro papel e o apoiado sobre o caderno, usando-o como “mesa”, como suporte.

Noto que a contracapa tem uma textura diferente. A capa, envernizada na cor vermelha, é lisa e brilhante. A contracapa é de papelão, bege escuro, e no toque sente-se mais áspera, característica própria de sua materialidade. Contém desenhos feitos por Clarice na mesma caneta cor-de-rosa do miolo. No quadrante superior direito⁴⁴, há uma marca orgânica: naquele trecho, a quarta-capa parece molhada.

Dou início à verificação da caligrafia, preenchendo o quadro⁴⁵ com possíveis decodificações para as rasuras e para as palavras de leitura conjecturada pelo IMS. Sigo nesse processo até as 16:45, quando fecho o caderno, colocando-o de volta na caixa, salvo meu ficheiro no Word e desligo o computador, me despedindo das colaboradoras do IMS e agradecendo pelo dia.

⁴³ Não é possível ver essas marcas na versão digitalizada em alta do site do IMS e nem na versão digitalizada em baixa enviada pelo instituto para esse projeto.

⁴⁴ Ver Anexo VIII.

⁴⁵ Ver Anexo XI.

2.2 Análise documental

2.2.1 Suporte, contexto e cronologia

2.2.1.1 Um caderno

Um caderno de anotações, uma caderneta íntima, um bloco de notas, um diário de fragmentos... Quem já teve por hábito usar um suporte como esse sabe que, via de regra, os registros tendem a ser difusos, sem necessariamente seguir um padrão ou uma estrutura pré-definida. Não há linearidade nas anotações de um bloco de notas. Em geral, são feitas de modo aleatório. O objeto está lá para ser preenchido a qualquer momento que se fizer necessário – ao telefone, durante a organização de um evento, ao planejar uma viagem, quando surge uma ideia, para fazer contas, anotar a marca de um produto, guardar sonhos, registrar pensamentos. As folhas de um caderno de anotações, por mais que venham em sequência, podem não ser preenchidas em ordem, da primeira à última folha, e nem no mesmo sentido. Abre-se, procura-se uma página em branco e o registro é feito – na última folha, de ponta cabeça, no canto da página, entre as linhas.

Esse objeto pode ser tratado como um tesouro que deve ser escondido, como faz a protagonista de “O caderno proibido”, da escritora ítalo-cubana Alba de Céspedes, com seu diário, ou como fazia Jane Austen, que colocava objetos em cima de seus escritos para que os empregados não soubessem o que estava fazendo.⁴⁶ Ao mesmo tempo, pode ser apenas um bloco de notas que vai circulando pelos móveis da casa, a depender do momento e do cômodo em que seu uso é mobilizado.

Escrever em qualquer suporte à disposição, sendo constantemente interrompida pelo cotidiano, revela pressa. Na pressa de registrar uma ideia, escreve-se rápido, escreve-se menos, abrevia-se o pensamento. E, nesse movimento, o apoio para o suporte – ou seja, o que a mesa seria para o papel – não importa. A pressa, associada ao tamanho e à leveza do suporte, não exigem uma mesa ou uma bancada como suporte. Um papel ou um caderno de anotações pode ser apoiado na própria mão, ou mesmo na perna, como diz a própria Clarice⁴⁷, em carta a Mozart Gurgel Valente, irmão de seu marido, e Eliane, sua esposa (ambos, então, cunhados de Clarice), em 23 de setembro de 1954: “Desculpe a letra, mas estou escrevendo com o bloco no colo.”.

O aspecto exterior desse objeto também importa. Tem capa dura? Ou é de papelão? Há algo escrito na capa? É colorido? E o tamanho? Cabe na bolsa? As características

⁴⁶ WOOLF, 1928, p. 84.

⁴⁷ LISPECTOR, 2020, p. 441.

desse objeto estão intimamente ligadas à finalidade de seu uso. Uma pessoa compra um caderno de determinado aspecto com alguns objetivos em mente, pensando no que vai ou no que poderá fazer com ele. Um caderno para levar numa viagem ou para deixar em casa? O caderno que se compra para usar no escritório é o mesmo de quando se pretende escrever receitas? Se precisa de um caderno para fazer anotações cotidianas, rápidas, quais particularidades ele precisa ter? Se é urgente a necessidade de transpor o pensamento para o papel ou de manter um registro dos dias para que eles não se percam em sua repetição, ou sente-se a necessidade de ter um caderno que esteja à disposição a qualquer hora do dia em que precise escrever, essas peculiaridades mudam?

No caso de Clarice, um caderno que cabe na palma da mão, com espiral na parte superior, capa mole, linhas paralelas ocupando frente e verso das folhas, se encaixa perfeitamente num cotidiano repleto de tarefas e obrigações familiares. É prático, leve, dá para arrancar folhas com facilidade, pode-se apoiá-lo em qualquer lugar, cabe no bolso. Um caderno para se lembrar das coisas, para não esquecê-las. Nesse contexto, o caderno passa de um material de registro para um material de consulta. Pode-se mobilizá-lo também em busca de informações – o nome de uma tinta de cabelo, ou, anos depois, um fragmento que será reutilizado em uma produção literária futura.

O modo como esse caderno foi manipulado ao longo do tempo também vai deixar marcas⁴⁸ em suas páginas, tão relevantes quanto as palavras escritas. Marcas orgânicas, como um respingo de água da pia; marcas de uso, como folhas dobradas ou parcialmente destacadas da espiral; marcas do tempo, como o amarelo no canto das páginas ou o desgaste nas extremidades da capa; marcas do material, como marcas d'água do próprio papel ou o borrado da tinta da caneta que foi utilizada, que estourou ou manchou o verso da folha. O caderno também possui uma dimensão sensorial. O toque na capa envernizada em contraste com a textura áspera do papelão da contracapa. O cheiro das folhas, o som que fazem quando são manuseadas e raspam na espiral. A cor. Essas características versam sobre a materialidade do caderno, mas também sobre o uso que foi efetivamente dado a ele, seu modo de produção e circulação.

⁴⁸ Esse parágrafo foi inspirado na fala de Elizama Almeida, no vídeo **Manuscritos de A hora da estrela, 2022.** Youtube: imoreirasalles. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=elizama+almeida+ana+maria+machado+paloma+vidal. Acesso em: 6 mar. 2025.

2.2.1.2 O caderno “MEMO BOOK”

Os cadernos de Clarice Lispector foram doados ao IMS por sua família entre 2012 e 2020. No total, são quatro cadernos, referenciados pelo instituto como Caderno de Bordo, Caderno “Era nesse sentido”, Caderno “Estar mortas ou ser o mar” e Caderno “MEMO BOOK”, este último foco de estudo deste projeto.

Antes de analisar cada fragmento do caderno, é preciso compreender o contexto em que Clarice vivia naquele momento, bem como conhecer os pontos mais relevantes de sua história de vida.

Clarice Lispector nasceu em trânsito, em 1920. Seus pais e suas duas irmãs fugiam da perseguição aos judeus que assolava a Ucrânia no começo do século XX e, antes de imigrarem para o Brasil, pararam em uma cidadezinha chamada Tchechelnik para que ela nascesse. Esse detalhe em sua biografia, somado ao som gutural de sua voz ao falar o português e os traços característicos de seu rosto, deram à Clarice, aos olhos dos brasileiros, um ar de estrangeira, muito embora ela mesma se considerasse brasileira e tivesse de reafirmar isso continuamente ao longo da vida.

A família Lispector viveu majoritariamente no Recife (Pernambuco) até a morte da matriarca. Mania, a mãe de Clarice, antes de engravidar da filha caçula, fôra atacada por um grupo de soldados na Ucrânia, que a contaminaram com sífilis, causa de sua paralisia e, posteriormente, de seu falecimento. Depois desse acontecimento, a família se mudou para o Rio de Janeiro, onde, anos mais tarde, Clarice cursaria a faculdade de Direito, se tornaria jornalista e conheceria seu futuro marido, o diplomata Maury Gurgel Valente Gurgel Valente.

A carreira de diplomata de seu marido levou Clarice para fora do Brasil por muitos anos. Entre 1952 e 1959, por exemplo, Clarice, Maury Gurgel Valente e seus dois filhos, Pedro e Paulo, moraram em Washington, nos Estados Unidos. Foi nesse intervalo de tempo que Clarice Lispector escreveu o caderno “MEMO BOOK”. Apesar de a autora não ter indicado nenhuma data no caderno e de nenhum pesquisador ou instituto identificar o ano exato de produção desses textos, é possível, a partir do conteúdo dos fragmentos e da cronologia da vida de Clarice, sugerir um ano no qual possivelmente Clarice teria escrito este caderno. Dada a especificidade do preenchimento de um caderno de anotações, é possível que algum dos fragmentos do caderno “MEMO BOOK” tenha sido escrito fora do ano conjecturado ou mesmo que um fragmento que esteja nas primeiras páginas do caderno tenha sido escrito antes de outro que está nas páginas finais.

Considerando os anos de 1952 até 1959, período em que Clarice viveu em Washington, e diante das pistas coletadas ao longo da análise do caderno, sugerimos que o “MEMO BOOK” pode ter sido escrito entre os anos de 1956 e 1959. Para chegar nessa conclusão, levamos em consideração os pontos listados a seguir.

É indiscutível que o caderno foi escrito após 1953, ano em que nasceu seu filho Paulo, uma vez que Clarice o cita no Fragmento 8. No Fragmento 2, Clarice comenta que teve um sonho dois dias antes da viagem na qual voltaria para o lugar de onde veio. Como nunca chegou a visitar a Ucrânia depois de seu nascimento, estava se referindo ao Brasil. Ao longo desses sete anos em Washington, Clarice teve algumas passagens pelo Brasil. Em 1954, viajou ao Brasil para dois meses de férias, conforme carta escrita ao editor francês Pierre Lescure⁴⁹. Em 1955, esteve no Rio de Janeiro, onde recebeu o adiantamento de Simão Leal pela publicação dos contos, conforme carta escrita às irmãs Elisa e Tania⁵⁰. Em 1956, Clarice também viaja ao Brasil⁵¹. É nesse ano que se aproxima de Alzira Vargas, filha de Getúlio Vargas, recém chegada em Washington para acompanhar o marido, Amaral Peixoto, que havia se tornado embaixador naquela cidade. Clarice cita Alzira no Fragmento 6.

Até aqui, poderíamos considerar como possibilidade que o caderno tivesse sido escrito em 1956. No entanto, no Fragmento 9, Clarice cita um acontecimento que só teria ocorrido em 1959, ano em que retorna definitivamente ao Brasil. Nesse fragmento, Clarice conta que, após a briga por carta que teve com o editor francês, responsável pela publicação de “Perto do Coração Selvagem”, na França, em 1954, encontrou-se pessoalmente com ele. Em carta escrita a Stella Maria Barbosa de Oliveira e João Cabral de Melo Neto, de Washington, em 29 de janeiro de 1959, Clarice conta aos amigos que está viajando com Alzira e que, durante essa viagem, foi almoçar com Pierre.

[...] Não podendo falar com você, Stella, eu ia ligar para Monte Carlo, meio inquieta com o que estava acontecendo. Foi quando você ligou de lá para o hotel, e falou com Alzira, exatamente quando eu pela primeira vez (e única) saí sozinha para almoçar com meu editor (o francês). [...] Enquanto você, João, falou com Alzira, eu falava em você com Pierre de Lescure.⁵²

⁴⁹ LISPECTOR, 2020, p. 436.

⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2015. p. 293

⁵¹ MOSER, 2009, p. 316.

⁵² LISPECTOR, 2020, p. 605.

No Fragmento 6, Clarice faz uma lista na qual relaciona os valores que ela e Alzira deviam uma a outra, entre jantares, teatros e perfumes, provavelmente referentes a essa viagem.

Outro detalhe que corrobora a ideia de o caderno ter sido escrito após 1956 também se encontra no Fragmento 9: Clarice anota o nome de uma marca de tinta de cabelo. Em abril de 1957, em cartas às irmãs, diz que talvez esteja na hora de começar a pintar o cabelo. Em 4 de setembro de 1957, também por carta, conta às irmãs que pintou o cabelo de vermelho. Isso pode indicar que, após 1957, Clarice Lispector começa a rotina de pintar o cabelo para esconder os fios brancos, hábito que, supõe-se, durou até o fim de sua vida.

Ao considerarmos que o bloco de notas não foi preenchido em ordem linear, isto é, que os textos não seguiram uma linha cronológica em seu ordenamento, assume-se que o fato de um fragmento vir antes do outro no caderno não significa necessariamente que tenha sido escrito em um momento anterior. Caso contrário, o fato de o Fragmento 2 ser o segundo texto da caderneta poderia indicar que, na verdade, o caderno dataria de 1956, uma vez que, naquele ano, Clarice também viajou ao Brasil de férias e já era amiga de Alzira. No entanto, Clarice só encontrou Pierre de Lescure em viagem com Alzira em 1959. Por isso, defendemos a hipótese de que Clarice escreveu o Fragmento 2 numa folha em branco do caderno, fora de ordem, depois de ter escrito os Fragmentos 6 e 9. Isso porque, caso o tivesse feito em 1959, estaria voltando ao Brasil e não poderia ter escrito os fragmentos seguintes de lá, já que o encontro com Pierre e a viagem com Alzira ocorreram enquanto Clarice ainda vivia em Washington.

Para além disso, é válido considerar também os outros cadernos de Clarice citados no início desta seção e o período em que os estava utilizando: o Caderno de Bordo acompanhou Clarice durante seus primeiros anos fora do Brasil, em 1944⁵³, e os cadernos “Era nesse sentido” e “Estar mortas no mar” foram preenchidos quando Clarice já estava vivendo no Brasil novamente, depois de 1959⁵⁴.

⁵³ **Manuscritos de A hora da estrela**, 2022.

⁵⁴ **Webinar | Mulheres escritoras – arquivos literários e feminismos na América Latina - Mesa 3**, 2022.

2.2.2 Análise de conteúdo

O caderno “MEMO BOOK” contém 31 folhas, estando 17 delas em branco. Foi preenchido por Clarice com duas canetas, uma cor-de-rosa e outra azul. Entre os fragmentos, estão anotações cotidianas, como sonhos, listas, desenhos e contas, misturados a textos subjetivos ou literários, como pensamentos, reflexões e fragmentos de um livro publicado anos depois. O próprio cotidiano de Clarice preenche as páginas do caderno, dando, ao mesmo tempo, concretude a ele, que, por sua vez, dita o modo como esse objeto é preenchido.

Contabilizam-se, no total, 18 fragmentos, que foram numerados neste projeto apenas para fins de organização, sem que isso signifique necessariamente que existe uma ordem cronológica de escrita, como justificado na seção anterior.

Não há apenas uma única forma de ler esses fragmentos, nem um modo considerado “correto”. Ao contrário, há diversas possibilidades. Assim como o ato do preenchimento do bloco de notas, a leitura de seus fragmentos também não exige regras rígidas. Isso significa que não só não se faz necessário ler os fragmentos na ordem em que aparecem, como também não é fundamental que se leiam todos para a construção de sentido, que, na maioria dos casos, se dá entre os próprios limites do fragmento.

No entanto, os fragmentos não podem ser colocados todos numa mesma categoria e, portanto, requerem uma avaliação pormenorizada. Para isso, é de grande ajuda a distinção entre tipos de fragmento feita por Manuel Gusmão⁵⁵. De acordo com esse autor, existiriam três tipos de fragmento: 1) fragmentos que fizeram, um dia, parte de um texto maior que se perdeu no tempo, deixando para trás apenas partes de um todo; 2) fragmentos produzidos como tal, que possuem, de nascença, forma breve e poética própria; 3) fragmentos que foram criados para compor, futuramente, um texto maior, mas que podem permanecer inacabados caso não tenham sido organizados e costurados entre si pelo autor.

Apesar de o texto de Clarice ser fragmentário desde que é concebido, com exceção do Fragmento 11, a princípio, todos os fragmentos do caderno “MEMO BOOK” poderiam ser colocados, na ótica desse projeto, sob a segunda categoria – e por isso poderiam ser lidos e compreendidos como uma unidade de sentido, sem precisar um dos outros, ou de partes de texto maiores, para que tenham poética própria. No entanto, isso não impede outros modos possíveis de leitura que, quando colocados em prática, podem desencadear

⁵⁵ GUSMÃO, Manuel. **O Fausto – um teatro em ruínas**. Românica 12, 2003. p. 73.

uma série de relações que expandem o sentido da unidade de fragmento. A expressão “Faça-me você mesmo”, usada por Gusmão⁵⁶ para se referir a um livro que convida o leitor a fazer parte de sua costura e cuja leitura pode, então, ser distinta, a depender de quem o faz e de como o faz, faz lembrar Lóri, protagonista de “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”, quando diz “Decifra-me ou te devoro”⁵⁷, e pode ser usada também para o caderno “MEMO BOOK”.

Isso porque cada fragmento desse caderno pode ser lido individualmente, como um texto único e completo, mas também é possível estabelecer relações entre eles. Ao ler os fragmentos na sequência em que se encontram no caderno, por exemplo, nota-se uma composição temática que se entrecruza em diversos pontos, como fios que vão sendo puxados um em direção ao outro e cujo tema gira em torno da vida da pessoa que os escreveu, Clarice. Isso não significa que teria havido uma intenção autoral de, no futuro, ligar um fragmento ao outro, para compor, então, um texto maior. Na verdade, o conteúdo dos fragmentos sugere que essa proximidade temática entre os fragmentos está mais relacionada à fase da vida de Clarice, que registrava nesse caderno seus pensamentos sobre os eventos que vivenciava dia após dia em seu cotidiano.

O Fragmento 11, citado como exceção à segunda categorização, se distancia dos demais fragmentos por duas razões principais. A primeira delas, porque se trata de um fragmento que foi utilizado por Clarice, anos depois, na composição do livro “Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres”. Esse fato permitiria, em uma primeira análise, encaixar esse fragmento na terceira categoria de Gusmão, a dos fragmentos que foram criados para, futuramente, compor um texto maior. No entanto, e aqui entramos na segunda razão, não é possível afirmar nem que Clarice o escreveu já pensando que, um dia, poderia utilizá-lo em um romance, nem o contrário. O fato é que, independentemente de sua intenção inicial, esse fragmento veio a fazer parte de um texto maior – e a possibilidade de que isso tenha ocorrido sem um planejamento prévio torna incerto afirmar que o Fragmento 11 do caderno “MEMO BOOK” se encaixa perfeitamente na categoria três de Gusmão, embora possa se afirmar que essa é uma possibilidade. É relevante dizer, de qualquer forma, que esse fragmento pode ser lido de modo independente, mas que seu sentido (e algumas partes de seu texto, inclusive) se altera quando é costurado a outros para compor o livro “Uma aprendizagem”.

⁵⁶ GUSMÃO, Manuel. **O Fausto – um teatro em ruínas**. Românica 12, 2003. p. 76.

⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 55.

Infância, família e identidade são três dos grandes temas que permeiam os Fragmentos **1, 2, 3, 7, 8 e 18**, entrelaçando o passado e o presente de Clarice, que registra suas emoções e as sensações pessoais diante deles. Nos Fragmentos **4, 5, 6, 9, 10**, Clarice mistura questões de ordem prática com pensamentos íntimos, narrando alguns eventos que parecem ter ocorrido durante uma viagem – tanto os exteriores, como valores a pagar ou a receber, quanto interiores, como o modo como Clarice se sentiu diante de determinados acontecimentos. O Fragmento **11** tem caráter literário e foi reutilizado anos depois por Clarice em “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”. Os Fragmentos **12, 13, 14, 15, 16 e 17** são formados de desenhos, algumas frases relacionadas a calculos matemáticos e contas de divisão, de caráter estritamente cotidiano.

Na proposta de edição deste caderno, a edição fac-similar e a edição diplomática estão acompanhadas de textos de descrição e contextualização sobre cada um dos fragmentos, individualmente⁵⁸.

⁵⁸ Ver Anexo XII.

3. Proposta e critérios de edição do caderno “MEMO BOOK”

Na primeira etapa do processo editorial, na fase da prospecção de projetos, função que pode ser exercida tanto por um editor de aquisições como por um coordenador ou gerente, é comum separar os livros entre nacionais e estrangeiros. Não apenas os procedimentos de compra de direitos são diferentes. As etapas seguintes também variam. Isso porque, de fato, existem particularidades no trato com cada um deles.

No trabalho com o livro estrangeiro, os elaboradores envolvidos nas etapas de produção têm maior liberdade editorial. Em geral, não há uma relação direta com o autor, apenas tratativas contratuais com a editora e/ou o agente literário logo no começo do projeto. Então, as regras do que pode e do que não pode ser feito durante a edição ficam pré-estabelecidas, e o trabalho passa a ser feito em cima do original traduzido, num contato maior com o tradutor. Já no caso do original nacional, o trabalho é feito em parceria com o autor, que, mais próximo do processo, pode acompanhar de perto as intervenções editoriais. Isso exige uma habilidade diferente do editor. Além de um cuidado mais contido com o texto, ele terá uma relação mais próxima com o autor. Por isso, a edição de um original nacional demanda um olhar mais afiado e ao mesmo tempo delicado. A intervenção é menor e, em geral, passa pela aprovação do autor.

Mas, como fazer no caso de autores já falecidos? Mais especificamente, como editar o original inédito de um autor que já morreu? Nesse contexto, o autor não está mais presente para acompanhar as etapas do processo editorial e, assim, concordar com as intervenções do editor. Falta a sua autorização. E é nesse espaço vazio que Burghard Dedner⁵⁹ vai apontar o surgimento de um ponto de tensão entre dois tipos de edição: *glossy editing* e *scholarly editing*.

De acordo com o autor⁶⁰, *glossy editing* é uma edição que busca facilitar a experiência do leitor reduzindo a quantidade de informações textuais, o que permite oferecer a ele uma leitura mais fluida. *Scholarly editing*, por sua vez, seria uma edição que busca desfazer esse procedimento, que, na verdade, estaria simplificando a experiência do leitor e que, muitas vezes, poderia mudar o sentido do texto.

⁵⁹ DEDNER, Burghard. **Editing fragments as Fragments**. Vol. 16 (2006), pp. 97-111 Indiana University Press.

⁶⁰ DEDNER, 2006, p. 111.

Em geral, os leitores não percebem as diferenças entre uma edição e outra do mesmo livro, para além da troca de chancela ou de um projeto de capa distinto, chegando mesmo a ignorar que existem variações textuais entre um livro e outro, a depender das intervenções e dos critérios editoriais estabelecidos. O que a maioria desconhece é que o original de um livro é, por essa perspectiva, como o original de uma pintura: existe um documento autêntico, a partir do qual determinada obra foi produzida, com elementos extratexto que são relevantes para o seu entendimento.

Porém, enquanto o original de uma pintura permanece idêntico, no *glossy editing* o original de um livro passa por um extenso processo editorial. Com diferentes tipos de intervenção, tanto no texto quanto no suporte, em alguns casos, esse tipo de edição não considera todo o percurso daquele original no tempo, chegando mesmo a modificar o texto original ou eliminar os elementos paratextuais, alterando o significado do original sem que isso seja revelado ao leitor. Já no *scholarly editing*, por ter suas bases num trabalho de pesquisa académica e na crítica textual, a edição busca habitualmente não apenas manter os elementos que estão para além do texto, como dar-lhes destaque.

Pensando nisso (na diferença entre o *glossy editing* e o *scholarly editing*, bem como na aproximação entre a literatura e as artes visuais), este projeto tem como proposta oferecer ao leitor uma edição do caderno “MEMO BOOK”, de Clarice Lispector, no formato de livro-objeto. Esse livro contém a reprodução fac-similar, por processo de digitalização do suporte textual (nesse caso, fotografias do próprio caderno), a edição diplomática, com transcrição conservadora do texto, preservando suas características linguísticas e o espaçamento do texto original, com a intenção de reproduzir de forma legível os textos da autora, mas sem se ater à fidelidade tipográfica, e também uma análise descritiva e contextual de cada texto do caderno, elaborado de acordo com as pesquisas realizadas para esse projeto. A inspiração para o projeto gráfico, especialmente para a disposição dos elementos nas páginas do livro, teve como base um projeto da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bobardi.

Ao projetar o edifício do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na cidade de São Paulo, no Brasil, Bobardi propôs uma forma diferente de acomodar as obras de arte dentro do museu. Com a intenção de que o primeiro encontro do visitante com as pinturas fosse direto e livre de contextualizações, ela projetou cavaletes de cristal (que consistem em placas de vidro encaixadas em blocos de concreto dispostas em fileiras), espalhados em uma sala ampla, sem divisão de paredes. As obras de arte são posicionadas na parte da frente dos cavaletes, e a legenda está localizada apenas no verso do suporte. Assim, o

visitante têm a oportunidade de, primeiro, contemplar a pintura original de perto, e apenas depois desse momento de fruição é que passa às informações textuais no verso do cavelete, que descrevem e contextualizam sua observação.

Sendo assim, propomos, neste projeto, uma edição no escopo da *scholarly editing*, apresentada em uma estrutura similar à de Bobardi. Na parte da frente das páginas, encontra-se a edição fac-similar e a edição diplomática do caderno; no verso, a descrição e a contextualização sobre cada fragmento. Assim, oferecemos ao leitor a possibilidade de observar, em um primeiro momento, o manuscrito original e uma transcrição conservadora do texto, para só então, em um segundo momento, ao virar as folhas, encontrar as informações descritivas e de contextualização sobre os fragmentos, posicionadas no verso das páginas.

Assim, a materialidade do original ganha importância, para além da linguagem verbal. O papel fala tanto quanto o texto escrito. Isso não significa colocar graus de importância entre eles, mas se trata de reconhecer os aspectos visual e textual do caderno como complementares para a criação de sentido daqueles fragmentos. E destacar o aspecto visual desse original permite ao leitor se questionar sobre a intenção da autora: por que mudou a cor da caneta neste trecho? Por que escreveu nesse sentido do papel? Por qual razão rasurou essa palavra, optando por outra expressão? E pensar sua intenção é um trabalho investigativo. No caso do caderno “MEMO BOOK”, ser fiel à intenção da autora inclui investigar o contexto no qual os fragmentos foram escritos e questionar o suporte onde se encontram. Fazer como o professor canadense Randall McLeod, e “olhar para os livros”⁶¹.

As imagens para a edição fac-similar foram disponibilizadas pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e sua reprodução foi autorizada pelos detentores dos direitos do caderno. A transcrição que serviu de base para a edição diplomática foi elaborada por Carla Pereira e disponibilizada no site do IMS. Como é possível ver no Anexo X, ao lado da fotografia das páginas da versão original do caderno, no site do IMS, encontra-se uma transcrição simples dos fragmentos, na cor preta, sem indicação de rasuras e quebras de linha, tendo sido aplicadas correções gramaticais conforme o Novo Acordo Ortográfico. Neste projeto, por se tratar de uma edição que privilegia a versão original do autor, a transcrição mantém as rasuras, os rabiscos e os erros gramaticais de Clarice, com intervenções

⁶¹ DELL'OSO, Lorenzo. **Looking at books instead of reading them:** a conversation with Randall McLeod. Tipofilologia, 2018. University of Notre Dame (IN, USA).

editoriais que se limitam à identificação de palavras ou trechos ilegíveis ou com erros do original, de modo a preservar suas características (como a cor da caneta, as abreviações, quebras, emendas e inserções). Na edição diplomática, as palavras ou trechos ilegíveis estão entre colchetes, com a indicação “ilegível” ([ilegível]), as rasuras com o estilo rasurado (-----) e os erros ortográficos foram mantidos, com a indicação [sic]. Os termos que apresentaram maior grau de dificuldade de decifração foram reunidos no “Quadro de palavras ou trechos de leitura conjecturada ou ilegíveis”, que se encontra no Anexo XI deste trabalho, com as devidas justificativas para a fixação apresentada na reprodução tipográfica.

Conclusão

Neste projeto, debruçámo-nos sobre o caderno de anotações “MEMO BOOK”, de Clarice Lispector, analisando uma série de elementos que circundam esse objeto e que são fundamentais para sua compreensão. A intenção foi demonstrar que um caderno pode ser considerado um material literário e que seu uso reflete aspectos históricos e sociais que versam não apenas sobre sua autoria, mas também informam sobre sua prática de escrita. Com base nessa reflexão, o intuito também era demonstrar que o contexto de uso e a materialidade desse objeto são inseparáveis de seu conteúdo fragmentado e do modo como foi escrito e transposto para o papel. Por se tratar de um objeto de arquivo, esse projeto também se propôs a apresentar uma proposta de edição de um caderno que até o momento não foi publicado no mercado editorial e que, portanto, estaria inacessível ao público leitor que o quisesse possuir.

O reconhecimento de todos esses elementos como necessários ao entendimento do caderno de anotações não foi imediato. Essa percepção foi sendo construída conforme as pesquisas se aprofundavam, abrindo caminho para uma análise mais ampla desse objeto. Nesse processo, alguns aspectos foram se destacando, se mostrando relevantes, mesmo que inesperados, e dando forma àquilo que se pretendia defender. Entre eles, inúmeras perguntas, muito mais do que respostas prontas, mas que foram pavimentando um trajeto de investigação que culminou neste projeto.

Nessa construção, a vida da autora ganhou importância. Não apenas porque saber sobre sua vida pessoal permitiria analisar e contextualizar os fragmentos que Clarice Lispector produziu, mas porque falar sobre isso possibilitaria reflexões sobre a influência que esse modo de vida específico teria sobre a forma de trabalhar o texto, o processo de escrevê-lo, e depois de juntá-lo, os diferentes procedimentos pelos quais passava no cotidiano que estavam refletidos em sua produção textual. Para além disso, tornava-se possível, e relevante, considerar esse aspecto para além de um nível individual, uma vez que as pesquisas que embasaram esse trabalho apontavam para uma tradição de escrita impactada pela representação social estabelecida para os gêneros nas sociedades no qual estamos todos inseridos – incluindo Clarice.

Assim, durante a pesquisa, foi possível identificar esses aspectos no caderno “MEMO BOOK”. Primeiro, a materialidade do objeto. A escolha desse caderno como suporte para a escrita de Clarice estava, de fato, ligada ao modo como pretendia usá-lo. Por isso, importava que fosse de dimensões pequenas, que coubesse na palma da mão, no topo da

perna ou na bolsa, porque seria um objeto em movimento, preenchido em meio às suas atribuições diárias. Importava também a praticidade da espiral, a leveza do tipo de papel da capa e do miolo, a quantidade de linhas em cada página... No entanto, a relevância dessa materialidade ia além dessas características físicas. Revelava, também, antes mesmo de considerar os textos verbais, pistas que versavam não apenas sobre a finalidade do caderno, mas que se desdobravam em indícios sobre sua circulação e o modo como fôra utilizado. Aqui, referimo-nos, então, às marcas de uso, como pingos de água ou folhas dobradas, e também à forma de preencher as páginas do caderno, em direção à espiral ou a partir dela, que indicavam, para além de seus aspectos físicos, a presença de Clarice a manipular aquele objeto.

Se era possível identificar tantos aspectos importantes sobre esse objeto antes mesmo de chegar à interpretação de seu conteúdo verbal, e se esses aspectos contavam uma história sobre a pessoa que o estava a utilizar, era imprescindível que se investigasse a vida dessa pessoa. Sendo assim, o motivo pelo qual especificamente esse caderno foi comprado e depois a forma de utilizá-lo eram indissociáveis do modo de viver de Clarice. Ao investigar seu modo de vida, deparamo-nos, então, com uma possível razão pela qual sua escrita era fragmentária, para além de seu famoso fluxo de consciência. O cotidiano de Clarice a fazia preencher o caderno de maneira fragmentada. Isso significa que o fragmentário nos textos de Clarice estava relacionado, em sua origem, ao fato de essa escritora ser uma mulher constantemente interrompida por seu cotidiano. É importante ressaltar que isso não impediu, em um estudo interpretativo do caderno, que esses fragmentos fossem observados de outros modos, para além daquele no qual foram concebidos. Mesmo que os fragmentos do caderno tenham essa marca de nascença, era possível estudá-los como unidades completas de sentido e, para além disso, relacioná-los uns aos outros para ampliar a compreensão sobre seu conteúdo, ou contemplar a sua inserção posterior numa obra, através da qual adquirem um novo sentido.

E, portanto, diante de um objeto que, mesmo antes de ter seu texto decifrado, já apresentava tantas informações sobre a vida da pessoa que o utiliza, tornou-se lógico o voltar-se para a biografia de Clarice quando chegou o momento de interpretar cada um de seus textos. E, assim, invetigando a vida dessa autora, descobrimos que sua prática de escrita, a escolha do suporte, o processo criativo e o conteúdo de seus textos eram indissociáveis daquilo que ela vivia em sua vida pessoal – e não só, também eram inseparáveis de seu papel social enquanto mulher, imigrante, judia, mãe e esposa, nascida no começo do século XX.

Assim, optamos, então, por classificar esse caderno como um diário de fragmentos cotidianos, que se apresenta como um objeto literário, passível de análise e interpretação subjetivas, como um retrato dos aspectos internos e íntimos da vida de Clarice e como resultado de uma prática de escrita que era influenciada pelo modo de vida da autora – prática essa que, depois, se desdobrava em outras atividades, como seu processo de montagem. Descobrir, entre as histórias sobre Clarice, que havia em seu processo de escrita uma prática que ia além daquela presente no escopo do escritor também se mostrou um traço relevante a ser esmiuçado. Clarice escrevendo fragmentos, escritora. Clarice juntando fragmentos, editora. Isso porque este projeto é o produto final de um processo que teve início quando me propus a teorizar a prática da edição, atividade que já vinha executando desde 2013, mas sobre a qual nunca havia, de fato, refletido.

De acordo com o livro *Editing Fact and Fiction*, de Leslie T. Sharpe e Irene Gunther⁶², ninguém ensina um editor a editar. Nenhum editor tem tempo de ensinar a um futuro editor como ser um editor. Isso se aprende na prática, no dia a dia. E exige uma série de habilidades que são construídas ao longo do tempo por meio da observação. O editor é um observador. Não só das tendências. Mas dos outros editores. O que eles fazem? Como fazem? De que modo se comportam? No que pensam? Sobre o falam? O que leem? Como editam? Talvez por isso Clarice buscasse no outro esse apoio para sua atividade de montagem dos fragmentos. É possível que estivesse em busca dessa referência, desse modelo que poderia ser observado para que dali se construísse um processo de construção próprio.

Com isso em mente, caminhávamos, então, para a etapa final do projeto: a proposta de edição do caderno “MEMO BOOK”. A edição a que este projeto se propôs não segue a linha editorial de Clarice quando exercia sua atividade de montagem dos fragmentos. Não se pretende que os fragmentos do caderno sejam agrupados, organizados, em um único texto. A ideia é que possam ser observados, em um primeiro momento, em seu aspecto original, na caligrafia da autora, com suas hesitações e erros e intenções, isto é, como unidades independentes, cujo sentido se completa em si mesmo, em uma combinação entre texto verbal e não verbal. Para, em seguida, serem analisados com base na relação que estabelecem uns com os outros e também com o suporte no qual foram registrados. Para tanto, inspirados no projeto de Lina Bobardi para o MASP, optamos por

⁶² SHARPE, Leslie T.; GUNTHER, Irene. **Editing Fact and Fiction**: A Concise Guide to Book Editing. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

apresentar, em um primeiro plano, a edição fac-similar acompanhada da edição diplomática do caderno, de modo que o leitor possa entrar em contato com o manuscrito original de Clarice ao mesmo tempo que tem acesso à transcrição dos textos, para, apenas depois, em um segundo plano, descrever e contextualizar os fragmentos. O objetivo é que o caderno seja fruído como um todo, passando a ser identificado e reconhecido não apenas como documento, em uma perspectiva histórica, mas lido como material literário, como arte.

Bibliografia citada

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 22.

DEDNER, Burghard. **Editing fragments as Fragments**. Vol. 16 (2006), pp. 97-111
Indiana University Press.

DELL'OSO, Lorenzo. **Looking at books instead of reading them: a conversation with Randall McLeod**. Tipofilologia, 2018. University of Notre Dame (IN, USA).

FRAGMENTOS de estrelas (com legendas em inglês) | **Hora de Clarice 2021**, 2021.
Youtube: imoreirasalles. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=iy3OA9HHB34>. Acesso em: 27 fev. 2025.

GUSMÃO, Manuel. **O Fausto – um teatro em ruínas**. Românica 12, 2003.

HENRY A. Kissinger Legacy. Disponível em: <https://www.henryakissinger.com/>. Acesso em: 11 maio 2025.

INSTITUTO Moreira Salles. **Caderno The question is, Clarice Lispector**. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/caderno-the-question-is/>. Acesso em: 19 set. 2024.

KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. In: Fala, poesia. Editora Circuito, 2015. pp. 17-22.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos** (e-book). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACHADO, Ana Maria. Diante da solidão de Clarice. **Revista Serrote**, n. 35-36, 2020. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2020/12/diante-da-solidao-de-clarice-por-ana-maria-machado/>. Acesso em: 6 nov. 2024.

Manuscritos de A hora da estrela, 2022. Youtube: imoreirasalles. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=elizama+almeida+ana+maria+machado+paloma+vidal. Acesso em: 6 mar. 2025.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

PONTIERI, Regina. **Roland Barthes e a escrita fragmentária**. Língua e Literatura, São Paulo, (17): p. 86, 1989.

SHARPE, Leslie T.; GUNTHER, Irene. **Editing Fact and Fiction: A Concise Guide to Book Editing**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

MAI, Tagiane. **Por trás do pensamento e do objeto gritante: edição e análise de datiloscritos de Água viva, de Clarice Lispector**. 2022. Dissertação (Mestrado em Edição de Texto). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2022.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Nós, 1990.

Webinar | Mulheres escritoras – arquivos literários e feminismos na América Latina - Mesa 3, 2022. Youtube: FGV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLPGUWp-az8&t=110s>. Acesso em: 26 fev. 2025.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo de Leitura, 1928.

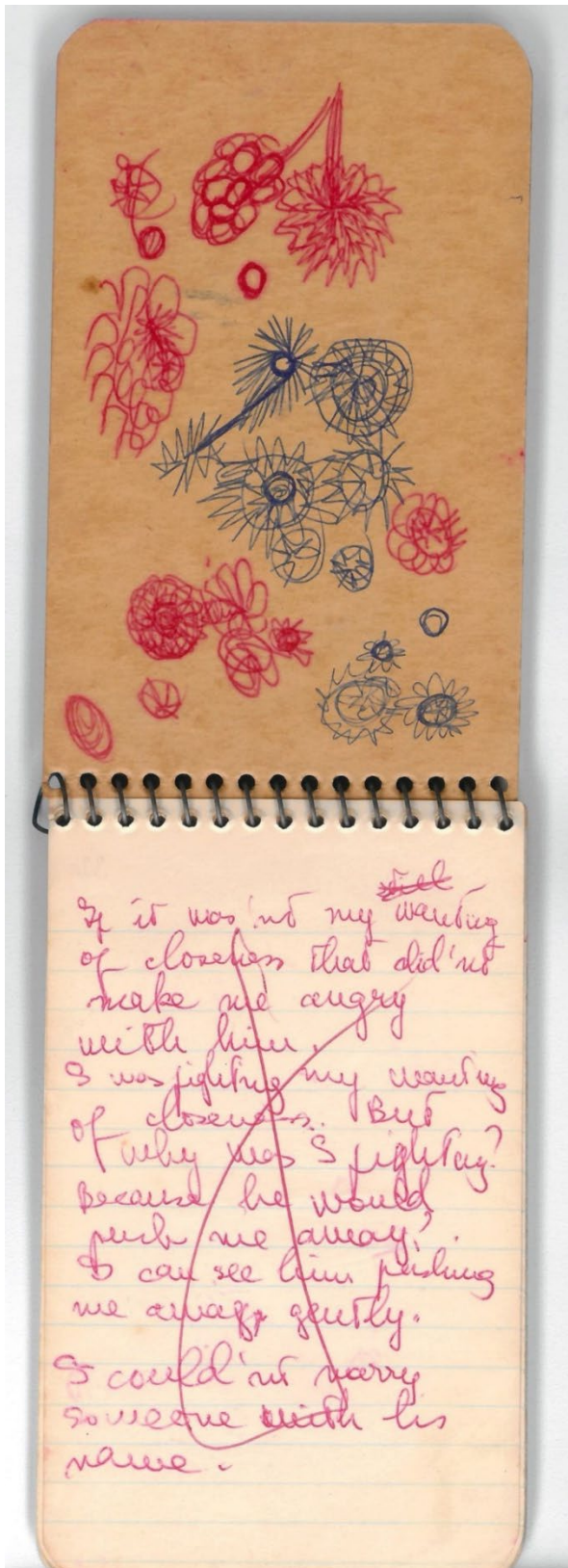
Anexos

Anexo I – Publicação no Jornal do Brasil



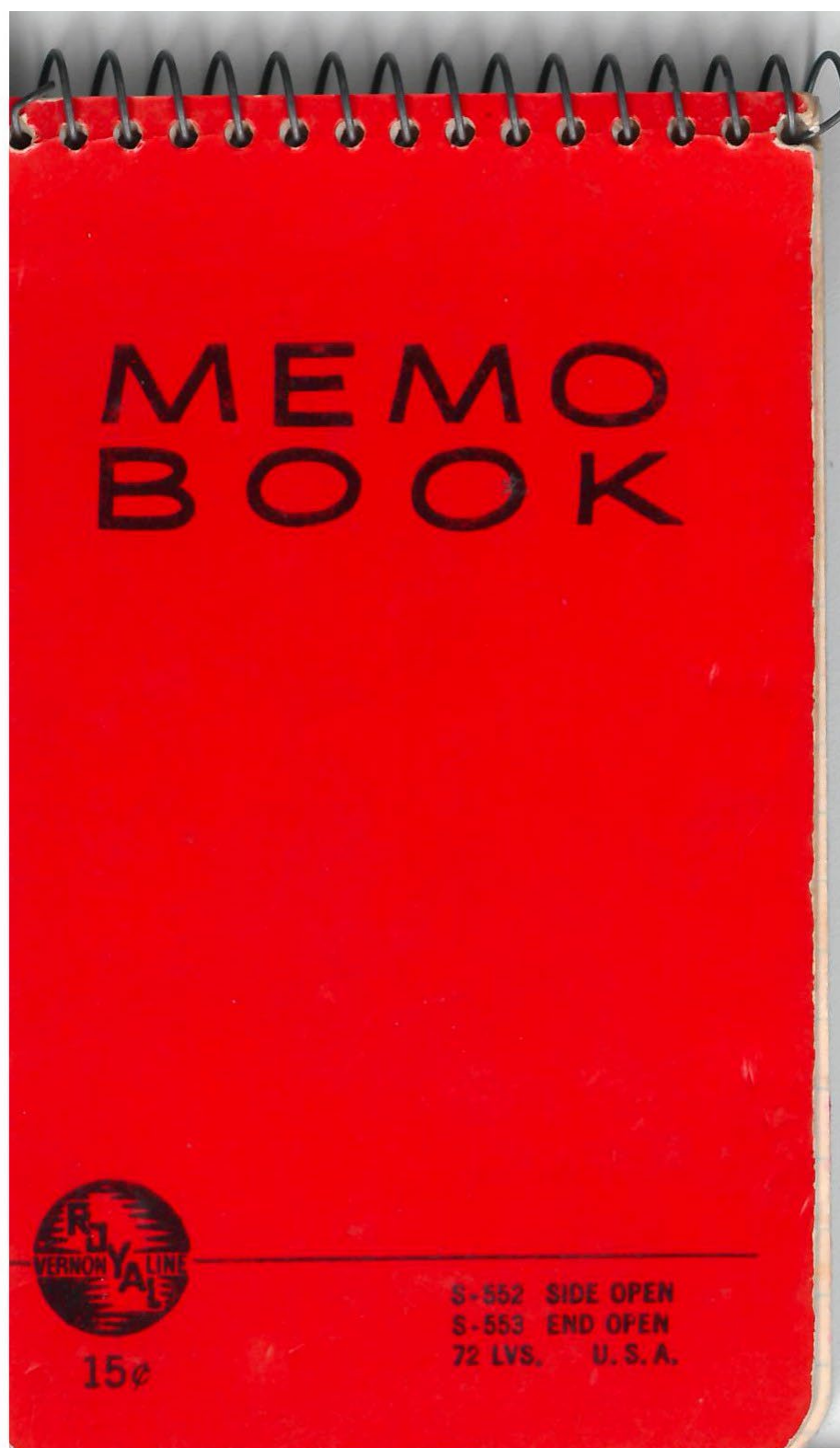
Fonte: MACHADO, Ana Maria. Barthes: Retrato pessoal do homem que vê a linguagem. Jornal do Brasil, 12 nov. 1975. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=0qX8s2k1IRwC&dat=19751112&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 23 mar. 2025.

Anexo II – Abertura do caderno



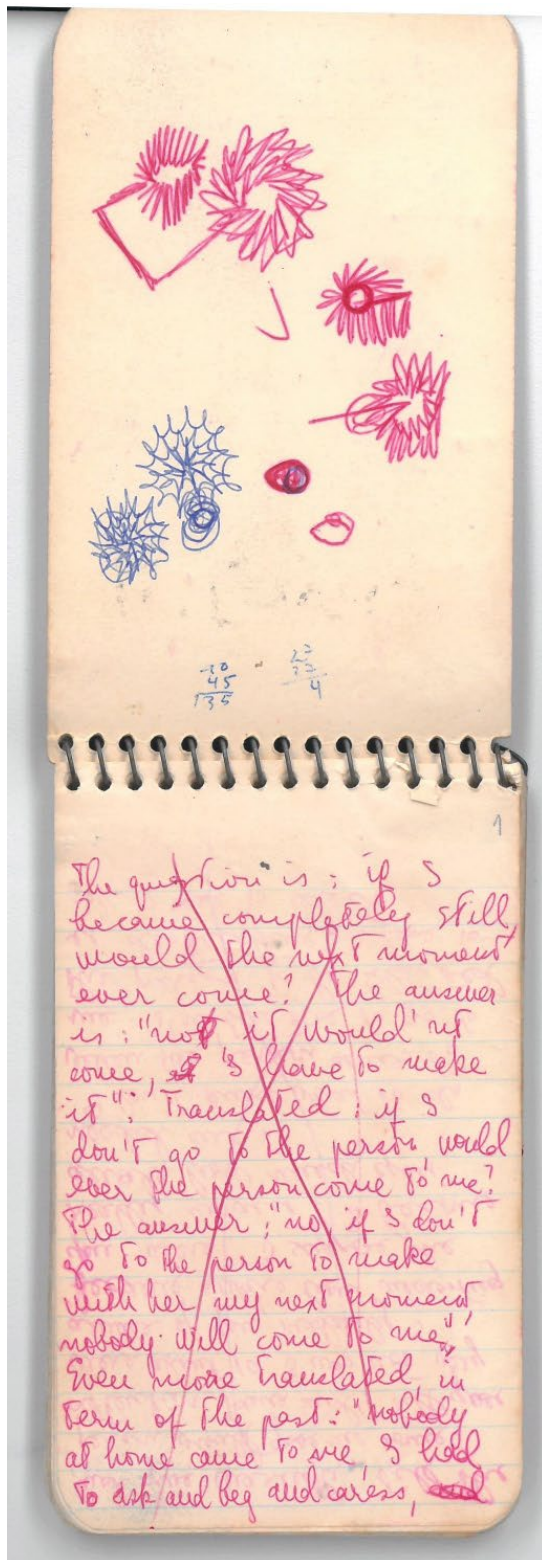
Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo III – Capa do caderno



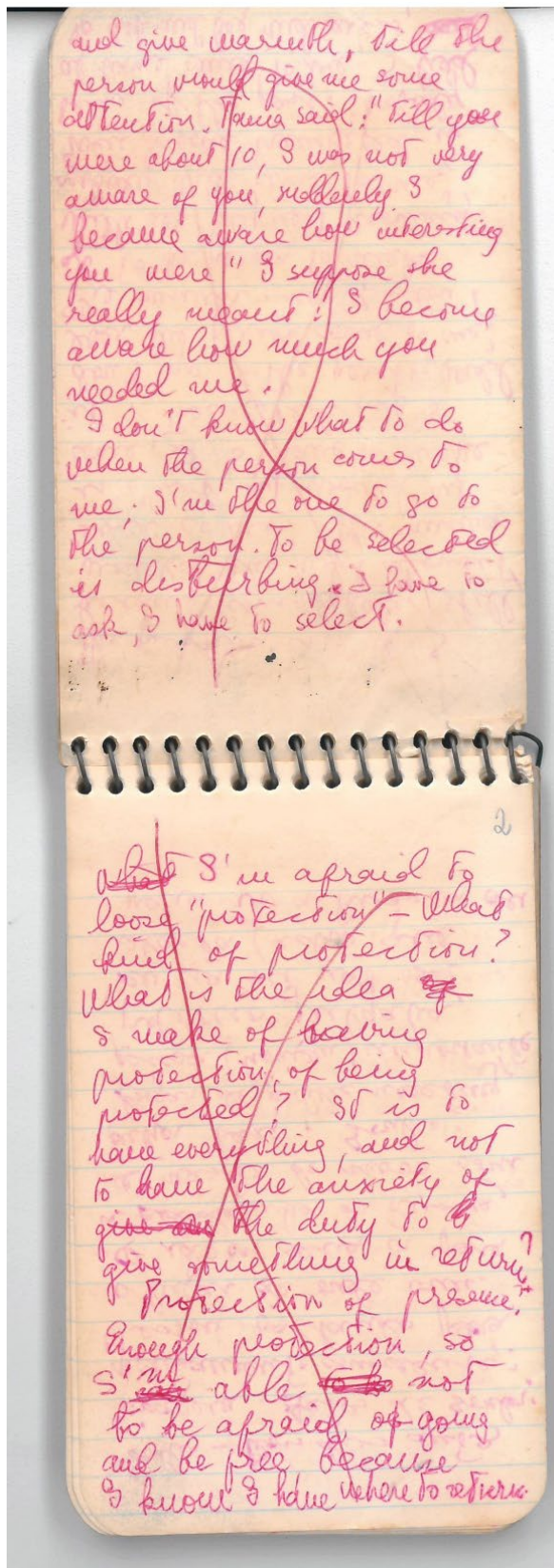
Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo IV - Contracapa

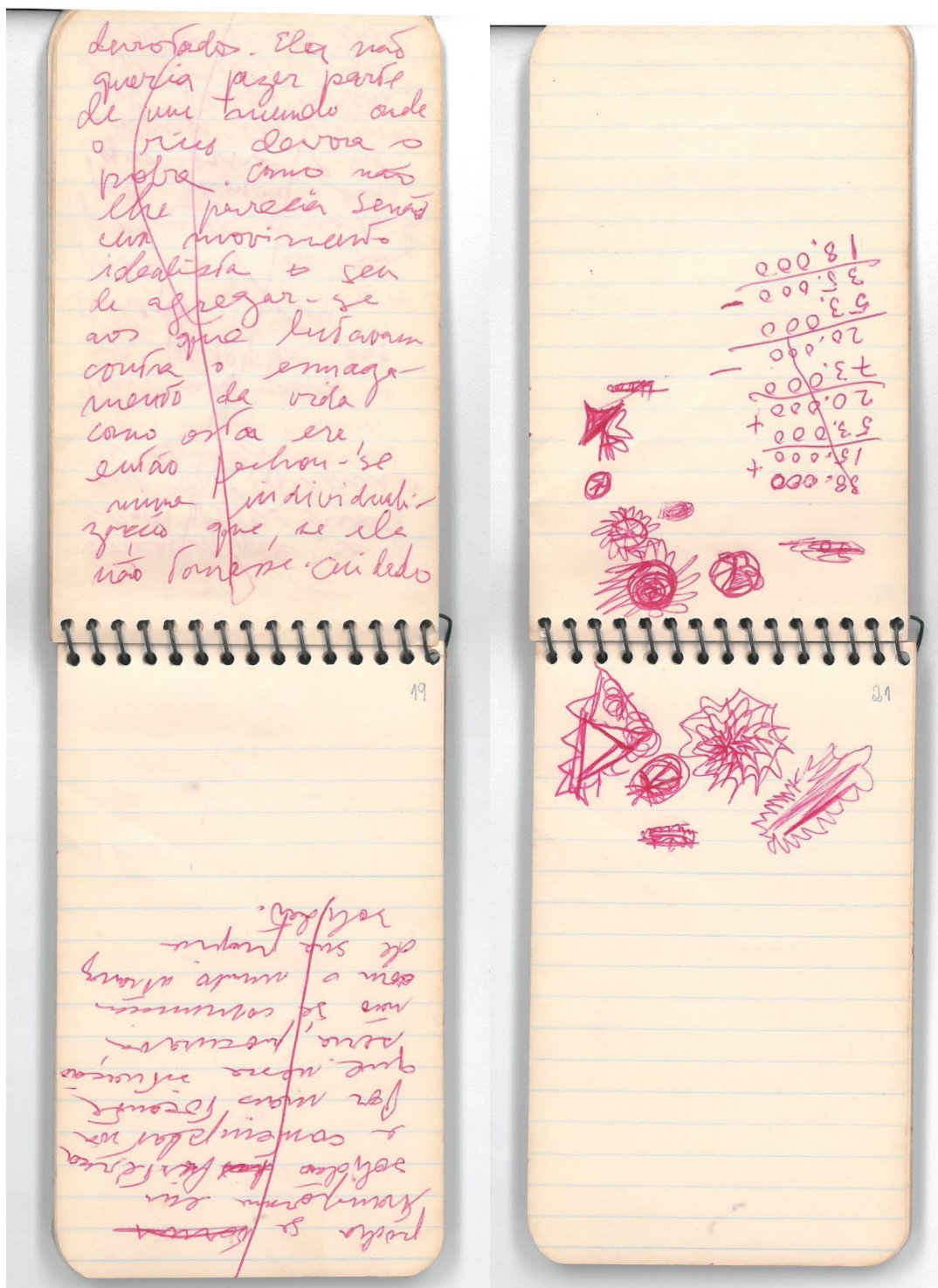


Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo V – Sentido da escrita 1

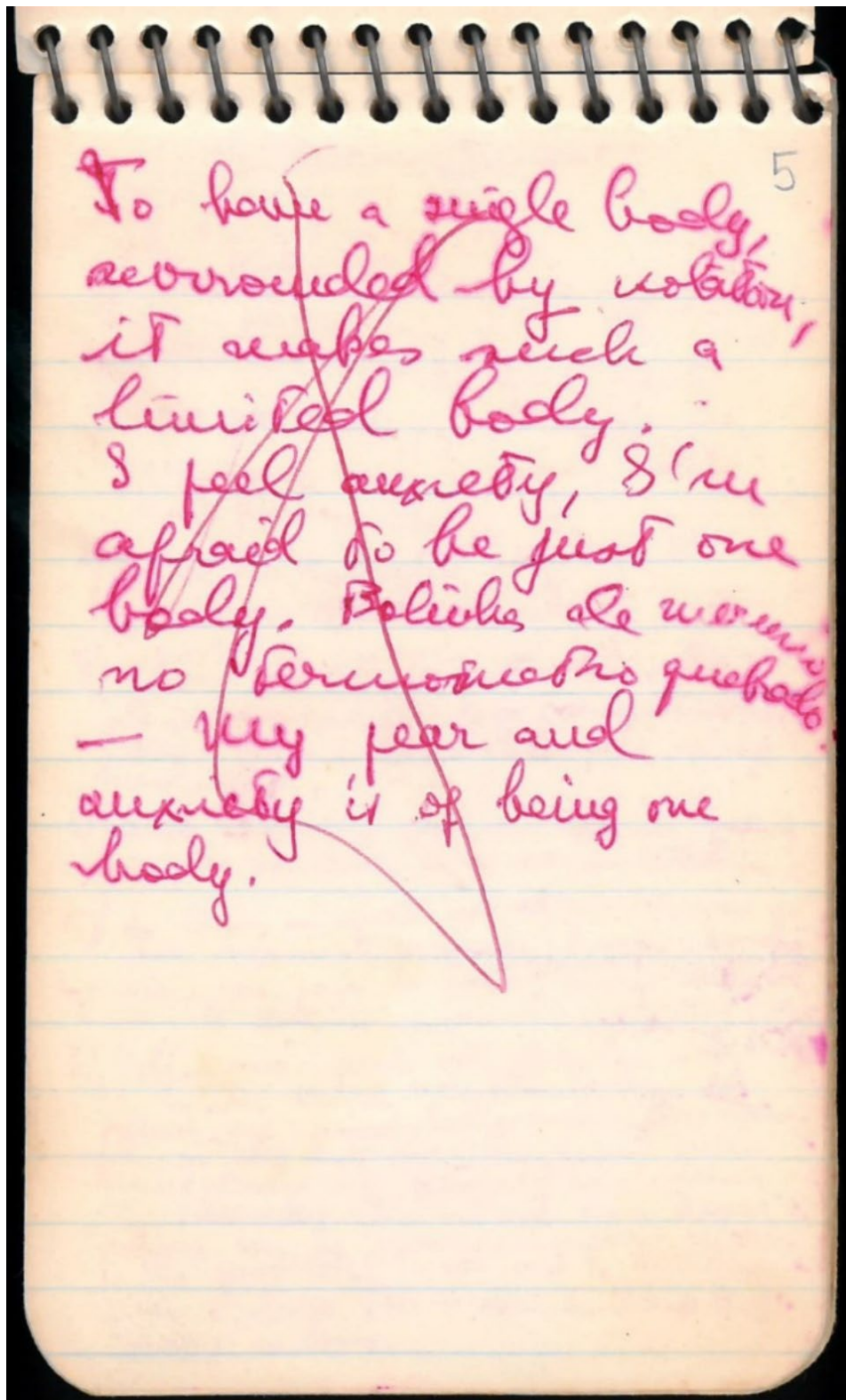


Anexo VI – Sentido da escrita 2



Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo VII – Caneta estourada



Anexo VIII – Marca orgânica



Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo IX – Marca de uso

Profecção
Pensando em ter
profecias - ~~mas~~ pensa-
mentos q. me ocorrem
e causam angústia

Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Anexo X – Site do IMS

← → ↻

siteclariceispector.ims.com.br/acervo/caderno-the-question-is/

🌟 ↗️ 📧

IMS
InstitutoMoreiraSalles

VISITE ACERVOS INSTITUTO LOJA + IMS

📺 📺 📺 📺 📺 📺

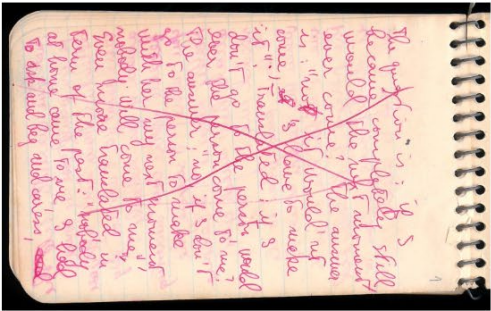


Vida Livro a livro Uma aprendizagem Acervo Infâncias Postagens Búscar

PT | EN

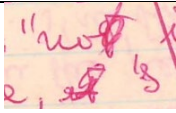
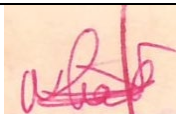
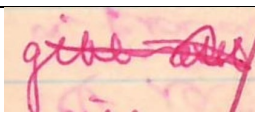
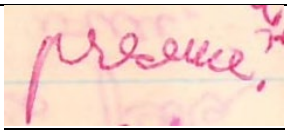
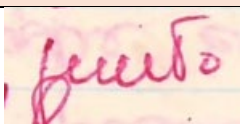
Clarice Lispector

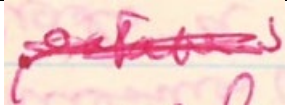
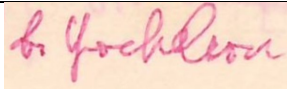
The question is: if I became completely still, would the next moment ever come? The answer is: "no it wouldn't" come, "I have to make it"; Translated: if I don't go to the person, would ever the person come to me? The answer: "no, if I don't go to the person to make with her my next moment, nobody will come to me". Even more translated, in term of the past: "nobody at home came to me, I had to ask and beg and caress,

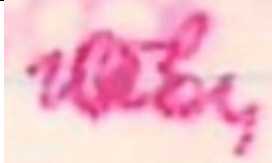
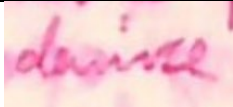


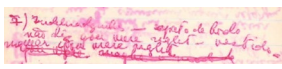
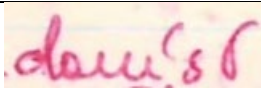
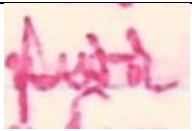
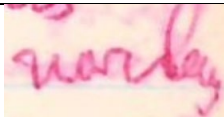
← →

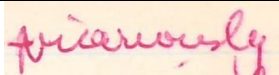
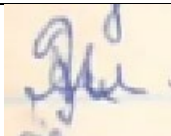
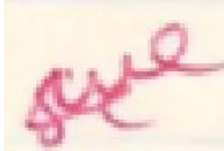
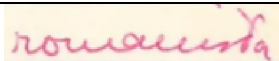
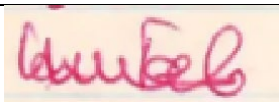
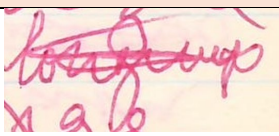
Anexo XI – Quadro de palavras ou trechos de leitura conjecturada ou ilegíveis

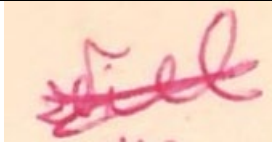
Fragmento 1				
<u>Página</u>	<u>Fotografia</u>	<u>Interpretações</u>	<u>Fixação do texto no livro-objeto</u>	
1 frente		Clarice parece ter escrito not e depois rasurou a letra “t”, deixando apenas “no”. A letra “t” parece ter sido reforçada com a caneta, anulando a rasura	not,	
2 frente		Dúvida entre “when” e “what” O termo “what” aparece na linha de baixo, permitindo a comparação e posterior confirmação de que se trata desse termo	what	
2 frente		Gralha de Clarice; pelo significado das duas palavras, na frase, teria o sentido de “perder - lose” e não “afrouxar - loose”	loose [sic]	
2 frente		Poderia ser as primeiras letras da palavra “away” ou o artigo “an” Fixação realizada com base no contexto (to give something away)	aw	
2 frente		Uma única letra rasurada, que se assemelha ao “l”	l	
2 frente		Apesar da estranheza do “s”, parece a palavra “presence”, mas permanece a dúvida	presence	
Fragmento 2				
3 frente		junto Fixação realizada com base no contexto (pelo complemento “da qual”, é possível que seja “junto”)	junto	

3 frente		A rasura parece encobrir a palavra “estava”	estava	
3 frente		Fixação realizada com base na comparação de palavra semelhante escrita algumas linhas atrás: “no”	no	
3 frente		Não parece se tratar de uma rasura, que em geral é feita com traços retos, como se Clarice tivesse eliminado a palavra completa. A impressão é de que se tratava de uma gralha na primeira letra, que teria sido escrito em maiúsculas (“E”), muito semelhante ao “Ele” da linha de baixo, formando a palavra “em”	em	
3 verso		Fixação realizada com base na comparação de palavra semelhante: letra “t”	t	
3 verso		Fixação realizada com base na comparação da ocorrência de letras semelhantes: letras “am”	am	
3 verso		A impressão é de que se trata do nome de algum médico (Dr. Yochblon?), mas não foi possível encontrar nenhum nome que comece com Y ou F, que é a letra que parece iniciar o nome, ou nenhum nome semelhante, nas biografias ou nas cartas de Clarice.	dr. [ilegível]	
Fragmento 3				
4 verso			[ilegível]	
4 verso		Apesar de parecer faltar um “r” no final da palavra, optamos pela fixação “mother”	mother	

4 verso		Apesar de parecer a letra “a”, a fixação foi realizada com base no contexto: “it”	It	
Fragmento 4				
6 frente		A impressão é que se trata de duas rasuras diferentes: a primeira sobre um círculo ilegível e a segunda sobre um texto ilegível	[ilegível]	
6 frente			[ilegível]	
6 frente		Parece se tratar de dois números, um 5 e um 3 rasurados	5 3	
6 frente		Fixação realizada com base na comparação com outras ocorrências do caderno (letra “N” inicial) e no fato de que Clarice tinha o costume de colocar o pingo na letra “i”	Nunca	
6 frente		Parece se tratar do início da palavra “agradava” que foi substituída por “convinha”	agrad	
6 frente		Fixação realizada com base no contexto	mandei chocol	
6 frente			[ilegível]	
6 frente			[ilegível]	
6 frente		Parece se tratar do nome “denise”, conforme fixado pelo IMS	denise	

6 frente			[ilegível]	
6 frente			[ilegível]	
6 frente			[ilegível]	
6 frente		Fixação realizada com base no contexto e pelo formato das letras	dinner	
6 frente			[ilegível]	
6 frente		É possível inferir que se trata do nome de uma cidade, considerando paralelismo (3 days [ilegível]? 2 days in Paris)	[ilegível]	
6 verso		Todo o item 7 é de difícil decodificação. As últimas palavras das duas primeiras linhas parecem estar relacionadas pelo tema, porque parecem dizer “sapato de bordo” e “vestido”. Com base nesse contexto, seria possível supor que a primeira palavra, da primeira linha, indicasse o nome de alguma marca.	[Ilegível] - sapato de bordo vestido you were maybe [ilegível]	
6 verso			dam'st	
6 verso			four	
6 verso			nearly	

Fragmento 7				
		Embora a primeira letra se assemelha à letra “a”, a letra “a” de Clarice não tem essa forma. Além disso, é possível identificar a letra “i”, logo a seguir. É possível se tratar da palavra “vicariously”, que significa vivenciar determinados eventos através de outras pessoas, e não por si mesmo.	vicariously	
9 frente			eu me	
Fragmento 9				
14 verso			me	
14 verso			seu é	
14 verso			se me	
14 verso			romancista	
14 verso			viu meu ref.	
15 frente			em uma	
Fragmento 11				
			longínquo	

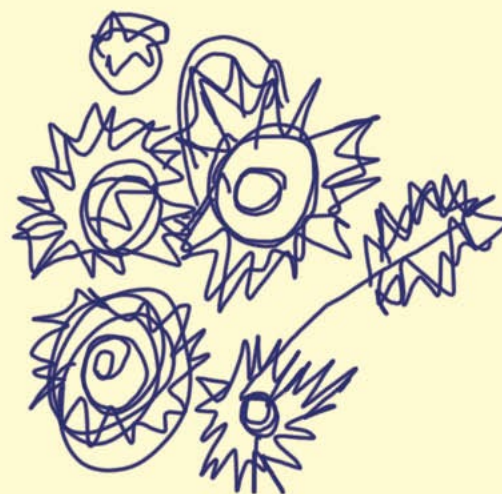
Fragmento 18				
32 verso			¶¶¶	

Anexo XII – Proposta de edição do caderno “MEMO BOOK”

MEMO BOOK

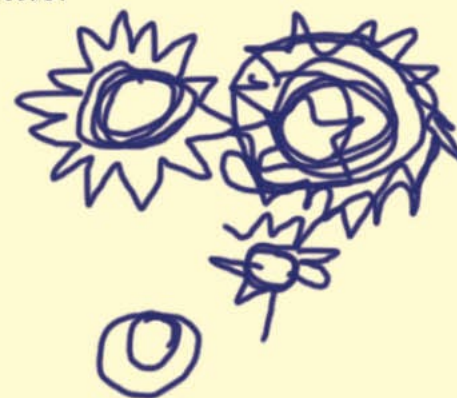
Clarice Lispector

MEMO BOOK • clarice lispector



MEMO BOOK

Clarice Lispector

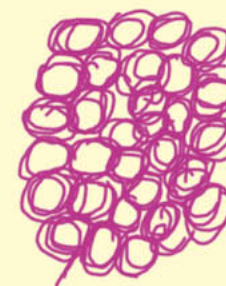


Edição do caderno MEMO BOOK, de Clarice Lispector, para fins acadêmicos, com aprovação do titular dos direitos, reservados aos herdeiros da autora.

As imagens que compõe a edição fac-similar foram fornecidas pelo Instituto Moreira Salles (IMS), órgão responsável pela custódia do caderno.

Essa proposta de edição foi apresentada para cumprimento da componente não-letiva do Mestrado em Edição de Texto da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

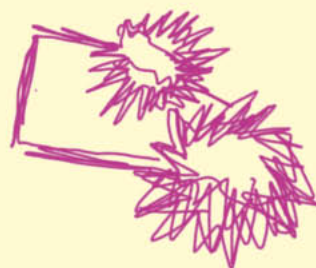
Paginação, edição e projeto gráfico
Marcela Prada Neublum



MEMO BOOK

Clarice Lispector





PRÓLOGO

A ideia para esse projeto surgiu de alguns encontros. O primeiro deles foi com a Crítica Textual. O entusiasmo de se deparar com um novo campo do conhecimento. Refletir sobre o que é um original, teorizando a prática da edição. Foi em 2024, na cadeira de Crítica Textual ministrada pelo professor Pedro Sepúlveda, na Universidade Nova de Lisboa, que teve início a busca por espólios digitalizados de autores cujos escritos estivessem à disposição para análise. No site do Instituto Moreira Salles (IMS), por exemplo, estão disponíveis inúmeros materiais do espólio de grandes nomes da literatura brasileira, como Ana Cristina César, Lygia Fagundes Telles, Carolina Maria de Jesus. Entre eles, Clarice Lispector. Acontecia, então, o segundo encontro. Entre fotografias, cartas e manuscritos, um conjunto de cadernos de anotações. Entre o espólio, o caderno “MEMO BOOK”¹, referenciado pelo IMS como “The question is”, trecho do primeiro fragmento do



caderno.

Havia nesse caderno elementos que poderiam ser analisados pela Crítica Textual. Tratava-se de um manuscrito, um original escrito à mão pela própria Clarice, nunca publicado no mercado editorial, com rasuras, rabiscos e desenhos na caligrafia da autora. Um caderno sem data, composto de fragmentos literários e cotidianos, sobre os mais diversos temas, registrados em forma de sonhos, pensamentos, análises, contas. A vida misturada com a literatura. Além do manuscrito digitalizado, havia também uma transcrição integral dos fragmentos do caderno, elaborada por Carla Pereira e disponibilizada no site do IMS, mas que não apresentava os trechos ou palavras rasuradas por Clarice.

Escolhido o objeto de análise, seria necessário definir os objetivos da investigação, que foram pautados em uma infinidade de perguntas cujas respostas se pretendia que formassem este projeto: Quando esse caderno foi escrito? Algum desses fragmentos chegou a ser publicado? Do que tratam esses textos? É possível estabelecer uma data para



eles? E o contexto de produção desse caderno? Era um caderno de viagens? De bolso? De mesa? Com que objetivo Clarice o preenchia? De que forma ele se relaciona com o processo de escrita da autora? É possível decodificar as rasuras e tentar decifrar as palavras de leitura conjecturada na transcrição do IMS? É viável fazer o caminho contrário e, em vez de comparar edições, propor uma primeira edição desse caderno?

O trabalho envolveria, então, analisar a materialidade do caderno e o seu conteúdo, definindo uma data para ele, contextualizando-o no tempo e no espaço, e a partir daí relacioná-lo com a vida e a obra da autora, propondo uma edição com critérios editoriais claros e bem definidos.

As diretrizes do projeto começaram a ser estabelecidas. Com isso, teve início a busca por bases teóricas e conceituais para fundamentar aquilo que, naquele momento, era apenas uma ideia. A princípio, giravam em torno, principalmente, do conceito de fragmento. Em seguida, vieram do Brasil alguns livros de (e, especialmente, sobre) Clarice. Sua



biografia, escrita por Benjamin Moser², bem como sua vasta produção epistolar³, quando associadas ao seu caderno de anotações, foram, aos poucos, revelando outros conceitos, tão importantes quanto o fragmento, que, ainda de forma sutil, começaram a conduzir a pesquisa em outra direção. Os textos, íntimos e literários, associados à cronologia e aos aspectos cotidianos da vida de Clarice, demonstravam que havia uma relação entre o modo de trabalhar da autora e a característica fragmentária de sua escrita.

Pelas cartas trocadas com amigos e familiares, bem como pela sequência de acontecimentos da sua vida narrados por seu biógrafo, tornava-se possível identificar o contexto no qual (ou sobre o qual) os fragmentos do caderno haviam sido escritos. O modo como Clarice preenchia seu caderno estava intimamente ligado ao seu cotidiano, tanto na forma quanto no conteúdo. Mas havia ainda uma lacuna teórica para abordar o tema sob essa perspectiva. E foi no terceiro encontro que a ideia do projeto finalmente ganhou contornos nítidos. De uma conversa com Elizama Almeida, parte do time de literatura do IMS, saíram as bases conceituais deste

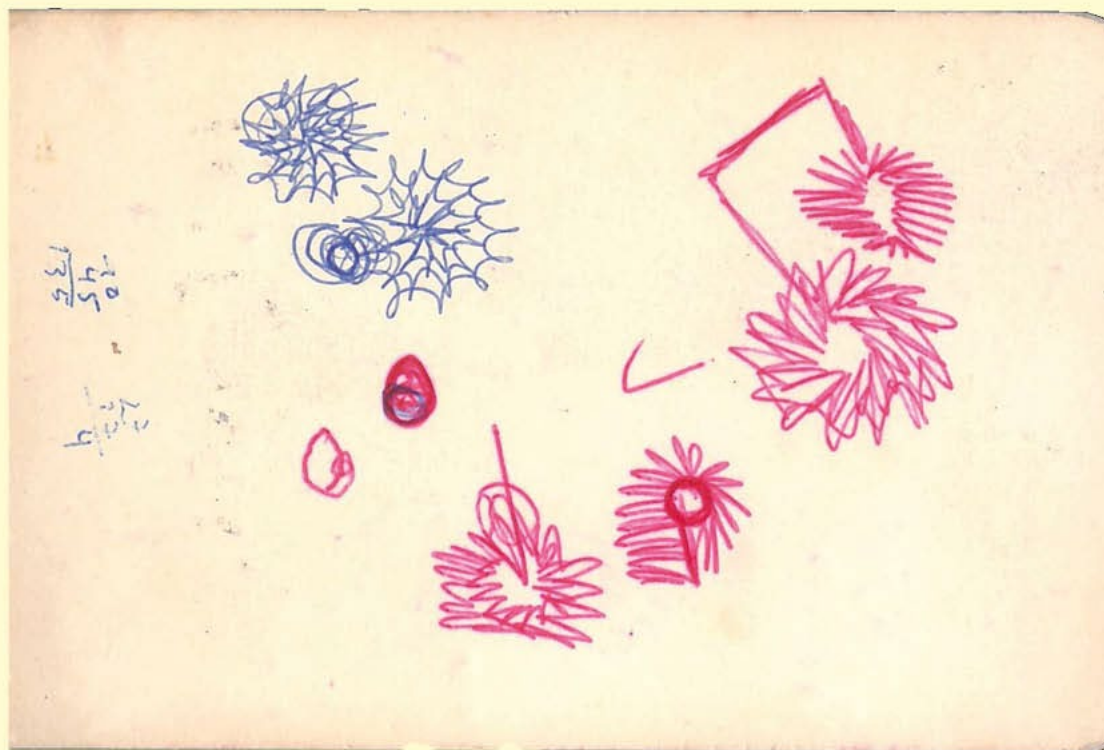


trabalho, que permitiram que o projeto se voltasse, então, para o cotidiano como elemento fundamental de análise de um caderno, o qual poderia ser analisado como um objeto literário e cujo processo de escrita havia sido influenciado pelo modo de vida de Clarice, uma mulher que vivia na metade do século XX.

E, assim, nasceu este projeto.

Por se tratar de uma proposta de edição que privilegia a versão original do autor, a transcrição mantém as rasuras, os rabiscos e os erros gramaticais de Clarice, com intervenções editoriais que se limitam à identificação de palavras ou trechos ilegíveis ou com erros do original, de modo a preservar suas características (como a cor da caneta, as abreviações, quebras, emendas e inserções). Na reprodução tipográfica, as palavras ilegíveis estão entre colchetes, com a indicação “ilegível” ([ilegível]), as rasuras com o estilo rasurado (----) e os erros ortográficos foram mantidos, com a indicação [sic].

Os textos de contextualização sobre os fragmentos são de cunho interpretativo e apresentam apenas uma possibilidade de leitura.



1
The question is: if I
became completely still,
would the next moment
ever come? The answer
is: "not if I would not
come, if I have to make
it". Translated: if I
don't go to the person, would
ever the person come to me?
The answer: "no, if I don't
go to the person to make
with her my next moment,
nobody will come to me".
Even more translated, in
term of the past: "nobody
at home came to me, I had
to ask and beg and caress, and

The question is: if I
became completely still,
would the next moment
ever come? The answer
is: "not, it would not [sic]
come, if I have to make
it". Translated: if I
don't go to the person, would
ever the person come to me?
The answer: "no, if I don't
go to the person to make
with her my next moment,
nobody will come to me".
Even more translated, in
term of the past: "nobody
at home came to me, I had
to ask and beg and caress, and

and give warmth, till the
person would give me some
attention. Tania said: "till you
were about 10, I was not very
aware of you, suddenly I
became aware how interesting
you were" I suppose she
really meant: I became
aware how much you
needed me.
I don't know what to do
when the person comes to
me. I'm the one to go to
the person. To be selected
is disturbing. I have to
ask, I have to select.

and give warmth, till the
person would give me some
attention. Tania said: "till you
were about 10, I was not very
aware of you, suddenly I
became aware how interesting
you were" I suppose she
really meant: I became
aware how much you
needed me.

I don't know what to do
when the person comes to
me; I'm the one to go to
the person. To be selected
is disturbing. I have to
ask, I have to select.

20
~~What~~ I'm afraid to
lose "protection" - What
kind of protection?
What is the idea of
I make of having
protection, of being
protected? It is to
have everything, and not
to have the anxiety of
give ~~as~~ the duty to
give something in return?
Protection of presence.
Enough protection, so
I'm ~~not~~ able ~~to be~~ not
to be afraid of going
and be free, because
I know I have where to return.

what I'm afraid to
lose [sic] "protection" -- what
kind of protection?
What is the idea of
I make of having
protection, of being
protected? It is to
have everything, and not
to have the anxiety of
give ~~as~~ the duty to
give something in return?
Protection of presence?
Enough protection, so
I'm ^{am} able to be not
to be afraid of going
and be free, because
I know I have where to return.

FRAGMENTO 1

Escrito em inglês, em caneta cor-de-rosa, este fragmento ocupa três páginas e preenche todas as linhas azuis do caderno. Apresenta uma rasura na forma de X sobre o texto, o que poderia indicar a intencionalidade da autora de desconsiderá-lo ou, em uma suposição um pouco mais audaciosa, poderia indicar tratar-se de um fragmento já utilizado em outro texto da autora. Essa suposição é baseada no fato de o processo criativo de Clarice incluir, em mais de uma ocasião, a reutilização de fragmentos antigos

e/ou contos ou crônicas publicados no passado, que eram então transformados em novos textos. Na frente da primeira e da segunda folha do fragmento, encontra-se, à lápis, no canto superior direito, a paginação, introduzida pelo arquivista do IMS – respectivamente, os números 1 e 2.

Em uma primeira leitura, considerou-se a possibilidade de se tratar de dois fragmentos distintos (o primeiro ocupando as duas primeiras páginas, e o segundo, a última). No entanto, usando como base o critério temático, é possível reconhecer um fio condutor que percorre todo o texto. Por isso, decidiu-se por tratá-lo como um único fragmento.

No Fragmento 1, Clarice registra pensamentos relacionados à sua infância, especificamente aos seus 10 anos, idade que tinha quando sua mãe, Mania, veio a falecer. Na época, a sífilis não tinha cura e, aos poucos, foi deixando Mania debilitada, até que restasse na memória da filha caçula apenas a imagem de uma mulher parálitica, que requeria cuidados constantes de suas outras duas filhas, Elisa e Tânia, bem como de seu marido, Pedro. A morte da mãe faz surgir



duas coisas em Clarice: 1) a culpa; e 2) a ligação com sua irmã do meio, Tânia, no que esta chamou de “sentimento maternal-filial [que] nos uniu para sempre, éramos mais do que irmãs”⁴.

Não se sabe ao certo a data em que Mania sofreu o ataque dos soldados que a contaminaram durante a guerra civil da Ucrânia (na época ainda parte da Rússia), mas é possível situá-lo no ano de 1919. Isso porque, de acordo com Benjamin Moser,⁵ em uma das crônicas do livro “A descoberta do mundo”, Clarice comenta que sua mãe já estava doente na época em que fora concebida. De acordo com uma superstição da época, acreditava-se que ter um filho poderia curar a mulher de uma doença. O fato de o nascimento de Clarice não ter feito a doença de sua mãe desaparecer, levou-a a carregar essa culpa durante toda a vida. Não à toa, quase 40 anos depois, Clarice ainda rememora esse acontecimento em seu caderno de anotações.

Indo além do que foi exposto no próprio fragmento (a referência à irmã, Tania; aos seus 10 anos de idade – e, portanto, implicitamente, à morte da mãe), é possível fazer uma interpretação complementar. Em 1959, Clarice estava se separando de Maury, seu marido,

depois de 16 anos de casados. Havia nessa união um senso de segurança e de estabilidade (familiar e financeira) que a infância de Clarice não havia lhe proporcionado. Clarice vinha de uma família judaica, imigrante e pobre, vivendo em um período de grande presença do antissemitismo, inclusive no Brasil⁶. É possível que, nesse contexto, em meados do século XX, uma mulher – imigrante, judia, sem muitos recursos financeiros – vislumbrasse solidez e segurança no casamento. O fim dessa união poderia despertar em Clarice esse medo de perder proteção, da qual fala na segunda parte do fragmento. A proteção que havia perdido com a morte de sua mãe, e que poderia vir a perder novamente com a separação de Maury.



Sonho - Dois dias antes
 viagem. Antes de sonhar:
 pensamento consciente:
 "estou voltando para
 o lugar de onde vim.
 O ideal seria ir para
 a cidadezinha da Rússia,
 e nascer de novo com
 outra base. Sonho:
 lugar de public meeting,
 pessoa (homem) importante
 político julgava,
 eu ia ou não ser
 electa (acho que
 para ir à Rússia ou

Sonho - Dois dias antes
 viagem. Antes de sonhar:
 pensamento consciente:
 "estou voltando para
 o lugar de onde vim.
 O ideal seria ir para
 a cidadezinha da Rússia [sic],
 e nascer de novo com
 outra base. Sonho:
 lugar de public meeting,
 pessoa (homem) importante
 patético julgava,
 eu ia ou não ser
 eleita (acho que
 para ir à Rússia [sic] ou

3
não), ~~eu sentava~~ (p
público sentava-se em
círculo - e no meio,
no vazio do tablado,
a mesa, junto da
qual o homem muito
severo, ~~estava~~ de quem
eu tinha medo, eu
era chamada e procurava
~~no~~ agir do modo mais
acertado, ~~em~~ gestos e
palavras. Ele me acusava
em público. E afinal
dizia que eu não podia
ir porque na Rússia
só adentravam mulheres
pauzadas - e eu não

não), eu sentava e o
público sentava-se em
círculo - e no meio,
no vazio do tablado,
a mesa, junto da
qual o homem muito
severo, estava de quem
eu tinha medo, eu
era chamada, e procurava
no agir do modo mais
acertado, em gestos e
palavras. Ele me acusava
em público. E afinal
dizia que eu não podia
ir porque na Russia [sic]
só adentravam mulheres
femininas - e eu não

^{betrayed myself}
~~era. Eu tinha 1º) porque~~
 notara dois gestos
 meus, e o que eles
 simbolizavam. 1º) eu
 acendera meu ^{próprio} cigarro,
 mas uma mulher fica
 esperando com o cigarro
 até que o homem acenda.
 2º) Eu mesma tinha
 aproximado a cadeira
 da mesa, quando deveria
 esperar até ele
 fizesse isso para mim.
 Então eu me defendia,
 comecei a ~~am~~ acordar,
 e já estava eu falando
 com dr. [ilegível] e tentando

betrayed
 myself

Eu-t Que eu não
 era. Eu tinha 1º) porque
 notara dois gestos
 meus, e o que eles
 simbolizavam. 1º) eu
 acendera meu ^{próprio} cigarro,
 mas uma mulher fica
 esperando com o cigarro
 até que o homem acenda.
 2º) Eu mesma tinha
 aproximado a cadeira
 da mesa, quando deveria
 esperar que ele
 fizesse isso para mim.
 Então eu me defendia,
 comecei a am acordar,
 e já estava eu falando
 com dr. [ilegível] e tentando

me defender, algo 4
 explicando que eu
 não podia esperar
 que alguém acendesse
 cigarro para mim,
 não sei mais que
 explicações.

me defender, algo
 explicando que eu
 não podia esperar
 que alguém [sic] acendesse
 cigarro para mim,
 não sei mais que
 explicações.

FRAGMENTO 2

Escrito em português, com algumas palavras ou frases curtas em inglês, em caneta cor-de-rosa, este fragmento ocupa quatro páginas. Nas três primeiras páginas, preenche todas as linhas azuis do caderno; na quarta, utiliza apenas um terço da página. Na parte vazia dessa última página, é possível ver as marcas de caneta dos escritos da página anterior. Na segunda e na quarta folhas, encontram-se os números 3 e 4 – paginação indicada pelo IMS.

No Fragmento 2, Clarice registra um sonho. Pela primeira vez, localiza parcialmente o texto no tempo. Ao dizer que o sonho ocorreu dois dias antes da

viagem na qual voltaria para o lugar de onde veio, permite que sejam levantadas algumas hipóteses sobre sua datação. Apesar de ter nascido na Ucrânia, Clarice chegou ao Brasil quando ainda era bebê e jamais retornou à terra natal, o que indica que esse fragmento foi escrito antes de uma de suas quatro viagens ao Brasil: de férias, em 1954, 1955 e 1956 ou quando retorna definitivamente para o Rio de Janeiro, em 1959. Com base na análise dos demais fragmentos, é possível deduzir que foi escrito no ano de 1959, antes de voltar a viver no Brasil.

Apesar de Clarice nunca ter estado na Ucrânia ou na Rússia, a referência que aparece em seu pensamento consciente, em seguida, em seu sonho, é a esses locais, e não ao Brasil. Assim, o conteúdo do sonho envolve um tema bem presente em sua vida: sua nacionalidade.

No cenário do sonho, Clarice parece estar em um julgamento, no qual o juiz avalia e julga suas atitudes para decidir se será ou não aceita no país, ou em um contexto de análise psicanalítica em grupo, principalmente em um trecho ilegível do fragmento, mas que, neste trabalho, supõe-se fazer referência ao nome de um analista: “Clarice rogou a ele que não a abandonasse, e então ele lhe sugeriu que tentasse análise de grupo. Isso logo fracassou; todos os pacientes de Azulay queriam estar no grupo da



famosa escritora, e ela não conseguiu se adaptar”⁷

Os pensamentos de Clarice permanecem ligados à infância, mas agora relacionados ao seu lugar de origem e a uma ideia de pertencimento. Era comum que as pessoas a vissem como uma estrangeira no Brasil, não tanto por seu local de nascimento, que não é do conhecimento de todos, mas por sua dicção, muito marcada por sons guturais incomuns no português. Tal característica costuma ser atribuída a fatores biológicos, como a língua presa, e/ou a fatores sociais, já que a língua materna de seus pais, o iídiche, era falada em casa, e, conforme crescia e se alfabetizava em português, isso poderia ter influenciado sua pronúncia.⁸

Clarice pouco falava sobre suas raízes ucranianas ou judaicas, referindo-se sempre a si mesma como brasileira, mas, em contextos em que se fazia necessário reafirmar sua brasilidade, principalmente diante de quem dissesse o contrário, impunha-se: “Eu, enfim, sou brasileira, pronto e pronto”⁹. Desde sempre, Clarice se debatia com a questão de sua nacionalidade, o que envolvia tanto um fator externo, que vinha do questionamento dos outros sobre isso, quanto uma sensação pessoal de não pertencimento, presente, inclusive, em muitos personagens de seus livros.

Clarice, de fato, apresentou sua defesa sobre o

direito ao documento brasileiro em carta a Getúlio Vargas, à época presidente do Brasil. Por lhe ter sido dada, de acordo com Moser¹⁰, haveria em Clarice um medo de, por qualquer razão, acabar perdendo sua identidade. E aqui falamos na identidade representada pelo documento oficial de um país, mas também naquela construída por cada pessoa, de acordo com seu contexto, seu modo de vida e sua história.

Neste fragmento, há também clara referência ao posicionamento de Clarice como uma mulher à frente de seu tempo. O papel social atribuído às mulheres, em meados do século XX, no Brasil e também nos Estados Unidos, estava atrelado a um comportamento passivo, de delicadeza e pudor, principalmente diante de um homem. Essas e outras características eram associadas à feminilidade, atributo que, conforme lemos o fragmento, Clarice dizia não ter aos olhos do homem que julgava suas ações. Com base nisso, é possível reconhecer que a condição de mulher na figura da Clarice escritora era extremamente relevante, impactando o modo como ela via a si mesma, e o modo como era vista, em um ambiente no qual era esperado da mulher determinadas formas de se portar, principalmente diante de um homem, mas não só, também nas funções sociais esperadas deste gênero.



Protection

Pensando em ter
proteção - ~~sem~~ pensa-
mentos q. me ocorram
e causarem angustia:

I want somebody to hold
my hand - (Papai, na
hora em q. eu tinha dor, me
ajudava a lidar a aguentar
dor) - I don't want to
be a single body, I'm
cut out from ~~my~~ the
rest of me - The rest
of me is my mother!
It is another body.

Protection

Pensando em ter
proteção - [ilegível] Pensa-
mentos q. me ocorreram
e causaram angustia [sic]:
I want somebody to hold
my hand - (Papai, na
hora em q. eu tinha dor, me
ajudava assim a aguentar
dor) - I don't want to
be a single body, I'm
cut out from my the
rest of me - the rest
of me is my mother!
It is another body.

To have a single body,
surrounded by isolation,
it makes such a
limited body.
I feel anxiety, I'm
afraid to be just one
body. Bolinha de mercurio
no termometro quebrado
— My fear and
anxiety is of being one
body.

To have a single body
surrounded by isolation,
it makes such a
limited body.
I feel anxiety, I'm
afraid to be just one
body. Bolinha de mercurio [sic]
no termometro [sic] quebrado
— My fear and
anxiety is of being one
body.

FRAGMENTO 3

Escrito maioritariamente em inglês, mas com um pequeno parágrafo introdutório e uma frase mais adiante em português, este fragmento foi escrito com caneta rosa, ocupando uma página e meia. Nas duas páginas, vê-se um grande X, feito pela autora sobre o texto, na mesma cor de caneta.

No Fragmento 3, Clarice retoma o tema da proteção. Novamente, faz referência à sua infância, especificamente quando ficava doente e o pai segurava-lhe a mão num gesto de cuidado. É possível identificar um tom infantil no pensamento de Clarice, como se voltasse a ser criança, num desejo de, assim, ser cuidada novamente. Em seguida, volta a falar da mãe. Afirma que parte de seu corpo é o corpo de sua mãe — daí viria o seu receio de ser apenas um

corpo. Sobre isso, Moser¹¹ e Claire¹² fazem referência a uma personagem que aparece no livro “A Paixão Segundo G.H.”: a barata.

Nesse livro, narra-se o encontro de G.H. com uma barata. Ao abrir a porta do armário, G.H. depara-se com o inseto e, num impulso, volta a fechar a porta com força, cortando o corpo da barata ao meio. O líquido branco que escorre do corpo fraturado é associado, então, ao leite materno. Para eles, a identidade da mãe passa, assim, a ser associada à barata.

Ao mesmo tempo, ao citar o termômetro de mercúrio quebrado, uma das poucas frases em português desse fragmento, chama a atenção para o presente, como se estivesse observando aquele objeto, que também se apresenta partido como a barata. Essa mudança de um pensamento subjetivo, que flui de suas lembranças, para o reconhecimento de um item que está ao alcance de seus olhos, mais uma vez, levanta a hipótese de, ao mesmo tempo, Clarice estar se referindo ao fim de seu casamento com Maury, que acontecia naquele momento. O medo de ficar, novamente, sozinha. Sem pai, mãe ou marido. Sem as três figuras que, cada um a seu tempo, deram a ela a sensação de estar protegida, de ter outro corpo como extensão do seu. A perda do corpo do pai e da mãe, agora seguida da perda de Maury, a colocaria num estado de isolamento que lhe causava angústia, medo e ansiedade, fazendo-a sentir-se limitada. A imagem da barata cortada ao meio e do termômetro quebrado, ambos vazando seus líquidos internos, podem representar o corpo da própria Clarice, que, a cada separação, sente-se dilacerada, descolada, como se o outro vazasse de si mesma.



1) ~~Quando~~ 5 dias - no máximo
quando eu soube que não
era por doença, era viagem
perguntei de novo - porque seria
muito melhor ir.

2) Nunca, em Washington, perg. se os
planos me agradavam.

3) Flores - não mandei porque eu estivera
ali como secretária dela mandei-chocol
"Mas vou mandar chocolate p/ a criança"
mandei [ilegível] - - - - /

4) Bebida no quarto - quer gelo? [ilegível], não, você
não quer que denise e eu nos embebedemos?

5) Em Paris, as contas [ilegível] ela - alguém [sic]
está enganando [ilegível] alguém [sic]. Devolve
ela, me paga de noite, tem q. engolir
os 4 cents.

6) Volta - não dizendo não decidi - dizendo
ao homem outra semana talvez eu
pedir me avisar telegrafar crianças,
[ilegível] [ilegível] why don't you stay more? Well,
until Wednesday, because I have a dinner
on Thursday - did nt [sic] ask me - never
asking me if [ilegível], never refering
to the fact that to me and to everybody
just 5 days, the maxim. be 3 days [ilegível]
2 days in Paris.

[ilegível]

1) [ilegível] 5 dias - no máximo

53

quando eu soube que não era por doença, era viagem

perguntei de novo - porque senão

não poderia ir.

2) Nunca, em Washington, perg. se os

planos me agradavam.

3) Flores - não mandei porque eu estivera

ali como secretária dela mandei-chocol

"Mas vou mandar chocolate p/ a criança"

mandei [ilegível] - - - - /

4) Bebida no quarto - quer gelo? [ilegível], não, você

não quer que denise e eu nos embebedemos?

5) Em Paris, as contas [ilegível] ela - alguém [sic]

está enganando [ilegível] alguém [sic]. Devolve

ela, me paga de noite, tem q. engolir

os 4 cents.

6) Volta - não dizendo não decidi - dizendo

ao homem outra semana talvez eu

pedir me avisar telegrafar crianças,

[ilegível] [ilegível] why don't you stay more? Well,

until Wednesday, because I have a dinner

on Thursday - did nt [sic] ask me - never

asking me if [ilegível], never refering

to the fact that to me and to everybody

just 5 days, the maxim. be 3 days [ilegível]

2 days in Paris.

6) Não deixei fazer um caso
 de mim.
 7) [ilegível] - sapato de bordo
 não diz you were neglect - vestido
 never you were neglect
 you were maybe [ilegível]
 8) He is my slave [ilegível]
 9) Every one week - dam't makes
 then: every day, hours before - only four nearly
 has to have reservations,
 so not to have to
 displ displace 2
 other people. From
 that she changed, even
 to me, that was there -
 as a way of making
 know what she thinks
 and wants - that the
 only day we could go
 was Monday, but we
 would have to displace
 people - so better Tuesday
 I said, no, he said -
 She did not answer, did not (sic)
 like. And the thing became

6) Não deixei fazer um caso
 de mim.
 7) [ilegível] - sapato de bordo
 não diz you were neglect - vestido
 never you were neglect
 you were maybe [ilegível]
 8) He is my slave [ilegível]
 9) Every one week - dam't makes
 Then: every day, hours before - only four nearly
 has to have reservations,
 so not to have to
 displ displace 2
 other people. From
 that she changed, even
 to me, that was there -
 as a way of making
 know what she thinks
 and wants - that the
 only day we could go
 was Monday, but we
 would have to displace
 people - so better Tuesday
 I said, no, he said -
 She did't (sic) answer, did'nt (sic)
 like. And the thing became

like that. ~~but~~ I'll make
 reservat. not on Monday
 but Tuesday, because the
 Embassy in Paris might
 probably will invite me.

2800 - 280 270 27
 2800 280
 2800 - 280
 270 27
 10 27
 4850
 3536
 1.314

com 30%
 2.750 = 2.006
 2.100 - 1.530
 4.850 3.536

7

like that: me-h I'll make
 reservat. not on Monday,
 but Tuesday, because the
 Embassy in Paris might
 probably will invite me.

2800 - 280
 2800 270 27
 280
 4.850
 3536
 1.314

com 30%
 2.750 = 2.006
 2.100 - 1.530
 4.850 3.536

FRAGMENTO 4

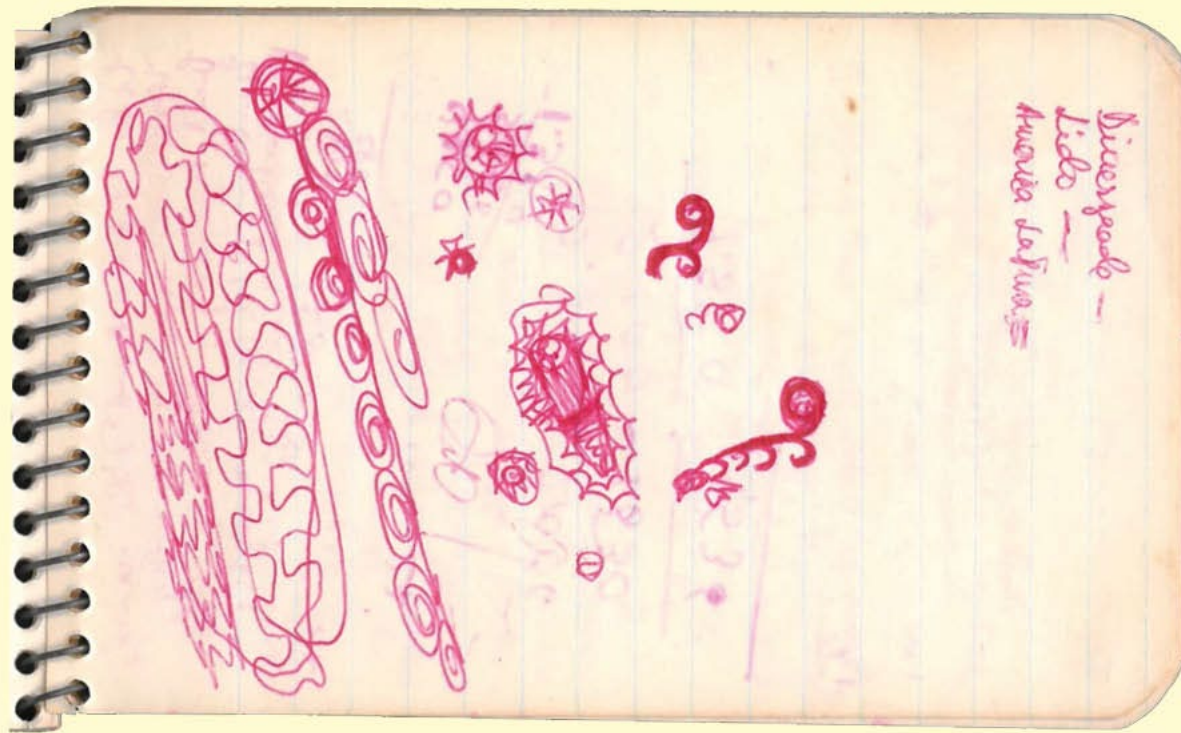
Este é, de longe, o fragmento que apresenta maior dificuldade de decodificação. Ocupando três páginas do caderno, escrito em caneta cor-de-rosa, o texto não segue a orientação das linhas pautadas nas folhas, chegando a ter, em alguns momentos, até duas frases ocupando o mesmo espaço. O corpo da letra é muito menor e há ocorrências frequentes de rasura, o que dificulta ainda mais a leitura e, conseqüentemente, a análise do conteúdo do texto.

O Fragmento 4 é o único que foi construído com uma estrutura de lista, isto é, o texto foi dividido em itens numerados, que, em uma primeira leitura, parecem não estar relacionados tematicamente uns aos outros – como se a lista tivesse como propósito o planejamento ou o registro de uma viagem. A impressão que se tem é que Clarice está registrando, por meio de

tópicos, coisas que aconteceram durante essa viagem de 5 dias, possivelmente à Paris. Ela inicia o fragmento como se estivesse reclamando de uma pessoa – no caso, de uma mulher. Na transcrição do IMS, ele citam o nome de duas mulheres: Vania e Denise. No primeiro caso, durante a decodificação realizada por este projeto, identificou-se tratar da palavra “nunca”, e não do nome “Vania”. No segundo caso, seguimos o IMS, mas sem ter encontrado referência a nenhuma Denise na vida de Clarice – com exceção da tradutora de “Perto do Coração Selvagem”, do português para o francês, Denise-Teresa Moutonnier, tradução esta que sofreu duras críticas de Clarice, mas não há nenhum registro que indique que elas tenham se encontrado pessoalmente.

Uma possibilidade, com base no contexto dos outros fragmentos deste caderno, seria supor que Clarice estava falando de Alzira, considerando a viagem que fizeram juntas, em 1959, na qual Clarice almoçou com seu editor francês, Pierre de Lescure (conforme apresentado com maiores detalhes no Fragmento 9). Nessa lista, no entanto, é possível identificar um tom de reclamação sobre sua companheira de viagem. Clarice dá a entender que, em Washington, essa pessoa nunca a havia consultado sobre os planos, que estava ali como sua secretária, que havia algum tipo de enganação sobre as contas, que ela não deixou que fizesse pouco caso dela. Em alguns momentos, usa um pronome masculino, como quando diz que “ele” é seu escravo. No final do fragmento, chega a citar a embaixada de Paris, contexto diplomático no qual seu marido, Maury, estava inserido, mas também Alzira, que, por ser a mulher do embaixador, possuía grande influência em Washington.





Dia 16 - sexta 8
 emprestei 70 dollares a Alzira
 Alzira me emprestou 40 dollares
~~Alzira 30 dollares~~
 Alzira me deve 30 dollares

~~Dia 17 sabado (tenho 14.000)
 Eu devo a Alzira:
 3.536 (perfumes)
 5.000 (jantar binares)
 2.000 (sadio domingo)
 2.000 (teatro segunda)
 5.000 (dia 17 - jantar de)
 17.536~~

Dia 16 - sexta
 emprestei 70 dollares a Alzira
 Alzira me emprestou 40 dela
 Alzira 30 dollares
 Alzira me deve 30 dollares

Dia 17 sabado [sic] (tenho 14.000)
 Sai Eu devo a [sic] Alzira:
 3.536 (perfumes)
 ? 5.000 (jantar Dinerzade)
 ? 2.000 (teatro domingo)
 ? 2.000 (teatro segunda)
 ? 5.000 (dia 17 - jantar [legivel])

 ? 17.536

FRAGMENTO 5 6

No Fragmento 5, três linhas do verso da folha 7 foram preenchidas parcialmente, em caneta cor-de-rosa, com apenas quatro palavras, seguidas de traços: Dinerzade, Lido e América Latina. A primeira palavra, de leitura conjecturada tanto na transcrição do IMS quanto neste projeto, aparece uma segunda vez, no Fragmento 6, acompanhada do termo “jantar” e um valor em dólares. Pelo contexto, tanto deste fragmento quanto do seguinte, poderíamos supor que essas três palavras fazem referência a lugares, como

se fossem nomes de restaurantes, por exemplo. Na parte inferior da página, estão desenhos abstratos, feitos por Clarice. É importante notar que o texto verbal que abre o fragmento não foi escrito no mesmo sentido que o texto não verbal da base da página. É possível supor que Clarice tenha feito esses desenhos em um momento diferente, no sentido contrário do texto que iniciava a página. Outra opção é que tanto o texto verbal quanto o não verbal sigam, sim, a mesma direção de escrita, tendo sido feitos em momentos próximos: Clarice começa a relacionar os locais em que esteve (Dinerzade, Lido e América Latina), é interrompida por algum acontecimento do cotidiano, como um telefone tocando, por exemplo, começa, então a fazer desenhos enquanto fala ao telefone, e depois retoma as contas que pretendia fazer apenas na página seguinte, indicada aqui como Fragmento 6.

No Fragmento 6, referenciado pelo IMS como estando na parte da frente da página 8, lê-se uma data (dia 16, sexta-feira), e uma lista de contas feitas por Clarice relacionando os valores que havia emprestado ou que devia à Alzira, sua amiga. Esse fragmento foi



escrito na mesma caneta cor-de-rosa e possui algumas rasuras, principalmente um X, feito repetidamente, em cima das contas que se encontram na parte inferior da página, como se indicassem que aquela dívida havia sido quitada.

Por carta, Clarice conta a João Cabral de Melo Neto e sua mulher que esteve em viagem com Alzira, em 1959, mas não indica para onde especificamente foi essa viagem. Sabe-se, conforme indica Moser¹³, que Clarice e Alzira viajaram no começo de 1959 para Rotterdam, onde batizaram um navio com o nome de Getúlio Vargas, parando na Groelândia antes de voltarem para Washington. Não há indicação de que tenham estado em outra cidade. No entanto, é plausível supor que possam ter estado em Paris, na França, considerando que foi nessa viagem que Clarice foi almoçar com seu editor francês, Pierre de Lescure.

Considerando a carta de janeiro de 1959, e a indicação do dia 16, sexta-feira, no Fragmento 6, é possível confirmar no calendário daquele ano que, de fato, em janeiro de 1959, o dia 16 caiu em uma sexta-feira.

Por isso, tanto as três palavras do Fragmento 5

quanto as contas do Fragmento 6, podem estar associadas a essa viagem, indicando locais nos quais as duas estiveram, e que, como é comum em viagem com amigos, foram, cada uma na sua vez, pagando a conta total, para dividir os valores ao final. Entre as contas, estão idas ao teatro, jantares e compras.

Coloca-se, pela primeira vez durante a análise dos fragmentos, a possibilidade de essa caderneta não ter sido, então, um objeto que Clarice usava exclusivamente dentro de casa, sendo possível também que o levasse na bolsa, seja para um passeio, seja durante uma viagem.



Farta de ser usada vicariamente —
 (me forçando fazendo o possível
 para eu ir, e depois dizendo
 que por ~~isso~~ vai ver que
 eu tinha ido por causa
 dela? Que absurdo)
 Tania fez assim: os bailes,
 forçando para eu acompanhá-
 la — ~~Eram~~ gente grande,
 — Me perguntei se eu
 não devia aproximar
 com as pessoas por medo
 de vir a odiá-las. Se com
 todo o mundo me dou mal.
 Eu não tenho tolerância [sic]
 — Ela me disse, que ~~eu~~ ^{a quem} eu penso
 que sou uma pessoa difícil
 de dar carinho. Respondi:
 bem, não sou o tipo que
 respira carinho. Ela: não

Farta de ser usada vicariamente —
 (me forçando fazendo o possível
 para eu ir, e depois dizendo
 que foral vai ver que

eu tinha ido por causa

dela? Que absurdo)

Tania fez assim: os bailes,

forçando para eu acompanhá-

la — ~~Eram~~ gente grande,

— Me perguntei se eu

não evito aproximação

com as pessoas por medo

de vir a odiá-las. Se Com

todo o mundo me dou mal.

Eu não tenho tolerância [sic]
 — Ela me disse, que ~~eu~~ ^{a quem} [legível]

que sou uma pessoa difícil

de dar carinho. Respondi:

bem, não sou o tipo que

respira carinho. Ela: você

quase que empurra a mão
 que lhe dão para ajudar.
 As vezes você precisa de
 ajuda, mas não pede. Eu:
 Me diz q. eu não sei pedir.
~~Ho. você nunca pede~~ Ela:
 é estranho como você é
 humilde e é submissa.
 Mas é uma submissão
 rebelde. ^{you give just the power}
 Raiva minha ~~porque~~ ^{of your fingers} Que eu
 tivera enxaqueca por não
 saber tensão, por não saber
 se estava fazendo tudo
 direito. Respondi Terminei
 dizendo preocupação crianças.

9

quase que empurra a mão
 que lhe dão para ajudar.
 As vezes você precisa de
 ajuda, mas não pede. Eu:
 eu me diz q. eu não sei pedir.

Ela: você nunca pede Ela:
 é estranho como você é
 humilde e é submissa.

Mas é uma submissão
 you give just the power
 rebelde. of your fingers.
 Raiva minha porque: Que eu
 tivera enxaqueca por não
 saber tensão, por não saber
 se estava fazendo tudo
 direito. Respondi Terminei
 dizendo preocupação crianças.

FRAGMENTO 7

Escrito em grande parte em português, com algumas poucas palavras ou frases em inglês, esse fragmento possui duas cores: azul e cor-de-rosa. É possível supor que houve algum tipo de pausa entre a escrita de uma parte e outra. Isso porque há uma troca de caneta do meio para o final deste fragmento. Apenas a metade desse fragmento, o fragmento seguinte, uma frase no Fragmento 9 e desenhos nas contracapas foram feitos com a caneta azul. Isso nos leva a levantar duas possibilidades: 1) todos os trechos escritos em azul podem ter sido os últimos fragmentos na linha cronológica do preenchimento

desse caderno, levantando a hipótese de a tinta da caneta cor-de-rosa ter acabado, sendo substituída pela azul; 2) por se tratar de um caderno utilizado no cotidiano, a caneta de cor azul pode ter sido o material que estava à mão no momento em que Clarice precisava fazer esses registros, não sendo possível, nessa opção, estabelecer nenhuma relação com a cronologia dos fragmentos do caderno.

No Fragmento 7, a impressão é de que Clarice voltou de uma sessão de terapia, registrando o assunto principal da conversa, ou que realizou esse registro como um desabafo, após um acontecimento na sua vida pessoal que a fez lembrar de Tania, sua irmã, e de como tinha atitudes semelhantes a essa mulher a qual se refere no início do parágrafo. Clarice diz que alguém insistiu para que ela a acompanhasse, provavelmente em algum evento, e depois insinuou que ela havia ido apenas por causa dela, interpretando o ocorrido como “um absurdo” e, por isso, sentindo-se usada. Ao dizer que está “cansada de ser usada”, imediatamente indica que já havia se sentido assim antes desse acontecimento, rememorando, então, uma atitude parecida de sua irmã Tania, que a forçava a acompanhá-la nos bailes. Então, Clarice inicia uma análise de sua própria personalidade diante desses fatos, dizendo que havia perguntado a si mesma se



evita se aproximar das pessoas por medo de vir a odiá-las. Ao usar o verbo no passado (“perguntei”), mostra que esse questionamento não está sendo feito no momento que escreve, mas que o fez, provavelmente, diante do acontecimento mais recente, somado àquele do passado com sua irmã. É esse o momento também em que há a troca na cor das canetas.

Tem início, então, o registro de um diálogo que teve com “ela”, pronome que pode se referir tanto à mulher citada no início do fragmento, quanto à sua irmã Tania, ou mesmo indicar que ambas se referem à Tania. Mais uma vez, temos a presença do corpo. Esse corpo que se aproxima e se afasta das pessoas, que se isola, que acaba por se tornar apenas um.

É possível estabelecer uma relação com o fragmento 1, no qual Clarice comenta como é difícil para ela ser escolhida, que isso a deixa sem ação, e que, portanto, prefere ela mesma ir até a pessoa, pedir, selecionar. Aqui, temos o contrário. Alguém diz à Clarice que ela não sabe pedir ajuda, que ela afasta a mão que chega até ela como auxílio, e que isso demonstra uma submissão rebelde. Na verdade, ao analisar os dois fragmentos em conjunto, é possível interpretar que Clarice se acostumou com o fato de que, em casa, quando criança, sentia que ninguém a procurava, como se fosse invisível, como se ninguém

a percebesse. Isso fez com que fosse sempre ela que pedia, implorava, por afeto. Talvez isso tenha feito com que ela não soubesse acolher a mão que lhe estendiam, quase como se a “empurrasse”.

Clarice, então, termina o fragmento dizendo que sentia raiva de si mesma por não saber se estava fazendo tudo direito, finalizando com uma referência a “crianças”, que poderia tanto ser aos seus próprios filhos como a ela e sua irmã ainda crianças, quando Tania disse a ela que não havia percebido quão interessante ela era até aquele momento. O momento eram os 10 anos de Clarice, quando sua mãe faleceu. Esse fato permite ao leitor compreender o porquê, então, Clarice responde que, na verdade, aquele foi o primeiro momento em que perceberam o quanto ela precisava deles, principalmente da irmã, que passaria a exercer essa função materna em sua vida. Ao finalizar com “preocupação crianças”, parece que Clarice amarra a dupla confissão que vem fazendo nas páginas do caderno. Em primeiro lugar, e abertamente, à sua infância e àqueles que faziam parte dela; em segundo, sua vida atual, cotidiana, composta, naquele momento, por um divórcio, dois filhos e um retorno ao Brasil.



Sonho: Eu ia embora
de um lugar onde morei,
e estava muito contente,
a ~~que~~ ia ver Paulinho.
Que ia para o hospital
de crianças, ~~em~~ ^{com} certeza
haveria de vê-lo. Ele estava no



Sonho: Eu ia embora
de um lugar onde morei,
e estava muito contente,
e que ia ver Paulinho.
Que ia para o hospital
de crianças, [ilegível] coração
batendo de vontade de
vê-lo. Ele estava no



FRAGMENTO 8

Escrito com caneta azul, esse fragmento foi interrompido sem ter sido finalizado. Ocupa apenas oito linhas do verso da página 9 e possui um desenho feito à lápis, no canto inferior direito da folha, que lembra uma pipa ou dois triângulos na vertical, ligados pela base.

No Fragmento 8, Clarice novamente registra um sonho relacionado com o retorno ao seu lugar de origem. Dessa vez, demonstra estar feliz com essa possibilidade – e não sentindo medo, como indicado no Fragmento 2. Aqui, faz referência ao seu filho mais novo, Paulo. Porém, ao citar o

hospital de crianças, o mais plausível seria referir-se a Pedro, nesse contexto. Isso porque, durante os anos em que viveram em Washington, Clarice passou a se preocupar com o filho mais velho, Pedro, que demonstrava uma inteligência avançada para idade, ao mesmo tempo em que apresentava um comportamento singular, o que fez com que Clarice o levasse a médicos e, enfim, a um acompanhamento psiquiátrico. Pedro viria a ser diagnosticado com esquizofrenia, havendo, desde então, pouco ou quase nenhum registro sobre sua vida adulta.



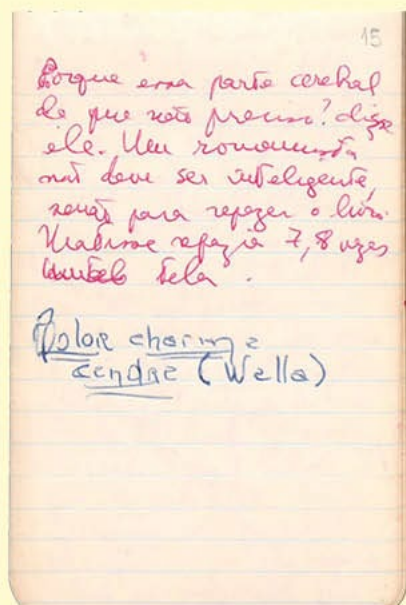
Pierre de Lescure;

~~Pierre que~~
Quando perguntei o que
ele achava de mim (+ ou -)
respondeu: o que ~~que~~
respondeu ~~de~~ certo
sobre a ~~que~~ forma
cerebral, (um romancista
não pode ser inteligente),
quando tudo no romance
é de uma femme passivee.
E quando ~~viu me~~
teve comigo a briga por
carta, confirmou-se o lado
passivee, Quando viu o
retrato, confirmou-se de
novo, e me vendo agora
confirmou-se de novo. ~~Que~~

Pierre de Lescure:

Disse que

Quando perguntei o que
ele achava de mim (+- isso)
respondeu: o que me
surpreendeu sei é certa
tendência a se me tornar
cerebral, (um romancista
não pode ser inteligente),
quando tudo no romance
é de uma femme passivee.
E quando viu me: ret-
teve comigo a briga por
carta, confirmou-se o lado
passivee. Quando viu o retrato,
confirmou-se de
novo. E me vendo agora
confirmou-se de novo. Que



Porque essa parte cerebral de que não preciso? disse ele. Um romancista não deve ser inteligente, senão para refazer o livro. Matisse refazia 7, 8 vezes em uma tela.

Color charme
cendre (Wella)

FRAGMENTO 9

Escrito em caneta cor-de-rosa, com exceção de uma anotação na base da página escrita em azul, esse fragmento encontra-se no verso da página 14 e na parte da frente da página 15, numerada à lápis pelo IMS.

No Fragmento 9, Clarice fala sobre Pierre de Lescure, jornalista responsável pela edição de “Perto do Coração Selvagem” para o francês, publicado pela editora Plon, em 1954. Nele, cita três eventos importantes para a datação desse caderno: a briga por cartas, o envio dos retratos e o encontro.

A relação de Clarice Lispector e Pierre de Lescure teve um início conturbado. Durante o ano de 1954, ocorre entre os dois alguns mal-entendidos, acentuados

pelo meio de comunicação que utilizavam na época: a carta. Clarice escreve a Pierre de Lescure, em 6 de maio de 1954¹⁴, na primeira carta que se tem registro, dizendo que acabou de ler as provas de tradução do livro e que não consente com a publicação de uma tradução “escandalosamente ruim”. Em 20 de junho de 1954¹⁵, envia nova carta ao editor, desta vez como resposta a uma carta enviada por ele em 13 de junho, mas não publicada, por meio da qual descobre-se que Pierre disse que havia lhe enviado várias cartas anteriormente, entre elas o texto traduzido antes de ser impresso, sem nunca obter resposta dela. O tom de Clarice denuncia um clima de tensão entre os dois. Lescure teria dito que seu livro estava dando muito trabalho, chegando a lhe causar um problema de saúde, que muitos trechos de “Perto do Coração Selvagem” não faziam sentido, que havia algum problema com o seu uso da pontuação. Reclamava, ainda, das correções que Clarice enviou junto com sua primeira carta, dizendo que ela havia acrescentado trechos que não estavam no original. Sobre isso, ela disse¹⁶:

A correção das provas foi muito difícil para mim. [...] um verdadeiro sacrifício, sem falar que trabalhei à noite, já que meus dias são tomados pela criação dos filhos e outros compromissos. [...] Infelizmente eu quase nunca consigo editar sem transformar, é quase impossível eu fazer a mesma coisa duas vezes, exatamente da mesma maneira, mesmo se for uma receita culinária.



O livro acaba sendo publicado, e as correções de Clarice são incorporadas apenas depois. Em dezembro desse mesmo ano, escreve ao cunhado Mozart Gurgel Valente contando que a Editora Plon havia solicitado retratos seus.¹⁷ O clima entre os dois, então, é amenizado, como comprova a carta que Clarice escreve a ele em um tom muito mais amigável, já em 7 de março de 1955¹⁸, na qual diz esperar que se conheçam pessoalmente um dia. É apenas em 1959, em carta a Stella Maria Barbosa de Oliveira e João Cabral de Melo Neto, escrita em Washington, dia 29 de janeiro, que Clarice conta que, finalmente, foi almoçar com o editor francês, Pierre de Lescure, durante a viagem que fazia com Alzira.

A partir do conteúdo do Fragmento 8, descobre-se quais foram as percepções de Clarice acerca de seu encontro com Pierre de Lescure. É difícil distinguir, entre essas percepções, como é comum em relatos autobiográficos, o que foram apenas impressões de Clarice sobre a fala do outro e o que de fato se passou. Dito isso, conforme relata, Clarice pergunta a Pierre o que ele acha dela – e aqui, do modo como escreve, a primeira impressão é de que a pergunta foi feita em um tom pessoal, como se perguntasse o que achava dela pessoalmente. Na resposta de Pierre, identificamos uma mescla das duas coisas. Há certa crítica por parte do editor francês ao comportamento de Clarice, tanto como pessoa quanto como escritora, ao qual se refere, simultaneamente, como “cerebral” e “passiva”. Ele se mostra surpreso diante da inteligência

de Clarice em meio à feminilidade passiva que identifica no romance, mas não só, também nas trocas que teve com ela por carta, no retrato e pessoalmente.

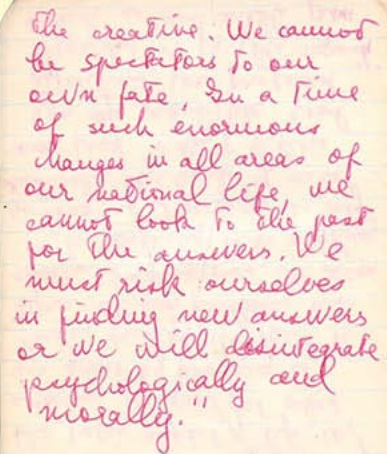
É inevitável associar o conteúdo desse fragmento ao que foi dito por Clarice em fragmentos anteriores sobre o que é esperado de uma mulher, principalmente naquela época, mas não só. Em seus sonhos, é julgada por um homem por não ser feminina o suficiente. No encontro com seu editor, ele reforça o contrário: a passividade feminina de Clarice, a seu ver, poderia ser confirmada repetidamente em seus encontros com ela, o que a tornaria, então, muito feminina – o que era esperado e, inclusive, bem visto por ele. O que não era esperado, de acordo com ele, era encontrar esse lado cerebral, do qual, em sua opinião, ela não precisava – como se a inteligência de Clarice manchasse sua feminilidade.

Na base da última página desse fragmento, há um registro cotidiano – nesse caso, ligado a uma ordem prática do dia a dia, e não ao caráter confessional do texto sobre Lescure. Essa diferenciação não é apenas temática, mas material. A cor da caneta muda, de rosa para azul, assim como o assunto e o propósito do registro. Para além disso, há uma mudança na caligrafia, que não parece pertencer à Clarice. É possível supor que tenha pedido a alguém que escrevesse para ela, como costumava fazer em alguns casos, com as empregadas ou mesmo depois com suas assistentes, como Olga Borelli. Trata-se do nome de uma tinta de cabelo, que, como indicam as cartas de Clarice, começou a usar depois de 1957 para pintar seus fios brancos.



Henry A.
(Kissinger - Harvard Center
for International Affairs)
(What worries you most about America today)
"The extraordinary passivity of
our attitudes. Our rejection of
the tragic aspect of life. We
assume you can get what
you want by wanting it
badly enough. We tend to
turn all our problems into
administrative ones. We seem
to be willing to do anything
so long as it engages us only
between the hours of nine
and five. I don't believe
you can substitute good
intentions for profound
thought or for the anguish
which is inseparable from

Henry A.
(Kissinger - Harvard Center
for International Affairs)
(What worries you most about America
today)
"The extraordinary passivity of
our attitudes. Our rejection of
the tragic aspect of life. We
assume you can get what
you want by wanting it
badly enough. We fail to
turn all our problems into
administrative ones. We seem
to be willing to do anything
so long as it engages us only
between the hours of nine
and five. I don't believe
you can substitute good
intentions for profound
thoughts or for the anguish
which is inseparable from



the creative. We cannot
be spectators to our
own fate. In a time
of such enormous
changes in all areas of
our national life, we
cannot look to the past
for the answers. We
must risk ourselves
in finding new answers
or we will disintegrate
psychologically and
morally."

the creative. We cannot
be spectators to our
own fate. In a time
of such enormous
changes in all areas of
our national life, we
cannot look to the past
for the answers. We
must risk ourselves
in finding new answers
or we will disintegrate
psychologically and
morally."

FRAGMENTO 10

Escrito em caneta cor-de-rosa, esse fragmento ocupa duas folhas: a frente da página 16, cujo texto foi rasurado pela autora com um X, e o verso desta página, sem numeração nem rasura.

No Fragmento 10, Clarice faz referência ao então professor de Harvard, Henry Kissinger. Entre 1952 e 1969, Kissinger presidiu um programa acadêmico chamado International Seminar¹⁹, destinado a jovens líderes estrangeiros, no Center for International Affairs de Harvard. O objetivo oficial do seminário era reunir acadêmicos, políticos e

profissionais de diferentes países para discutir temas relacionados a política, economia e relações internacionais, promovendo uma visão alinhada aos interesses dos Estados Unidos.

De acordo com esse contexto, e considerando também as aspas que abrem e fecham esse fragmento, é possível supor que Clarice tenha retirado essa citação de uma entrevista de Kissinger ao jornal ou a uma revista ou mesmo assistido a alguma das palestras ministradas por Kissinger no Harvard Center for International Affairs, levando o caderno consigo. Esse campus fica em Cambridge, Massachusetts, a uma distância de 7 horas de carro de Washington, o que exigiria um longo deslocamento de Clarice. Outra possibilidade é sugerida pelo fato de que Kissinger viajava com frequência para Washington, apresentando seu testemunho sobre estratégias ligadas à segurança nacional dos Estados Unidos²⁰. Isso nos permite supor que a indicação de Harvard Center no fragmento seja apenas uma referência ao Instituto que o orador do seminário representava e que Clarice tenha ido assistir à palestra mesmo em Washington.

Sobre o conteúdo do fragmento, é importante



notar que, novamente, Clarice escreve a palavra “passividade”, estabelecendo, assim, uma relação entre o Fragmento 9 e este, para além do fato de serem fragmentos sequenciais. O conteúdo dessa citação, diferente do que se poderia esperar, apresenta um tom de subjetividade muito próximo àquele presente também nos escritos de Clarice. A primeira frase começa por responder à pergunta implícita no título da palestra, dizendo que o mais preocupante sobre os Estados Unidos naquele momento era a passividade da atitude dos estadunidenses, a rejeição aos aspectos mais trágicos da vida. O texto afirma, ainda, que não se pode substituir boas intenções por pensamentos profundos ou angústias inseparáveis do processo criativo, finalizando com a seguinte afirmação:

Não podemos ser espectadores do nosso próprio destino. Em um momento de mudanças tão enormes em todas as áreas da nossa vida nacional, não podemos buscar no passado as respostas. Precisamos nos arriscar na busca por novas respostas ou iremos desintegrar-nos psicologicamente e moralmente.

Esse parágrafo parece dialogar diretamente com o fio temático que vem sendo puxado por Clarice desde seu primeiro fragmento, isto é, as mudanças significativas em sua vida, as perdas, as memórias do passado, ainda doloridas, que continuam servindo de base para os sentimentos do presente: a perda de sua infância, com tudo aquilo que representava e que trazia consigo: a morte da mãe, a separação do marido, a volta para o Brasil.



47

Ela que era
 urbanizada e
 industrializada
 mas havia ~~longe~~
 longe de longe
 uma herança agrária

Não, não, eu não
 quero, sei eu só
 porque tenho um
 eu próprio.
 Eu quero a
 minha ~~liga~~ ligação
 externa entre
 a Terra do Brasil
 e eu.

Ela que era
 urbanizada e
 industrializada
 mas havia longínquo
 vinda de longe
 uma herança agrária.

Não, não, eu não
 quero ser eu só
 porque tenho um
 eu próprio.
 Eu quero é a
 minha liga ligação
 externa entre
 a terra do Brasil
 e eu.

Sucumbira a
um desejo irres-
ponsável de
por ~~for~~ ~~for~~ ~~for~~
admirar-se
e ~~admirar-se~~

Tinha no entanto
que lutar contra
sua tendência
a divinizar o
homem. Tanto
ela admirava
~~o ser humano~~
homem em contras-
te com a mulher
~~o homem~~ no homem,
ela sentia a

Sucumbira a
um desejo irres-
ponsável de
ser possuída
sem ligar-se
ao homem.

Tinha no entanto
que lutar contra
sua tendência
a divinizar o
homem, tanto
ela admirava
o ser humano
homem em contras-
te com a mulher
o homem no homem,
ela sentia a

92

viagem de se
gratuito nele
que era primitivo
e direto

Não! não quero
ser platônica ou
relevar a mim
mesma. Eu sou
profunda derrotada
pelo mundo em
que vivo. E me
separei das pessoas
pela minha derrota,
e pela ideia de que
os outros também eram

93

coragem de se
estar viva nele
que era primitivo
e direto

Não! não quero
ser platônica em
relação a mim
mesma. Eu sou
profunda, derrotada
pelo mundo em
que vivo. E me
separei das pessoas
pela minha derrota
e pela ideia [sic] de que
os outros também eram

derrotados. Ela não
queria fazer parte
de um mundo onde
o rico devora o
pobre. Como não
lhe parecia senão
um movimento
idealista o seu
de aproximar-se
aos que lutavam
contra o esmagamento
da vida
como esta era,
então fechou-se
numa individuali-
zação que, se ela
não tomasse cuidado

derrotados. Ela não
queria fazer parte
de um mundo onde
o rico devora o
pobre. Como não
lhe parecia senão
um movimento
idealista o seu
de aproximar-se
aos que lutavam
contra o esmagamento
da vida
como esta era,
então fechou-se
numa individuali-
zação que, se ela
não tomasse cuidado

podia se ~~transformar~~
transformar em
solidão ~~da~~ histeria
e contemplar na
por mais tocante
que, nessa situação
seria, procurava
não se comunicar
com o mundo através
de sua própria
solidão.

podia se ~~transformar~~
transformar em
solidão histeria
e contemplativa
por mais tocante
que nessa situação
seria, procurava
não se comunicar
com o mundo através
de sua própria
solidão.

FRAGMENTO 11

Escrito em caneta cor-de-rosa, esse fragmento ocupa cinco folhas, indo da frente da página 17 até a frente da página 19. Na página 19, a direção da escrita de Clarice se altera e a dinâmica de preenchimento do caderno passa a ser ao contrário: em vez de o texto continuar depois da espiral, da página 18 em direção à base da folha 19, ele segue da base da folha 19 em direção à espiral. Isso pode indicar que, dessa vez, Clarice dobrou o caderno pela espiral ou a virou de ponta-cabeça para continuar a escrever o texto. O primeiro e o segundo parágrafos estão com uma letra diferente, como se Clarice tivesse escrito cada parte em momentos distintos; isto é, fragmentos dentro de um fragmento.

No Fragmento 11, não há um registro cotidiano, a anotação de um sonho, a descrição de um encontro, um desabafo autobiográfico ou a citação de uma palestra. Vê-se tratar-se de um fragmento literário.

Conforme descoberto pela pesquisadora Claire Varin²¹, parte do Fragmento 11 foi reutilizado 10 anos depois por Clarice Lispector em seu livro “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”. No entanto, Claire indicou que apenas o primeiro parágrafo do fragmento havia sido encontrado no livro. Em uma investigação mais detalhada, identificamos neste projeto quase a totalidade deste fragmento no romance de Clarice.

A relação entre os trechos do Fragmento 11 e o livro “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” encontra-se exposta a seguir. Para fins de organização, o fragmento foi separado em três partes, indicadas com números romanos, e os trechos que aparecem no fragmento e que depois foram reutilizados por Clarice, mesmo que com alterações, foram destacados com as mesmas cores.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres²²:

Às vezes regredia e sucumbia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros. Mas também nisso poderia falhar: era agora uma mulher de grande cidade mas o perigo é que também havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue. E sabia que essa herança poderia fazer com que de repente ela quisesse mais, dizendo-se: não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada.

Trecho I do fragmento 11:

Ela que era urbanizada e industrializada mas havia vindo de longe, uma herança agrária. Não, não, eu não quero ser eu só porque tenho eu próprio. Eu quero é a ligação externa entre a terra do Brasil e eu. Sucumbia a um desejo irresponsável de ser possuída sem ligar-se ao homem.



Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres²³:

— Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser a serva de um homem, disse Lóri, **tanto eu admirava o homem em contraste com a mulher. No homem eu sinto a coragem de se estar vivo.** Enquanto eu, mulher, sou um pouco mais requintada e por isso mesmo mais fraca — **você é primitivo e direto.**

Trecho II do fragmento:

Tinha no entanto que lutar contra sua tendência a divinizar o homem, **tanto ela admirava o ser humano homem em contraste com a mulher o homem no homem, ela sentia a coragem de se estar viva nele que era primitivo e direto.**

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres²⁴:

— Ulisses, você se lembra de que uma vez me perguntou por que eu voluntariamente me afastara das pessoas? Agora posso falar. É que não quero ser platônica em relação a mim mesma. Sou profundamente derrotada pelo mundo em que vivo.

Separei-me só por uns tempos por causa de minha derrota e por sentir que os outros também eram derrotados. **Então fechei-me numa individualização que se eu não tomasse cuidado poderia se transformar em solidão histérica ou contemplativa.** O que me salvou sempre foram os meus alunos, as crianças. Sabe, Ulisses, elas são **pobres** e a escola não exige uniforme por isso.

Trecho III do fragmento:

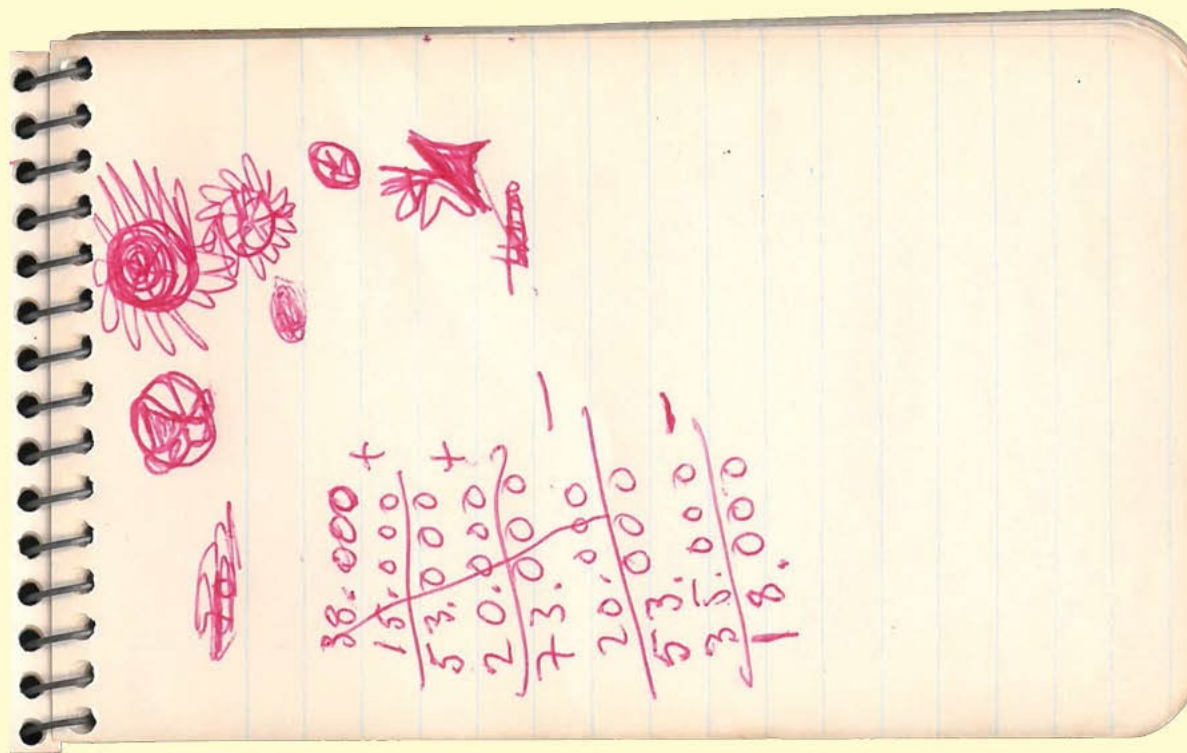
Não! não quero ser platônica em relação a mim mesma. Eu sou profunda, derrotada pelo mundo em que vivo. E me separei das pessoas pela minha derrota e pela ideia de que os outros também eram derrotados. Ela não queria fazer parte de um mundo onde o rico devora o **pobre**. Como não lhe parecia senão um movimento idealista o seu de

agregar-se aos que lutavam contra o esmagamento da vida como esta era, **então fechou-se numa individualização que, se ela não tomasse cuidado podia se tornar transformar em solidão histérica e contemplativa** por mais tocante que nessa situação seria, procurava não se comunicar com o mundo através de sua própria solidão.

Clarice tinha o costume de reutilizar fragmentos ou mesmo textos inteiros em diferentes publicações. Foi esse o caso dos livros “Água Viva”²⁵ e “Uma aprendizagem ou Livro dos Prazeres”²⁶, ambos composto de textos que Clarice havia publicado no Jornal do Brasil. No entanto, Clarice editou essas crônicas antes de transpô-las para o romance, trocando, principalmente, “eu” por “ela”, em uma tentativa de retirar as referências diretas à sua vida pessoal, mas também adequando o texto ao passá-lo de um gênero textual para outro. O mesmo parece ter sido feito em algumas frases do Fragmento 11. Quando publicadas em “Uma aprendizagem”, os fragmentos perderam elementos que pudessem relacionar a narrativa à Clarice. É o caso da troca, por exemplo, de “Brasil” por “terra friável e perfumada”. Assim, é possível identificar, com base no processo de escrita de Clarice, a ideia de que as personagens de Clarice eram seus alter-egos, aos quais emprestava suas próprias subjetividades.

Para além disso, é possível identificar, também, na prática, o caráter fragmentário presente no processo de escrita de Clarice e seu trabalho posterior de montagem, em um processo muito semelhante às assemblages, das artes visuais – linguagem na qual Clarice também se expressou, como mostram os quadros em seu espólio do IMS –, que consiste em juntar objetos e colá-los num suporte, ou uns nos outros, de modo a formar uma nova peça, um todo organizado com suas partes recolhidas.







$$10 = \frac{30,000 \times 20,000}{40,000}$$

$$\begin{array}{r} 30,000 \\ 20,000 \\ \hline 50,000 \\ 15,000 \\ \hline 65,000 \end{array}$$

$$\frac{40}{30}$$

$$10,150$$

$$\frac{20}{40}$$

$$\begin{array}{r} 38,315 \\ 20,000 \\ \hline 18,315 \end{array}$$

$$\frac{20}{40}$$

$$40,000 - 20,000$$

$$30,000 - 20$$

$$38,315$$

$$30,000$$

$$\frac{60,000}{20,000} = 3$$

$$\begin{array}{r} 20,000 \\ 18,315 \\ \hline 3,685 \end{array}$$

(une douzaine de 3.750)

30

les que deue 38.315

70.00. ou 46.915
67.00 ou 43.165

$$\begin{array}{r} 2.750 \\ 2.100 \\ \hline 4.850 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 46.915 \\ \hline 46.915 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 40.000 \\ \hline 40.000 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 43.165 \\ \hline 43.165 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 43.165 \\ 48.315 \\ \hline 48.315 \end{array}$$

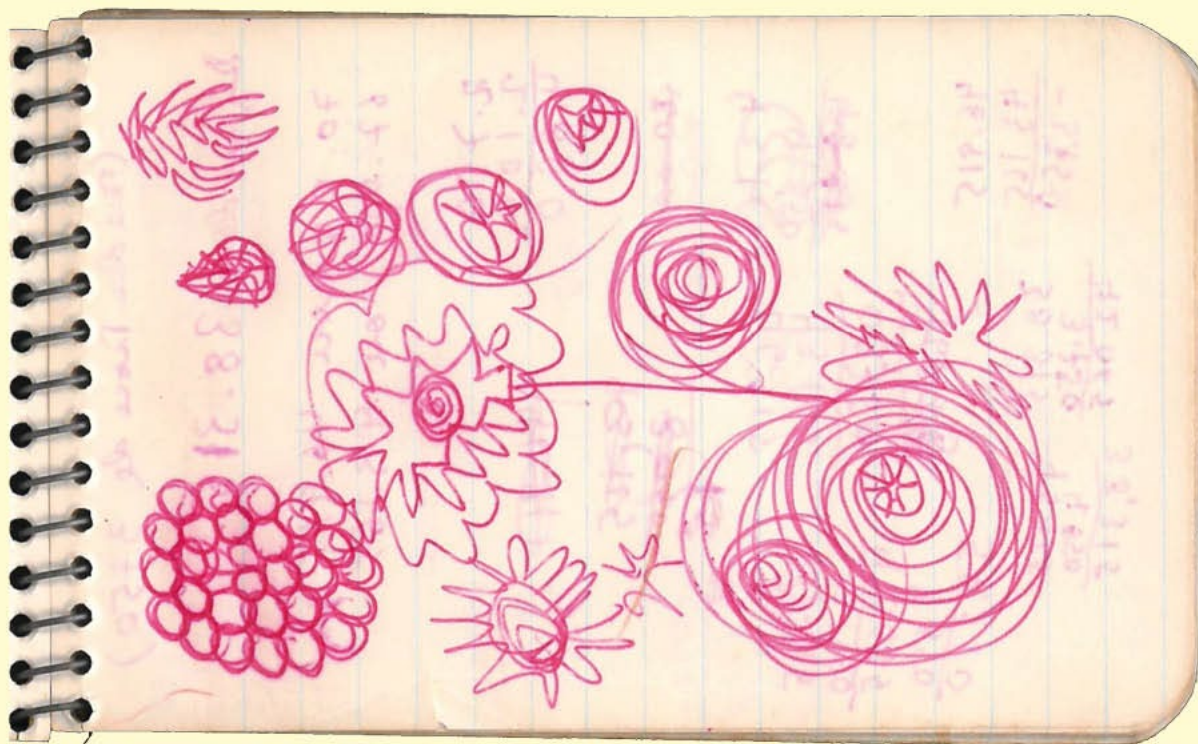
$$\begin{array}{r} 46.915 \\ 43.165 \\ \hline 03.750 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 38.315 \\ 3.750 \\ \hline 42.065 \\ 4.850 \\ \hline 37.210 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 46.915 \\ 43.165 \\ \hline -3.750 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 38.315 \\ 3.750 \\ \hline 42.065 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 43.165 \\ 4.850 \\ \hline 38.315 \end{array}$$



31

38. 315 = Algeria due date
- 20,000 = due to Algeria
18,315 - Algeria is due us
~~38,315~~

FRAGMENTO

12 14 16 13 15 17

Esses seis fragmentos foram organizados sob a mesma seção por serem compostos, majoritariamente, de textos não verbais, como desenhos e cálculos numéricos, e de textos verbais, principalmente relacionados às dívidas entre Clarice e sua amiga Alzira, com escritos compostos das seguintes frases: “me deu troco de 3.750”, “Alzira que me deve”, “Eu devo à Alzira”, “Alzira só me deve isso”. Escritos em caneta cor-de-rosa, ocupam, no total, seis páginas, nas quais pouco é possível extrair em termos de informações do contexto em que foram escritos.

No entanto, carregam, mesmo assim, elementos muito significativos, revelando aspectos do processo de escrita de Clarice, sempre intimamente ligado com as tarefas de seu cotidiano, sua organização diária, seus hábitos. Não à toa, esses registros entram a seguir aos fragmentos que seriam usados, anos depois, no livro “Uma aprendi-

zagem ou O livro dos prazeres”. Esse detalhe é muito revelador do que era ser uma mulher escritora em meados do século XX, o que era ser Clarice. O impacto do cotidiano de Clarice em seu processo de escrita. Clarice não tinha um escritório próprio, dentro de casa, onde trancava seus cadernos, sua máquina de escrever, seus manuscritos. O caderno estava à disposição, à mostra, pronto para ser usado por uma mulher cuja rotina era agitada pelo ir e vir de filhos, do marido, de suas tarefas como esposa de um diplomata, o que envolvia organização de jantares, idas ao teatro, enfim, atividades que, como uma mulher que trabalhava de casa, exigiam planejamento e organização.

Um retrato fascinante de Clarice nessa época emerge das lembranças de Maria Teresa Tostes Walcker, estudante de filosofia de vinte anos que atendeu a um anúncio – “Escritor procura secretário” – por volta da época em que Clarice começou a escrever para o Jornal do Brasil. [...] “Acho que ela não queria exatamente uma secretária, mas uma dama de companhia, ou algo assim. Ela me pedia toda a sorte de coisas: para conversar com ela, para acompanhá-la à casa de uma amiga, ler histórias para os meninos, levar Pedro para passear na praia. Pedia-me também com frequência para ficar para o almoço, ou para o jantar. Ela me solicitava demais”. A casa era um caos. Teresa, que imaginara uma escritora trabalhando numa reclusão monástica, encontrou algo bem diferente. Paulo e Pedro interrompiam constantemente, o telefone tocava toda hora, a empregada andava de um lado para outro e os papéis de Clarice estavam espalhados pela casa inteira.²⁷



If it was ^{not} my wanting
of closeness that did'nt
make me angry
with him.
I was fighting my wanting
of closeness. But
why was I fighting?
Because he would
push me away.
I can see him pushing
me away gently.
I could'nt marry
someone with his
name.

If it was'nt [sic] my ^{own} wanting
of closeness that did'nt [sic]
make me angry
with him.
I was fighting my wanting
of closeness. But why
was I fighting?
Because he would
push me away?
I can see him pushing
me away gently.
I could'nt [sic] marry
someone with his
name.

FRAGMENTO 18

Escrito em caneta cor-de-rosa, esse fragmento ocupa a última folha do caderno.

No Fragmento 7, Clarice se pergunta se a razão pela qual não se aproxima das pessoas é por medo de vir a odiá-las, já que não é tolerante e se dá mal com todo mundo. Lá, faz referência à Tania, sua irmã, e aos bailes que frequentavam juntas, provavelmente quando jovens. No Fragmento 18, diz que, na verdade, estava lutando contra seu desejo de aproximação. Aqui, usa o pronome masculino, referindo-se, desta vez, a um homem. Mais uma vez, insinua-se o entrelaçamento temático entre o passado e o presente; entre as angústias da infância e aquelas da vida adulta; as irmãs, os pais, os filhos e o marido. Ao final do Fragmento 18, cita o

casamento, dizendo que não poderia ser casar com alguém que tivesse aquele nome.

Na primeira frase deste fragmento (na qual diz “If it wasn’t my wanting of closeness that didn’t make me angry with him”), trabalha uma construção dupla, negativa, que, em uma primeira leitura, pode soar contraditória, difícil de entender. Na tentativa de compreender seu sentido, o elemento negativo apenas aprofunda mais a contradição da frase. Essa duplicidade, tanto de sentido quando da negação, pode levar à uma interpretação contrária, isto é, de que de fato o seu desejo de proximidade a deixou com raiva dele — principalmente pela frase seguinte, na qual afirma lutar contra esse desejo de estar perto. Clarice aparece em diálogo com ela mesma aqui. Apresenta questionamentos a si mesma, aos quais responde com mais suposições de sua subjetividade.

Ao se perguntar porque lutava contra o próprio desejo, sua resposta é o receio de ser rejeitada. Como se o “ele” de agora fosse seu “eu” do Fragmento 7, aquele que quase empurra a mão que é oferecida, que não é dado a carinho, uma pessoa que evita aproximação com as pessoas por medo. Ao mesmo tempo, humilde e submissa, mas uma submissão rebelde, que consegue dar em troca apenas a ponta dos dedos. Que quer pedir, mas tem medo, e portanto se afasta.





NOTAS

- 1 INSTITUTO Moreira Salles. *Caderno The question is, Clarice Lispector*. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/caderno-the-question-is/>. Acesso em: 19 set. 2024.
- 2 MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- 3 LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- 4 MOSER, 2009, p. 104.
- 5 MOSER, 2009, p. 55.
- 6 MOSER, 2009, p. 146.
- 7 MOSER, 2009, p. 529.
- 8 MOSER, 2009, pp. 17-18.

- 9 MOSER, 2009, p. 17.
- 10 MOSER, 2009, p. 196.
- 11 MOSER, 2009, p. 434.
- 12 VARIN, 1990, p. 50.
- 13 MOSER, 2009, p. 354.
- 14 LISPECTOR, 2020, p. 423.
- 15 LISPECTOR, 2020, p. 434.
- 16 LISPECTOR, 2020, p. 434-435.
- 17 LISPECTOR, 2020, p. 447.
- 18 LISPECTOR, 2020, p. 458-459.
- 19 Henry A. **Kissinger Legacy**. Disponível em: <https://www.henryakissinger.com/>. Acesso em: 11 maio 2025.
- 20 Henry A. **Kissinger Legacy**. Disponível em: <https://www.henryakissinger.com/>. Acesso em: 11 maio 2025.
- 21 VARIN, 1990, p. 51.
- 22 LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 42.
- 23 LISPECTOR, 1998, p. 96.
- 24 LISPECTOR, 1998, p. 87.
- 25 MAI, Tagiane. *Por trás do pensamento e do objeto gritante: edição e análise de datiloscritos de Água viva, de Clarice Lispector*. 2022. Dissertação (Mestrado em Edição de Texto). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2022. p. 1.
- 26 MOSER, 2009, p. 487.
- 27 MOSER, 2009, p. 468.

