

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

*Nathally Regina Monteiro Nunes Campos (UFF)*

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

**RESUMO**

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

**Palavras-chave:**

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

**1. Introdução**

Quando hoje para ler um livro, precisamos apenas abrir um leitor de textos em nossos computadores ou *tablets* e deslizar a tela, não estimamos o longo e árduo caminho que este objeto imensurável em valor cultural percorreu para que assumisse este formato. Contudo, além das incontáveis transformações formais, nos deparamos também, ao longo de tantos anos, com modificações textuais e editoriais que resultam em obras heterogêneas de um mesmo texto original. Em verdade, essas alterações não constituem o texto e não respeitam o que, de fato, seria a intenção do autor.

Na Antiguidade, fazia-se a leitura através dos livros em rolos. Estes exigiam certa habilidade do leitor, visto que deveriam ser sustentados com as duas mãos, simultaneamente, desenrolados para a visualização e enrolados novamente ao decorrer da leitura. Na Idade Média, os manuscritos elaborados em folhas dobradas a formarem cadernos costurados uns aos outros e, posteriormente, conservados por encadernações substituem os rolos, permitindo ao leitor maior autonomia. Esta mesma organi-

zação seria preservada até os dias atuais. Roger Chartier (1999) argumenta que:

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

Para que os textos fossem disseminados, faziam-se necessárias as cópias manuais destes. Estas reproduções, naturalmente, continham alterações e incorreções, visto que eram feitas por diversas pessoas e em distintos momentos. Segundo Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi (2004):

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

Os manuscritos e os livros impressos possuíam os mesmos aspectos formais e coexistiram até o século XIX. Mesmo depois do advento da imprensa a qual viabilizou a difusão dos livros mediante a facilidade de reprodução dos originais, os manuscritos ainda agradavam a um público contrário à mecanização deste trabalho. Roger Chartier (1999,9) acrescenta que “para os textos proibidos, cuja existência devia permanecer secreta, a cópia manuscrita continuava sendo a regra”. Todavia, com a reprodução impressa dos textos, as irregularidades ainda estavam presentes: em uma mesma edição, encontravam-se copiosas variações do mesmo texto.

Hoje, com a disseminação dos computadores e aparatos tecnológicos, o livro assume também um formato eletrônico, de acordo com Claudia Amigo Pino (2007, p. 57), o que “torna o texto volátil e imaterial”. Ao mesmo tempo em que a revolução tecnológica contribuiu significativamente para a divulgação e o acesso ao mercado editorial, a vulnerabilidade do texto eletrônico gera uma quantidade ainda mais significativa de versões, de autores ilegítimos e cópias não autorizadas.

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

vinculada a eles, desde manuscritos autógrafos e datiloscritos a correspondências e fólhos<sup>214</sup>. Quanto à crítica genética, esta busca o estudo do processo de criação, sendo este processo e o de transmissão da obra os focos principais de nossos estudos.

Para averiguarmos as questões dispostas neste trabalho, fundamentar-nos-emos nas análises desenvolvidas pela crítica genética, nos postulados da crítica textual moderna<sup>215</sup> e nas experiências pessoais e profissionais documentadas por biógrafos e estudiosos da escritora Clarice Lispector.

## 2. A crítica genética

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

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

---

<sup>214</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>215</sup> Nesta concepção, o termo filologia corresponde aos estudos de transmissão dos textos impressos.

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

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

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

### 3. *Crítica textual moderna*

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

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

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

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

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

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

Todo este trabalho de recuperação dos textos genuinamente autorais culmina em um trabalho o qual a crítica textual denomina edição crítica. Trata-se de uma edição específica de uma determinada obra que apresenta o texto representativo da última modificação ou vontade do autor acompanhado de notas indicativas de eventuais alterações que, por ventura, tenham sido realizadas para adequação da escrita ou da fonética.

Deste modo, a edição crítica de uma obra representa o trabalho final do crítico textual após uma sequência de estágios de diagnósticos que se iniciam com a pesquisa do material concernente ao texto a ser editado e prosseguem com a exclusão de algumas cópias não significativas, comparações entre os manuscritos e as edições impressas, composições de notas explicativas acerca de incorreções e modificações, e, por fim, a exposição da reconstituição do texto.

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

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

Chaya Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchelnik, na Ucrânia, de onde veio com apenas meses de idade para o Brasil, desembarcando com seus pais e irmãs em Maceió. Sua família, de origem semita, fugia das guerras e perseguições que ocorriam naquele momento na Europa. Todos modificaram seus nomes ao chegarem em território brasileiro e fariam de tudo para seguirem suas vidas sem recordações dos infortúnios vividos.

Em Maceió a família adotou nomes brasileiros. Pinkhas virou Pedro, Mania virou Marieta, Leah virou Elisa e Chaya virou Clarice. Somente Tania, cujo nome era comum no novo país, manteve o seu. Clarice, que ainda não completara um ano e meio, não teria nenhuma lembrança de Chaya nem dos horrores da Ucrânia. (MOSER, 2013, p. 80)

Mudou-se para Recife onde permaneceu durante toda sua infância. Ficou órfã precocemente. Sua mãe, Mania Lispector, falece quando Chaya, já nesta ocasião Clarice Lispector, ainda tinha 10 anos de idade, em decorrência de uma doença progressiva que comprometera seus movimentos e fora adquirida durante a guerra. A menina acompanhou todo o sofrimento silencioso de sua mãe. Após seu falecimento, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde, já adolescente, em consequência de uma cirurgia malsucedida, Clarice Lispector perde seu pai, Pinkhas Lispector. A orfandade precoce marca significativamente a existência de Clarice Lispector, assim como, aparecerá de maneira representativa em suas obras. Ela e as duas irmãs, Elisa e Tania, seguem suas vidas de formas distintas.

Clarice Lispector dá início a sua carreira literária ao mesmo tempo em que cursa Direito, casa-se com um diplomata, Maury Gurgel Valente, e mora por alguns anos fora do Brasil. Lança alguns livros, escreve crônicas em jornais, faz traduções, entretanto, o fato de viver no exterior compromete o andamento de seu trabalho. A escritora não esconde seu descontentamento com a vida diplomática e o afastamento do Brasil. O casamento entra em crise e, em meados de 1959, separa-se do marido regressando ao país que diz ser seu verdadeiro lar com seus dois filhos, Pedro e Paulo. Clarice Lispector passa a viver da pensão dada por seu ex-marido e de seus trabalhos como cronista e colunista. Os direitos autorais referentes às suas publicações rendiam pouco e, constantemente, a autora relatava sua situação financeira controlada. Publica, também, livros destinados ao público infantil, os quais continham histórias que contava a seus filhos e um pouco de suas experiências pessoais.

De fato, Clarice Lispector tinha muitos amigos; escritores renomados, representantes do governo, pessoas influentes, contudo, sua sobrecarga emocional e seus pensamentos demasiadamente profundos, complexos e, até mesmo, pungentes afastavam-na do convívio social. A convivência com Clarice Lispector pesava aos que dela aproximavam-se. Em sua biografia, Benjamin Moser (2013) reproduz um comentário de Jacob David Azulay, na qual o psicanalista de Clarice Lispector esclarece:

Ela era uma figura fantástica, uma mulher generosíssima, mas mesmo assim não era fácil conviver com ela. Era uma pessoa com uma carga de ansiedade que poucas vezes eu vi na vida. É muito difícil conviver com alguém assim. “Full time” autocentrada, não porque ela quisesse, por vaidade, era dificuldade mesmo, de se conectar. Ela não se desligava e, quando sua ansiedade se acendia, a coisa atingia níveis avassaladores, e ela não tinha paz, não se aquietava. Viver era para ela, nessa medida, um tormento. Ela não se aguentava. E as pessoas também não aguentavam. Eu mesmo, como analista, não agüentei. (AZULAY *apud* MOSER, 2013, p. 558)

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

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

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

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

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

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

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

Em fevereiro de 1977, Julio Lerner entrevista Clarice Lispector, a única aparição televisiva que se tem da autora. Na entrevista, Clarice Lispector parece melancólica, desmotivada, acredita-se que a doença já havia dado seus primeiros sinais. Os trinta minutos decorrentes apresentam-se reticentes, pesados, e as repostas para as últimas perguntas do entrevistador representam o pesar de toda a entrevista. Estas palavras já anunciavam o que dentro de alguns meses aconteceria. A pedido de Clarice Lispector, esta entrevista somente viria a público depois de sua morte.

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

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



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

Observaremos, nesta seção, inicialmente, algumas considerações acerca dos movimentos de escritura da obra em questão através dos documentos referentes à obra, que se encontram, hoje, catalogados no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro e, também, através de relatos da própria autora e de pessoas importantes em sua vida.

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

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

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

Não é impossível chegar a certas linhas a partir da observação de cada escolha, de cada rasura. Mas esse trabalho costuma ser feito paralelamente a outro: observar, na obra anterior do escritor, quais são as escolhas comuns, o que distingue seu traço autoral. O cruzamento dessas duas tarefas ajudará a apontar uma tendência. (PINO, 2007, p. 39)

A autora ainda acrescenta que:

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

A partir destas considerações, compreende-se que, em obras publicadas postumamente, a relevância de uma análise genética dita-se primordial, posto que ao investigar as características da produção são resgatadas particularidades sobre o próprio autor e seu momento criativo. Ao analisarmos trabalhos anteriores de Clarice Lispector, os manuscritos de *Um Sopro de Vida* e comentários feitos por estudiosos e pessoas próximas a ela, depreendemos que alguns aspectos estruturais e formas estão presentes no conjunto de sua obra, outros peculiarizam o texto em questão.

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

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

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

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

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

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

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

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

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

que as decisões da escritora seriam respeitadas e a estruturação dos manuscritos culminaria na materialização de uma perfeita e fidedigna obra clariciana. Olga procurou atender todos os desejos de sua amiga, que deixou em alguns fólios que compõem o conjunto de seus manuscritos várias indicações acerca da edição do livro. Observaremos, posteriormente, com a análise dos manuscritos, que muitas dessas intenções documentadas tornaram-se parte da publicação, contudo, outras, não se materializaram.

Em *Um Sopro de Vida*, o cunho autobiográfico de sua escrita torna-se mais evidente. O livro revela as inquietações de um escritor e de sua personagem, Ângela Pralini. Ao escolher este nome para sua personagem, Clarice Lispector revisita uma de suas obras anteriormente publicadas, *Onde Estivestes de Noite*. Esta prática representa, também, um movimento de escritura nas criações da autora. A composição consiste em mais que um diálogo entre criador e criatura. As passagens refletem as angústias, as hesitações e as disparidades emocionais dos protagonistas. Segundo Benjamin Moser (2013):

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

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

Na seção a seguir, analisaremos os manuscritos de *Um Sopro de Vida* e algumas publicações impressas oriundas da organização feita por Olga Borelli, a fim de investigar o processo de transmissão dos textos. Nestas considerações, constarão apontamentos acerca de possíveis alterações estruturais e incorreções entre a primeira edição impressa, publicada pela Editora Nova Fronteira, e as publicadas posteriormente. Além disso, identificaremos dissemelhanças estruturais ocorridas na transposição do manuscrito original em comparação com a última edição publicada.

## 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.

A publicação da Nova Fronteira ainda traz uma apresentação da obra produzida por Olga Borelli, que esclarece os motivos pelos quais realizou a estruturação da mesma e situa o leitor acerca das circunstâncias de produção do romance. A editora em questão publicou oito edições deste livro, a última, em 1988.

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

- 1 (...) Mito em vida – a frase é de 1969 –, Clarice Lispector tornou-se um nome ainda mais mitológico depois que a verdadeira distância, a morte, interpôs-se entre ela e seus admiradores. Ela morreu, de câncer, *no dia 10 de dezembro de 1977. Tinha cinquenta e dois anos*, pois nasceu na pequena aldeia soviética de Tchetelnik, na Ucrânia, *em 1925*. (...)
- 2 (...) *Mal saída da adolescência, já tinha um romance na gaveta*, cujo título vinha de uma frase lida em Joyce: “Perto do coração selvagem”, *publicado em 1944*. (...)
- 3 (...) Essa linha determinante de sua obra percorreu mais de uma dezena de livros, entre eles “O lustre” (romance, 1946), “Laços de família” (contos, 1960), “A maçã no escuro” (romance, 1961), “A paixão segundo G.H.” (romance, 1964), “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”(1969), “*Onde estiveste de noite*” (1974) e “A hora da estrela”, (...)

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

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

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

A edição publicada pela Rocco, novamente, recebe nova roupagem para a capa, com ilustrações de Flor Opazo e extensão interna escrita por João Cezar de Castro Rocha, entretanto, somente a parte externa sofre alterações, pois a editora almejava uma publicação baseada na primeira edição, sem modificações estruturais e, assim, o fez.

Desta forma, depreendemos que a transmissão da obra *Um Sopro de Vida* em sua materialidade impressa não apresenta alterações ou incorreções na estrutura no texto. Desde a primeira edição inaugurada pelas mãos de Olga Borelli, o volume segue com a mesma estruturação por ela decidida. Conquanto, em análise aos fólhos que deram origem a publicação, constatamos algumas dissemelhanças na transmissão do texto manuscrito para a organização do impresso. Estas imprecisões ou variações constituem mudanças ortográficas, vocabulares, de estruturação frasal, e até mesmo, a rejeição de algumas passagens e personagens criados por Clarice Lispector. Examinamos alguns trechos de fólhos que ratificam estas considerações e comparamos com a última edição impressa do livro, publicada pela Editora Rocco.

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

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

Ainda nos primeiros manuscritos, averiguamos tiras de papéis variados (um deles aparentava ser parte de envelope já utilizado) com citações, estas que, como já dito em seção anterior, constituem uma das primeiras páginas da obra.

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

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

FÓLIOS N° 7

– Quanto a mim, estou. Sim.

FÓLIO N° 12

– Eu acho que...

FÓLIO N° 13

(O autor)

(Quando o olhar dele vai distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece.) Então o autor diz:

– Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus manifestasse no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

FÓLIO N° 14

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

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



FÓLIO Nº 15

Está amanhecendo: ouço os galos.

Eu estou amanhecendo.

Desta forma, percebe-se que a página final do livro se constitui da reunião de vários fólhos, como acontece em várias outras páginas da publicação. Representa esta questão, o *fólio nº 41* que contém algumas passagens inscritas no final da página 33 e início da página 34, e outras passagens inscritas na página 21 do livro. A seguir, as inscrições como constam no manuscrito.

FÓLIO Nº 41

(Inscrições das páginas 33 e 34)

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

Desânimo. Gosto de cigarro apagado.

(Inscrições da página 21)

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

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

- a) (...) E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, *na espécie de* estado de coma em que **vivo** eu consegui balbuciar a visão de Deus – em mim mesma! (...)
- b) (...) E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, no estado *de* coma em que *vivi* eu consegui balbuciar a visão de Deus – em mim mesma! (...)
- a) (...) Agora entendo: eu antes estava tentando abrir caminho *entre trevas só sabendo implorar*. Mas só quando eu me tornei *nua* as portas do céu e da percepção abriram-se par a par para me deixar passar. Eu que sou tão fãisca. Eis portanto que me *uno a Ti* e não me castigo mais. (...)
- b) (...) Agora entendo: eu antes estava tentando abrir caminho *entre trevas cega pela dor só sabendo implorar*. Mas só quando eu me tornei *uma criancinha é* que as portas do céu e da percepção abriram-se par a par para me deixar passar. Eu que sou tão fãisca. Eis portanto que me *amo em Ti* e não me castigo mais. (...)

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

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

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

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

O mesmo observamos nos trechos a seguir, que pertencem ao *fólio n° 543* e correspondem às páginas 19 e 20 da publicação. Nestes trechos, há rupturas entre as expressões utilizadas pela escritora e as publicadas. Algumas nem mesmo sugerem o mesmo significado, como as alterações feitas no segundo trecho.

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

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

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

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

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

#### FÓLIO 447

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

Alguns manuscritos, assim como os que representam o fim do livro, foram designados como pertencentes ao início da obra pela própria autora (Fig. 2), contudo, não constam no começo da publicação. Outros, até sugerem a divisão das falas das personagens em semanas. O *fólio n° 475* exemplifica esta questão, dado que, representa a página 71 da publi-

cação, quando pelas indicações autorais deveria constar das primeiras páginas.

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

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

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

**AUTOR- Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira.**

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

**b) Para explicar**

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

*Depois veio a vez do telefone.*

*No “Ovo e Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.*

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

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

FÓLIO N° 5

Livro

– Juntar os começos

– Xavier

– Ângela

– O sonho acordado é que é a realidade

– Emendar a última frase de Xavier com a primeira frase de Ângela (repetir as últimas palavras de Xavier)

– Como tornar tudo um sonho acordado?

## 7. Considerações finais

Pretendemos, com este estudo, analisar o processo de criação de transmissão da obra *Um Sopro de Vida* com o objetivo expor possíveis alterações e/ou incorreções entre os manuscritos originais deixados pela escritora e a edição impressa postumamente publicada. Esta avaliação significativa fundamentou-se nos trabalhos desenvolvidos pela crítica genética e pela Filologia, no caso, a crítica textual moderna, sem os quais não chegaríamos aos textos originais perdidos em um passado distante.

Para a realização do trabalho contamos com visitas programadas ao Instituto Moreira Salles que nos concedeu o acesso aos manuscritos.

Contudo, a reprodução de tais documentos não é autorizada. Com a autorização do filho de Clarice Lispector, Paulo, conseguimos a reprodução de apenas cinco fólios, dos quais dois corroboram para a comprovação dos estudos desenvolvidos.

Sabe-se que a riqueza de detalhes contida nos manuscritos não poderá ser transmitida ou substituída por quaisquer representações que se faça. Prezar-se-ia a exposição de mais reproduções dos manuscritos originais, entretanto, devido ao impedimento desta, as análises e comparações foram feitas manualmente e artesanalmente sem prejuízo dos resultados.

Clarice Lispector, autora em questão, prezava pela perpetuação de suas obras, e em muitos depoimentos, citou que suas escolhas gramaticais e sintáticas refletiam sua personalidade, suas experiências. Sua forma peculiar de escrita, o caráter autobiográfico de seus textos e a recuperação de trechos autorais em seu próprio contexto produtivo caracterizam o conjunto de sua produção. Uma vez que estes detalhes bibliográficos são perdidos, compromete-se a autenticidade das informações que serão repassadas aos leitores.

As modificações realizadas em seus manuscritos originais, algumas a nível estrutural e formal, outras acerca dos elementos da narrativa, de certa forma, feriram a intenção inicial da autora. Personagens foram excluídos, palavras alteradas, parágrafos destorcidos revelam que, provavelmente, conheceríamos uma obra completamente distinta da que lemos hoje.

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

Por fim, temos ciência de que as observações e ponderações realizadas neste trabalho englobam pequena parte do que representam os estudos geneticistas e críticos textuais, entretanto, almejamos contribuir para a difusão destas disciplinas e também, levar ao conhecimento público a importância da aplicação da prática filológica. Mais do que compreender as intenções autorais materializadas, a busca da identidade genética de uma obra resgata a historicidade de sua produção. Os apontamentos

aqui discutidos, certamente, se estenderão ao entendimento de outros textos e obras analisados.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

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

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 5. n. 11. jan./abr. 1991. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf>>.

LERNER, Julio. A última entrevista de Clarice Lispector. *Shalom*, 62-69, jun.-ago. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: 18-05-2015.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

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

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

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

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

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

ROCHA, Evelin. *Encontros: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Crítica textual: conceito, objeto, finalidade. Disponível em: <<http://maximianoosilva.pro.br/doc7.htm>>. Acesso em: 20-02-2015.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

TEIXEIRA, Eleonora Campos; COELHO, Marco Antônio; LYRA, Pedro; SOUZA, Carlos Henrique Medeiros de. Crítica genética: do manuscrito virtual a gênese literária inicia-se na rasura. *Cadernos do CNLF*, vol. XVI, n. 4, tomo 1, p. 426-434, 2012. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xvi\\_cnlf/tomo\\_1/037.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/037.pdf)>