

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Departamento de Letras

ANA VITÓRIA SANTOS FERNANDES

**O MURMÚRIO DO INEFÁVEL: POÉTICA DO SILÊNCIO NA
CORRESPONDÊNCIA CLARICEANA**

MARIANA

2026

ANA VITÓRIA SANTOS FERNANDES

**O MURMÚRIO DO INEFÁVEL: POÉTICA DO SILÊNCIO NA
CORRESPONDÊNCIA CLARICEANA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao curso de Letras da
Universidade Federal de Ouro Preto
como requisito parcial para obtenção
do título de Licenciatura em Letras.

Orientador(a) da pesquisa: Prof. Dr.
Victor Luiz da Rosa

MARIANA

2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Vitória Santos Fernandes

O murmúrio do inefável: poética do silêncio na correspondência clariceana

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras-Português

Aprovada em 26 de fevereiro de 2026

Banca Examinadora

Dr. Victor Luiz da Rosa (Orientador) - Universidade Federal de Ouro Preto

Dra. Carolina Anglada - Universidade Federal de Ouro Preto

Victor Luiz da Rosa, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 02 de março de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 25/03/2026, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1081110** e o código CRC **A80A54E0**.

RESUMO

Este trabalho aborda o silêncio como elemento constitutivo da poética epistolar de Clarice Lispector. O estudo discute o gênero epistolar e suas especificidades, examina diferentes concepções teóricas sobre o silêncio na linguagem e analisa cartas selecionadas da autora. O trabalho explora as dimensões éticas e estéticas do silêncio na escrita epistolar, identificando procedimentos discursivos e estratégias literárias presentes nas cartas. A pesquisa reflete sobre as relações entre silêncio, comunicação e criação literária no contexto da correspondência pessoal, investigando como o silêncio opera não apenas como tema, mas como força estruturante que articula duas dimensões complementares: a ética, na modulação das relações interpessoais estabelecidas por meio da escrita de cartas; e a estética, na construção de procedimentos literários específicos que conferem singularidade ao texto epistolar. O estudo propõe que o silêncio na correspondência clariceana constitua uma resistência ativa a lógica discursiva dominante, manifestando-se por meio de estratégias que incluem metalinguagem, temporalidade suspensa e trânsitos entre carta e ficção. Ao transpor a compreensão do silêncio da obra ficcional para o território das cartas, a pesquisa busca evidenciar como esse corpus epistolar demanda uma abordagem crítica específica, irreduzível à mera instrumentalização biográfica ou documental, revelando assim sua potência literária.

Palavras-chave: cartas ; Clarice Lispector; silêncio; gênero epistolar; literatura brasileira.

ABSTRACT

This study examines silence as a constitutive element of Clarice Lispector's epistolary poetics. The study examines the epistolary genre and its specific characteristics, explores different theoretical approaches to silence in language, and analyzes selected letters by the author. The ethical and aesthetic dimensions of silence in epistolary writing are examined through the identification of discursive procedures and literary strategies present in the letters. The research reflects on the relationship between silence, communication, and literary creation within the context of personal correspondence, investigating how silence operates not only as a thematic element but also as a structuring force that articulates two complementary dimensions: the ethical dimension, relates to the modulation of interpersonal relationships established through letter writing; and the aesthetic dimension, associated with the construction of specific procedures that confer singularity upon the epistolary text. It is proposed that silence in Clarice Lispector's correspondence constitutes an active form of resistance to dominant discursive logic, manifesting itself through strategies such as metalanguage, suspended temporality, and transitions between letter and fiction. By transferring the understanding of silence from fictional works to the field of epistolary writing, this research demonstrates that this corpus requires a specific critical approach, irreducible to purely biographical uses, thereby revealing its literacy potential.

Keywords: letters; Clarice Lispector; silence; epistolary genre; Brazilian literature.

Sumário

1	PALAVRAS NÃO DITAS: UMA INTRODUÇÃO AO SILÊNCIO EPISTOLAR.....	7
1.1	Gramáticas do calar	9
2	CONTRATOS RELACIONAIS: A MODULAÇÃO ÉTICA DO SILÊNCIO	16
3	ESTÉTICA DO SILÊNCIO: PROCEDIMENTOS EPISTOLARES	22
3.1	Metalinguagem e temporalidade do silêncio	26
3.2	O silêncio da carta à ficção	28
3.3	O que diferencia o silêncio literário	31
4	ENTRE A PALAVRA E O QUE ELA NÃO ALCANÇA	34
	Referências	36

1 PALAVRAS NÃO DITAS: UMA INTRODUÇÃO AO SILÊNCIO EPISTOLAR

As cartas sempre ocuparam um lugar ambíguo na história da literatura. Durante séculos¹ foram consideradas documentos auxiliares, repositórios de informações biográficas que serviam para iluminar as “verdadeiras” obras de seus autores. Brigitte Diaz nos convida a repensar essa hierarquia em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Para a teórica francesa as cartas constituem um território instável, um espaço de inscrição do sujeito que escapa às categorizações rígidas. Diferentemente dos gêneros canonizados, a correspondência habita uma zona fronteira entre o íntimo e o público, o espontâneo e o elaborado, o documental e o ficcional. É justamente nessa instabilidade que reside sua riqueza como objeto de investigação literária, e é precisamente nesse território nômade que o silêncio encontra seu habitat privilegiado.

Diaz observa que a crítica do século XIX tendia a situar as cartas nos limites da literatura, aprovando-as apenas quando permaneciam naturais, espontâneas, documentais (Diaz, 2016, p.11). Qualquer elaboração estética era vista com suspeita, como se corrompesse a suposta autenticidade do gênero. O século XX trouxe uma reavaliação: as cartas começaram a ser reconhecidas como objetos literários paradoxais – nem plenamente literatura, nem meros documentos, mas algo que circula entre essas categorias, desestabilizando-as. É nesse “nomadismo” que reside a riqueza do gênero epistolar. As cartas não se fixam em território definido; elas migram, recusam-se à domesticação crítica. Essa natureza nômade manifesta-se de múltiplas formas. Estruturalmente, as cartas combinam convenções rígidas (fórmulas de abertura e fechamento, protocolos de cortesia) com liberdade temática e estilística. Socialmente, transitam entre o privado e o público, especialmente quando publicadas postumamente. Temporalmente, capturam o presente da escrita, mas são sempre dirigidas a um futuro incerto da leitura. Ontologicamente, são simultaneamente presenças (do sujeito que escreve) e ausências (do destinatário ausente).

¹ Considero aqui todo o percurso da carta feito por Brigitte Diaz em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016). Considero a transformação drástica no significado da carta no século XVII, tornando-a uma verdadeira ferramenta de conversação e vínculo social, além de um apoio para a conversa íntima. Além disso, as transformações dos séculos XVIII e início do XIX, que identificaram a carta como um gênero social e conversacional marcado pela sua fluidez e espontaneidade. Finalmente, chego às concepções do século XIX que as reduziram a um estatuto subalterno de dados biográficos ou psicológicos para servir à história de um indivíduo ou de uma obra e a transição da correspondência privada para uma dimensão mais pública, transformando-as em gêneros literários.

As cartas, como propõe Diaz, são territórios instáveis onde a subjetividade se experimenta e se constitui (Diaz, 2016, p.80). Na troca de cartas, o indivíduo não só se apresenta, mas também se forma através do ato de escrever para o outro. A carta torna-se espaço de experimentação identitária, no qual diferentes máscaras podem ser testadas, diferentes vozes ensaiadas. O “eu” que se manifesta na correspondência não é uma entidade previamente estabelecida que a escrita apenas reproduz, mas sim uma elaboração constantemente em desenvolvimento, sempre interligada ao outro. É nesse nomadismo estrutural do gênero epistolar que o silêncio encontra condições únicas de manifestação. Ele não é o que falta à carta, mas o que a possibilita enquanto literatura-em-relação, enquanto experiência de linguagem que só existe porque há um outro que a solicita e a testemunha. Eni Orlandi, em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, demonstra que o silêncio não é ausência, mas parte da significação. O silêncio constitui a possibilidade de sentido, aquilo que permite à linguagem significar. Não se trata de uma ausência de sons ou palavras, mas de um elemento dinâmico e intrínseco à linguagem, que molda o sentido e cria as condições para a significação ocorrer. É nesse contexto que se situa a investigação das cartas de Clarice Lispector². As missivas da escritora brasileira levam ao extremo essa natureza nômade do gênero epistolar. Nelas, a instabilidade parece não ser apenas uma característica estrutural, mas uma experiência existencial que se manifesta de uma dimensão particular: uma poética do silêncio. Se Diaz nos ensina que as cartas são territórios instáveis, Clarice demonstra como essa instabilidade pode ser habitada, como o nomadismo pode tornar-se método de conhecimento e criação.

A noção de silêncio na obra ficcional clariceana não é nova na crítica literária. Benedito Nunes, em *O dorso do tigre* (1969), enquadra o silêncio no âmbito de uma busca filosófica e existencial pelo Ser e o indizível, que se revelam no fracasso e na negação da linguagem. (Nunes, 2009, p.30). Para Nunes, há um drama da linguagem na escrita clariceana: à medida que se tenta expressar o eu as palavras formam uma casca verbal que limita e oculta o âmago da personalidade. O paradoxo fundamental identificado por Nunes reside em que o fracasso da linguagem em Clarice é uma forma de dirigir a fala para o absoluto e para o inexpressado. O estilo clariceano, dominado por ecos do silêncio, utiliza uma técnica de desgaste em que a autora parece descrever para deixar à mostra o inexpressado. Já Maria Lúcia Homem, em *No limiar do silêncio e da letra*, desenvolve essa compreensão ao definir o silêncio como uma fronteira entre o que pode ser dito e o que se nega à nomeação, sendo a origem e o destino da escrita (Homem, 2015, p.13-196). Para Homem, a obra clariceana espelha a constituição fragmentada

² Refiro-me ao livro *Todas as cartas* da editora Rocco.

e descentrada do sujeito contemporâneo, que desconfia da transparência da palavra. Paradoxalmente, enquanto a crítica reconhece a importância da subjetividade e da introspecção na obra clariceana, ela tende a negligenciar o espaço privilegiado onde esses elementos de forma menos mediada pela construção ficcional: suas cartas. Quando Monteiro Lobato confessa que “o gênero 'carta' não é literatura, é algo à margem da literatura... Porque literatura é uma atitude — é a nossa atitude diante desse monstro chamado Público” (Lobato, 1964, p.17) ele desenha, sem saber, o mapa desta investigação. Minha atitude é habitar justamente essa margem, não para domesticá-la, mas para compreender como ela constitui literatura de uma forma que as cartas fazem à sua maneira, nesse lugar onde a intimidade encontra a palavra e a palavra encontra seus próprios limites.

Minha investigação propõe transpor essa compreensão do silêncio da ficção clariceana para suas cartas, reconhecendo tanto as continuidades quanto as especificidades que essa transposição implica. Enquanto na ficção o silêncio emerge via personagens e situações narrativas mediadas, nas missivas ele parece se manifestar de forma mais direta na própria construção da subjetividade epistolar. O silêncio também mora nessa geografia incerta, nesse território nômade das cartas. Diante dessa constatação, estabelece-se a questão norteadora: como o silêncio constitui uma poética específica na correspondência de Clarice Lispector, manifestando-se por meio de estratégias discursivas que conferem especificidade estética ao gênero epistolar? Minha hipótese sustenta que, nas cartas clariceanas, o silêncio vai além de sua condição de mero tema ou procedimento estilístico para constituir uma resistência ativa à lógica discursiva dominante. Mais do que isso: o silêncio opera como força estruturante que articula, simultaneamente, duas dimensões complementares, ética e estética, constituindo um corpus literário que demanda abordagem crítica específica, irreduzível à instrumentalização biográfica ou documental. O que observamos nas análises da ficção é que o silêncio é a força motriz por trás da escrita clariceana, um embate constante entre a palavra e aquilo que a ultrapassa. Nas cartas, esse embate ganha uma urgência particular: há um destinatário real, nomeado, que habitará concretamente aquele silêncio. Isso confere ao silêncio epistolar uma responsabilidade que ele não tem necessariamente na ficção.

1.1 GRAMÁTICAS DO CALAR

“A língua é fascista” declara Roland Barthes em sua aula inaugural Collège de France.³ Não se trata de mera provocação retórica. Há uma violência sutil inscrita na própria estrutura da linguagem: ela nos obrigada a dizer, nos força a ocupar lugares no discurso, nos arrasta para o interior de seus códigos. A linguagem é legislação, continua Barthes, e não vemos o poder que reside na língua porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. (Barthes, 1980, p.12). Diante desse destino opressivo do discurso, Barthes propõe uma saída: a trapaça com a língua, a possibilidade de deslocar, subverter, resistir. E onde melhor que no silêncio para operar essa trapaça?

Mas não qualquer silêncio. Em outro livro sobre o tema, *O neutro*, Barthes nos oferece uma distinção etimológica fundamental. *Silere* refere-se ao silêncio da natureza, estado pré-linguístico, homogêneo, e remete sobretudo a um estado puro e eterno das coisas, fora do tempo, antes ou após sua existência. Já *tacere* designa o silêncio verbal, o ato deliberado de não falar, inserido na dialética da comunicação. É o silêncio que conhece a palavra que escolhe, por razões éticas, suspendê-la. (Barthes, 2003, p.49). Essa distinção torna-se fundamental para compreender o que se passa nas cartas de Clarice. Quando ela escreve à irmã Tania Kaufmann, em abril de 1946, algo dessa dupla dimensão do silêncio se manifesta com clareza. A carta começa com uma confissão:

“[...] Eu infelizmente sou um espírito cansado e 'blasé'; pouca coisa me entusiasma, eu bebi demais na literatura. Mas como deixar por exemplo de ler e escrever por um tempo? No caminho em que eu entrei eu tenho que aprofundar ao máximo até meus defeitos, quanto mais tempo passar mais enfronhada eu deverei estar no que eu faço – só assim conseguirei um arremedo de perfeição.”[...] (Lispector, 2023, p. 294-295)

Imediatamente depois, Clarice retrata: “Nunca vi carta mais estúpida. Eu estou muito bem de espírito também. Estou muito animada para o trabalho, estou gostando muito de trabalhar” (Lispector, 2020, p.295). O que ocorre nesse movimento de confissão e retratação? A primeira afirmação emerge do *silere*, daquela camada pré-reflexiva onde as significações ainda não foram organizadas pela gramática social da comunicação. Clarice tocou algo real, algo que habita aquém da articulação convencional. Mas a “língua fascista” imediatamente exige sua classificação, sua inserção num código comunicativo que Tania possa processar. E

³ Barthes diz exatamente: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (Barthes, 1980, p.14).

Clarice percebe, tacitamente, que essa confissão obrigaria a irmã a receber uma angústia que não pode ser aliviada à distância. A retratação funciona, então, como operação do *tacere* barthesiano como uma dissimulação negativa que usa sinais enganadores para parecer diferente do que se é. Clarice reconhece que a confissão inicial, embora verdadeira, obrigaria Tania a responder, a remediar, a ocupar um lugar no discurso da consolação ou do aconselhamento. A retratação cria uma zona implícita onde o pensamento escapa à obrigação de responder. É uma trapaça com a língua: Clarice diz e não diz, confessa e retira, permitindo que a verdade circule sem ser capturada pela legislação comunicativa. Mas adiante, na mesma carta, Clarice formula uma distinção que poderia ter saído diretamente das páginas de Barthes: “Bom queridas, o que faltou dizer é que eu penso muito em vocês. Mas isso não se diz; se pensa” (Lispector, 2020, p. 297). Essa formulação paradoxal, dizer aquilo que não se diz, articula as duas dimensões do silêncio. O pensar habita o *silere*, opera na camada pré-reflexiva onde as significações são feitas antes de serem nomeadas. Verbalizá-lo seria obrigá-lo ao *tacere* da “língua fascista”, convertendo presença primordial em enunciado repetido. A solução de Clarice é trapacear: ela nomeia a existência do silêncio sem preencher seu conteúdo. Ela afirma “penso muito em vocês”, afirmação que aponta para um território sem o esgotar verbalmente.

Aqui entra a contribuição fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty desenvolve a noção de um silêncio primordial que constitui o mundo de significado que se desdobra tacitamente, em um plano pré-reflexivo onde emergem os núcleos de significação primários antes mesmo de serem nomeados ou compreendidos. A filosofia de Merleau-Ponty postula que existe uma experiência primordial, muda, que precede a linguagem e o pensamento explícito. Esse “Código Tácito” representa uma presença imediata e pré-discursiva do eu a si, sendo a própria base da existência que antecede qualquer formulação verbal ou conceitual. (Merleau-Ponty, 1999, p. 12, 250, 541). Quando nos relacionamos com o outro, não precisamos constantemente verbalizar sua presença em nossa consciência; essa presença opera tacitamente, como horizonte de sentido que torna a própria experiência significativa. Esta compreensão fenomenológica ilumina o que chamo de “contratos relacionais” nas cartas clariceanas, acordos tácitos sobre como o silêncio deve ser habitado, sobre onde a palavra deve avançar e onde deve recuar. Esses contratos não são estabelecidos explicitamente; eles operam no nível de um Cogito tácito, como compreensão pré-reflexiva da alteridade do outro. O que Clarice põe em comum com seus correspondentes é primordialmente o próprio silêncio como reconhecimento compartilhado de que há dimensões da experiência que antecedem e sucedem à linguagem. Clarice sabe, sem precisar formular, qual silêncio cada relação exige.

Na mesma carta a Tania, Clarice escreve sobre o cão Dilermando:

“[...] Você não sabe que revelação foi para mim ter um cão, ver e sentir a matéria de que é feito um cão. É a coisa mais doce que eu já vi, o cão é de uma paciência para com a natureza impotente dele e para com a natureza incompreensível dos outros... E com os pequenos meios que ele tem, com uma burrice cheia de doçura, ele arranja modo de compreender a gente de um modo direto. Sobretudo Dilermando era uma coisa minha que eu não tinha que repartir com ninguém. [...]” (Lispector, 2023, p. 295).

Este não repartir postula um direito ao silêncio, o território preservado da invasão da linguagem total. Mas o paradoxo ético se estabelece: ela está justamente compartilhando isso com Tania. O *tacere* opera seletivamente porque Tania é incluída no círculo onde se pode falar sobre aquilo que não se fala com os outros. O silêncio parcial preserva a dignidade do vivido e, simultaneamente, cria intimidade através do reconhecimento compartilhado de que há experiências que resistem à completa verbalização. Maurice Blanchot tem instrumentos conceituais para compreender esse movimento. Em *O Espaço Literário*, Blanchot propõe uma compreensão da criação literária que questiona nossas certezas sobre o que significa escrever e existir através da palavra. Para ele, a literatura não é apenas um meio de comunicação, mas uma busca por uma linguagem autêntica que nasce justamente da incapacidade da linguagem de dizer tudo. Nesse processo, as palavras deixam de ser meros instrumentos e revelam sua natureza mais profunda, apontando para aquilo que não pode ser totalmente nomeado (Blanchot, 1995, p. 175, 183, 186). Quando Blanchot coloca a obra literária na fronteira entre o que pode ser dito e o que pode ser vivido, ele ajuda a entender as hesitações nas cartas de Clarice. Sua escrita não falha ao tentar comunicar; ela comunica justamente através dessa dificuldade, transformando a impossibilidade em seu próprio método. O conceito blanchotiano de “morte possível”⁴ é fundamental para analisar a escrita epistolar de Clarice. Essa morte não é física, mas uma experiência que caracteriza a criação literária. “A obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade” (Blanchot, 1995, p. 163). Essa impossibilidade não significa fracasso, mas é a própria condição da criação, que surge de um esquecimento e de uma profunda transformação do sujeito. Embora as cartas sejam um gênero

⁴ Blanchot define a obra literária como a “verdade da experiência”, que conduz o autor ao ponto de sua própria impossibilidade. Nesse processo, a “morte possível”, entendida como uma capacidade de escolha e decisão soberana do sujeito, transforma-se em uma experiência de escrita que comunica justamente através da dificuldade e da busca pela “fala verdadeira” em meio ao silêncio. (BLANCHOT, 1995, p. 163, 167, 184, 186).

íntimo e pessoal, as de Clarice criam um paradoxo: em vez de reforçar o “eu”, elas expandem a consciência para um território sem limites, onde a identidade individual se dissolve e dá voz a algo maior. O silêncio, nesse contexto, não é uma falha da linguagem, mas a condição necessária para que essa experiência profunda aconteça. Mallarmé instituiu algo fundamental que Blanchot sistematiza: a existência de um duplo estado da fala. Blanchot identifica um estado bruto ou imediato e outro essencial da linguagem. Este último manifesta-se através do silêncio: presença que aponta para aquilo que está além da capacidade de expressão direta da linguagem. (Blanchot, 1995, p.183–184). A literatura, portanto, não apenas usa a linguagem; ela também a silencia, revelando sua dimensão essencial. Na correspondência clariceana, observamos essa transformação da linguagem que a aproxima do que Blanchot identifica como o essencial da fala. As cartas não falham em comunicar, elas comunicam através do fracasso. As hesitações, lacunas e não-ditos que existem na correspondência clariceana sinalizam seu conforto com o indizível. Clarice não falha em dizer; ela diz o indizível através do fracasso do dizer.

Em *O Prazer do Texto*, Barthes desenvolve conceitos que permitem compreender a dimensão estética dessa resistência silenciosa. A distinção entre prazer e fruição revela-se fundamental para analisar a experiência de leitura das cartas clariceanas. A fruição, observa Barthes, não é simplesmente indescritível, ela é, em essência, indizível e interdita. Trata-se de experiência que habita os intervalos, os silêncios, manifestando-se precisamente onde a linguagem não consegue chegar. A fruição caracteriza-se por ser aquela que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. Na correspondência clariceana, o silêncio opera precisamente nessa frequência: ao privar o leitor de respostas diretas, obriga-o a confrontar a fragilidade de suas próprias expectativas, levando-o a uma experiência de fruição no vazio da lacuna. O conceito barthesiano de “não-frase”, também ajuda a explicar esse mecanismo. Barthes fala de fragmentos de linguagem que aparecem em nossa mente sem se organizarem em sintaxe completa. Essa não-frase representa resistência à lógica discursiva dominante, pois qualquer enunciado completo está suscetível a se tornar ideológico. A frase completa, diz Barthes, está sempre pronta para ser capturada pela ideologia. Clarice sabe isso intuitivamente, daí suas não-frases, suas quebras, seu modo de escrever parece sempre à beira do colapso sintático, mas nunca colapsa de fato. Esse mecanismo manifesta com clareza na carta a Lúcio Cardoso, de março de 1944, quando Clarice reage ao artigo que ele havia publicado sobre *Perto do Coração Selvagem*:

“[...] Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever para você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no Diário Carioca. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa. Sei que não é isso o que você quis dizer. [...]” (Lispector, 2023, p. 159).

A angústia de Clarice aqui não é apenas pessoal, ela revela o horror de estar completa, de ser reduzida a enunciado, catalogada, transformada em objeto de conhecimento estável. A obra publicada representa uma cristalização que ameaça o movimento essencial da escrita. Quando manifesta desconforto com as comparações a Joyce, Clarice expressa consciência aguda sobre a natureza da criação literária:

“[...] escrevi uma carta para ele [Álvaro Lins], afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha 'adotado' Joyce ou Virginia Woolf [...] Eu sinto um certo desgosto e desencanto de estar com o livro catalogado e arquivado. [...]” (Lispector, 2023, p. 162).

O descontentamento de Clarice dirige-se à tentativa de encerrá-la numa identidade fixa, numa escritora completa. Ser catalogada como discípula de Joyce seria submissão a um sistema de filiações que a obrigaria a responder, a se posicionar, a se explicar, ou seja, a ocupar um lugar preciso na legislação da língua fascista. O silêncio que ela opõe a essa completude é a preservação do espaço da interrogação, do território instável onde a criação ainda é possível precisamente porque é incompleta. Aqui, a técnica de desgaste identificada por Benedito Nunes em *O dorso do tigre* encontra sua manifestação epistolar. Nunes observa que o estilo clariceano é dominado pela “assombração do silêncio”, utilizando uma técnica na qual a autora parece descrever para deixar à mostra o *it* ou o inexpressado. À medida que se tenta expressar o “eu” profundo, as palavras formam uma casca verbal, que limita e oculta o âmago da personalidade. O fracasso da linguagem em Clarice, argumenta Nunes, é uma forma de dirigir a fala para o absoluto e para o inexpressado, funcionando como uma cifra silenciosa da transcendência (Nunes, 1969, p.132). Na carta a Lúcio, vemos essa cifra operar: a recusa em ser catalogada não é apenas estratégia de autopreservação, mas resistência ética e estética à violência classificatória da língua. Catalogar, afinal, é impor conceitos sobre experiência fluida, matando-a ao pretender conhecê-la completamente. O silêncio protetor, neste contexto, defende a própria

possibilidade de continuar criando, de permanecer naquele estado de incompletude sendo a condição da arte viva. Maria Lucia Homem, em *No limiar do silêncio e da letra*, demonstra uma chave complementar ao propor que o silêncio em Clarice opere como ponto de fuga ou vórtice que arrasta o próprio movimento da escritura. Para Homem, a obra clariceana espelha a crise da subjetividade contemporânea, descentrada e fragmentada, que desconfia da transparência da palavra. O silêncio é a fronteira entre o que pode ser dito e o que se nega à nomeação. Na carta a Lúcio, vemos Clarice habitando precisamente essa fronteira: ela não pode ser completamente nomeada, é horrível a gente já estar completa, mas também não pode simplesmente recusar a nomeação, pois isso seria abdicar da própria escrita. A hesitação que se manifesta nas cartas é esse movimento de dizer e retratar, de nomear e suspender, configurando uma resistência ética. É a recusa do sujeito descentrado em ocupar o lugar que a língua lhe oferece, a recusa em cristalizar-se numa identidade fixa. Homem relaciona o silêncio ao Real lacaniano, aquilo que não pode ser apreendido pelo Simbólico, mas que incita o sujeito a escrever. Na correspondência clariceana, vemos esse Real operar na forma de uma angústia produtiva: a impossibilidade de dizer-se completamente não paralisa a escrita, mas a impulsiona. Clarice escreve porque não pode dizer, e não pode dizer porque o que há a dizer habita aquém da linguagem disponível.

Essa tripla articulação, o *tacere* barthesiano como trapaça ética, o silêncio primordial merleau-pontiano como fundamento pré-reflexivo, e a palavra essencial blanchotiana como revelação do indizível, permite compreender o que se passa quando Clarice, em outra carta a Lúcio, confessa: “como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar.” (Lispector, 2023, p. 103). O verbo explorar aqui é crucial. Explorar significa extrair, esgotar, violentar. O silêncio funciona como freio ético, proteção contra a banalização do vivido através de sua verbalização inadequada. Mas esse medo não é apenas psicológico, ele é estrutural. A “língua fascista” está sempre pronta para capturar a experiência e convertê-la em enunciado disponível. O silêncio, o não-uso deliberado das palavras, é uma das formas de preservar a experiência em sua dignidade primordial.

2 CONTRATOS RELACIONAIS: A MODULAÇÃO ÉTICA DO SILÊNCIO

Há algo nas cartas de Clarice Lispector que resiste à transparência, que se esquia do olhar que busca apenas o que foi dito. Nas cartas, o que está em jogo não é apenas a decisão sobre o que dizer ou calar. Trata-se da navegação de uma dimensão que já constitui a relação antes de qualquer palavra ser escrita. O silêncio opera como condição de possibilidade da própria intimidade epistolar, não como obstáculo à comunicação, mas como seu fundamento. Diante da “língua fascista”, que obriga a dizer, que impõe suas classificações e sintaxes, o silêncio clariceano epistolar manifesta-se para trapacear com a linguagem que se realiza não pela escritura desviante, mas pela suspensão ética da palavra. E este silêncio modula-se, transforma-se conforme o destinatário e o pacto tácito estabelecido. Chamo estes acordos implícitos de contratos relacionais, pactos tácitos sobre como o silêncio deve ser habitado, sobre onde a palavra deve avançar e onde deve recuar. Esses contratos não são estabelecidos explicitamente; eles operam no nível do Cogito tácito de Merleau-Ponty, como compreensão pré-reflexiva da alteridade do outro. O que Clarice põe em comum com seus correspondentes é, primordialmente, o próprio silêncio como reconhecimento compartilhado de que há dimensões da experiência que antecedem e sucedem à linguagem. Com Tania Kaufmann, irmã mais velha de Clarice, o silêncio manifesta-se como escudo protetor, cuidado que reconhece os limites do que pode ser compartilhado à distância sem sobrecarregar quem não pode intervir. Com Lúcio Cardoso, torna-se resistência à catalogação, recusa do discurso que pretende fixar a identidade criativa e encerrar o movimento essencial da escrita. Com Fernando Sabino, revela-se como gesto de autenticidade, confissão do próprio limite da palavra, reconhecimento de que há experiências que habitam aquém da articulação verbal.

A natureza do destinatário não é acidental para a constituição desses contratos. Tania Kaufmann ocupa, na vida de Clarice, um lugar de proximidade afetiva particular. A irmã mais velha é, ao mesmo tempo, figura materna e confidente, alguém com quem Clarice pode dividir angústias, mas também alguém que precisa ser protegido dessas mesmas angústias quando estão à distância. A correspondência com Tania revela uma Clarice que se move entre a necessidade de confessar e o imperativo ético de não sobrecarregar. Já vimos como, na carta de abril de 1946, Clarice confessa o cansaço espiritual e imediatamente retrata, criando uma zona de ambiguidade onde a verdade circula sem ser completamente dita. A retratação que ela faz na carta posteriormente — “Nunca vi carta mais estúpida” (Lispector, 2023, p. 295) — funciona como operação do *tacere* protetor. Clarice reconhece que Tania, estando longe, não pode fazer

nada para aliviar a melancolia confessada. Verbalizar a angústia seria, portanto, transferir um peso sem oferecer possibilidade de alívio. O silêncio parcial entre dizer e depois retratar, confessar e depois minimizar é a forma mais autêntica de presença nessa relação específica. Ele respeita os limites do que pode ser compartilhado à distância. Mas a proteção opera em duplo sentido. Não se trata apenas de proteger Tania do peso da angústia alheia; trata-se também de proteger a própria Clarice da vulnerabilidade excessiva. Ao retratar a confissão, Clarice preserva um núcleo de interioridade que não precisa ser completamente exposto. Como ela mesma formula: “Bom, queridas, o que faltou dizer é que eu penso muito em vocês. Mas isso não se diz, se pensa.” (Lispector, 2020, p. 297). Há experiências, há afetos, que perdem sua essência ao serem traduzidos em palavras. O silêncio protetor cria o que podemos chamar de santuário afetivo, território preservado da invasão da linguagem total.

Com Lúcio Cardoso, o contrato relacional opera em registro distinto. Lúcio é figura de autoridade intelectual e artística, alguém cuja opinião sobre literatura importa profundamente para Clarice. Quando ele publica o artigo sobre *Perto do Coração Selvagem*, Clarice experimenta uma mistura de gratidão e angústia. A gratidão vem do reconhecimento; a angústia, da catalogação. Lúcio não apenas elogia o livro, ele o situa, o interpreta, o coloca em relação à Joyce e Woolf.⁵ Essa operação crítica, embora bem intencionada, representa para Clarice uma forma de clausura. Catalogar é violentar, é forçar a experiência fluida a ocupar lugares pré-estabelecidos no discurso. O silêncio que Clarice opõe a essa violência não é passivo, mas uma recusa ativa. Ela não argumenta extensivamente contra as comparações a Joyce (isso seria permanecer no terreno da “língua fascista”, respondendo aos seus termos); ela simplesmente declara o desconforto e se retira. O silêncio aqui funciona como o que Nunes chama, em livros de ficção da Clarice, de “cifra silenciosa da transcendência” — um gesto que aponta para além do dizível, que preserva a possibilidade de um movimento criativo que ainda não foi capturado pela crítica. A natureza da interlocução com Lúcio exige essa forma específica de silêncio. Ele é par intelectual, alguém que compreende a literatura por dentro, alguém que não aceitaria evasivas banais. Por isso, Clarice não pode simplesmente mudar de assunto ou fingir que a questão não a afeta. Ela precisa nomear o desconforto, mas também precisa preservar o espaço onde esse desconforto habita sem se deixar reduzir a explicação. O contrato tácito com Lúcio é: podemos falar sobre literatura, podemos falar sobre criação, mas você precisa respeitar que há algo em mim que não pode ser nomeado sem ser traído. Esse algo se assemelha com o que

⁵ Em uma carta enviada à sua irmã, Tania Kaufmann em 16 de fevereiro de 1944, Clarice relata ter escrito ao crítico Álvaro Lins para esclarecer que “não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust” quando escreveu *Perto do Coração Selvagem*.

Blanchot descreve como o instante em que o escritor é arrastado para um espaço onde as fronteiras se dissolvem, entregando-se ao excesso e ao desmedido. Esse movimento, segundo ele, exige resistir à linguagem cotidiana para alcançar uma palavra autêntica que habita o núcleo do equívoco — uma dimensão inacessível à consciência ordinária. (Blanchot, 1995, p.184)

Com Fernando Sabino, o contrato relacional assume outra configuração. Fernando é escritor, como Clarice, mas também é amigo íntimo, alguém com quem se pode compartilhar não apenas as vitórias, mas as derrotas e paralisias do processo criativo. Na carta de julho de 1946, Clarice estabelece os termos desse contrato com transparência desconcertante:

“[...] Fernando, deixei de responder logo à sua carta porque exatamente estava em período agudo de precisar receber e não de escrever. Ainda estou assim, mas hoje é domingo de manhã, está chovendo e tudo está escuro; e como não vejo mesmo jeito de receber, então saio de meu egoísmo e lhe escrevo com prazer. [...]” (Lispector, 2023, p. 342)

Esta abertura é notável por sua honestidade sobre as condições da escrita. Clarice não mente sua necessidade, não se desculpa por ela, mas também não a usa como desculpa para não escrever. O ato de escrever torna-se sair do egoísmo, gesto que reconhece a alteridade de Fernando mesmo quando a própria subjetividade está desestabilizada. O que se segue é uma confissão que contrasta radicalmente com a retratação enviada a Tania apenas meses antes:

“[...] Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma. Tem dias que me deito às 3 da tarde e acordo às 6 para em seguida ir para o divã e fechar os olhos até as 7 que é hora de jantar. Isso tudo não é bonito. Sei que é horrível. Caí inteiramente e não vejo um começo sequer de alguma coisa nascendo. [...]” (Lispector, 2023,p. 342).

Esta descrição de apatia mantém a confissão e a aprofunda até o limite: interrompi mesmo o trabalho. Minha impressão é de que é para sempre. Por que Clarice pode confessar isso a Fernando e não a Tania? Por que o silêncio protetor que opera com a irmã não opera com o amigo escritor? A resposta reside na natureza do contrato relacional. Com Tania, o contrato exige proteção, não carregar a irmã com angústias que ela não pode aliviar. Com Fernando, o contrato exige verdade, não simular presença ou produtividade quando há apenas ausência e paralisia. Fernando é escritor, ele conhece as crises criativas por dentro, conhece a paralisia, o

terror de que a escrita nunca mais volte. Confessar isso a Fernando não é transferir um peso que não pode carregar, é compartilhar uma experiência que ele pode reconhecer como própria. Clarice silencia o que poderia ser dito (palavras de consolo, promessas de recuperação) e diz o que normalmente se silencia (a desesperança, a paralisação da escrita). Essa inversão é fundamental. O conceito de movimentos simulados, que Clarice toma emprestado do próprio Fernando, torna-se central para compreender esta ética:

“[...] Recebi de não sei quem um número da revista Edifício. Até escrevi para a direção da revista pedindo assinatura e dizendo outras coisas de solidariedade (que na verdade é também pedido de solidariedade...) mas rasguei logo a carta porque este era um movimento simulado (perdoe estar talvez desvirtuando inteiramente o sentido de movimento simulado...). [...]” (Lispector, 2023, p. 342).

O ato de rasgar a carta constitui gesto ético fundamental. Clarice reconhece que certas formas de comunicação, mesmo quando bem-intencionadas, constituem movimentos simulados, gestos que apenas aparentam comunicar sem verdadeiramente estabelecer conexão. A carta à revista Edifício declarava solidariedade, mas essa solidariedade era, ela reconhece, também pedido de solidariedade, movimento que simulava generosidade quando buscava receber. O silêncio, o não-envio da carta, torna-se aqui gesto de autenticidade: é eticamente preferível não escrever do que simular uma presença que não se sustenta. Como afirma Brigitte Diaz, “[...] a carta desenha supostamente o retrato daquele que escreve, mas um retrato que se pode retocar antes de expô-lo à cena pública, como se começa a fazer com as fotografias.” (Diaz, 2016, p.113). Ao rasgar a carta, Clarice recusa o retoque epistolar que transformaria sua solidariedade em pose calculada, preferindo o silêncio à performance de uma generosidade que, antes de se expor à cena pública, já teria sido despida de sua necessidade interior verdadeira. Sob a perspectiva merleau-pontiana, essas confissões opostas (retratação com Tania, aprofundamento com Fernando) são manifestações de um mesmo entendimento pré-reflexivo sobre a natureza da comunicação. Com Tania, o silêncio parcial é a forma mais autêntica de presença, porque respeita os limites do que pode ser compartilhado à distância. Com Fernando, a palavra bruta é a forma mais autêntica de presença, porque o contrato entre escritores exige verdade sobre o processo criativo. O movimento simulado seria, então, a submissão ao código opressivo da língua, a repetição de gestos comunicativos vazios obedecem à legislação social da linguagem sem a interrogar. Clarice, ao rasgar a carta à revista, ao retratar a confissão a Tania, ao aprofundar a crise com Fernando, está sempre operando a trapaça barthesiana: ela

desloca, subverte, recusa os lugares que a língua lhe oferece. Mas essa trapaça não é arbitrária, ela é ética. Cada forma de silêncio corresponde a uma forma de reconhecimento da alteridade do outro. Esta compreensão ilumina o paradoxo que Clarice formula a Fernando:

“[...] Ia me fazer muito bem abrir afinal meu coração e mostrar afinal a alguém que fechasse os olhos e não ouvisse, que horror pode se guardar numa pessoa. A solidão de que sempre precisei é ao mesmo tempo inteiramente insuportável. [...]” (Lispector, 2023, p. 345).

Ela descreve um paradoxo fundamental da comunicação: seria um alívio confessar, mas essa confissão só faria sentido se pudesse ser dirigida a alguém que fechasse os olhos e não ouvisse, ou seja, a alguém que não transformasse a confissão em objeto de conhecimento, que não a catalogasse ou julgasse. Há um nível de experiência, a solidão insuportável, o horror guardado, a angústia sem nome que habita aquém da linguagem articulada. Esse nível não pode ser simplesmente dito, mas tampouco pode ser inteiramente silenciado sem causar sufocamento. A ética da autenticidade consiste em reconhecer esse limite: falar do indizível sem pretender esgotá-lo, confessar o inconfessável sem o simular como algo já compreendido. A crise criativa que Clarice confessa a Fernando sinaliza uma crise profunda na relação com a linguagem:

“[...] Que coisa está me acontecendo não sei dizer. Já me perdi em tantos pensamentos que se afinal eu pudesse fazer uma confissão que salvasse tudo, não saberia fazer. Era preciso que alguém desse as primeiras palavras ou todas por mim. [...]” (Lispector, 2023, p. 343).

Esta confissão da impossibilidade de confessar é, paradoxalmente, a forma mais autêntica de comunicação. Clarice não simula compreensão onde há apenas perplexidade. Ela habita eticamente a angústia do não-saber, reconhecendo haver experiências que antecedem a própria possibilidade de nomeação. A ética desse silêncio consiste em não forçar a palavra onde ela não pode chegar, em respeitar o próprio limite da significação. Clarice mantém a ferida aberta, recusando a cicatrização falsa que a simulação comunicativa operaria. Esta recusa, eticamente preferível ao “movimento simulado”, preserva a integridade tanto de si mesma quanto do destinatário: não adular a verdade da experiência vivida, mesmo quando essa verdade é a da impossibilidade de dizê-la completamente. A modulação retórica do silêncio em função do destinatário não é apenas estratégia comunicativa, mas uma forma de reconhecimento da singularidade do outro. Cada correspondente exige seu próprio silêncio porque cada um

habita uma posição diferente na rede afetiva e intelectual de Clarice. Tania é família, proximidade afetiva, alguém que precisa ser protegido e que, ao mesmo tempo, oferece proteção. Lúcio é autoridade intelectual, par artístico, alguém que pode catalogar e que, portanto, precisa ser resistido. Fernando é companheiro de ofício, confidente da crise criativa, alguém que pode habitar o silêncio da paralisia sem precisar remediá-lo. Essas não são categorias fixas, mas posições relacionais que se constituem tacitamente, no nível do Cogito pré-reflexivo que Merleau-Ponty identifica. Clarice não delibera conscientemente sobre qual silêncio usar com cada correspondente, ela sabe, por uma forma de conhecimento que antecede a articulação, qual silêncio cada relação pode sustentar.

3 ESTÉTICA DO SILÊNCIO: PROCEDIMENTOS EPISTOLARES

Até aqui, a investigação concentrou-se na dimensão ética do silêncio clariceano: como ele opera enquanto cuidado, resistência e autenticidade nas relações com os correspondentes, e como se manifesta enquanto imposição diante das barreiras internas, externas e materiais que a escritora enfrenta. Resta agora examinar como esse mesmo silêncio se converte em procedimento estético, transformando gestos éticos em operações literárias que constituem a singularidade das cartas enquanto literatura. Não se trata de afirmar que Clarice “literaturize” conscientemente suas cartas — ela própria rejeitava essa ideia, como atesta sua indignação quando alguém interpretou como literária uma carta que ela havia escrito “com uma espontaneidade integral”⁶. Mas é precisamente nesse território instável, nessa recusa do artifício deliberado, que a literatura emerge de outra maneira: não como construção consciente, mas como experiência de linguagem que se dá no próprio ato de tentar dizer o indizível ao outro.

Blanchot, em *O espaço literário*, observa que

“a obra é um espaço onde a palavra deixa de ser apenas uma palavra para se tornar uma presença e adquirir a intimidade do silêncio que lhe é imposto. Esse silêncio não é ausência, mas um elemento essencial que confere profundidade à obra” (Blanchot, 1995, p. 15).

Nas cartas de Clarice, essa intimidade do silêncio manifesta-se de modo singular: não é o silêncio grandioso da obra acabada, mas o silêncio em processo, flagrado no momento em que a palavra busca a si mesma diante do destinatário. Se Blanchot pensa o silêncio como constitutivo da obra literária finalizada, as cartas clariceanas revelam o silêncio como constitutivo do fazer literário, o momento anterior, ou simultâneo, à cristalização da forma. Diaz delinea bem esse espaço epistolar:

“Mais do que um limiar, o gênero epistolar mostra um pano de fundo da criação literária: nessa escrita ambulatória e fugidia que acompanha continuamente o processo de criação cavam-se sulcos, definem-se atalhos que, por muitos acessos diversos, levam ao espaço literário” (Diaz, 2016, p. 236).

⁶ “(...) houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida-vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura” (Lispector, 2020, p. 135).

O literário surge, portanto, nesse espaço de tensão entre o expresso e o não nomeado e não como ausência de literatura, mas como outro modo de sua presença. Um modo onde o silêncio opera como princípio compositivo: não o que falta à carta, mas o que a constitui enquanto literatura-em-relação, literatura que só existe porque há um outro que a solicita e a testemunha. Para compreender como o silêncio produz efeitos estéticos específicos nas cartas, é necessário mobilizar uma noção de literatura que não se restrinja ao artifício consciente ou à forma acabada. Barthes, em *O Prazer do Texto*, oferece um caminho: a literatura não está apenas naquilo que é elaborado, mas também, e sobretudo, naquilo que perturba, que deixa o leitor em suspenso, que resiste à domesticação dos sentidos. É a essa experiência de leitura que Barthes dá o nome de fruição. (Barthes, 1987, p. 21)

E é precisamente essa fruição que o silêncio clariceano produz, mesmo nas cartas que ela não considerava literárias: um desconforto produtivo, uma falta que solicita, uma presença que se dá através da ausência. A fruição barthesiana surge quando o texto não entrega significados prontos e acabados, exigindo a participação ativa do leitor. Clarice não oferece respostas completas no espaço epistolar, há sempre um resto, um não-dito que ressoa. Em carta a Lúcio Cardoso, datada de 31 de outubro de 1946, em Berna, Clarice escreve uma das passagens mais notáveis de toda sua correspondência:

“Isto é apenas pra perguntar como você vai. O quê? ah, estou bem, obrigada. Sim, com frio também, obrigada. O quê? ah, sim, mesmo no outono já se tem um grau abaixo de zero. Que eu vou morrer de frio? Ah, sim, você talvez tenha razão. Que você tem me escrito muito? sim, recebo sempre suas cartas; até ia lhe dizer que não me escrevesse tanto porque você pode se cansar. O quê? que você fez isso por amizade? é claro, foi o que pensei. [...] A distância é grande, minha 'aura' está acabando e o esforço desta comunicação é tão sobre-humano que mal tenho força de assinar” (Lispector, 2023, p. 365).

A repetição mecânica de perguntas e respostas protocolares imita a linguagem, mas apenas para exaltar sua fratura e inutilidade na ausência da intimidade real. Clarice parece estar seguindo um formato familiar (a carta), mas, na verdade, está simulando outro (o telefonema). O destinatário é forçado a observar a fenda entre duas margens⁷: de um lado, a margem sensata da convenção epistolar (as cortêsias, os “obrigada”, a simulação de diálogo); de outro, a margem

⁷ Roland Barthes, em *O Prazer do Texto* (1987, p. 15-16), argumenta que o prazer textual surge precisamente da “fenda” (*coupure*) entre duas margens: uma margem sensata e cultural, que segue as regras canônicas, e uma margem móvel e vazia, onde se vislumbra a morte da linguagem. O erotismo do texto não está na destruição da cultura, mas no “rasto de perversão” que se abre entre essas margens.

vazia onde a comunicação genuína deveria estar, mas não está. Clarice não diz diretamente “a distância nos separa e não consigo me comunicar com você”. Ela encena essa impossibilidade por meio de um diálogo imaginário que mimetiza e denuncia simultaneamente a artificialidade das convenções epistolares. Cada “O quê?” marca uma interrupção, um espaço de não-compreensão. As respostas são cortezas, mas vazias (“estou bem, obrigada”, “com frio também, obrigada”), revelando que a comunicação se reduziu a fórmulas sociais desprovidas de conteúdo afetivo genuíno. A descrição final “o esforço desta comunicação é tão sobre-humano que mal tenho força de assinar’ nega a naturalidade da troca epistolar, quebrando a convenção da carta como espaço de intimidade preservada apesar da distância. Este é um texto de fruição: ele não reconforta o leitor com a ilusão da comunicação bem-sucedida, mas o põe em estado de perda, fazendo vacilar as próprias bases do gênero epistolar. Essa consciência da falha da linguagem gera fruição no sentido barthesiano porque expõe o drama do que não pode ser dito. A carta é um espaço genuinamente ambíguo que coloca em crise a própria possibilidade da comunicação epistolar. O leitor experimenta essa crise como desconforto produtivo ao ser forçado a habitar o espaço da impossibilidade e a reconhecer que a linguagem disponível não supera a distância física e afetiva. Essa suspensão do sentido, essa recusa a entregar respostas prontas, constitui precisamente a fruição barthesiana.

Em outra carta, endereçada a Elisa e Tania, irmãs de Clarice, ela menciona a existência de um conflito grave e complexo, mas recusa-se a nomeá-lo ou a resolvê-lo por escrito, delegando a explicação a terceiros:

“É possível que um de meus modos de irritar de longe seja o de um relativo silêncio. Eliane explicará a vocês que não é fácil escrever sobre coisas complicadas. Isso me emudece mais ainda. A própria Eliane não conseguirá talvez resumir a situação – que tem caráter transitório. O tempo levará tudo a um caminho mais claro. Só o tempo e a paciência” (Lispector, 2023, p. 791).

A suspensão da resolução é total. Clarice afirma que o silêncio é uma forma de comunicação, mas, ao mesmo tempo, esse silêncio é causado pela impossibilidade de expressar a angústia. A recusa em nomear as “coisas complicadas” deixa as destinatárias em suspenso. Essa experiência, que faz entrar em crise a relação com a linguagem, é central para a fruição. É como se a carta forçasse as irmãs a se engajarem ativamente na tentativa de preencher esse vazio, confirmando que o silêncio, para Clarice, é um elemento que constitui a possibilidade de sentido. Aqui, o silêncio não é simplesmente aquilo que não foi dito; é aquilo que ativamente resiste a ser dito. Clarice poderia ter escrito sobre o conflito porque a carta oferece espaço para

isso. Mas ela escolhe não fazer, e essa escolha não é casual. Ela nomeia o silêncio (“um relativo silêncio”), reconhece seu efeito (“um de meus modos de irritar de longe”), justifica sua necessidade (“não é fácil escrever sobre coisas complicadas”), mas não o preenche. O resultado é uma lacuna eloquente, um vazio que significa. Como Orlandi (2007) demonstra, o silêncio não deve ser visto como ausência de sentido, mas como parte constituinte e fundante que permite à própria linguagem a possibilidade de significar. Nesta carta, o silêncio sobre as “coisas complicadas” não esvazia a comunicação; ele a potencializa, criando um espaço de significação que solicita a participação ativa das leitoras.

A fruição também vem de uma espécie de trapaça com a linguagem que subverte as expectativas do gênero epistolar. Em uma carta a Rubem Braga sobre a enfermeira que Clarice teve em Berna, ela interrompe abruptamente o assunto e impõe o silêncio ao destinatário:

“[...] Como vai Zora? e o menino? Como tem sido a vida dos Bragas? Os Valentines estão às voltas com o bebê. Expulsei a criatura que tinha vindo me ajudar – e francamente nunca vi tanta fralda na minha vida. A suíça que expulsei espalhou pela vizinhança que éramos uns selvagens, que cometíamos o grande pecado suíço: a desordem. Ficamos muito humilhados. Além do mais ela só queria ouvir Bach e Mozart e só queria ler Rilke e Herman Hesse. Tanta cultura acabou por dar nos nervos. Você está muito interessado nessa história? Não responda. [...]” (Lispector, 2023, p. 399).

Após fornecer uma descrição detalhada da enfermeira, Clarice lança a pergunta retórica (“Você está muito interessado nessa história?”). Em seguida, ela ordena o silêncio (“Não responda”), bloqueando a resposta esperada e, conseqüentemente, a continuidade lógica do tema. A carta, como gênero, pressupõe o diálogo, a troca, a possibilidade de resposta. Ao ordenar “Não responda”, Clarice subverte essa pressuposição fundamental. Ela não apenas silencia o tema; ela silencia o interlocutor, negando-lhe o direito à resposta. Mas essa negação não é arbitrária ou caprichosa. Ela revela algo sobre a natureza do que foi narrado: a expulsão da enfermeira, o conflito cultural, a humilhação. Clarice trata a narrativa de seu sofrimento doméstico como algo que não merece a atenção do interlocutor ou que não deve ser objeto de troca comum. A frustração da expectativa do diálogo convencional se transforma em fruição porque aponta para o caráter deslocado da escrita clariceana, onde a autora se recusa a ser meramente uma fonte de informação ou uma narradora obediente às convenções do gênero. A frustração da expectativa do diálogo convencional gera fruição porque aponta para o caráter deslocado da escrita clariceana, onde a autora se recusa a ser meramente uma fonte de informação ou uma narradora

obediente às convenções do gênero. Ao ordenar “Não responda”, Clarice opera uma pequena insurreição contra as expectativas comunicativas do gênero epistolar. Essa ruptura produz fruição precisamente porque desconforta, frustra e obriga o leitor a confrontar seus próprios pressupostos sobre o que deve ser a comunicação.

3.1 METALINGUAGEM E TEMPORALIDADE DO SILÊNCIO

Um procedimento estético sofisticado composto pela escrita de Clarice é o uso da temporalidade modulada pelo silêncio. O silêncio funciona como modulador do tempo no qual a escrita se desdobra, conduzindo o leitor em um ritmo específico que oscila entre a aceleração evasiva e a suspensão contemplativa. Em carta a Alzira Vargas, de Washington, datada de 27 de novembro de 1957, esse procedimento se manifesta com clareza particular:

“Alzira, ontem Maury não veio mesmo almoçar. Espero não ter contribuído nem um pouco para atrasar seu trabalho. Anotei, em folha à parte – a lápis... – minhas sugestões pequeníssimas, sem nenhuma importância. Está muito bonito. E sobre a ladeira do Ascurra, que bom que não se perdeu! [...] Gosto também do tom rápido que você assume (rápido, mas sem pressa) ao relatar ocorrências movimentadas – nesses momentos você fica de algum modo impessoal como deixando os fatos se movimentarem por si, e em ritmo deles.” (Lispector, 2023, p. 765).

O silêncio se manifesta na omissão do drama central e no foco deslocado. Em vez de abordar a crise implícita (a ausência de Maury) ou a razão profunda de escrever, Clarice se concentra em detalhes e no estilo da escrita alheia. A aceleração e rapidez funcionam como desvio para escapar à profundidade da confissão, mantendo o texto na superfície (“sem nenhuma importância”). O ritmo é interrompido por pausas propositais, as reticências, as ressalvas entre travessões, que direcionam a atenção para aspectos técnicos enquanto o drama pessoal permanece não nomeado. Mas há algo mais sutil operando aqui: Clarice não apenas pratica essa modulação temporal; ela a teoriza ao comentar o estilo de Alzira. Quando elogia o “tom rápido [...] (rápido, mas sem pressa)”, ela está formulando uma estética do tempo que é também uma estética do silêncio. A distinção entre “rápido” e “com pressa” é fundamental. A pressa é ansiedade, é desejo de terminar, de chegar ao fim. A rapidez sem pressa é outra coisa: é velocidade que não atropela, que deixa espaço para o silêncio habitar os intervalos. É a velocidade que Clarice pratica nesta carta, onde os assuntos se sucedem rapidamente (Maury,

as sugestões, a ladeira do Ascurra, o estilo de Alzira) mas sem que nenhum seja desenvolvido em profundidade. Cada tema é tocado levemente e abandonado, criando um ritmo que impede a instalação do discurso pesado, da confissão demorada. E essa leveza é uma forma de habitar a superfície quando a profundidade seria insuportável ou inadequada. A observação sobre Alzira “ficar de algum modo impessoal como deixando os fatos se movimentarem por si” revela algo sobre a própria técnica de Clarice. Há momentos nas cartas em que ela também se torna impessoal, deixando que os fatos ou as palavras se movimentem por si, recusando-se a intervir com interpretações ou explicações. Essa impessoalidade é forma de preservar o movimento próprio das coisas, reconhecendo de que nem tudo precisa ser mediado pela subjetividade da autora

Mas o procedimento estético mais notável do silêncio clariceano talvez seja sua dimensão metalinguística. Um gesto consciente de Clarice nas cartas demonstra-se através da reflexão sobre o próprio ato de escrever e sobre os limites da linguagem. Ao escrever no espaço epistolar, Clarice demonstra domínio sobre aquilo que silencia justamente por essa autoconsciência, reconhecendo os limites da linguagem e também os modos de falsear a experiência. Em carta a Lúcio Cardoso, datada de março de 1944, Clarice expõe o mecanismo dessa autoconsciência com transparência desconcertante:

“Eu pensava em dizer tudo isso, estava num impulso de sinceridade e confissão que muitas vezes eu tenho em relação a você. Mas não sei, talvez porque você nunca tenha sentido em relação a mim esse mesmo impulso, eu fico de repente apenas com as palavras que eu queria dizer mas sem gostar delas.” (Lispector, 2023, p. 160).

O movimento da frase revela um impulso de comunicação que encontra seu obstáculo na própria linguagem, antes mesmo de enfrentar qualquer resistência externa. As palavras existem (“que eu queria dizer”), habitam o campo do dizível, mas se mostram inadequadas, insatisfatórias, incapazes de traduzir a sinceridade almejada. O resultado, um silêncio consciente, atesta a lucidez da escritora diante da falência expressiva, fazendo do não-dito a forma mais verdadeira de enunciação quando a palavra disponível compromete a integridade da experiência que deveria nomear. Mas o que torna essa passagem particularmente notável é seu caráter reflexivo: Clarice não simplesmente silencia, ela narra o silenciamento, ela teoriza sobre sua necessidade, ela transforma a impossibilidade de dizer em matéria de discurso. Esse movimento metalinguístico é o que converte a omissão em operação estética. O silêncio não é apenas praticado; ele é pensado, analisado, oferecido ao leitor como objeto de reflexão.

Esse mesmo movimento se repete na carta a Rubem Braga, de novembro de 1948, quando Clarice fala de um romance recém-enviado ao Brasil:

“Mande em julho um romance para o Brasil. Se um dia uma editora qualquer quiser publicá-lo, mandarei um exemplar para vocês, com a recomendação expressa de que você não o leia. É 'introspectivo', Rubem... Pior ainda que 'introspectivo': é ruim.” (Lispector, 2023, p. 491).

A instrução para o amigo evitar a leitura constitui uma forma de direcionamento ao silêncio, um gesto pelo qual Clarice desqualifica o próprio texto antes de submetê-lo ao julgamento alheio. Esse ato de autocensura revela sua busca implacável por uma linguagem autêntica, uma forma que seja “apenas ela”. Quando o texto falha em atingir essa autenticidade, o silêncio (a proibição da leitura) preserva a integridade do projeto estético, evitando que uma palavra esvaziada de verdade íntima circule como se portasse a autoridade da experiência genuína. O uso das aspas em “introspectivo” é revelador. Clarice não simplesmente diz que o romance é introspectivo; ela coloca a palavra entre aspas, marcando uma distância irônica em relação ao termo. Essa distância sugere que “introspectivo” é uma palavra alheia, categoria crítica que não captura adequadamente o que o romance realmente é. E então vem a correção: “Pior ainda que 'introspectivo': é ruim.”. Clarice está estabelecendo um critério de avaliação que não coincide com os critérios críticos convencionais. O problema não é ser introspectivo (isso é apenas uma classificação externa); o problema é ser “ruim” segundo um padrão íntimo de autenticidade que só ela mesma pode aferir. E porque o romance não atende a esse padrão, ela prefere que não seja lido, preferindo o silêncio à circulação de uma palavra inautêntica.

3.2 O SILÊNCIO DA CARTA À FICÇÃO

Essa consciência metalinguística das cartas encontra ressonância direta na ficção de Clarice, onde a crise da palavra se eleva à condição de tema estruturante. Mas não se trata de simples continuidade ou transposição. Há uma contaminação recíproca: o silêncio experimentado nas cartas informa a ficção, e a ficção, por sua vez, ilumina retrospectivamente o que se passa nas cartas. Em *A Hora da Estrela*, o narrador Rodrigo S. M. formula uma poética do silêncio que poderia ter sido extraída da correspondência: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (Lispector, 2017, p.51). A declaração, deliberadamente paradoxal ao afirmar um livro feito sem

palavras, espelha o dilema expresso nas cartas: como escrever quando se reconhece a insuficiência radical da palavra disponível? A resposta de Clarice, tanto nas cartas quanto na ficção, incorpora essa insuficiência como tema e como técnica, transformando o silêncio em presença significativa, intervalo eloquente que explicita a consciência crítica da escritora sobre os limites da linguagem enquanto opera dentro desses mesmos limites. Quando Rodrigo S. M. jura que o livro é “feito sem palavras”, ele está formulando o mesmo paradoxo que Clarice vive nas cartas: a necessidade de usar palavras para falar sobre aquilo que as palavras não alcançam. E quando ele declara que o livro é “uma pergunta”, ele está reconhecendo que a literatura não é resposta, mas interrogação permanente — exatamente como as cartas de Clarice, que nunca resolvem, nunca concluem, nunca fecham o sentido.

Em *Água Viva*, essa poética ganha formulação ainda mais explícita: “Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio” (Lispector, 1998, p.7). A frase sintetiza a ética da escrita clariceana ao dizer que a palavra apenas porta valor quando carrega consigo o peso do silêncio, quando se deixa atravessar pela consciência de sua própria precariedade. As “desequilibradas palavras” surgem como honestidade. O desequilíbrio constitui a condição necessária para a palavra permanecer autêntica, para que ela resista à estabilização do sentido. Essas palavras desequilibradas são o luxo do silêncio, sua riqueza. O silêncio fundamenta a palavra, lhe dá densidade, a impede de se tornar tagarelice vazia.

Essa compreensão do silêncio como luxo, como riqueza, inverte completamente a lógica comunicativa convencional. Normalmente, pensamos o silêncio como déficit: aquilo que ainda não foi dito, aquilo que deveria ser dito, mas não se consegue. Para Clarice, o silêncio é excesso: aquilo que excede a capacidade de nomeação, que transborda os limites da linguagem disponível. As palavras, quando emergem desse excesso, carregam consigo a marca de sua origem silenciosa. Elas tornam o silêncio momentaneamente audível, sabendo que ele voltará a prevalecer. Rodrigo S. M., ainda em *A Hora da Estrela*, confessa que sua “A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique,” (Lispector, 2017, p.47), afirmação que ecoa o “não sei dizer” e o “não saberia fazer” da carta a Fernando Sabino, estabelecendo continuidade entre a falência da linguagem na correspondência privada e sua tematização na ficção. A inadequação da palavra se revela como condição permanente da experiência humana, e a autoconsciência dessa inadequação distingue a escrita autêntica da tagarelice que prolifera palavras sem as interrogar. O que emerge tanto das cartas quanto da ficção se configura como uma ética da linguagem na qual o silêncio funciona como medida de autenticidade, critério pelo qual se avalia a integridade da palavra. Clarice busca uma palavra que preserve a dignidade da subjetividade ao recusar-se a degenerar em ornamento ou

fetichismo. O silêncio opera como o luxo que impede a palavra de converter-se em mera fachada, em discurso social convencionado e esvaziado de interioridade.

Essa busca explica a reticência de Clarice em suas cartas, as interrupções, as confissões de inadequação. Quando ela escreve

“[...] Eu pensava em dizer tudo isso, estava num impulso de sinceridade e confissão que muitas vezes eu tenho em relação a você. Mas não sei, talvez porque você nunca tenha sentido em relação a mim esse mesmo impulso, eu fico de repente apenas com as palavras que eu queria dizer mas sem gostar delas.” (Lispector, 2023, p.160).

Clarice exerce uma forma de resistência: à palavra fácil, à comunicação automática, à falsificação da experiência pelo discurso pronto. O silêncio, nesse contexto, assume função crítica ao preservar a possibilidade de uma linguagem futura mais verdadeira, ainda que essa linguagem talvez jamais se realize plenamente. Nas cartas e na ficção, Clarice demonstra que a autoconsciência metalinguística ultrapassa a reflexão teórica sobre a escrita para constituir-se como prática viva de interrogação permanente. Cada frase se desdobra em pergunta sobre si mesma, cada palavra enfrenta o teste da experiência que deveria nomear.

Quando a palavra falha (como frequentemente falha), o silêncio comparece como testemunho de uma consciência íntegra, que recusa a mentira da eloquência vazia e preserva, na lacuna, a dignidade do indizível enquanto território que a linguagem ainda quer habitar, embora saiba que tal habitação talvez permaneça sempre incompleta, sempre aquém da verdade última que se busca expressar. Em *Um Sopro de Vida*, o Autor-personagem declara:

“Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.” (Lispector, 2023, p.79).

Descrever o livro como “sangue, pus e excremento” mostra que escrever, para Clarice, não é um exercício estético, mas uma expulsão violenta do que ela vive. *Um Sopro de Vida* foi, segundo a autora, “escrito em agonia”. A imagem do sangue que ferve e depois coagula representa esse processo custoso. A experiência viva precisa ganhar forma fixa para virar texto, mas isso causa sofrimento intenso. Escrever se torna um “choque elétrico” que tira o autor do lugar seguro. A verdade sai crua e sem filtros. Essa escrita, que inclui o pus e o excremento, mostra a recusa final de Clarice em embelezar ou suavizar. A literatura nasce de uma experiência de destruição interior. A palavra é apenas o material precário usado para tentar

comunicar o que resiste à comunicação. Como nas cartas, onde o silêncio protege o que a palavra pode destruir, aqui a escrita é uma tentativa desesperada de preservar a vida por meio de uma linguagem que nasce já marcada pela sua própria fragilidade e deterioração.

3.3 O QUE DIFERENCIA O SILÊNCIO LITERÁRIO

Esses procedimentos estéticos poderiam, numa leitura apressada, confundir-se com o mero silêncio comum presente em qualquer correspondência. Afinal, todas as cartas têm lacunas, todas deixam coisas por dizer, todas operam com omissões pragmáticas ou convencionais. A distinção entre o silêncio estético nas cartas de Clarice e o silêncio comum presente em cartas funcionais não reside na presença ou ausência de lacunas, mas na qualidade intencional e na carga semântica que essas lacunas carregam. Em uma carta funcional, o silêncio opera como falha comunicativa ou como omissão pragmática: não se menciona algo porque é irrelevante, porque se esqueceu, ou porque não cabe no protocolo epistolar estabelecido. Trata-se de um silêncio residual, aquilo que sobra após a transmissão das informações pertinentes. Esse silêncio é, fundamentalmente, acidental. Ele não significa; ele simplesmente está lá, como resto inevitável de qualquer processo comunicativo que não pode ser exaustivo.

Nas cartas clariceanas, ao contrário, o silêncio funciona como elemento constitutivo da significação. Não é o que resta depois da comunicação, mas aquilo que a possibilita e a estrutura. Quando Clarice escreve a Tania Kaufmann “o que faltou dizer é que eu penso muito em vocês. Mas isso não se diz; se pensa” (Lispector, 2023, p. 297) ela está teorizando sobre a natureza da experiência afetiva e seus limites de verbalização. O silêncio aqui é performativo: ele não apenas aponta para algo não dito, mas encena a impossibilidade de dizê-lo adequadamente, transformando essa impossibilidade em matéria literária. A formulação paradoxal (“o que faltou dizer” seguido de “isso não se diz”) cria uma tensão que não se resolve. Clarice simultaneamente diz e não diz, nomeia e preserva o silêncio. Essa operação só é possível porque o silêncio aqui não é acidente, mas procedimento consciente.

O silêncio literário se distingue, portanto, por sua reflexividade: ele se volta sobre si, interroga suas próprias condições de possibilidade, torna-se tema enquanto permanece procedimento. Clarice não apenas silencia, ela escreve sobre o ato de silenciar, criando camadas de significação que excedem a função comunicativa imediata da carta. Esse movimento metalinguístico — o silêncio pensado a si — é o que converte a omissão em operação estética.

Não é apenas o que não foi dito, é a consciência do não-dizer, a reflexão sobre os motivos e as consequências do silêncio, a transformação da lacuna em presença significativa. Além disso, o silêncio clariceano é estruturalmente ambíguo: ele opera simultaneamente como presença e ausência. Quando ela interrompe uma confissão (como na carta a Tania onde retrata a melancolia) ou ordena que não lhe respondam (como na carta a Rubem sobre a enfermeira), essas pausas não esvaziam o discurso, mas o tornam mais denso. O leitor é forçado a habitar esses vazios, a preencher as lacunas com sua própria subjetividade, participando ativamente da construção do sentido. Essa exigência de cumplicidade interpretativa distingue a carta literária da funcional: enquanto esta busca a transparência máxima, aquela cultiva a opacidade produtiva. A carta funcional quer ser compreendida imediatamente, quer transmitir sua mensagem sem resíduos, quer se esgotar na primeira leitura. A carta literária, ao contrário, resiste à compreensão imediata, preserva seus resíduos, solicita releituras que sempre revelarão novas camadas de sentido.

A correspondência como gênero literário oferece condições únicas para a operação do silêncio. Diferentemente da ficção, onde o silêncio é geralmente mediado por personagens e situações narrativas, na carta o silêncio manifesta-se como relação entre subjetividades. Há um destinatário real, nomeado, que habitará concretamente aquele silêncio. Isso confere ao silêncio epistolar uma urgência e uma responsabilidade que ele não tem necessariamente na ficção. Na ficção, o silêncio é oferecido a um público anônimo e futuro, na carta, ele é endereçado a alguém específico, presente, que responderá (ou não responderá) a partir desse silêncio. Essa diferença é fundamental. O silêncio na ficção pode ser experimentado esteticamente sem consequências relacionais imediatas. O silêncio na carta, ao contrário, afeta diretamente a relação entre correspondentes. Quando Clarice silencia com Tania, quando resiste a Lúcio, quando se confessa a Fernando, cada um desses silêncios transforma a relação, estabelece ou modifica os contratos tácitos que regem a correspondência.

Por outro lado, a carta permite experimentações que a ficção publicada nem sempre comporta. Como Clarice afirma, ela quer uma vida separada da literatura. As cartas seriam, na concepção dela mesma, esse espaço da vida não-literária. Mas paradoxalmente, é justamente nesse espaço de suposta espontaneidade que a literatura emerge. Clarice não escolhe fazer literatura nas cartas, ela não pode evitar fazê-la, porque sua própria experiência de linguagem é literária em sua essência. Não é que ela transforme a vida em literatura, é que sua relação com a linguagem já é, constitutivamente, literária. A distinção entre vida e literatura, que ela tanto deseja preservar, revela-se impossível porque a linguagem que ela usa para viver é a mesma linguagem que usa para fazer literatura. E essa linguagem é, fundamentalmente, uma linguagem

habitada pelo silêncio.

O silêncio epistolar é, portanto, silêncio-em-relação: ele só significa porque há outro específico que o receberá e interpretará. Isso faz das cartas clariceanas um corpus literário único, onde a literatura se dá não como obra fechada oferecida ao público anônimo, mas como experiência compartilhada entre sujeitos singulares. Cada carta estabelece um contrato tácito sobre como esse silêncio deve ser habitado — contrato que emerge da compreensão intuitiva da alteridade do outro, daquilo que Merleau-Ponty chama de “Cogito tácito”. Clarice não precisa decidir conscientemente qual silêncio usar com cada correspondente, ela sabe, por uma forma de conhecimento pré-reflexivo, qual silêncio cada relação pode sustentar. Esse conhecimento não é teórico, é prático, corporificado, enraizado na experiência vivida da relação com o outro.

Finalmente, o silêncio literário nas cartas de Clarice distingue-se por sua capacidade de gerar aquilo que Barthes chama de fruição, uma experiência de um texto que põe o leitor em estado de perda, que desconforta, que faz vacilar as bases de suas certezas. O leitor de uma carta funcional com lacunas pode ficar curioso sobre o que não foi dito, ou frustrado por não receber toda a informação necessária. Mas essas reações são mais superficiais, pragmáticas. A fruição é outra coisa, é a experiência de ser desalojado de si, de ter suas expectativas fundamentais sobre a linguagem e a comunicação postas em questão. É o que acontece quando lemos a carta de Clarice a Lúcio com o diálogo telefônico imaginário, ou quando encontramos a ordem “Não responda” na carta a Rubem, ou quando habitamos a tensão entre confissão e retratação na carta a Tania. Nesses momentos, não estamos simplesmente recebendo informações sobre a vida de Clarice, estamos experimentando o limite da linguagem, estamos sendo forçados a confrontar nossa própria relação com as palavras, estamos participando de uma investigação sobre o que significa comunicar e sobre o que resiste a qualquer comunicação. Esse é o território propriamente literário do silêncio epistolar clariceano onde o silêncio é uma experiência da linguagem. Um silêncio ativo, constitutivo e intencional. Um silêncio que não falha à literatura, mas que é a própria literatura em seu estado mais essencial.

4 ENTRE A PALAVRA E O QUE ELA NÃO ALCANÇA

Um trabalho sobre o silêncio dificilmente poderia aspirar a uma conclusão no sentido tradicional. Encerrar, sintetizar ou resolver aquilo que se mostrou, ao longo desta investigação, como resistência à captura pela linguagem seria contradizer o próprio objeto. Se o silêncio, nas cartas de Clarice Lispector, não aparece como ausência, mas como força que modula a palavra, então a conclusão só pode assumir a forma de uma suspensão. O percurso analítico buscou menos fixar um sistema e mais acompanhar movimentos: dizer e retrair, confessar e recuar, nomear e preservar. Viu-se que o silêncio se constitui de modo relacional, ajustando-se ao destinatário e ao vínculo que sustenta cada troca epistolar. Com Tania Kaufmann, ele se apresenta como cuidado; com Lúcio Cardoso, como resistência à captura crítica; com Fernando Sabino, como experiência da própria impossibilidade de dizer. Essas variações se organizam como formas de saber tácito, pelas quais Clarice reconhece, em cada relação, o limite do que pode ser partilhado. Essa modulação ética converte-se também em procedimento estético. O silêncio não apenas atravessa os temas, mas estrutura a escrita: aparece na reflexão sobre a própria palavra, na recusa de certos termos, na interrupção do discurso, na escolha de não aprofundar, na encenação da falha comunicativa. Assim, as cartas não apenas dizem algo sobre o silêncio, elas o praticam, fazendo dele parte constitutiva da significação.

Observou-se ainda que esse silêncio epistolar não se separa da poética ficcional clariceana. A consciência dos limites da linguagem, formulada nos romances e nas narrativas, manifesta-se nas cartas como experiência vivida: não mais como construção literária dirigida a um leitor abstrato, mas como gesto dirigido a outro concreto. O silêncio da carta carrega, por isso, uma responsabilidade particular, pois afeta diretamente a relação entre os correspondentes. Permanece, entretanto, um paradoxo: Clarice recusava a ideia de que suas cartas fossem literatura, desejava nelas uma escrita da vida. Ainda assim, é nesse espaço de espontaneidade que sua relação com a linguagem se revela inseparável da experiência literária. Não por projeto estético consciente, mas porque sua forma de dizer e precisamente de calar, já é atravessada pela consciência do indizível. O que distingue, portanto, o silêncio literário do silêncio comum não é a existência de lacunas, mas o modo como essas lacunas significam. Nas cartas clariceanas, o não-dito não é um elemento ativo: não vem depois da palavra, mas junto dela. Quando Clarice afirma que há coisas que “não se dizem, se pensam”, não apenas descreve um limite, mas o encena.

Este trabalho procurou cartografar alguns desses gestos: a modulação ética do silêncio,

sua conversão em procedimento estético, sua circulação entre carta e ficção. Mas toda cartografia é parcial. Há zonas do silêncio que permanecem opacas, não por descuido da leitura, mas porque o silêncio é parte da própria produção de sentido. Talvez por isso não se trate aqui de concluir, mas de interromper. Não de fechar o percurso, mas de deixá-lo em aberto, à maneira das próprias cartas, que avançam até onde a palavra alcança e se detêm, justamente, onde ela começa a faltar.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São paulo: [s.n.], 1987. Disponível em: <https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestradoletras/wp-content/uploads/sites/67/2018/10/Roland-Barthes-O-Prazer-Do-Texto.pdf>. Acesso em: 28 set. 2025.
- BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora cultrix, 1989.
- BARTHES, R. **O neutro**: anotações de aulas e seminários miistrados no Collége de France. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 1ª. ed. São Paulo: [s.n.], 2003.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DIAZ, B. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: [s.n.], 2016.
- HOMEM, M. L. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. [S.l.]: Boitempo, 2015. Disponível em: <https://dokumen.pub/no-limiar-do-silencio-e-da-letra-1nbsped-9788575593028.html>. Acesso em: 29 set. 2015.
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida**. 3ª. ed. [S.l.]: Nova fronteira, 1978. Disponível em: https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/umsoprodevida.pdf.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. 1ª. ed. [S.l.]: Rocco, 1998. ISBN 8532508723. Disponível em: https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/guaviva.pdf. Acesso em: 13 dezembro 2025.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, C. **Todas as cartas**. 1ª. ed. Rio de Janeiro : Rocco, 2023.
- LOBATO, M. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/559800930/O-Dorso-Do-Tigre-Benedito-Nunes>. Acesso em: 28 set. 2025.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. [S.l.]: Editora da Unicamp, 2007. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=U5OnDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA26&dq=eni+orlandi&ots=BCGCiSObf1&sig=BYgG5TUSnvnoNVddpxm7tsKVWI&redir_esc=y#v=onepage&q=eni%20orlandi&f=false. Acesso em: 27 set. 2025.
- PONTY, M. M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.