

1 *UM SOPRO DE VIDA:*  
2 **CONSIDERAÇÕES ACERCA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO**  
3 **E TRANSMISSÃO DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR**

4 *Nathally Regina Monteiro Nunes Campos (UFF)*

5 [nathallyregina@hotmail.com](mailto:nathallyregina@hotmail.com)

6  
7 **RESUMO**

8 O presente trabalho pretende ser uma análise do processo de criação e de trans-  
9 missão da obra *Um Sopro de Vida*, de Clarice Lispector sob a perspectiva dos estudos  
10 desenvolvidos pela crítica genética. Para tanto, discorreremos, inicialmente, sobre as-  
11 pectos fundamentais da vida da autora para uma melhor compreensão de sua escrita  
12 peculiar. Discutiremos a respeito das circunstâncias de produção da obra em questão  
13 e os reflexos de tais momentos neste que foi seu último livro. A posteriori, versaremos  
14 acerca de conceitos que apresentarão de forma mais abrangente e detalhada a crítica  
15 textual moderna e suas aplicações neste trabalho. Concluiremos com a exposição das  
16 considerações concernentes às comparações realizadas entre o manuscrito original e  
17 algumas das edições impressas da obra.

18 **Palavras-chave:**

19 Clarice Lispector. Crítica genética. Crítica textual Moderna. Criação. Transmissão.

20  
21 **1. Introdução**

22 Quando hoje para ler um livro, precisamos apenas abrir um leitor  
23 de textos em nossos computadores ou *tablets* e deslizar a tela, não esti-  
24 mamos o longo e árduo caminho que este objeto imensurável em valor  
25 cultural percorreu para que assumisse este formato. Contudo, além das  
26 incontáveis transformações formais, nos deparamos também, ao longo de  
27 tantos anos, com modificações textuais e editoriais que resultam em  
28 obras heterogêneas de um mesmo texto original. Em verdade, essas alte-  
29 rações não constituem o texto e não respeitam o que, de fato, seria a in-  
30 tenção do autor.

31 Na Antiguidade, fazia-se a leitura através dos livros em rolos. Es-  
32 tes exigiam certa habilidade do leitor, visto que deveriam ser sustentados  
33 com as duas mãos, simultaneamente, desenrolados para a visualização e  
34 enrolados novamente ao decorrer da leitura. Na Idade Média, os manus-  
35 critos elaborados em folhas dobradas a formarem cadernos costurados  
36 uns aos outros e, posteriormente, conservados por encadernações substi-  
37 tuem os rolos, permitindo ao leitor maior autonomia. Esta mesma organi-

1      zação seria preservada até os dias atuais. Roger Chartier (1999) argumen-  
2      ta que:

3                   A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe  
4      permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários:  
5      tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutemberg, e  
6      depois dele, pelo livro moderno. (CHARTIER, 1999, p. 7)

7                   Para que os textos fossem disseminados, faziam-se necessárias as  
8      cópias manuais destes. Estas reproduções, naturalmente, continham alte-  
9      rações e incorreções, visto que eram feitas por diversas pessoas e em dis-  
10     tintos momentos. Segundo Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi (2004):

11                   Antes da invenção da imprensa, um texto muito divulgado e muito lido é,  
12     necessariamente, um texto que foi copiado muitas e muitas vezes. E, a cada  
13     cópia, o texto é sujeito ao risco de ser alterado, de maneira mais ou menos  
14     grave, no que diz respeito à sua versão original. Transcrever um texto qual-  
15     quer sem cometer erros, ou sem introduzir alterações, é tarefa quase impossí-  
16     vel. (SPAGGIARI & PERUGI, 2004, p. 19)

17                   Os manuscritos e os livros impressos possuíam os mesmos aspec-  
18     tos formais e coexistiram até o século XIX. Mesmo depois do advento da  
19     imprensa a qual viabilizou a difusão dos livros mediante a facilidade de  
20     reprodução dos originais, os manuscritos ainda agradavam a um público  
21     contrário à mecanização deste trabalho. Roger Chartier (1999,9) acres-  
22     centa que “para os textos proibidos, cuja existência devia permanecer se-  
23     creta, a cópia manuscrita continuava sendo a regra”. Todavia, com a re-  
24     produção impressa dos textos, as irregularidades ainda estavam presen-  
25     tes: em uma mesma edição, encontravam-se copiosas variações do mes-  
26     mo texto.

27                   Hoje, com a disseminação dos computadores e aparatos tecnoló-  
28     gicos, o livro assume também um formato eletrônico, de acordo com  
29     Claudia Amigo Pino (2007, p. 57), o que “torna o texto volátil e imateri-  
30     al”. Ao mesmo tempo em que a revolução tecnológica contribuiu signifi-  
31     cativamente para a divulgação e o acesso ao mercado editorial, a vulne-  
32     rabilidade do texto eletrônico gera uma quantidade ainda mais significa-  
33     tiva de versões, de autores ilegítimos e cópias não autorizadas.

34                   A partir deste breve apanhado histórico, conclui-se que muitos  
35     textos antigos, clássicos, medievais e, até mesmo, contemporâneos foram  
36     repassados de formas distintas dos originais durante séculos. Diante de  
37     tantos exemplares alterados, as versões originais tornaram-se inidentifi-  
38     cáveis. Para que estes textos corrompidos sejam recuperados, a crítica  
39     textual moderna busca minuciosamente toda a composição manuscrita

1 vinculada a eles, desde manuscritos autógrafos e datiloscritos a corres-  
2 pondências e fólhos<sup>1</sup>. Quanto à crítica genética, esta busca o estudo do  
3 processo de criação, sendo este processo e o de transmissão da obra os  
4 focos principais de nossos estudos.

5 Para averiguarmos as questões dispostas neste trabalho, funda-  
6 mentar-nos-emos nas análises desenvolvidas pela crítica genética, nos  
7 postulados da crítica textual moderna<sup>2</sup> e nas experiências pessoais e pro-  
8 fissionais documentadas por biógrafos e estudiosos da escritora Clarice  
9 Lispector.

10

## 11 2. A crítica genética

12 Quando em 1966, a Biblioteca Nacional da França adquire uma  
13 coleção de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, aos pesquisado-  
14 res Almuth Grésillon e Louis Hay são delegados os trabalhos de análise e  
15 edição do conjunto. Originou-se, pois, com a imprescindibilidade de se  
16 conhecer as etapas de construção de uma obra e os componentes autorais  
17 agregados a ela até sua edição, os primeiros estudos em crítica genética.  
18 No Brasil, somente em 1985, no *I Colóquio de Crítica Textual: o Ma-*  
19 *nuscrito Moderno de Philippe Willemart*, foram introduzidas produções  
20 genéticas.

21 Os estudos geneticistas consistem numa análise de documentos  
22 concernentes à criação de uma determinada obra para que, detalhadamen-  
23 te, estructure-se, pelo geneticista, uma hipótese do movimento de elabora-  
24 ção desta. Desta forma, os manuscritos tornam-se fonte substancial desta  
25 pesquisa. Entretanto, de acordo com Claudia Amigo Pino (2007, p. 9),  
26 “para evitar confusões, a geneticista brasileira Cecília Almeida Salles  
27 propôs o nome “documentos de processo” para se referir aos manuscritos  
28 objeto da crítica genética”, visto que indícios das etapas de construção da  
29 obra precisam estar presentes nestes documentos sejam eles autógrafos  
30 ou não. Entende-se por estas impressões autorais as rasuras, correções,  
31 substituições gramaticais, ilustrações, quaisquer marcas as quais denotem  
32 um movimento sequencial rumo ao projeto final. Dito isto, o geneticista

---

<sup>1</sup> O fólho corresponde ao elemento mínimo de um manuscrito, geralmente soltos e não encadernados. Não apresentam dimensões iguais como um bloco ou caderno, podem ser envelopes, guardanapos ou papéis avulsos. Representa cada folha de um manuscrito.

<sup>2</sup> Nesta concepção, o termo filologia corresponde aos estudos de transmissão dos textos impressos.

1 estrutura suas análises com base na dinâmica que o autor construiu, o que  
2 dá ao trabalho um caráter muito mais analítico e reflexivo do que reconstitutivo. Sobre tal questão, Claudia Amigo Pino (2007) discorre:

4 Ao relacionar as tarefas de um geneticista no livro *Éléments de critique*  
5 *génétique* (leitura obrigatória para os novos pesquisadores na área), Grésillon  
6 deixa clara a relevância do papel da construção. Segundo a autora, o trabalho  
7 do geneticista teria duas partes: a primeira consistiria em *dar a ver* (reunir os  
8 manuscritos, classificar, decifrar, transcrever e editar); a segunda, que não seria  
9 necessariamente consecutiva, mas muitas vezes paralela à primeira, consistiria  
10 em *construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura* (identificação  
11 de rasuras, acréscimos e elaboração de conjeturas sobre as operações  
12 mentais subjacentes). (PINO, 2007, p. 27)

13 Desta forma, verificamos a importância de tais estudos para as  
14 pesquisas acerca da origem de uma obra. Tão significativo quanto analisar  
15 os processos de estruturação através dos manuscritos, é investigar a  
16 autenticidade e fidedignidade dos textos que nos são repassados depois  
17 de tantas edições e cópias. Na seção seguinte, discutiremos a respeito  
18 deste ramo que se ocupa da transmissão dos textos, a filologia.

### 19 20 3. *Crítica textual moderna*

21 A filologia ou crítica textual antiga ou tradicional manifesta-se da  
22 premência em recuperar textos cujos manuscritos autógrafos e originais  
23 haviam se perdido. Contudo, também trabalha com obras que tenham  
24 originais. Nesse sentido, recebe o nome de crítica textual moderna. Segundo  
25 Maximiano de Carvalho e Silva,

26 A crítica textual, com o seu método rigoroso de investigação histórico-cultural  
27 e genética, toma os textos como expressões da cultura pessoal ou  
28 social, com as preocupações fundamentais de averiguar a autenticidade dos  
29 mesmos e a fidedignidade da sua transmissão através do tempo, e de cuidar  
30 de interpretá-los, prepará-los e reproduzi-los em edições que se identifiquem  
31 ou se aproximem o mais possível da vontade dos autores ou dos testemunhos  
32 primitivos de que temos conhecimento. (SILVA, [s./d.]

33 Alguns dos textos mais antigos nos foram transmitidos através de  
34 cópias já alteradas. Deles não há manuscritos originais. Contudo, esta  
35 não é uma problemática exclusiva dos textos antigos. Muitos textos modernos  
36 cujos originais são de conhecimento público sofrem alterações e incorreções  
37 a cada nova edição descuidada, pois alguns editores e revisores com o propósito  
38 de modernizar ou, até mesmo, retificar trechos acabam por desvirtuar toda uma obra.  
39 Em algumas edições percebemos modificações profundas em parágrafos e/ou páginas  
40 inteiras, as quais inter-

1 ferem no sentido global do texto e não refletem a intenção materializada  
2 do autor. Consoante Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi (2004),

3 (...), se o filólogo tem a obrigação profissional de emendar as modificações in-  
4 troduzidas ao longo da transmissão, tem igualmente que reconhecer e respeitar  
5 a vontade do autor, mesmo nas suas irregularidades, contanto que sejam cada  
6 vez devidamente racionalizadas. (SPAGGIARI & PERUGI, 2004, p. 175)

7 Por conseguinte, entendemos que o papel do filólogo consiste no  
8 resgate da história da literatura pela transmissão da genuína arte textual,  
9 respeitando o real intento materializado pelo autor que busca, com sua  
10 obra, atingir em diversos e distintos aspectos seus leitores. Esta reflexão  
11 sugere que quaisquer modificações realizadas nos textos precisam estar  
12 devidamente notificadas, mesmo as que eventualmente intentem uma  
13 correção gramatical ou sintática.

14 Todo este trabalho de recuperação dos textos genuinamente auto-  
15 rais culmina em um trabalho o qual a crítica textual denomina edição crí-  
16 tica. Trata-se de uma edição específica de uma determinada obra que  
17 apresenta o texto representativo da última modificação ou vontade do au-  
18 tor acompanhado de notas indicativas de eventuais alterações que, por  
19 ventura, tenham sido realizadas para adequação da escrita ou da fonética.

20 Deste modo, a edição crítica de uma obra representa o trabalho fi-  
21 nal do crítico textual após uma sequência de estágios de diagnósticos que  
22 se iniciam com a pesquisa do material concernente ao texto a ser editado  
23 e prosseguem com a exclusão de algumas cópias não significativas, com-  
24 parações entre os manuscritos e as edições impressas, composições de  
25 notas explicativas acerca de incorreções e modificações, e, por fim, a ex-  
26 posição da reconstituição do texto.

#### 27 28 **4. O momento “Um Sopro de Vida”**

29 Toda a história de uma pessoa é a história de seu fracaso. (...) Eu era a culpada nata, aquela que nascera com o  
30 pecado mortal. (LISPECTOR, C. 1999)

31  
32 Chaya Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchel-  
33 nikh, na Ucrânia, de onde veio com apenas meses de idade para o Bra-  
34 sil, desembarcando com seus pais e irmãs em Maceió. Sua família, de  
35 origem semita, fugia das guerras e perseguições que ocorriam naquele  
36 momento na Europa. Todos modificaram seus nomes ao chegarem em  
37 território brasileiro e fariam de tudo para seguirem suas vidas sem recor-  
38 dações dos infortúnios vividos.

1 Em Maceió a família adotou nomes brasileiros. Pinkhas virou Pedro, Ma-  
2 nia virou Marieta, Leah virou Elisa e Chaya virou Clarice. Somente Tania, cu-  
3 jo nome era comum no novo país, manteve o seu. Clarice, que ainda não com-  
4 pletara um ano e meio, não teria nenhuma lembrança de Chaya nem dos hor-  
5 rores da Ucrânia. (MOSER, 2013, p. 80)

6 Mudou-se para Recife onde permaneceu durante toda sua infân-  
7 cia. Ficou órfã precocemente. Sua mãe, Mania Lispector, falece quando  
8 Chaya, já nesta ocasião Clarice Lispector, ainda tinha 10 anos de idade,  
9 em decorrência de uma doença progressiva que comprometera seus mo-  
10 vimentos e fora adquirida durante a guerra. A menina acompanhou todo  
11 o sofrimento silencioso de sua mãe. Após seu falecimento, mudou-se  
12 com a família para o Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde, já adoles-  
13 cente, em consequência de uma cirurgia malsucedida, Clarice Lispector  
14 perde seu pai, Pinkhas Lispector. A orfandade precoce marca significati-  
15 vamente a existência de Clarice Lispector, assim como, aparecerá de  
16 maneira representativa em suas obras. Ela e as duas irmãs, Elisa e Tania,  
17 seguem suas vidas de formas distintas.

18 Clarice Lispector dá início a sua carreira literária ao mesmo tem-  
19 po em que cursa Direito, casa-se com um diplomata, Maury Gurgel Va-  
20 lente, e mora por alguns anos fora do Brasil. Lança alguns livros, escreve  
21 crônicas em jornais, faz traduções, entretanto, o fato de viver no exterior  
22 compromete o andamento de seu trabalho. A escritora não esconde seu  
23 descontentamento com a vida diplomática e o afastamento do Brasil. O  
24 casamento entra em crise e, em meados de 1959, separa-se do marido re-  
25 gressando ao país que diz ser seu verdadeiro lar com seus dois filhos, Pe-  
26 dro e Paulo. Clarice Lispector passa a viver da pensão dada por seu ex-  
27 marido e de seus trabalhos como cronista e colunista. Os direitos autorais  
28 referentes às suas publicações rendiam pouco e, constantemente, a autora  
29 relatava sua situação financeira controlada. Publica, também, livros des-  
30 tinados ao público infantil, os quais continham histórias que contava a  
31 seus filhos e um pouco de suas experiências pessoais.

32 De fato, Clarice Lispector tinha muitos amigos; escritores reno-  
33 mados, representantes do governo, pessoas influentes, contudo, sua so-  
34 brecarga emocional e seus pensamentos demasiadamente profundos,  
35 complexos e, até mesmo, pungentes afastavam-na do convívio social. A  
36 convivência com Clarice Lispector pesava aos que dela aproximavam-se.  
37 Em sua biografia, Benjamin Moser (2013) reproduz um comentário de  
38 Jacob David Azulay, na qual o psicanalista de Clarice Lispector esclare-  
39 ce:

1 Ela era uma figura fantástica, uma mulher generosíssima, mas mesmo as-  
2 sim não era fácil conviver com ela. Era uma pessoa com uma carga de ansie-  
3 dade que poucas vezes eu vi na vida. É muito difícil conviver com alguém as-  
4 sim. “Full time” autocentrada, não porque ela quisesse, por vaidade, era difi-  
5 culdade mesmo, de se conectar. Ela não se desligava e, quando sua ansiedade  
6 se acendia, a coisa atingia níveis avassaladores, e ela não tinha paz, não se  
7 aquietava. Viver era para ela, nessa medida, um tormento. Ela não se aguenta-  
8 va. E as pessoas também não aguentavam. Eu mesmo, como analista, não  
9 aguentei. (AZULAY *apud* MOSER, 2013, p. 558)

10 Continua a publicar seus livros, os quais representam verdadeiras  
11 reflexões filosóficas acerca da existência humana, espiritualidade e ou-  
12 tros temas labirínticos, outrossim, escreve para o *Jornal do Brasil* como  
13 colunista da seção de crônicas. Em 1970, conhece Olga Borelli com  
14 quem manterá uma profunda amizade até sua morte.

15 O ano de 1974 traz novas mudanças na rotina de Clarice Lispector.  
16 A escritora é dispensada por carta dos serviços prestados ao *Jornal do*  
17 *Brasil*, o que abala mais uma vez seu orçamento mensal. Para manter as  
18 finanças em ordem, inicia traduções de vários livros. Seus dois filhos  
19 deixam a moradia no Leme comprada após sua separação; o filho mais  
20 velho passa a morar com o pai no Uruguai e o mais novo, muda-se para  
21 um apartamento próximo ao de sua mãe. Nesta mesma época, publica  
22 mais um livro dirigido às crianças, o terceiro. De certo, Clarice Lispector  
23 estimava escrever para elas e agarrava-se às recordações aprazíveis de  
24 sua infância em Recife.

25 Clarice vinha se retirando cada vez mais do mundo adulto, enquanto Olga  
26 Borelli assumia o papel materno e Jacob David Azulay, o paterno. À medida  
27 que se aproximava do fim da vida, suas lembranças de um tempo mais feliz, a  
28 infância, assomavam à consciência com crescente insistência. (MOSER, 2013,  
29 p. 559-560)

30 Por volta de 1975, começa a escrever, simultaneamente à novela  
31 *A Hora da Estrela*, o que seriam os primeiros e únicos esboços da obra  
32 *Um Sopro de Vida*, objeto de nossos estudos. Dedicar-se à pintura, arte  
33 secundária a qual traduz a abstração de sua arte elementar, a literatura.

34 Seu filho, Paulo, casa-se no início de 1976. Na mesma época, a li-  
35 terata é reconhecida por sua obra ao receber um prêmio em Brasília, ce-  
36 dido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Clarice Lispector pros-  
37 segue com os ajustes finais de *A Hora da Estrela* contando com a ajuda  
38 de Olga Borelli para a datilografia dos manuscritos originais, visto que,  
39 como relata Benjamin Moser (2013),

1 Não era uma pose: escrever a exauria cada vez mais e ela temia que a ati-  
2 vidade tivesse se tornado um tique obsessivo. “Estou escrevendo porque não  
3 sei o que fazer de mim”, ela escreveu num dos fragmentos do que se tornaria  
4 *Um Sopro de Vida*. (...) Ela estava cansada de escrever, mas era igualmente  
5 incapaz de dar um basta à inquieta ânsia criativa que ao longo da vida a em-  
6 purrava de um experimento a outro. (MOSER, 2013, p. 600)

7 Ainda em 1976, faz sua última visita a Recife e, ao regressar ao  
8 Rio de Janeiro, Clarice Lispector permanece internada devido ao uso ex-  
9 cessivo de ansiolíticos, medicamentos os quais faziam parte de sua rotina  
10 diária há vários anos. A escritora os usava para combater sua frequente  
11 insônia, contudo, as dosagens e a variedade de comprimidos aumentavam  
12 cada vez mais sem controle médico algum.

13 Em fevereiro de 1977, Julio Lerner entrevista Clarice Lispector, a  
14 única aparição televisiva que se tem da autora. Na entrevista, Clarice  
15 Lispector parece melancólica, desmotivada, acredita-se que a doença já  
16 havia dado seus primeiros sinais. Os trinta minutos decorrentes apresen-  
17 tam-se reticentes, pesados, e as repostas para as últimas perguntas do en-  
18 trevistador representam o pesar de toda a entrevista. Estas palavras já  
19 anunciavam o que dentro de alguns meses aconteceria. A pedido de Cla-  
20 rice Lispector, esta entrevista somente viria a público depois de sua mor-  
21 te.

22 Em meados de 1977, ao lado de Olga Borelli, Clarice Lispector  
23 planeja uma viagem à Europa, contudo, resolve regressar antes do tempo  
24 programado. Logo após sua volta, o livro *A Hora da Estrela* é publicado,  
25 sua última publicação em vida, já que, em outubro deste ano Clarice Lis-  
26 pector é internada e diagnosticada com câncer terminal no ovário. Sua  
27 doença encontrava-se em estágio avançado, o que não permitia a ela uma  
28 volta para casa. No Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro, a autora per-  
29 maneceu por poucos meses sob a companhia diária de Olga, de suas irmãs  
30 e escassos amigos. Mesmo internada e sob o efeito de expressivas  
31 doses de medicamentos paliativos, Clarice Lispector não parou de escre-  
32 ver, desejava finalizar *Um Sopro de Vida*. Escreveu enquanto tinha for-  
33 ças para tal, e quando não mais podia, ditava suas reflexões a Olga que  
34 anotava em papéis avulsos. Foi deste modo, ditando palavras à Olga, que  
35 Clarice Lispector faleceu ao dia 9 de dezembro de 1977, um dia antes de  
36 completar 57 anos de idade.

37 Depois de seu primeiro encontro, sete anos antes, Clarice Lispector escre-  
38 veu a Olga Borelli que esperava tê-la por perto na hora da sua morte. Agora,  
39 às dez e meia da manhã de 9 de dezembro de 1977, ela morria segurando a  
40 mão de Olga. (MOSER, 2013, p. 650)  
41



## 1    5. *O processo de criação da obra Um Sopro de Vida*

2            Observaremos, nesta seção, inicialmente, algumas considerações  
3 acerca dos movimentos de escritura da obra em questão através dos do-  
4 cumentos referentes à obra, que se encontram, hoje, catalogados no Insti-  
5 tuto Moreira Salles, no Rio de Janeiro e, também, através de relatos da  
6 própria autora e de pessoas importantes em sua vida.

7            *Um Sopro de Vida* é uma escrita singular em vários sentidos. Mui-  
8 tos aspectos desta obra tornam-na objeto de interesse científico. Publica-  
9 do postumamente, este livro começou a ser esboçado em 1974, junta-  
10 mente com outros textos, e, ao final de 1977, mesmo com a morte de  
11 Clarice Lispector, ainda não estava finalizado. Depois do falecimento da  
12 autora, sua amiga Olga Borelli encarregou-se de reunir os documentos da  
13 obra, entre eles, manuscritos autógrafos, manuscritos ditados pela autora  
14 e datiloscritos; dá-los forma e prepará-los para o processo editorial. Tal  
15 tarefa, conjectura-se, após conhecidos os manuscritos, pareceu-nos um  
16 tanto quanto ímproba e obscura.

17            Clarice Lispector, que se dizia uma amadora para que não se sen-  
18 tisse pressionada a produzir, não costumava escrever em blocos ou ca-  
19 dernos, escrevia em papéis soltos, dentre os quais podiam ser envelopes  
20 de correspondências, embalagens de produtos aleatórios, e até mesmo,  
21 guardanapos. Acordava cedo, tomava café à companhia de um cigarro e  
22 ao inspirar-se, tomava nota de seus pensamentos. Esta escrita desordena-  
23 da seria resultado de sua abrupta inspiração, a qual não tinha momento  
24 certo para materializar-se. Seus manuscritos não obedecem a uma ordem  
25 cronológica e somente alguns estão numerados pela autora que não teve  
26 tempo ou mesmo desejo (quem sabe?!) de organizá-los.

27            Desta forma, perscrutamos se realmente o que nos é apresentado  
28 como versão final da obra *Um Sopro de Vida* deveras representa a vontade  
29 de de Clarice Lispector, visto o quão complexo se torna editar um texto  
30 sem que o autor esteja presente para coordená-la à sua vontade. Contudo,  
31 Claudia Amigo Pino (2007) argumenta que:

32            Não é impossível chegar a certas linhas a partir da observação de cada es-  
33 colha, de cada rasura. Mas esse trabalho costuma ser feito paralelamente a ou-  
34 tro: observar, na obra anterior do escritor, quais são as escolhas comuns, o que  
35 distingue seu traço autoral. O cruzamento dessas duas tarefas ajudará a apon-  
36 tar uma tendência. (PINO, 2007, p. 39)

37            A autora ainda acrescenta que:

1 Ao lidar com obras que não foram publicadas em vida pelo autor, é natu-  
2 ral questionar o alcance ético desta escolha. É válido trabalhar e dar a conhe-  
3 cer uma obra que o autor engavetou, não pôde concluir, que, enfim, não cor-  
4 responde à estética que ele procurava? Uma das respostas dadas a essa per-  
5 gunta – que sem dúvida aceita muitas outras respostas – poderia ser descrita  
6 da seguinte forma: “o valor não estaria na última versão, mas no processo de  
7 criação”. (PINO, 2007, p. 16)

8 A partir destas considerações, compreende-se que, em obras pu-  
9 blicadas postumamente, a relevância de uma análise genética dita-se  
10 primordial, posto que ao investigar as características da produção são  
11 resgatadas particularidades sobre o próprio autor e seu momento criativo.  
12 Ao analisarmos trabalhos anteriores de Clarice Lispector, os manuscritos  
13 de *Um Sopro de Vida* e comentários feitos por estudiosos e pessoas pró-  
14 ximas a ela, depreendemos que alguns aspectos estruturais e formas estão  
15 presentes no conjunto de sua obra, outros peculiarizam o texto em ques-  
16 tão.

17 Para um ser tão reflexivo e complexo quanto Clarice Lispector,  
18 escrever não poderia deixar de ser uma atividade igualmente contempla-  
19 tiva. A autora transformou sua obra numa representação gráfica de suas  
20 experiências, seus anseios, seus temores, suas frustrações, tal como um  
21 diário inconsciente. Em *Um Sopro de Vida*, a autora narra episódios de  
22 sua própria vida pessoal, como quando relata sua experiência com Ulis-  
23 ses, seu cão. O animal mordeu o rosto de Clarice Lispector que precisou  
24 de reparações cirúrgicas após o incidente.

25 Nos manuscritos de *Um Sopro de Vida*, há folhas em que, além  
26 dos textos desenvolvidos para o livro, a autora lista as compras que fará  
27 no mercado, ou então, ordena seus afazeres pessoais e profissionais do  
28 dia como visita a uma amiga, ida ao salão de beleza, comparecimento a  
29 entrevistas; ou mesmo, faz desenhos casuais. Inferimos com base nestas  
30 apreciações que muito mais do que sua arte, a literatura fundia-se a seu  
31 cotidiano, sua singular inspiração rompia-se de qualquer atividade apra-  
32 zivelmente pessoal que a escritora vivenciasse. Em vários depoimentos,  
33 Clarice Lispector discute sua relação com a literatura e o que ela repre-  
34 senta em sua vida e, por vezes, não alcançamos a linha tênue entre ficção  
35 e fato em seus textos.

36 Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é  
37 sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufoca-  
38 dor. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

1                   Escrevo porque encontro nisso um prazer que não consigo traduzir. Não  
2                   sou pretensiosa. Escrevo para mim, para que eu sinta a minha alma falando e  
3                   cantando, às vezes chorando... (LISPECTOR *apud* ROCHA, 2011, p. 117)

4                   A escrita clariciana constitui-se de uma leitura psicanalítica e de-  
5                   veras enigmática das relações humanas, da condição mundana e das  
6                   questões espirituais. O misticismo impresso em suas obras torna ainda  
7                   mais nebulosa a visão dos leitores sobre a escritora que acreditava em  
8                   forças sibilinas, combinações cabalísticas e, até mesmo, vinha visitando  
9                   cartomantes. Sobre esta experiência com as cartas do tarô, a escritora faz  
10                  referências acerca de suas recorrentes previsões satisfatórias em *A Hora*  
11                  *da Estrela*. O que nos remete também ao número de títulos dado por Cla-  
12                  rice Lispector para a mesma obra: treze, algarismo este escolhido propo-  
13                  sitalmente. Quanto a esta característica singular da literata, Olga Borelli  
14                  comenta:

15                   Quando ela me mandava bater à máquina, ela dizia: “Conta sete, dá sete  
16                   espaços para teu parágrafo, sete. Depois, tente não passar da página 13”. Olha  
17                   a superstição! Quando era um conto, dizia: “Aperta. Dê pouco espaço para  
18                   não passar da página 13”. Ela gostava muito do número 9, do 7, do 5. É uma  
19                   coisa muito estranha essa em Clarice, mas ela pedia ao editor que não ultra-  
20                   passasse o número X de páginas, que terminasse o livro naquele ponto. É meio  
21                   cabalístico, não é? Ela tinha muito disso. (BORELLI *apud* MOSER, 2013, p.  
22                   637)

23                  Deste modo, observa-se que Clarice Lispector mostrava-se bas-  
24                  tante cuidadosa com a apresentação de seus textos, desde preocupações  
25                  de foro supersticioso a caprichos ortográficos. A autora não consentia  
26                  que editores fizessem alterações em seus textos, mesmo a título de revi-  
27                  são. Dizia ser intencional cada escolha vocabular e sintática que usava.  
28                  Não admitia mudanças em parágrafos, planejava cada palavra meticulo-  
29                  samente. Desejava que seus leitores compreendessem a intencionalidade  
30                  de sua escrita como se habitassem o mais profundo âmago. Em carta a  
31                  um editor de uma de suas obras traduzidas para o francês, Clarice Lispec-  
32                  tor relata descontente que preferiria não vê-lo publicado diante de tantas  
33                  alterações feitas e completa

34                   A pontuação que eu emprego no livro não é acidental e não resulta de  
35                   uma ignorância das regras gramaticais. \O senhor concordará que os princípios  
36                   elementares de pontuação são ensinados em qualquer escola. Estou plenamen-  
37                   te consciente das razões que me levaram a escolher essa pontuação e insisto  
38                   que ela seja respeitada. (LISPECTOR *apud* MOSER, 2013, p. 358)

39                  Quando, a Olga Borelli, foi delegado o trabalho de organização da  
40                  obra *Um Sopro de Vida* por Clarice Lispector, ainda em vida, e por seu  
41                  filho, respeitando a vontade da mãe após sua morte, havia a certeza de

1 que as decisões da escritora seriam respeitadas e a estruturação dos ma-  
2 nuscritos culminaria na materialização de uma perfeita e fidedigna obra  
3 clariciana. Olga procurou atender todos os desejos de sua amiga, que  
4 deixou em alguns fólios que compõem o conjunto de seus manuscritos  
5 várias indicações acerca da edição do livro. Observaremos, posterior-  
6 mente, com a análise dos manuscritos, que muitas dessas intenções do-  
7 cumentadas tornaram-se parte da publicação, contudo, outras, não se ma-  
8 terializaram.

9 Em *Um Sopro de Vida*, o cunho autobiográfico de sua escrita tor-  
10 na-se mais evidente. O livro revela as inquietações de um escritor e de  
11 sua personagem, Ângela Pralini. Ao escolher este nome para sua perso-  
12 nagem, Clarice Lispector revisita uma de suas obras anteriormente publi-  
13 cadas, *Onde Estivestes de Noite*. Esta prática representa, também, um  
14 movimento de escritura nas criações da autora. A composição consiste  
15 em mais que um diálogo entre criador e criatura. As passagens refletem  
16 as angústias, as hesitações e as disparidades emocionais dos protagonis-  
17 tas. Segundo Benjamin Moser (2013):

18 Em seus últimos livros, a identidade entre o autor e suas criaturas atinge  
19 um clímax poético. Em *Um Sopro de Vida* tanto Ângela como o personagem  
20 masculino do Autor que Clarice interpõe entre ela própria e Ângela são Clari-  
21 ce Lispector, muito mais do que o foram suas criaturas anteriores. (MOSER,  
22 2013, p. 605)

23 Todo o livro se fundamenta em Clarice Lispector, marcada pelo  
24 desditoso momento pelo qual se findou sua existência. De fato, os ma-  
25 nuscritos compõem um ensaio propedêutico de quem anseia e, ao mesmo  
26 tempo, teme o fim. Um relato profundo da agonia de experimentar “uma  
27 genialidade insuportável para si mesma e para os outros”. (BORELLI  
28 *apud* MOSER, 2013, p. 632)

29 Na seção a seguir, analisaremos os manuscritos de *Um Sopro de*  
30 *Vida* e algumas publicações impressas oriundas da organização feita por  
31 Olga Borelli, a fim de investigar o processo de transmissão dos textos.  
32 Nestas considerações, constarão apontamentos acerca de possíveis alte-  
33 rações estruturais e incorreções entre a primeira edição impressa, publi-  
34 cada pela Editora Nova Fronteira, e as publicadas posteriormente. Além  
35 disso, identificaremos dissemelhanças estruturais ocorridas na transposi-  
36 ção do manuscrito original em comparação com a última edição publica-  
37 da.

38

## 6. O processo de transmissão da obra *Um Sopro de Vida*

Mas se uma obra inacabada, póstuma, soa necessariamente incompleta, e se os leitores naturalmente se perguntam se o que estão lendo é o que a autora queria que lessem, *Um Sopro de Vida*, como tantas obras de Clarice Lispector, atinge “essa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo” num grau quase assombroso. (MOSE, 2013, p. 603)

Para uma análise produtiva do processo de transmissão da obra *Um Sopro de Vida*, pesquisou-se a respeito da trajetória das publicações impressas desde a primeira até a última versão. Por conseguinte, tivemos acesso a algumas dessas publicações realizadas por diferentes editoras ao longo dos anos.

A princípio, verificamos que a primeira edição impressa do livro advém da junção dos manuscritos de Clarice Lispector elaborada por Olga Borelli. Esta composição foi constituída após a morte de Clarice Lispector em 1977. Um ano depois de sua morte, em outubro de 1978, a editora Nova Fronteira publica o romance que recebe título e subtítulo idealizados pela escritora, *Um Sopro de Vida: Pulações*. Também escolhidos pela autora, segundo anotações manuscritas nos fólhos que integram os documentos desta obra, foram as divisões em capítulos que constam no sumário: *O sonho acordado é que é a realidade; Como tornar tudo um sonho acordado?; Livro de Ângela*.

Logo após o sumário, notamos quatro citações impressas referentes à temática central do romance que, em nossas observações aos manuscritos, constatamos que aparecem separadas em pequenas tiras de papel soltas e desordenadas, de modo que acreditamos terem sido escritas por Clarice Lispector em momentos de leituras inspiradoras para a criação do livro e aproveitadas por Olga Borelli em sua composição. Constituem citações do primeiro livro da Bíblia (“Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente” Gênesis 2,7); de Nietzsche (“A alegria absurda por excelência é a criação”); de Andréa Azulay (“O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há sonho sem pensamento. Brincar é ensinar ideias”), e da própria escritora

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não tempo sagrado da morte transfigurada.

1 A publicação da Nova Fronteira ainda traz uma apresentação da  
2 obra produzida por Olga Borelli, que esclarece os motivos pelos quais  
3 realizou a estruturação da mesma e situa o leitor acerca das circunstân-  
4 cias de produção do romance. A editora em questão publicou oito edi-  
5 ções deste livro, a última, em 1988.

6 Em 1983, a Editora Círculo do Livro obteve a licença autoral ce-  
7 dida por Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector e detentor dos  
8 direitos de sua obra, para uma publicação exclusiva aos membros partici-  
9 pantes do clube literário. A referida edição contou com encadernação em  
10 capa dura e reformulação das ilustrações nela contidas. A parte interior  
11 do livro ainda mantinha as citações da primeira edição e a apresentação  
12 escrita por Olga Borelli. Os elementos textuais não sofreram alterações  
13 ou incorreções evidentes, contudo, no final do livro, numa tentativa des-  
14 cuidada e irresponsável de expor dados biográficos da escritora, há um  
15 texto intitulado “O autor e sua obra”, sem designação autoral, no qual al-  
16 gumas incoerências fundamentais foram editadas. A seguir, os trechos  
17 equivocados tal como são encontrados no livro:

18 1 (...) Mito em vida – a frase é de 1969 –, Clarice Lispector tornou-se um nome  
19 ainda mais mitológico depois que a verdadeira distância, a morte, interpôs-se en-  
20 tre ela e seus admiradores. Ela morreu, de câncer, *no dia 10 de dezembro de*  
21 *1977. Tinha cinquenta e dois anos*, pois nasceu na pequena aldeia soviética de  
22 Tchetchnik, na Ucrânia, *em 1925.* (...)

23 2 (...) *Mal saída da adolescência, já tinha um romance na gaveta*, cujo título vi-  
24 nha de uma frase lida em Joyce: “Perto do coração selvagem”, *publicado em*  
25 *1944.* (...)

26 3 (...) Essa linha determinante de sua obra percorreu mais de uma dezena de livros,  
27 entre eles “O lustre” (romance, 1946), “Laços de família” (contos, 1960), “A  
28 maçã no escuro” (romance, 1961), “A paixão segundo G.H.” (romance, 1964),  
29 “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”(1969), “*Onde estiveste de noite*”  
30 (1974) e “A hora da estrela”, (...)

31 As inscrições em negrito marcam as incorreções de cunho biográ-  
32 fico contidas na obra, visto que, a escritora faleceu ao dia 9 de dezembro  
33 de 1977, véspera de seu aniversário de cinquenta e sete anos. Desta ma-  
34 neira, o ano de seu nascimento corresponde a 1920. No segundo trecho,  
35 averiguamos outros equívocos quanto às observações a respeito do ro-  
36 mance *Perto do coração selvagem*. Publicado em 1943, e não em 1944, o  
37 primeiro romance de Clarice Lispector começou a ser esboçado em mar-  
38 ço de 1942 e sua conclusão deu-se em novembro do mesmo ano, quando  
39 a autora já estava às vésperas de completar vinte e dois anos, portanto, há  
40 muito na vida adulta. No ano seguinte, após duas negativas de editoras,

1 Clarice Lispector consegue publicar a obra, que jamais esteve “engaveta-  
2 da”. No terceiro trecho, o nome do romance da autora aparece também  
3 de forma errônea: o livro chama-se *Onde Estivestes de Noite*.

4 Em 1990, a Editora Francisco Alves retoma o trabalho de reedição  
5 das obras de Clarice Lispector, entre elas, *Um Sopro de Vida*, a qual é re-  
6 publicada em nona e décima edições, em 1991 e 1994, respectivamente.  
7 Estas edições não contaram com nossa análise e investigação, visto que o  
8 acesso a elas se pôs infactível mediante dificuldades na aquisição e/ou  
9 empréstimo. Em 1998, a Editora Rocco adquire os direitos autorais sobre  
10 as obras da escritora e reproduz, em 1999, mais uma edição do volume  
11 em questão.

12 A edição publicada pela Rocco, novamente, recebe nova roupa-  
13 gem para a capa, com ilustrações de Flor Opazo e extensão interna escri-  
14 ta por João Cezar de Castro Rocha, entretanto, somente a parte externa  
15 sofre alterações, pois a editora almejava uma publicação baseada na pri-  
16 meira edição, sem modificações estruturais e, assim, o fez.

17 Desta forma, depreendemos que a transmissão da obra *Um Sopro*  
18 *de Vida* em sua materialidade impressa não apresenta alterações ou in-  
19 correções na estrutura no texto. Desde a primeira edição inaugurada pelas  
20 mãos de Olga Borelli, o volume segue com a mesma estruturação por ela  
21 decidida. Conquanto, em análise aos fólios que deram origem a publica-  
22 ção, constatamos algumas dissemelhanças na transmissão do texto ma-  
23 nuscrito para a organização do impresso. Estas imprecisões ou variações  
24 constituem mudanças ortográficas, vocabulares, de estruturação frasal, e  
25 até mesmo, a rejeição de algumas passagens e personagens criados por  
26 Clarice Lispector. Examinamos alguns trechos de fólios que ratificam es-  
27 tas considerações e comparamos com a última edição impressa do livro,  
28 publicada pela Editora Rocco.

29 Como anteriormente citamos, os documentos totais da obra *Um*  
30 *Sopro de Vida* encontram-se sob os cuidados do Instituto Moreira Salles,  
31 no Rio de Janeiro, desde 2004, quando Paulo Gurgel Valente concedeu a  
32 instituição a guarda deste e de outros documentos e quadros pertencentes  
33 a sua mãe. O instituto enumerou os fólios do manuscrito, todavia, a nu-  
34 meração não segue a ordem de publicação do livro e, ao que se conjectu-  
35 ra, esta ordenação respeita padrões internos ou de recebimento dos do-  
36 cumentos, e nenhum outro relacionado à publicação. A enumeração dos  
37 fólios a que nos referiremos neste trabalho consiste na mesma atribuída a  
38 eles na instituição em questão. Esta contagem faz referência a uma face

1 de cada folha, isto posto, há mais de 600 fólhos pertinentes a *Um Sopro*  
2 *de Vida*.

3 Ainda nos primeiros manuscritos, averiguamos tiras de papéis va-  
4 riados (um deles aparentava ser parte de envelope já utilizado) com cita-  
5 ções, estas que, como já dito em seção anterior, constituem uma das pri-  
6 meiras páginas da obra.

7 Em *fólio n° 5*, a autora reporta-se a um nome masculino entre ou-  
8 tras frases aleatórias, o qual conjectura-se ser um personagem excluído  
9 da história após a organização para edição ou um nome escolhido para  
10 designar o autor, o qual também fora descartado. O mesmo nome, *Xavi-*  
11 *er*, aparece posteriormente, também ao meio de outras falas não publica-  
12 das, nos *fólios n° 57 e 376*. O fato de o nome *Xavier* constituir falas que  
13 aparentemente denotam as colocações de Ângela mostra a real intenção  
14 de Clarice Lispector em torná-lo personagem.

15 Os *fólios n° 7 e 9* representam alguns dos parágrafos finais da pu-  
16 blicação (p. 159), assim como os *fólios n° 12, 13, 14 e 15*. Neles, aparece  
17 a inscrição “FIM” escrita pela autora, o que infere seu desejo de concluir  
18 o romance com aquelas palavras. Sua vontade foi respeitada.

19 FÓLIOS N° 7

20 – Quanto a mim, estou. Sim.

21

22 FÓLIO N° 12

23 – Eu acho que...

24

25 FÓLIO N° 13

26 (O autor)

27 (Quando o olhar dele vai distanciando de Ângela e ela fica pequena e des-  
28 saparece.) Então o autor diz:

29 – Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus manifes-  
30 tasse no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

31

32 FÓLIO N° 14

33 Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena,  
34 menor – até que a perco de vista.



1 E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida  
2 indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que  
3 se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

4  
5 FÓLIO Nº 15

6 Está amanhecendo: ouço os galos.

7 Eu estou amanhecendo.

8 Desta forma, percebe-se que a página final do livro se constitui da  
9 reunião de vários fólhos, como acontece em várias outras páginas da pu-  
10 blicação. Representa esta questão, o *fólio nº 41* que contém algumas pas-  
11 sagens inscritas no final da página 33 e início da página 34, e outras pas-  
12 sagens inscritas na página 21 do livro. A seguir, as inscrições como const-  
13 tam no manuscrito.

14 FÓLIO Nº 41

15 (Inscrições das páginas 33 e 34)

16 Será que eu sei verdadeiramente que eu sou eu? Essa indagação vem do  
17 que observo que Ângela não parece saber a si mesma. Ela desconhece que tem  
18 um centro dela e que é duro como uma noz. De onde se irradiam as palavras.  
19 Fosforescente.

20 Desânimo. Gosto de cigarro apagado.

21  
22 (Inscrições da página 21)

23 Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor  
24 trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional.

25 Os **fólios nº 29, 30, 31 e 32**, os quais representam as páginas 136  
26 e 137 da edição impressa, apresentam alterações ortográficas, há trechos  
27 modificados em comparação aos manuscritos originais. Vê-se no volume  
28 as estruturas correspondentes à letra **a**, e no manuscrito, às corresponden-  
29 tes à letra **b**.

30 a) (...) E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, *na espécie de* estado  
31 de coma em que **vivo** eu consegui balbuciar a visão de Deus – em mim mesma!  
32 (...)

33 b) (...) E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, no estado *de* coma em  
34 que *vivi* eu consegui balbuciar a visão de Deus – em mim mesma! (...)

35 a) (...) Agora entendo: eu antes estava tentando abrir caminho *entre trevas só sa-*  
36 *bendo implorar*. Mas só quando eu me tornei *nua* as portas do céu e da percep-

1            ção abriram-se par a par para me deixar passar. Eu que sou tão fálscã. Eis por-  
2            tanto que me *uno a Ti* e não me castigo mais. (...)

3            **b)** (...) Agora entendo: eu antes estava tentando abrir caminho *entre trevas cega pe-*  
4            *la dor só sabendo implorar*. Mas só quando eu me tornei *uma criançinha é que*  
5            as portas do céu e da percepção abriram-se par a par para me deixar passar. Eu  
6            que sou tão fálscã. Eis portanto que me *amo em Ti* e não me castigo mais. (...)

7            **a)** (...) Esse sabor espalhou-se como luz e sensação de gosto pelo corpo todo, e eu  
8            entreguei a Deus, com delírio de uma alma que *bebesse* água.

9            Ah, como é ampla a eternidade. Pois foi isso o que eu vi: a amplidão serena da  
10            eternidade, o *gosto* do eterno. (...)

11            **b)** (...) Esse sabor espalhou-se como luz e sensação de gosto pelo corpo todo, e eu  
12            entreguei a Deus, com delírio de uma alma que *bebe* água.

13            Ah, como é ampla a eternidade. Pois foi isso o que eu vi: a amplidão serena da  
14            eternidade, o *gozo* do eterno. (...)

15            O mesmo observamos nos trechos a seguir, que pertencem ao *fó-*  
16            *lio n° 543* e correspondem às páginas 19 e 20 da publicação. Nestes tre-  
17            chos, há rupturas entre as expressões utilizadas pela escritora e as publi-  
18            cadas. Algumas nem mesmo sugerem o mesmo significado, como as al-  
19            terações feitas no segundo trecho.

20            **a)** (...) Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um *instante*. *Tudo se*  
21            *passa* exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi  
22            na verdade escrito *em relação à sua forma básica* depois de ter relido o livro  
23            porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. (...)

24            **b)** (...) Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um *instante-já*. *É como*  
25            *se tudo passasse* exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este tre-  
26            cho aqui foi na verdade escrito depois de ter relido o livro porque no decorrer  
27            dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. (...)

28            **a)** (...) Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. *A minha*  
29            *própria vida tem enredo verdadeiro*. (...)

30            **b)** (...) Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. *Não dá pra*  
31            *ter enredo verdadeiro*. (...)

32            Um segundo nome, desta vez, feminino, surge em três dos fólhos  
33            analisados. Os *fólhos n° 411, 445 e 447*, sugerem a presença de outra per-  
34            sonagem secundária a qual Clarice Lispector pretendia dar vida. O nome  
35            *Odete* marca algumas passagens destes manuscritos.

36            FÓLIO 447

37            Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os  
38            “fatos” de meus personagens? Como o ódio que Odete tem por Ângela e esta  
39            não o percebe?

1 Alguns manuscritos, assim como os que representam o fim do li-  
2 vro, foram designados como pertencentes ao início da obra pela própria  
3 autora (Fig. 2), contudo, não constam no começo da publicação. Outros,  
4 até sugerem a divisão das falas das personagens em semanas. O *fólio n°*  
5 *475* exemplifica esta questão, dado que, representa a página 71 da publi-  
6 cação, quando pelas indicações autorais deveria constar das primeiras  
7 páginas.

8 No único datiloscrito integrante dos documentos de *Um Sopro de*  
9 *Vida*, verificamos também a ocorrência de mudanças estruturais e for-  
10 mais, além da retirada do título dado pela autora. Não foram respeitados  
11 parágrafos, e partes que não pertenciam à sequência textual foram inclui-  
12 das. Este datiloscrito refere-se às inscrições das páginas 104 e 105 da  
13 publicação.

- 14 a) O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu  
15 livro *A cidade sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho*  
16 *especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois*  
17 *veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico*  
18 *que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a*  
19 *vez do telefone. No “Ovo e Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tí-*  
20 *mida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.*

21 Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico  
22 se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desco-  
23 nhecido morto no ano de 1920.

24  
25 **AUTOR- Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mu-**  
26 **lher rendeira.**

27 *ÂNGELA – A coisa me domina. Mas o cachorro que há em mim late e há*  
28 *arrebentação da coisa fatal. Há fatalidade na minha vida. Há muito aceitei o*  
29 *destino espantado que é o meu. Obrigada. Muito obrigada, meu senhor.*  
30 *Vou embora: vou ao que é meu. Meu coração está gélido que nem barulhinho*  
31 *de gelo em copo de uísque. Um dia eu falarei do gelo. De nervosa quebrei um*  
32 *copo. E o mundo estourou. E quebrei espelho. Mas não me olhei nele. Vou fa-*  
33 *zer uma devassa das coisas. Espero que elas não se vinguem de mim. Perdoo-*  
34 *me, coisa, que sou pobre coitada. Ah que suspiro do mundo.*

35  
36 **b) Para explicar**

37 *O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu.*  
38 *No meu livro *A cidade sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coi-**  
39 *sa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-*  
40 *roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia:*  
41 *relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no*  
42 *mundo.*

1 *Depois veio a vez do telefone.*

2 *No “Ovo e Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida mi-*  
3 *nha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.*

4 *Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé*  
5 *fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato*  
6 *de um desconhecido morto no ano de 1920. A coisa me domina. Mas o ca-*  
7 *chorro que há em mim late e há arrebatamento da coisa fatal. Há fatalidade na*  
8 *minha vida. Há muito aceitei o destino espantado que é o meu. Obrigada.*  
9 *Muito obrigada, meu senhor. Vou embora: vou ao que é meu. Meu coração*  
10 *está gelido que nem barulhinho de gelo em copo de uísque. Um dia eu falarei*  
11 *do gelo. De nervosa quebrei um copo. E o mundo estourou. E quebrei espe-*  
12 *lho. Mas não me olhei nele. Vou fazer uma devassa das coisas. Espero que*  
13 *elas não se vinguem de mim. Perdoe-me, coisa, que sou pobre coitada. Ah que*  
14 *suspiro do mundo.*

15 Clarice Lispector, em *fólio n° 5*, um dos quais traz o nome de Xa-  
16 vier, deixa as instruções para a composição que gostaria de ter terminado.  
17 Neste manuscrito, passo a passo, a escritora concatena suas ideias para a  
18 repartição do livro e escolhe os títulos de seus capítulos. As frases deixa-  
19 das por Clarice Lispector reforçam seu intuito de criação da personagem  
20 que jamais existiu na publicação impressa e também, expõe sua vontade  
21 de unir os manuscritos que designou como o começo da narrativa.

22 FÓLIO N° 5

23  
24 Livro

25 – Juntar os começos

26 – Xavier

27 – Ângela

28 – O sonho acordado é que é a realidade

29 – Emendar a última frase de Xavier com a primeira frase de Ângela (re-  
30 petir as últimas palavras de Xavier)

31 – Como tornar tudo um sonho acordado?

## 33 7. *Considerações finais*

34 Pretendemos, com este estudo, analisar o processo de criação de  
35 transmissão da obra *Um Sopro de Vida* com o objetivo expor possíveis  
36 alterações e/ou incorreções entre os manuscritos originais deixados pela  
37 escritora e a edição impressa postumamente publicada. Esta avaliação

1 significativa fundamentou-se nos trabalhos desenvolvidos pela crítica  
2 genética e pela Filologia, no caso, a crítica textual moderna, sem os quais  
3 não chegaríamos aos textos originais perdidos em um passado distante.

4 Para a realização do trabalho contamos com visitas programadas  
5 ao Instituto Moreira Salles que nos concedeu o acesso aos manuscritos.  
6 Contudo, a reprodução de tais documentos não é autorizada. Com a auto-  
7 rização do filho de Clarice Lispector, Paulo, conseguimos a reprodução  
8 de apenas cinco fólios, dos quais dois corroboram para a comprovação  
9 dos estudos desenvolvidos.

10 Sabe-se que a riqueza de detalhes contida nos manuscritos não  
11 poderá ser transmitida ou substituída por quaisquer representações que se  
12 faça. Prezar-se-ia a exposição de mais reproduções dos manuscritos ori-  
13 ginais, entretanto, devido ao impedimento desta, as análises e compara-  
14 ções foram feitas manualmente e artesanalmente sem prejuízo dos resul-  
15 tados.

16 Clarice Lispector, autora em questão, prezava pela perpetuação de  
17 suas obras, e em muitos depoimentos, citou que suas escolhas gramati-  
18 cais e sintáticas refletiam sua personalidade, suas experiências. Sua for-  
19 ma peculiar de escrita, o caráter autobiográfico de seus textos e a recupe-  
20 ração de trechos autorais em seu próprio contexto produtivo caracterizam  
21 o conjunto de sua produção. Uma vez que estes detalhes bibliográficos  
22 são perdidos, compromete-se a autenticidade das informações que serão  
23 repassadas aos leitores.

24 As modificações realizadas em seus manuscritos originais, algu-  
25 mas a nível estrutural e formal, outras acerca dos elementos da narrativa,  
26 de certa forma, feriram a intenção inicial da autora. Personagens foram  
27 excluídos, palavras alteradas, parágrafos destorcidos revelam que, prova-  
28 velmente, conheceríamos uma obra completamente distinta da que lemos  
29 hoje.

30 De certo, Olga Borelli realizou com êxito a tarefa a que fora con-  
31 fiada, todavia, ao investigarmos o processo de criação das obras de Clari-  
32 ce Lispector, percebemos que seus manuscritos permaneciam inalterados  
33 ao se transformarem em publicações. A autora não modificava o texto  
34 original, este consistia em seu texto final. As incorreções vocabulares, a  
35 escolha de outras palavras em lugar das que a literata escrevera denuncia  
36 um hábito incoerente se conhecemos seu processo de escrita.

1 Por fim, temos ciência de que as observações e ponderações reali-  
2 zadas neste trabalho englobam pequena parte do que representam os es-  
3 tudos geneticistas e críticos textuais, entretanto, almejamos contribuir pa-  
4 ra a difusão destas disciplinas e também, levar ao conhecimento público  
5 a importância da aplicação da prática filológica. Mais do que compreen-  
6 der as intenções autorais materializadas, a busca da identidade genética  
7 de uma obra resgata a historicidade de sua produção. Os apontamentos  
8 aqui discutidos, certamente, se estenderão ao entendimento de outros tex-  
9 tos e obras analisados.

10

11

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

12

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Iniciação em crítica tex-*  
13 *tual*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

14

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São  
15 Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

16

GRÉSILLON, Almut. Alguns pontos sobre a história da crítica genéti-  
17 ca. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 5. n. 11. jan./abr. 1991. Disponí-  
18 vel em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf>>.

19

LERNER, Julio. A última entrevista de Clarice Lispector. *Shalom*, 62-69,  
20 jun.-ago. 1992. Disponível em:

21

<<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: 18-  
22 05-2015.

23

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: No-  
24 va Fronteira, 1978.

25

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

26

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

27

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica organizada por Benedito  
28 Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des  
29 Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988.

30

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify,  
31 2013.

32

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma*  
33 *introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes,  
34 2007.

- 1 ROCHA, Evelin. *Encontros*: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Azou-  
2 gue, 2011.
- 3 SILVA, Maximiano de Carvalho e. Crítica textual: conceito, objeto, fina-  
4 lidade. Disponível em: <<http://maximianocsilva.pro.br/doc7.htm>>. Aces-  
5 so em: 20-02-2015.
- 6 SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica tex-*  
7 *tual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- 8 TEIXEIRA, Eleonora Campos; COELHO, Marco Antônio; LYRA, Pe-  
9 dro; SOUZA, Carlos Henrique Medeiros de. Crítica genética: do manus-  
10 crito virtual a gênese literária inicia-se na rasura. *Cadernos do CNLF*,  
11 vol. XVI, n. 4, tomo 1, p. 426-434, 2012. Disponível em:  
12 <[http://www.filologia.org.br/xvi\\_cnlf/tomo\\_1/037.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/037.pdf)>