



SEÇÃO: TEMATHIS

Acervos literários digitais ou O pesquisador como artista: notas sobre uma caderneta de Clarice Lispector

Digital literary collections or The researcher as an artist: notes from a notebook by Clarice Lispector

Clara Lopes Pereira¹

orcid.org/0000-0002-6744-6539
claralopesper@gmail.com

Elizama Almeida²

orcid.org/0000-0002-8820-8134
elizama.alm@gmail.com

Recebido em: 28/11/2021.

Aprovado em: 23/05/2022.

Publicado em: 18/11/2022.

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre a continuidade da obra de um autor através do arquivo, enfocando o pesquisador como sujeito responsável pela atualidade desse lugar. Partindo de uma apresentação do arquivo na chave entre espaço habitado por espectros – e pelos agentes que por ele transitam – são levantadas questões que tangem as contrastantes experiências de manusear os documentos física e virtualmente, sobretudo com o aumento de acervos digitais. Essa última questão é exemplificada a partir do trabalho de pesquisa de uma caderneta inédita de Clarice Lispector, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, cujo acesso se deu pela digitalização do documento original, engendrando dificuldades e possibilidades nessa nova forma de visitar o arquivo, revelando caminhos que o pesquisador pode traçar para encurtar essa distância.

Palavras-chave: Acervos digitais. Materialidade da literatura. Posteridade. Clarice Lispector.

Abstract: This article intends to reflect over the means of ensuring continuity of an author's work through its archive, focusing on the researcher as the entity responsible for the currentness of this place. Starting from a presentation of archive as a bond between a space inhabited by spectrums – and by the agents who go through it – questions concerning the contrasting experiences of handling documents physically and virtually are raised, above all, considering the increase in digital catalogues. This last issue is exemplified through a research work with an unpublished notebook by Clarice Lispector, kept under the guard of Instituto Moreira Salles, accessed through a scanning of the original document, engendering obstacles and possibilities in this new way of visiting the archive, revealing paths the researcher might trace to shorten the distance.

Keywords: Digital collections. Materiality of literature. Posterity. Clarice Lispector.

0 a 300.

"Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta".

(Mário de Andrade)

O presente artigo foca na pesquisa em arquivo como uma possibilidade artística, imaginativa e ativa. Para isso, parte da figura do pesquisador como um dos principais responsáveis pela atualização da obra de um autor a partir do seu acervo.

O texto estrutura-se, portanto, em uma componente teórica e outra prática. Em um primeiro momento, revisita e revisa conceitos de arquivo,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal.

o qual, por muitos caminhos, pode ser compreendido como um *espaço físico* (casa, domicílio). Essa discussão avança delineando os agentes que movimentam este lugar que, precisamente enquanto lugar, é reconfigurado pelo processo de digitalização dos seus documentos. Já em um segundo momento, o texto se detém no relato da pesquisa de um caderno inédito de Clarice Lispector, sob abrigo do Instituto Moreira Salles, durante a pandemia, em diálogo com a obra *Xerox Book*, de Ian Burn. A questão que orienta o texto, portanto, é compreender o que é possível fazer na página e na tela e as implicações críticas, bem como as intersecções dessas escolhas.

É ponto pacífico que textos sobre arquivo comecem recuperando sua etimologia grega e, também, não nos furtaremos a pensar no significado que mora justamente no vocábulo *arkheion*, equivalente à casa, domicílio, endereço (DERRIDA, 2001, p. 12), todos, de certa forma, vinculados ao campo semântico do espaço.

Se o arquivo pode ser considerado um lugar, "e nenhum lugar está livre da história e da prática social" (TAYLOR, 2003, p. 62), quem é que frequenta o espaço do arquivo? Derrida deixa a pista inicial: os arcontes seriam os primeiros guardiões responsáveis tanto pela saúde do papel e funcionamento do depósito quanto pela habilidade de interpretar os documentos ali depositados. A segunda pista é ensaiada a partir do texto de Walter Benjamin, "Desempacotando minha biblioteca" (1931). Ao tratar do ato de colecionar, o intelectual alemão menciona que esse fenômeno "perde sentido à medida que perde seu agente" (1931, p. 234), isto é, à medida que perde seu colecionador. Dessa sentença, a palavra *agente* se destaca e é a partir dela que propomos a discussão entre pesquisador e acervos digitais como possibilidades de continuação da figura do autor.

Tomando o colecionador como um agente que frequenta o espaço do arquivo, cabe perguntar se haveria outros e que formas assumiriam os arcontes nos estudos contemporâneos. Considera-se aqui agente menos como uma pessoa, um sujeito, e mais como uma postura; agente como um número de 0 a 300, de 0 a 301 – ou uma combinação entre eles.

O agente titular (1) poderia ser definido como aquele que tem seus registros, seus *records*, seus restos domiciliados; esse cuja vida está nos papéis deixados avulsos ou organizados previamente já intuindo o interesse público *post-mortem*.

O arconte se atualizaria na figura do agente arquivista (2.1) ou do profissional que maneja de modo técnico essa montante de escrita, que tem uma relação de consumo passivo com o arquivo e busca tratar do "suave tédio da ordem" – na expressão benjaminiana – como organizar, catalogar, alimentar base de dados. O papel do arconte caberia ainda aos herdeiros (2.2), sanguíneos ou eleitos, que gerenciam e zelam pela massa documental ou, de forma mais ampla, gerenciam e zelam pela figura do agente domiciliado, do titular (1).

O agente colecionador (3), anunciado por Benjamin, é aquele que "se ocupa com o que é seu". Sua arte requer verbos como comprar, adquirir, acumular, se apropriar.

Por último, há o pesquisador (4), cuja relação com o arquivo se estabelece a partir de um consumo produtivo. O arquivo nas mãos que pesquisam funciona como um ativo iluminando passagens ressecadas ou esquecidas de determinados episódios ou eventos. A aproximação desse pesquisador pode acontecer em duas linhas: em um tratamento vertical, lidando com o arquivo como *fonte*. Ou em um tratamento horizontal, lidando com o arquivo como uma *ponte* que liga narrativas, personagens e tempos distintos.³

³ A respeito do arquivo como fonte, lembramos a definição de Tânia de Luca (2012, p. 19) que compreende as *fontes* históricas como o conjunto de documentos mobilizados pelo historiador no decorrer de uma pesquisa – isto é, pode se referir aos vestígios do passado. Entretanto, nos aproximamos do arquivo como uma *ponte* em que o documento é fundamental, mas, sobretudo, importam as ligações estabelecidas a partir dele. Considerar o arquivo como ponte se alinha ao conceito proposto por Vilém Flusser em "Pontificar" (1998) que trabalha as "zonas cinzentas" e as "zonas de interpretação" da tradução e da mediação. No pequeno ensaio do pensador tcheco, o foco recai menos no documento ou no texto que é traduzido, e mais no especialista em saltos, isto é, aquele que pontifica, que faz a ponte entre universos distintos. "Os futuros pontífices", diz Flusser, "estarão sentados nos limites entre a ordem e o caos" (p. 197). De uma maneira semelhante, os pesquisadores também parecem se posicionar na dobra entre a ordem do arquivo e o caos presente, em última instância, em todos os outros lugares.

Observa-se o caso de Carlos Drummond de Andrade, o mais notadamente autor-arquivista brasileiro de que se tem notícia. Sabendo haver interesse em seu arquivo como poeta, ele mesmo se antecipou e deu tratamento técnico ao material. Para sua biblioteca de mais de 4 mil volumes, desenvolveu um sistema de catalogação peculiar que considerava a quantidade de estantes e prateleiras em seu escritório. Também organizou sua correspondência de modo irretocável e didático, usando as categorias remetente e ano, envolvendo os volumes de cartas em pastas de cartão azul. Nesse contexto, Drummond estaria exercendo, portanto, a função de agente titular (1) e agente arquivista (2.1), simultaneamente.

Um passo para dentro de parte de seu arquivo, sob a guarda do Instituto Moreira Salles desde 2011, nos depararemos com uma caixa que contém uma vasta coleção de mais de 300 cartões-postais reunidos não por remetente ou data, mas em ordem alfabética do tema: desenho, arte barroca, animais etc. Os cartões-postais são uma fatia "daquilo que é seu", daquilo que adquiriu, comprou, acumulou. Neste ponto de vista, Drummond seria o agente colecionador (3), como anuncia Benjamin.

Outro traço é o de, sem dúvida, obstinado pesquisador (4). Tanto o *Dicionário erótico da língua portuguesa* (1980) quanto o *Dicionário de termos eróticos e afins* (1981), ambos organizados por Horácio de Almeida, só serão publicados graças à empolgação, envolvimento e robusta pesquisa de Drummond, cuja ideia havia sido ventilada em um Sabadole, conforme se lê em crônica do poeta itabirano publicada no *Jornal do Brasil*, em 14 de junho de 1983:

Um dia, numa das reuniões de sábado, em casa de Plínio Doyle, alguém lamentou a falta, no Brasil, de um repositório verbal de erotismo, quando imenso é o vocabulário nacional da especialidade, herdeiro e continuador da tradição portuguesa.

Entusiasmado, Horácio de Almeida diz, no prefácio à primeira edição do dicionário, que "Drummond deu mais do que prometera": "além de ser o pai da ideia, influiu na sistemática da obra,

colaborou com pesquisa de vocábulos, sugeriu trechos para ilustração dos verbetes e datilografou as fichas manuscritas" (ALMEIDA, [2015]).

Conjugando em si os quatro tipos de agentes, Drummond é o evidente exemplo de como um sujeito pode assumir mais de um agenciamento no espaço do acervo.

9.

Se o léxico dos estudos arquivísticos convoca a casa, domicílio, espaço, também costuma apresentar a figura do fantasma, *dibuk* e a morte – evento fundamental que consagra tanto o documento quanto seu autor. No texto "O poder do arquivo e seus limites" (2002), Achille Mbembe afirma que "uma morte tem de acontecer para que surja um tempo outro" e, assim, estabelecer dois intercâmbios com o arquivo. Em uma dimensão, a morte destrói o corpo físico, mas "não ataca de maneira bem-sucedida todas as propriedades dos falecidos". Isto é, a morte não mata de todo: sobram os fragmentos de vida que atestam aquela existência. Uma segunda dimensão é o arquivamento como um tipo de sepultamento. As imagens do cemitério e do caixão reaparecerão no texto de Mbembe pelo que lembram de ritualístico e de sagrado, enfim, "de uma natureza quase mágica". (MBEMBE, 2002, p. 19)

Mas será que o arquivo é ele mesmo garantia da continuidade de um autor e de sua obra? Para o titular alcançar certa longevidade, permanência e pertinência nos estudos basta que seus originais estejam depositados neste espaço? A posteridade do autor ou do documento estabiliza-se em suas figuras?

A resposta parece ser negativa, sobretudo, porque a atualidade (ou inatualidade) de um determinado escritor está na constante visita à sua obra. Esta atualidade não é ativada pelo arquivo em si, mas pelo pesquisador que, de alguma forma, se vincula à sobrevivência do autor, se apoiando nele para falar e escrever. Nessa discussão, o intelectual camaronês Mbembe é ainda mais radical. Para ele, a pesquisa será um ato de espoliação que desconsidera o autor para que o historiador – o pesquisador – estabeleça

sua autoridade. (MBEMBE, 2002, p. 25)

O autor, então, é morto outra vez.

Existe ainda um aspecto incontornável no ambiente do acervo, que é, justamente, certa atmosfera, aura, que lhe compõe. Um

Universo dos sentidos: universo tátil porque o documento pode ser tocado, universo visual porque pode ser visto, universo cognitivo porque pode ser lido e decodificado (MBEMBE, 2002, p. 20, tradução nossa).⁴

Essa dimensão sinestésica se repete em escritores que tratam, de alguma forma, do contato entre o pesquisador e o documento. Logo no início do já clássico *O sabor do arquivo*, Arlette Farge faz uma descrição minuciosa, olfativa, sensível do entorno da pesquisa: "Tanto no verão quanto no inverno, é gelado; os dedos dormentes tentar decifrar e ficam cobertos de poeira fria no contato com o papel pergaminho ou chiffon" (1997, p. 9, tradução nossa).⁵

Também Walter Benjamin, ao lidar com sua coleção de livros privados, não deixará de fora a descrição do espaço: "a desordem dos caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia" (1987, p. 229). De ordem semelhante, Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu*, narra sua ida ao Museu Britânico para realizar sua pesquisa sobre mulheres, ficção e pobreza, e se detém com vagar na descrição do meio físico:

As portas de vaivém se abrem; e ali está um parado sob o vasto domo. Um foi ao balcão; outro pegou uma tira de papel; alguém abriu o catálogo..... e os cinco pontos aqui indicam cinco exatos minutos de estupefação, admiração e perplexidade (WOOLF, 2015, p. 49).⁶

As descrições citadas correspondem a um cenário que prevê o acesso físico – a pele do papel na pele da mão ainda que protegida por luvas. Considerando os universos de Mbembe,

no ambiente digital se perderia o universo tátil do arquivo – ou, como é a proposta aqui, seria preciso reinventar sua fisicalidade.

Os excertos ainda preveem um movimento: o pesquisador se dirige a um lugar. No entanto, no tempo presente, na vida presente, acervos *online* reconfiguraram não só a postura, como a ética de pesquisa. Na mesma medida em que o documento físico levanta perguntas, ele também as responde: dentre as páginas que se pode sentir, tocar, folhear, está seu início e seu fim. No digital, essa linha é mais tênue. Passar de uma página a outra sem o auxílio do gesto da mão cria a possibilidade de haver algo que escapa à visão entre uma imagem e outra, seja essa falta uma página oculta, seja ela apenas a falta do próprio gesto. É preciso terceirizar parte da pesquisa, é preciso confiar no processo de digitalização da instituição, por exemplo.

Se o documento arquivado não se expressa apenas pelas palavras nele contidas, mas também podem ser pistas de leitura uma dobra, uma mancha, uma textura, como (re)aproximar ou reativar essas tessituras quando o contato é mediado pela tela do computador?

92.

O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural, segundo Derrida ao tratar da memória (DERRIDA, 2001, p. 22). No entanto, essa lacuna no arquivo parece que se articula de um modo menos abstrato que certa noção de *mnene* ou *anamnesis* apresentada pelo filósofo francês.

Recuperando os quatro tipos de agentes que passam pelo arquivo, é possível pensar como a falta arquivada pode ser instituída especialmente pelos agentes-herdeiros (2.2). Não são poucos os episódios de interferência, acesso e proibição que impõem perguntas sobre como convivem as esferas públicas e privadas, de que são exemplo os espólios das obras de Nelson Rodrigues,

⁴ Do original: Universe of the senses: a tactile universe because the document can be touched, a visual universe because it can be seen, a cognitive universe because it can be read and decoded.

⁵ Do original: Été comme hiver, elle est glacée; les doigts s'engourdissent à la déchiffrer tandis qu'ils s'encrent de poussière froide au contact de son papier parchemin ou chiffon.

⁶ Do original: The swing-doors swung open; and there one stood under the vast dome. One went to the counter; one took a slip of paper; one opened a volume of the catalogue.. and the five dots here indicate five separate minutes of stupefaction, wonder and bewilderment.

Guimarães Rosa, Cecília Meirelles e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Se considerávamos que as posições dos autores, herdeiros e casas de custódia eram estáticas, distantes e assépticas – com cada um ocupando uma função bastante bem definida –, será que essas atividades poderiam ser repensadas dotadas de subjetividade e imaginação? Como cada um dos agentes pode interferir no processo e resultado de um romance, por exemplo?

Apesar de os agentes passarem, de uma forma ou outra, pelo documento, os tipos de relações que eles estabelecem com o acervo diferem entre si: a um, é outorgada a responsabilidade jurídica; a outro, a conservação; e ainda a outro, a divulgação. Na ponta dessa negociação, se encontram os agentes-pesquisadores que, a partir de um mesmo documento, produzem leituras novas, releituras.

No entanto, antes de chegar ao item propriamente dito, entre o pesquisador e o documento desfilam não só esses agentes, como se erguem perguntas que ainda não dizem respeito ao seu conteúdo, mas ao seu entorno em dois contextos. Um primeiro seria o trajeto: como a procedência do documento pode influenciar o tratamento e a percepção da pesquisa? Terá sido adquirido em leilão ou foi doação de amigo ou herdado por um filho? O segundo contexto seria o da disponibilização: de que forma esse documento é acessável? Está em um site? Há cópias digitais? É possível fotocopiá-lo? Ou é indispensável seguir todo o ritual de consulta ao original em uma sala, com normas e aparatos também específicos?

A produção do agente-pesquisador se localiza na dobra desse emaranhado de contextos e precisa considerá-los, ainda que inconscientemente. Na sua produção final, constará não só o conteúdo textual, narrativo, investigativo, mas estará lá aquilo que lhe foi *possível*, aquilo que lhe foi *permitido*. Ao visitar o acervo, mesmo com

os limites burocráticos, o pesquisador inventa uma maneira de produzir, com seus estudos, um espaço de pensamento a partir dos muros dos edifícios do arquivo, esse espaço de memória.⁷

Sobretudo no ambiente digital, o pesquisador pode acessar ou construir para si um arquivo sem museus, como proposto por Hal Foster – um espaço de acumulação em que se dissolve tanto o sistema de classificação arquivística tradicional quanto os próprios materiais arquivados, culminando em um “arquivo entrópico, uma nova Alexandria” (1997, p. 115, tradução nossa).

E essa consulta feita não ao original, mas ao reflexo do original, isto é, à sua reprodução, cria desconhecidos obstáculos, inaugura outros modos de investigação e contribui para o resultado dessa mesma investigação.

As questões aqui propostas não parecem que podem ser respondidas de imediato; mas há uma sensação de que aquele tempo presente requer do pesquisador o uso de atalhos criativos. Se cada pesquisa leva a assinatura da sua ocasião, ou, ainda, se cada pesquisa leva a assinatura de quem a faz, pode-se pensar nesse agente-pesquisador como ele mesmo um artista.

117.

Essa reflexão parte de uma experiência de pesquisa nos meses de abril e maio de 2020, durante a pandemia da COVID-19. O Instituto Moreira Salles abriga parte do Acervo Clarice Lispector e desde 2004 recebe lotes de diversos tipos de documentos, mas, obedecendo às instruções da Organização Mundial de Saúde (OMS) e do governo federal, interrompeu em março de 2020 as atividades presenciais.

Entre os itens da coleção da autora, há uma biblioteca formada por cerca de 800 livros, além de correspondência, fotografias, quadros pintados por ela e dois dos únicos originais manuscritos de que se tem notícia: *A hora da estrela* e *Um*

⁷ Jorge Luis Borges, no conhecido conto “Funes, o memorioso” (2007), fala de um personagem condenado, depois de um acidente, a lembrar de tudo que via. Recordava não só “cada folha de cada árvore de cada serra, como cada uma das vezes que tinha lembrado ou imaginado” esta mesma folha (tradução nossa). Mas apesar da capacidade torturante de memória, Funes “não era muito capaz de pensar”. Pode-se desenhar, portanto, o *espaço da memória* e o *espaço do pensamento*. Funes se lembrava, mas pensar exige mais que repetir uma informação; pensar requer possibilidade de combinar e conectar informações. Se os centros de documentação são espaços da memória, a pesquisa crítica passa a ocupar o espaço do pensamento.

sopro de vida.⁸ Em janeiro de 2012, o acervo recebeu da família um caderno de notas em que a escritora fez anotações pessoais sobre sua saída do Brasil na década de 1940. Outro lote recebido mais recentemente, em 2018, diz respeito à segunda parte dos originais de *Um sopro de vida*, romance controverso que foi organizado e publicado postumamente pela amiga Olga Borelli. E nos meses iniciais de 2020, o Acervo foi ampliado pela doação de um trio de cadernetas de Clarice Lispector, cujo conteúdo integral ainda segue inédito.

Seria uma dessas cadernetas, catalogada com o título "Ele sentia que nunca..." e sob o código institucional 003571, o objeto de uma investigação *in loco*. Essa pesquisa teria dupla relevância para a historiografia, os estudos literários e a crítica genética: interessava pelo ineditismo de seu conteúdo, podendo a partir dele fazer ligações biográficas e de narrativas ainda não contadas; e interessava também pela proximidade com o centenário de Lispector, cujas comemorações a nível internacional foram de alguma forma afetadas, seja pelo adiamento dos eventos, simpósios e exposições, ou pela transferência dos espaços físicos para as salas de encontro virtual.

Impossibilitada a visita ao Instituto Moreira Salles, a consulta ao material teve de ser levada do ambiente *real* para o *digital*, e esse rearranjo fez o objeto investigado ganhar outros contornos. Em vez de trabalhar com o documento físico, a pesquisa seria feita a partir de uma digitalização da caderneta – o que equivale a dizer que, enquanto as palavras nela contidas permaneceriam inalteradas, parte da experiência sensorial (como pontuada nos textos de Mbembe, Farge, Woolf e Benjamin) se perderia.

A caderneta, ou sua versão digitalizada, é curta: composta por capa, miolo e contracapa, totaliza não mais que quinze páginas. As dimensões de altura e largura são imprecisas – se perdem nos pixels – e as laudas não estão numeradas. Apesar da dificuldade de afirmar qualquer medida acer-

ca das propriedades físicas de "Ele sentia que nunca...", um aspecto é incontestável: seu conteúdo pertence à série de produção intelectual. O documento se distingue em três momentos: dois deles são trechos de ordem mais ficcional, divididos por uma anotação pessoal.

I.

– Eu deixo o leite cozinhando até que ele fique grosso — então tomo — como um creme.

– Isso é pura sensualidade!, riu-se ela referindo-se mais ao tom com que ele falava, do que à própria frase. logo depois de falar, arrependeu-se ligeira, porque havia palavras que, pronunciadas, criavam uma atmosfera falsa, como se abrigasse a [deveres] ou a atitudes. "Sensualidade" era uma dessas palavras ambíguas. Ele notou a palavra com um piscar mais rápido de olhos mas pulou por cima da própria perspicácia e continuou falando. No entanto estava mais alegre. Pareceu-me estranho e indiferente. Pareceu-me uma pessoa que soubesse muito bem como as coisas acabam. Não podia escapar da ordem do dia — cada hora parecia impor-lhe uma atividade e nenhuma deixava-o livre. Essa impressão era tão de estar preso ao destino era tão forte e real que, olhando a manhã, parecia surpreender-se de que tanta inefabilidade e graça pudessem ser correntes.

II.

Praça Baltazar da Silveira, 44

—

sua vida nem ela conseguia recebê-la.

[ilegível]

Casa especial de frios

Defronte da Imperial Avenida Copacabana.

III.

Ele sentia que nunca nenhum ato o simbolizara. Sua íntima unidade nunca se esfacelara ou se entregara como unidade. O que um homem era estava aquém de sua vida. E que a humanidade era uma abstração.

Mas a comunicação não [adiantava]. No fundo mesmo, ele não a queria. Já experimentara mil vezes a comunicação, e era sempre alguma coisa de seca e consciente. Com amigos: [conversavam], [conversavam], e se por um momento se diziam alguma coisa importante logo o notavam, os olhos piscavam. Não a respeito da própria coisa supostamente, mas

⁸ Na famigerada entrevista à TV Cultura, o apresentador Julio Lerner pergunta à Clarice Lispector se "acontece ainda de você produzir alguma coisa e rasgar?". A resposta é curta. Primeiro, ela diz que "deixa de lado", para em seguida afirmar que rasga, sim. Se era uma tendência clariciana de se desfazer dos papéis depois de seus textos estarem terminados e publicados, o que há de manuscrito no acervo pode ser considerado sobrevivente.

de um modo consciente, a respeito do fato de tocarem em coisas importantes. Muitas amizades suas tinham secado por causa de um momento essencial e da espécie de repulsa que se seguia.

Não parecia "natural" — e no caso "natural" era o antônimo de "pervertido" — não parecia natural que pessoas se compreendessem com a consciência e a cabeça. Era um contato errado, provocava uma aridez, um curto-circuito! A comunicação tinha que ser entre alguém que não fosse perturbado pela consciência do outro. E esse outro, sem consciência, teria em si mesmo apenas uma sensação de "abrigo". [...]

Cotejados com livros de crônicas, contos e romances da autora, os trechos I e III não parecem ter sido incorporados ou sequer parcialmente aproveitados nas suas publicações, mas, de fato, é possível perceber que ambos passam pelo método clariciano de ficcionalização, em uma escrita que balança entre o registro íntimo e a construção narrativa. O endereço presente no trecho II quebra a continuidade desse diálogo entre os personagens que só podemos identificar fracamente como "ele" e "ela".

Entretanto, o ambiente doméstico – que muitas vezes embalou seus contos – está presente no leite, assim como a impossibilidade de comunicação com essa figura masculina apenas rascunhada, que pode ecoar tanto em *Ulisses*, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, quanto em *Olimpico*, de *A hora da estrela*. O curto-circuito da palavra.

A respeito do trecho II, a ausência de qualquer pista a respeito da data em que as anotações foram feitas torna difícil a expansão da leitura e

localização da pesquisa vinculada a episódios biográficos.

Apesar das poucas páginas, a leitura desta caderneta é múltipla. Está aí sua multifuncionalidade como superfície destinada à escrita: descer ao fluxo, percorrer ideias ainda em estado de embrião, e, em seguida, ascender rapidamente ao cotidiano, ao endereço dos correios, à lista de supermercado, pão, leite, queijo. A essa modalidade de caderneta, o crítico francês Louis Hay (1999) conceituou como compósita:

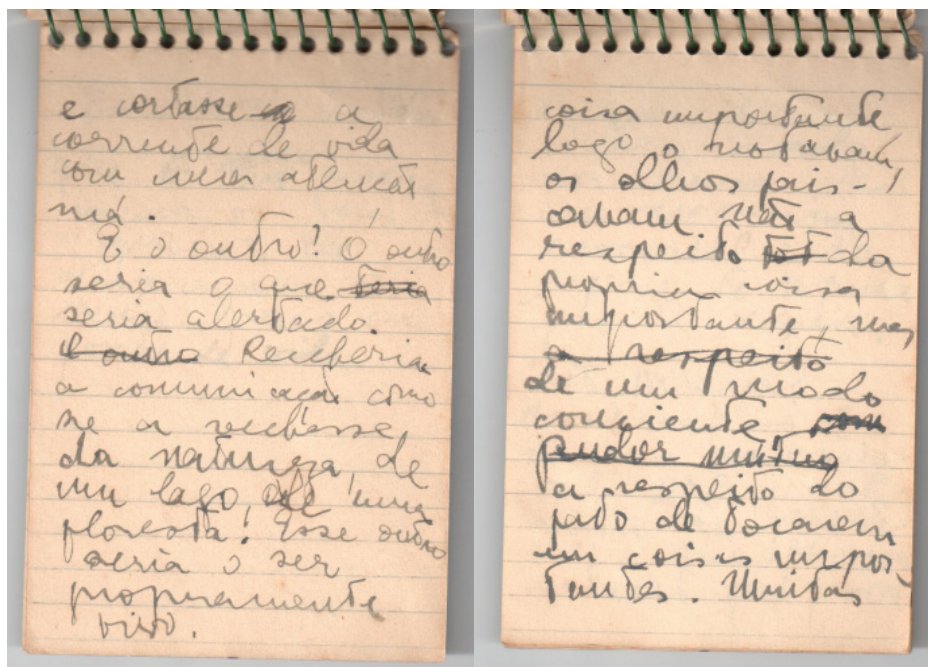
Objeto e função se unem aqui para criar o efêmero e o essencial, acontecimentos cotidianos e projetos literários, fragmentos de formas ou de ideias. A caderneta participa assim de uma etapa bem particular [...] da gênese (1999, p. 9).

A caderneta dá abrigo aos pensamentos urgentes, àquilo que não se pode esquecer. Essa função anda de mãos dadas com um dos métodos que Clarice assume trabalhar sua obra, a inspiração.⁹ A urgência se explicita nas rasuras: desde palavras inacabadas até frases inteiras riscadas com veemência, mas não o suficiente para que não se consiga ler.

O conteúdo não aproveitado para publicação e, ao mesmo tempo, o não descarte do documento pela autora ativa um outro importante ponto: a caderneta é também uma plataforma de esquecimento. Escreve-se para que não se perca a ideia que vem e uma espécie de descanso mental aparece ao pousar as palavras: está registrado, está esquecido (Figura 1).

⁹ A autora declarou à TV Cultura, em 1 de fevereiro de 1977, que usava dois métodos para trabalhar: a inspiração e a concatenação. Segundo ela, "Quando eu estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente."

Figura 1 – Digitalização de “Ele sentia que nunca...” (p. 3 e 7).



Fonte: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles.

Em condições normais, o trabalho com arquivo exigiria o deslocamento do pesquisador ao encontro do documento, que, sob a guarda da instituição cultural, deve ser cuidado, tratado e preservado de forma a alongar ao máximo sua sobrevivência. Ao traçar o caminho contrário, no entanto, se ergueu uma intransponível barreira entre o olhar do pesquisador e o documento "original", sendo preciso confiar unicamente na representação da caderneta.¹⁰

Se, por um lado, não foi possível acessá-la em sua materialidade física, por outro, o documento na tela do computador era, visivelmente, o retrato de uma caderneta, com pauta, espiral e letra cursiva. Foi, então, necessário rearranjar o modo de operar, atuar e pesquisar este manuscrito em sua versão digital.

Sem a fisicalidade do documento, confiando apenas no processo de digitalização terceiri-

zado, nasceram inúmeras questões. A falta da materialidade se mostrava, a princípio, como uma limitação. Tocar o papel, sentir suas dobras e seu relevo parecem pequenos detalhes que, no entanto, trazem reflexões ao pesquisador.

Uma das atividades envolvidas na pesquisa era a transcrição do conteúdo da caderneta, então, naturalmente, dúvidas que se postularam logo no início do trabalho teriam sido facilmente sanadas pelo acesso ao "original". Outra dificuldade tratava majoritariamente da ordem dos escritos e das páginas, demandando uma análise minuciosa para concluir se a digitalização estaria completa ou não — ponto que não seria sequer levantado na prática presencial, com o documento físico em mãos.

Considerando que se trata de uma inédita produção intelectual de uma canônica escritora brasileira, é possível argumentar que *o que* está

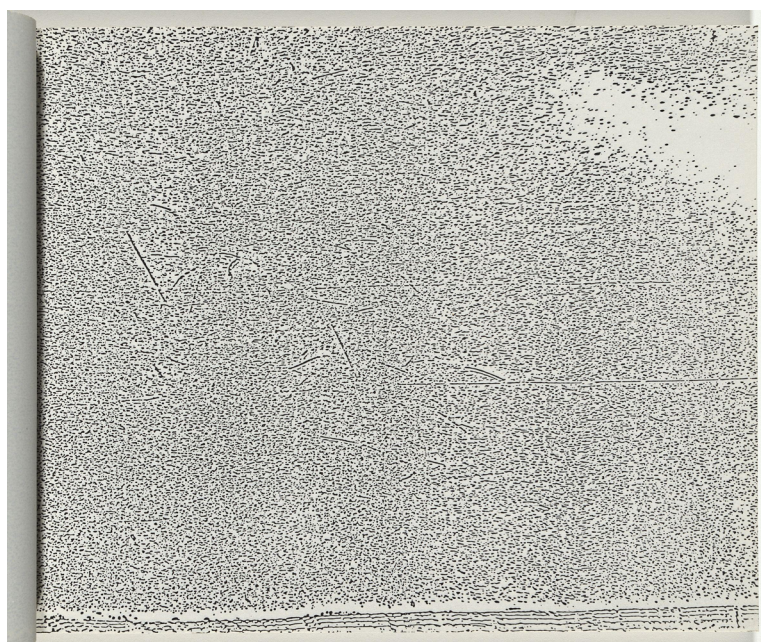
¹⁰ Essa discussão pode ser ampliada se questionada a ideia platônica do que se entende por original. No caso de um documento cuja única versão é datiloscrita, seu original seria a versão manuscrita, portanto anterior, ou ele mesmo é o original? Em que medida se confundem o original do documento com a matriz desse mesmo documento? A reflexão sobre reprodução se solidifica ao repensarmos conjuntamente *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

escrito seria mais interessante do que *como* está escrito. No entanto, certos gestos de Lispector incrustados na grafia, nos espaçamentos e nas rasuras são intransponíveis para a tipografia padronizada de um processador de textos, como o Word. Nessa passagem, o que perde, o que fica, o que se modifica? (Sua letra trêmula, para além da narrativa que escreve, conta também a história do incêndio que sofreu na década de 1960. Times New Roman escreve só a narrativa.)

A experiência dessa pesquisa em muito se

assemelha à obra *Xerox Book* (1968), de Ian Burn. Nela, o artista conceitual australiano fotocopia uma folha A4 em branco, a imprime, fotocopia esta impressão, imprime outra vez, faz mais uma fotocópia – assim por diante, cem vezes. A imagem vai sendo construída no processo de transposição de uma superfície à outra, através do ruído produzido pela máquina de Xerox, e a centésima cópia acaba por ser uma folha acinzentada pela granulação, indistinguível da original (Figura 2).

Figura 2 – Página 100 de “Xerox Book”, Ian Burn (1968)



Fonte: Ian Burn (1968).¹¹

Mas o caminho percorrido entre *Xerox Book*, de Ian Burn, e a pesquisa com a caderneta se aproximava pelo avesso. No caso do documento clariceano, o desafio era não inserir granulações, mas tentar remover os ruídos da página e da tela.

Para contornar as regras do arquivo e devolver alguma fisicalidade à caderneta, optamos por estender o interesse da pesquisa para além da narrativa dos trechos manuscritos. Ao lado do seu conteúdo, caminhou uma tentativa de reconstrução do objeto. Com lápis e papel, as

anotações de Lispector foram reescritas, obedecendo a ordem dada pela digitalização. Essa reconstrução totalizou dezesseis páginas, que foram grampeadas.

Retomando a discussão de Mbembe, ele lembra o teor sagrado que contamina não só o arquivo como os documentos ali incluídos, desviados de qualquer que fosse sua função anterior, e alçados à consagração. Arquivar, para o intelectual, seria um gesto de conversão de

¹¹ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/ian-burn/xerox-book-1968>. Acesso em: 6 maio 2022.

"determinada quantidade de documentos em itens avaliados como *dignos*" (MBEMBE, grifo nosso, p. 20). O diálogo com Giorgio Agamben, em "Elogio à profanação", é quase incontornável. Dirá o italiano que

consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. "Profano" — podia escrever o grande jurista Trebácio — "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" (2007, p. 58).

Se o acesso físico ao objeto envolveria esse regime de consagração em um templo, que é o acervo, recriá-lo, em casa, com o que se tem à mão, seria o contrário: a caderneta inventada, reconstruída é dessacralizada, profanada. E profanação nesse sentido seria justamente "a passagem do sagrado ao profano [que] pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo" (AGAMBEN, 2007, p. 59).

A investigação no ambiente *online* permitiu a criação de uma materialidade que o acesso *in loco* jamais possibilitaria — o estatuto da caderneta no acervo segue sendo o de permanente objeto de desejo, absolutamente interdito às profanações. A caderneta recriada em casa volta a ser a plataforma dotada de mobilidade, que, pela sua forma, pode ser carregada no bolso, na bolsa.

E esse manusear o documento, em um corpo a corpo de papel e mão, clarifica ou complexifica inúmeras outras questões. Como expressar digitalmente a fisicalidade do arquivo? Como lidar com a consulta em acervos digitais? Se nem toda produção de conhecimento está na palavra escrita, como pensar com os olhos na tela e as mãos no teclado?

A pesquisa converte-se, então, em uma prática artística.

300, 350.

Na chave entre autoria e posteridade, o nó talvez surja na figura mesma do agente-pesquisador, parcialmente responsável pela continuação da obra. A posteridade, neste caso, não estaria

garantida no objeto, mas em um pacto contínuo entre o sujeito que escreveu e o sujeito que, anos depois, revisitou o escrito. Para Mbembe, "tanto o historiador quanto o arquivista ocupam uma posição estratégica na produção do imaginário institucional" (2002, p. 23). Substituindo historiador pelo seu equivalente mais amplo — pesquisador —, essa sentença tende a ser substancialmente expandida.

A partir da análise proposta nesse artigo, vimos que tanto o arquivista, quanto o herdeiro, colecionador e espaços de custódia são agentes nesse lugar que, em última instância, criam um imaginário ao inventar, consagrar, destituir, influenciar o modo como determinada obra, autor ou documento é assimilado pela comunidade daquele tempo.

Mas se os arquivos "não possuem significado a não ser no âmbito da experiência subjetiva daqueles indivíduos que, em certa altura, venham a utilizá-los" (MBEMBE, 2002, p. 23), são os agentes-pesquisadores que, pelo uso, acesso, abertura, ampliam a leitura e atualização dos arquivos. Portanto, montar, conectar, compor são verbos desse espaço de *status*, que é o arquivo tanto em sua versão física, como uma estrutura portentosa e sagrada, como no ambiente *online*.

Uma saída ou, ainda, uma sugestão para produzir conhecimento a partir dessa reconfiguração no acesso pode ser assumir a pesquisa também como um ato de criação. Assumir a pesquisa como um jogo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Elogio à profanação. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 57-72.

ALMEIDA, Elizama. Quando desejos outros é que falam: "Por dentro dos acervos". In: *Instituto Moreira Salles*. São Paulo, 30 out. 2015. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/quando-desejos-outros-e-que-falam>. Acesso em: 9 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: *Cuentos completos*. Colombia: Penguin Random House, 2013.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, n. 17 e 18, dez. 2004. Publicado por Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_clarice_lispector. Acesso em: 20 ago. 2020.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Point, 1997.

FERRAZ, Eucanaã *et al.* In: *Clarice Lispector IMS*. [S. l.], Instituto Moreira Salles, c2012. Disponível em <https://claricelispectorims.com.br>. Acesso em: 29 ago. 2020.

FOSTER, H. The Archive without Museums. *October*, Cambridge, n. 77, p. 97-119, 1996.

FLUSSER, Villém. Pontificar. In: *Ficções Filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

HAY, Louis. A montante da escrita. In: *Devagar obras*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. [Entrevista cedida a] Julio Lerner. *Panorama*, São Paulo, 1977. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Acesso em: 13 ago. 2020.

LUCA, Tania Regina de. Notas sobre os historiadores e suas fontes. *Revista Métis: História e Cultura*. Caxias do Sul, v. 11, n. 21, p. 13-21, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126896>. Acesso em: 20 maio 2022.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (org.). *Refiguring the Archive*. Cape Town: New Africa Books, 2002. p. 19-26.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.

Clara Lopes Pereira

Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil, onde participa do grupo de estudos *lacuna* e estuda a obra de Clarice Lispector a partir do arquivo.

Elizama Almeida

Mestre em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil, onde criou o site Museu da Literatura Brasileira (<https://museudaliteratura.com.br>) e participa do grupo de estudos *lacuna*. Doutoranda no Programa Materialidades da Literatura, na Universidade de Coimbra (UC), em Coimbra, Portugal. Pesquisadora do Instituto Moreira Salles.

Endereço para correspondência

Clara Lopes Pereira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Letras
Ed. Padre Leonel Franca - 3º andar
Rua Marquês de São Vicente, 225
22451-900 Rio de Janeiro
Brasil

Elizama Almeida

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Instituto de Estudos Brasileiros - IEB - 5º andar
Programa Materialidades da Literatura
Largo da Porta Férrea
3004-530 Coimbra
Portugal

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação das autoras antes da publicação.