UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

AUTOBIOGRAFIA AO CORRER DA MÁQUINA: A ESCRITA DE SI NA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

UBERLÂNDIA
2011

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

AUTOBIOGRAFIA AO CORRER DA MÁQUINA: A ESCRITA DE SI NA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profª. Drª. Joana Luíza Muylaert de Araújo

UBERLÂNDIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F451a Fidêncio, Luana Marques, 1985-
Autobiografia ao correr da máquina [manuscrito]: a escrita de si na crônica de Clarice Lispector. / Luana Marques Fidêncio. - Uberlândia, 2011.
180 f.

Orientadora: Joana Luíza Muylaert de Araújo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 2. Crônicas brasileiras - Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses. I. Araújo, Joana Luíza Muylaert de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

AUTOBIOGRAFIA AO CORRER DA MÁQUINA: A ESCRITA DE SI NA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Joana Luíza Muylaert de Araújo (UFU)

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)

Prof.ª Dr.ª Jacy Alves Seixas (UFU)

Agradeço a CAPES que possibilitou a realização desse trabalho com a dedicação exclusiva que ele exigia.
Agradeço ao Instituto de Letras e Lingüística da UFU na figura de seus professores, técnicos e secretários pelo auxílio durante a minha graduação em Letras e Literaturas de Língua Portuguesa. Agradeço especialmente aos professores: Aldo, Joana, Roberto, Paula, Maria Suzana, Maria Ivonete, Benice, Jackeline, Maurício, Evandro, Maura entre muitos outros.
Agradeço ao DALVIM, Diretório Acadêmico do curso de Letras Vinícius de Moraes, espaço que me possibilitou, durante a graduação exercitar meus direitos de discente e trocar experiências com a comunidade do ILEEL-UFU. Agradeço à coordenação do Mestrado em Teoria Literária desse Instituto pelos dois anos de intenso trabalho e enriquecimento para a minha formação enquanto pós-graduanda, na figura de seus professores. E ao secretário deste Programa, Renato, pelos constantes auxílios.
Agradeço às funcionárias da copa da Universidade pelos sete anos de café grátis.
Agradeço a banca de qualificação à qual esse trabalho foi submetido quando ainda bastante incipiente. Pois foram as contribuições desses professores, Roberto Daud e Jacy A. de Seixas, que possibilitaram estabelecer os rumos seguidos nesta dissertação, sob as constantes orientações, revisões e acompanhamento da minha orientadora Joana Luíza Muylaert de Araújo.

Dedico este trabalho a professora Joana Luíza Muylaert de Araújo, minha orientadora, por ter sempre se excedido nos cuidados com meu trabalho e com minha pessoa. Ao professor Roberto Daud que me tornou uma estudiosa da obra de Clarice Lispector e foi meu co-orientador nesse percurso. Ainda aos professores: Aldo Luís, Paula Arbex, Maria Suzana, Maria Ivonete, Jacy, e a todos os outros que foram responsáveis pela minha formação.
Dedico este trabalho a Diego Mendonça, Marco Antônio R. Azevedo, e a minha família.
Dedico este trabalho a Leon de Aguiar. E aos meus outros amigos escritores: Abraão José, Augusto Corvo S. Garcia, Danislau Tamen, Muryel de Zoppa, Tatielle C. Freitas, Dom Manoel Veronez, Aline Romani, Marillu Caixeta, Fhaêsa Nielsen, Robinson Sete, Guilherme Problema e Juliana Schorëden.
Dedico este trabalho aos amigos que foram muito importantes para que eu enfim escrevesse essa dissertação de mestrado: Luma Maria, Esthefânia, Shigueo, Paulo, Renan, Flávia, Gil, Geraldo Vinícius, Ademir César Sampaio, Viviane, Bárbara, Walter Pereira Guimarães Neto.
Dedico este trabalho também aos amigos: Brunão, Bruno Eliai, Felipe Dedão, Jason, Jaka, Diegão, Adriana Célia, Carol, Gustavo Todinho, Daniel Testa, Giordano Tripa, Manolo, Thalita, Fernanda, Flávio Citton, Rose, Natália, Luana Magrela, Alessandra, Gabriela Parreira, Jack Will, Elias Gram, Luciano Pereira, Carlos Eduardo Armond, Naiana, Danilo, Breilla Zannon, André PV, e ainda muitos outros que não designarei nominalmente aqui.

Ultimamente têm passado muitos anos.

Rubem Braga

Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor.

Clarice Lispector

Todos trabalharão esse eu sem carne,
Sem carne não há guerra,

Leon de Aguiar

RESUMO

O livro *A descoberta do mundo* (1999) reúne crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, num conjunto que se configura como espaço singular na obra clariciana. A importância dessas crônicas ainda não foi devidamente reconhecida pela historiografia e crítica literária brasileiras. Essa obra faz-se importante também para o estudo das especificidades e mesmo da versatilidade da escrita clariciana. Pois Clarice transitava entre diferentes modalidades de narrativa, alternando-se na escrita de contos, romances e crônicas e mesmo republicando contos e partes de romances em sua coluna de jornal ou o contrário. Quanto às peculiaridades da escrita cronística da autora, devemos lembrar que ela não só não se enquadra nos moldes mais tradicionais do gênero em questão como também não deixa de problematizar, enquanto mote da própria criação cronística, esse seu relutante *descompasso*. Sendo comum em suas crônicas a presença do questionamento sobre o próprio gênero naquilo mesmo que o constituiria: "Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito?" (LISPECTOR, 1999, p. 112). Ainda devemos aludir àquela acentuada preocupação de Clarice, marcante nas crônicas, e que se refere ao fato do gênero implicar, ou mesmo exigir, uma pessoalidade, uma referencialidade incômoda para a escritora, que ora confessava o desejo de se revelar autobiograficamente diante de seus leitores, ora afirmava o contrário. *A descoberta do mundo* (1999) responde ainda ao nosso anseio de pensar aqueles escritos, no caso a crônica, que estiveram à margem das fontes tradicionalmente privilegiadas na crítica historiográfica brasileira, mas que podem mostrar-se de grande riqueza frente ao intento de se escrever em outras chaves a história de nossa literatura. Há que se dizer ainda que a leitura dessas crônicas permite-nos refletir não apenas sobre o gênero crônica e suas especificidades, mas também sobre a autobiografia e alguns conceitos relativos à *escrita de si*, para assim nos posicionarmos diante de outra questão que aqui se anuncia, qual seja, a da relação das crônicas de Clarice Lispector com uma escrita de caráter autobiográfico.

Palavras-chave: Clarice Lispector – literatura brasileira – gêneros – crônica – autobiografia.

RÉSUMÉ

A descoberta do mundo (1999) est un recueil de chroniques de Clarice Lispector – parues dans le *Jornal do Brasil*, entre 1967 et 1973 – qui constitue un espace singulier dans l'oeuvre claricienne. L'importance des ces chroniques n'a pas encore été dûment reconnue par l'historiographie et la critique littéraire brésiliennes. Cet ouvrage s'impose également dans le domaine des études concernant les spécificités, voire la versatilité, de l'écriture claricienne, une fois que sa production a toujours compris de différentes modalités narratives s'étendant tantôt aux contes, aux romans, tantôt aux chroniques, ou à la publication de ces écrits dans le *Jornal do Brasil*. Quant aux particularités de l'écriture de ses chroniques, il faudra souligner que Clarice met continuellement en question son inadaptation face au double mouvement d'obéissance et insoumission aux contours du genre en question. Cela constitue la raison pour laquelle nous pouvons déceler dans ses chroniques la présence d'une mise en question des composants du genre lui-même : « La chronique comprend-t-elle un récit ? Une discussion? C'est le condensé d'un état d'esprit? » (LISPECTOR, 1999, p. 112). Il faut encore dire que le souci majeur de Clarice, toujours présent dans ses chroniques, se rapporte au fait que le genre comprend, ou même exige, la conception d'un trait personnel, voire une référence bouleversante, dérangeant l'écrivain qui avouait être guidée à la fois par un paradoxal désir de se tourner vers l'autobiographie ou faire tout juste le contraire. *A descoberta do mundo* répond encore au besoin d'analyser des écrits qui ont été en marge des sources traditionnellement privilégiées dans la critique historiographique brésilienne, mais qui peuvent constituer une grande richesse face au dessein de reécrire l'histoire de notre littérature. La lecture de ces chroniques nous permettra de réfléchir aussi bien sur le genre et ses spécificités que sur l'écriture autobiographique et quelques notions relatives à l'*écriture de soi*, ce qui nous conduira à une autre question qui s'ébauche dans ce travail, c'est-à-dire le rapport entre les chroniques de Clarice Lispector et une écriture aux fondements autobiographiques.

Mots-clés: Clarice Lispector – literature brésilienne – genres – chronique – autobiographie.

SUMÁRIO

PRÊAMBULOS 13

CAPÍTULO 1 - DA ESFINGE 21

1.1 – O enigma Clarice 30
1.2 – O monumento Clarice 39
1.3 – A menina-monstro 56

CAPÍTULO 2 – DA CRÔNICA CLARICIANA 63

2.1 – Fronteiras e valores 73
2.2 – O Pavão 77
2.3 – Questões de gênero 79
2.4 – O Folhetim 82
2.5 – Botas de sete léguas 88
2.6 – O gênero Clarice 97

CAPÍTULO 3 – DA AUTOBIOGRAFIA CLARICIANA 116

3.1 – A autobiografia possível 120
3.2 – A descoberta do mundo e a escrita de si 137
3.3 – Uma Autobiografia clariciana 149

CONSIDERAÇÕES FINAIS 167

REFERÊNCIAS 174

LISTA DE ABREVIATURAS

DM – *A descoberta do mundo*

PNE – *Para não esquecer*

APV – *Aprendendo a viver*

CPC – *Cartas perto do coração*

Preâmbulos

No presente espaço, devemos oferecer ao leitor de nosso trabalho um conciso esboço daquilo que vai se apresentar nos capítulos que se seguem. Do mesmo modo que devemos, em certa medida, apresentar também algumas considerações sobre a escolha de nossos pressupostos, tendo em vista as intenções que moveram a constituição de nosso texto, fazendo frente às hipóteses que pretendemos verificar, em sua plausibilidade, frente à obra escolhida.

Mas e quanto à escolha de tal obra? Como se deu, para começar, o nosso interesse por Clarice Lispector e por sua obra de cronista __ reunida em *A descoberta do mundo* (1999) __, dentre tantas que se nos apresentaram como possibilidades de estudo? Como justamente a obra tida por "menor" da escritora veio a se tornar o objeto de nossas reflexões? E como foi que essa obra acabou por se revelar extremamente diferente daquilo que pensávamos que ela fosse? No nosso caso, havemos de contar uma pequena história.

A minha. E aqui opero a mudança da primeira pessoa do plural para a primeira do singular para contar como, no ano de 2005, cursando o segundo período do curso de graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, um trabalho que escrevi __o primeiro da minha graduação que se pretendia um artigo__, para a disciplina Leitura e produção de textos II, acabaria por me tornar a partir de então mais uma das pessoas que se dedicam a pesquisar e pensar a literatura brasileira.

Mas não poderia aqui, culpar ou agradecer à professora da disciplina, pois ela nada teve a ver com a definição desse meu caminho. Aconteceu foi que um amigo já avançado em anos na graduação do curso de Letras viu esse meu "artigo" e tendo ficando contente com meu interesse pela literatura manifesto em tal texto resolveu então me apresentar para o professor orientador do grupo de estudos de que fazia parte. E foi assim que conheci meu primeiro orientador, o professor Doutor Roberto Daud do Instituto de Letras e Lingüística da UFU.

E foi assim que comecei a me preocupar com a constituição da obra de Clarice Lispector. Inicialmente, eu, leitora já de alguns romances da escritora, senti um grande medo de ter que enfrentar algumas daquelas obras, o que em certa medida ainda sinto, porque, se era verdade que até então eu havia lido *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A maçã no escuro*, era também verdade que não podia dizer, sobre essas obras, mais do que três ou quatro palavras: "gostei, mas não entendi nada..."

Porém, o professor Roberto estava estudando com o seu grupo os contos da escritora, e os contos eram, sentia eu, mais fáceis de ser abordados que os romances. Um tempo depois vim a saber que essa aparente obviedade fazia sentido. E que não se travava apenas da questão da extensão, infinitamente menor do conto. Mas sim que Clarice conseguia operar nesses seus contos uma interessante síntese dos caracteres sobre os quais se desdobrava nos seus escritos mais longos[1]. E que foram esses contos os responsáveis pela popularização da escritora frente a um público maior de leitores.

Passando então ao estudo dos contos de Clarice Lispector e contente por enfim começar a me sentir capaz de dizer mais que umas três palavras sobre ela, continuei sob a orientação do professor Roberto Daud. Estava bastante interessada na sugestão de trabalho que o professor havia me apresentado, escolher alguns aspectos desses contos (eram os contos de *Felicidade Clandestina*) de Clarice e compará-los com algo que se me apresentasse oportuno nos contos da escritora neozelandesa Katherine Mansfield. Nesse período a leitura de Mansfield e também de Virgínia Woolf, bem como dos textos fundadores da literatura comparada me fizeram sentir incapaz de superar a barreira da língua inglesa que não dominava e ainda não domino até hoje.

O professor Roberto me sugeriu então pensar em alguma questão interessante que, presente nos contos de Clarice Lispector, pudesse ser comparada com o conteúdo das crônicas também da escritora. Inicialmente não me pareceu boa idéia trocar os contos famosos, canonizados e munidos de boa fortuna crítica por crônicas escritas para jornal, desconhecidas, e pouquíssimo estudadas. Mas foi então que se deu para mim *A descoberta do mundo*. Acabei me interessando por estudar apenas as crônicas, e para tanto, durante um bom tempo tentei defini-las, o que às vezes ainda persisto em tentar fazer.

E acho que, diretamente influenciada por aquela que viria a ser, em seguida, minha orientadora, acabei também me interessando pela comparação das crônicas com o conjunto de cartas trocadas entre Clarice e seu amigo, Fernando Sabino, um importante cronista mineiro. Nessa altura da minha trajetória como pesquisadora da obra clariciana e tendo desviado bastante os meus interesses de pesquisa, o professor Roberto sugeriu, devido ao

---

[1] E como a própria Clarice diz em uma de suas cartas a irmã Tania, falando do que viria a ser o romance *A maçã no escuro*: "O livro está me dando muito desgosto, acho que fracassei. Foi um livro muito difícil de fazer, o que não é desculpa. Mas ainda vou trabalhar nele. Se eu conseguisse dar a ele certa maciez que consigo dar nos meus contos, se conseguisse dar a ele o movimento mais rápido que consigo às vezes no conto... Mas também preciso considerar que romance tem um ritmo diferente, a respiração é outra. Enfim, é trabalho duro, e é assim mesmo." Carta enviada de Clarice para Tania Kaufmann, em 13 de fevereiro de 1956, presente em *Minhas queridas*, 2007, p. 264-266.

perfil do meu projeto, passar a minha orientação para outra professora de literatura do Instituto de Letras e Lingüística, a professora Doutora Joana Luíza Muylaert de Araújo, que então, mais ou menos em 2007, já havia sido minha professora da graduação, e de cujo grupo de pesquisas eu também fazia parte. E foi assim que me tornei orientanda da professora, na iniciação científica e no curso de Mestrado em Teoria Literária da ILEEL-UFU.

Porém, devido ao fato de a professora Joana não estar naquele momento estudando propriamente Clarice Lispector, e ter-me aberto uma amável exceção, o professor Roberto continuou gentilmente me auxiliando. Tendo mesmo, posteriormente, vindo a ser meu co-orientador no mestrado. Digo isto aqui talvez para justificar a inscrição dupla de meu trabalho, na medida em que meu interesse inicial pela obra cronística da escritora, acrescido por novas inquietações que vieram a surgir ao longo desses anos, resultou no presente trabalho.

O que poderia ser resumido no seguinte: refletir sobre o gênero crônica, e sobre sua configuração especifica resultante do tratamento que lhe confere a escritora Clarice Lispector. E, ainda, problematizar a questão de Clarice, no espaço de suas crônicas, haver-se colocado de modo a se poder aqui propor a leitura de suas crônicas como um modo de escrita autobiográfica.

Assim, o meu primeiro capítulo responde, ou pretende responder, à tentativa de me aproximar dessa figura, que entre tantas possíveis adjetivações, se apresenta para mim como fugidia, esgarça, enigmática, ou apenas, Clarice Lispector. Responde também ao intuito de compreendê-la minimamente, em sua trajetória de escritora, e também de ser humano. Bem como à tentativa de situar alguns caracteres da persona clariciana, e mesmo da constituição de sua escrita no entrecruzamento com sua trajetória de vida. Do que decorre que, necessariamente, fui levada a percorrer aqueles apontamentos da crítica da obra clariciana que se voltam para tais aspectos.

O ensaio de Lícia Manzo, *Era uma vez: EU – a não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1997), está entre uma das primeiras leituras que veio a me indicar a professora Joana, e que me permitiu vislumbrar empreender a abordagem de caracteres referentes a uma escrita de si nas crônicas de Clarice. Mas esse é o assunto do terceiro e último capítulo desse trabalho. O que não diz muito, pois a este ensaio recorri em todos os capítulos, bem como à entrevista de Clarice concedida ao *Museu da Imagem e do Som*, (LISPECTOR, 2005), e às biografias sobre ela que foram consultadas.

E do mesmo modo muitas das crônicas, e cartas de Clarice por mim utilizadas são reiteradamente citadas nesse trabalho. Procedimento este que, antes de pretender-se uma forma de estilo, refere-se à indissociabilidade entre os vários registros da obra clariciana e a recorrência com a qual os temas, as indagações e possíveis respostas a mim se impuseram no processo da escrita desse texto.

Assim em meu primeiro capítulo, procedi ao tratamento da trajetória de Clarice Lispector, tanto cronológica, quanto em direção à constituição de sua imagem enigmática. E, ainda em direção ao que chamo aí de "monumento", que nada mais seria que a edificação de seu projeto literário, a publicação de seus romances e a constituição do campo ficcional por onde ela transita. Mas nessa trajetória da autora é possível perceber que, num movimento, senão contrário, ao menos na direção desse contrário, Clarice começa por minar este seu projeto literário ao conferir ao material de sua biografia tratamento literário, ao amalgamar sua vida e sua palavra no corpo de sua escrita, ao dizer "eu", cada vez mais em seus escritos, do que são exemplo as crônicas de que falamos. Serviu-me como auxílio, nesse sentido, o livro de Edgar C. Nolasco, *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector* (2004) a que também recorri mais de uma vez.

Essa configuração específica da obra de Clarice foi aqui considerada por se referir, principalmente, àquela parte de sua escrita que foi menos valorizada pela crítica, aquela que podia ser definida como sendo um verdadeiro "fundo de gaveta" da escritora: as crônicas, as entrevistas, os contos escritos sob encomenda de *A via crucis do corpo*, os textos escritos para as páginas femininas. Pois é aí que está incluído o livro *A descoberta do mundo* (1999), e é aí, acredito, que aflora de forma mais evidente a inscrição de Clarice em sua escrita, e de sua escrita em sua vida.

Do meu segundo capítulo, portanto, poderia dizer que ele também remonta ao tempo em que a definição da crônica e suas características eram meu grande interesse, e maior preocupação. Bem como a defesa deste gênero que, se era denominado "menor", mostrava-se, por outro lado, como um importante espaço para se pensar a literatura brasileira. Gênero a que muitos, para não dizer quase todos, dos nossos escritores se dedicaram, sobretudo no século XX.

Nesse sentido pretendia, e ainda pretendo, contribuir para a valorização da obra cronística de Clarice Lispector, cujas produções nesse âmbito ainda não foram devidamente resgatadas e reconhecidas como parte importante do conjunto de suas

realizações escritas. Entre os poucos trabalhos teóricos que tratam da crônica e de seus representantes, que consegui reunir, como por exemplo: "A Vida ao Rés-do-Chão", prefácio de Antonio Candido[2], o livro *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* (1987), de David Arrigucci Jr, e aquele livro *A crônica*, de Jorge de Sá, (1985), apenas o artigo "Página de livro, página de jornal", de Walnice Pereira Galvão[3] é que trata de apresentar Clarice cronista e de definir sua relação com o gênero crônica.

Outra de minhas inquietações referia-se a necessidade de refletir sobre o fato de que a própria escritora, em suas crônicas semanais, no *Jornal do Brasil*, perguntava-se reiteradas vezes o que realmente seria uma crônica, indagava sobre as características inerentes a esse gênero limítrofe, as diferenças que haveria entre a crônica e o conto, e mesmo os temas mais apropriados para esse tipo de escrita. E considerar também, o modo peculiar com que Clarice transitava de um gênero a outro, e mesmo re-elaborava trechos de romances, contos e outros escritos na sua produção de cronista.

Porém, ocorre que vieram se somar ao corpo desse trabalho aquelas novas inquietações despertadas em mim pelos rumos que tomou essa pesquisa sob a orientação da professora Joana. Como, por exemplo, a necessidade de observar não apenas os termos do diálogo epistolar da escritora como Fernando Sabino, reunido em *Cartas perto do coração*, 2001, mas ainda o conjunto da correspondência até então publicada [4] da escritora: *Correspondências*, 2002, e *Minhas Queridas*, 2007.

Tendo em mente que a configuração da escrita epistolar, antes de nos propiciar o encontro com a verdade íntima da escritora, acabaria por se revelar como mais um espaço de atuação passível de suas próprias ficções. Espaço esse no qual ela há de desdizer ou corroborar certas intenções que se insinuam na sua escrita de cronista, mesmo porque Clarice Lispector se utilizou do conteúdo expresso em algumas de suas cartas, trocadas com a família e amigos, para posterior confecção de algumas dessas suas crônicas.

---

[2] A versão consultada neste trabalho do prefácio "A Vida ao Rés-do-Chão", de Candido, refere-se ao que foi publicado como introdução ao livro *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*.(SP: Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992).

[3]Trata-se de um artigo de Walnice Galvão, intitulado "Página de livro, página de jornal" e que se encontra no livro *A historiografia literária e as técnicas de escrita*, organizado por Flora Süssekind e Tânia Dias. (Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004).

[4] No livro *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, __ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993 __ encontramos a indicação de que algumas das cartas que foram trocadas entre Clarice e seu ex-marido, Maury Gurgel Valente estavam reservadas até o ano de 2010. Um simples exemplo de que não é possível acreditar-se que a leitura das cartas publicadas de Clarice Lispector propiciaria o conhecimento do conjunto reunido de suas correspondências. Contudo, esses volumes já publicados, ainda assim, são um espaço de extrema importância para a historiografia literária, bem como para qualquer pesquisador que manifeste o interesse de se debruçar sobre a obra da escritora.

O ponto principal dessas novas inquietações frente à crônica de Clarice Lispector referia-se porém, como já disse anteriormente, ao fato de que, sendo esse um espaço singular na sua obra, no qual ela mesma confessava não saber bem como atuar, teria se materializado aí uma escrita bastante particular, uma escrita autobiográfica. E mesmo que se se considerasse a inerente referencialidade que o gênero crônica pressupõe, essa questão seria capaz de ensejar aqui pelo menos mais um capítulo em nosso trabalho.

Assim, o motivo principal que me levou, ou mesmo que exigiu de mim escrever o terceiro capítulo dessa dissertação, foi a inquietação frente às relações que a obra, especificamente a obra cronística, de Clarice Lispector manteria com a sua própria vida, ou com a questão de uma escrita de caráter autobiográfico. No sentido de afirmar essa relação é que se fez notar como importante o já citado ensaio de Lícia Manzo (1997).

E num sentido mais amplo, acabei por me perguntar sobre o porquê de o mercado editorial ter privilegiado sistematicamente, nos últimos tempos, a publicação dessas escritas da memória: biografias, autobiografias, diários, correspondências de grandes personalidades, fotobiografias, diários, entre outros. E acabei ainda por, inevitavelmente, percorrer alguns dos exemplares dessas publicações, tendo em vista uma maior aproximação e familiaridade com algumas de suas especificidades. Acabei por tentar ainda compreender o porquê de, mesmo nos domínios da ficção que teve lugar mais contemporaneamente, aflorar em profusão o número de escritos que trazem por mote justamente os mais diferentes tratamentos para essa questão: das relações entre vida e obra, entre correspondência ou indistinção do autor e da personagem narrada, entre o referencial e o ficcional na escrita.

E frente a tudo isso, fui levada a perceber, no decorrer da elaboração deste trabalho, que a vida e a obra de Clarice Lispector começaram a ser mais comumente confrontadas nas últimas décadas. O que me pareceu um grande incentivo à pergunta aqui materializada sobre haver nas crônicas que Clarice, se não uma autobiografia propriamente dita __ mesmo porque esse gênero é tão controverso, ou mais, que o gênero crônica__, ao menos certa forma de *escrita de si*, para falar em termos mais acertados. Ou uma *autoficção*, termo aqui evocado em consonância com que é exposto por Diana Klinger no livro em que trata da configuração de uma *escrita de si* na literatura latino-americana da contemporaneidade, (KLINGER, 2007).

A *autoficção* é o termo que serviria para designar as obras nas quais o autor se encontra autobiograficamente implicado, sem que tais obras, no entanto, deixem de

pertencer à instância ficcional da escrita. E nesse sentido, ao que me parece, o termo seria um modo de se pensar Clarice cronista, situada que está essa sua produção entre escrita de caráter autobiográfico e criação ficcional, num jogo com os próprios limites de ambas as instâncias.

O que em grande medida me permitiria refletir também sobre a forma como essa verdadeira inscrição da vida de Clarice em suas crônicas poderia se articular, mais efetivamente, como paradigmática frente ao modo como viria a se configurar esse imbricamento entre referencialidade e ficcionalidade, na literatura brasileira mais contemporânea. É nesse sentido que, creio eu, vêm se posicionando os atuais veios da crítica literária, no tocante à obra de Clarice Lispector.

Por fim, gostaria de neste espaço esclarecer que as crônicas de Clarice sobre as quais me debrucei estão circunscritas ao que se encontra publicado. E especificamente aqui, no que se refere aos volumes: *A descoberta do mundo* (1999), *Para não esquecer* (1999)[5], e *Aprendendo a viver*[6] (2004), que foram publicados pela editora Rocco. Nesta edição de *A descoberta do mundo*, aqui utilizada, se apresenta uma nota escrita pelo filho da escritora, Paulo Gurgel Valente, que constava da primeira edição organizada por ele, em 1984.

Nessa nota[7] ele diz que este livro "reúne, em ordem cronológica, as contribuições de Clarice que apareceram aos sábados no *Jornal do Brasil*, de agosto de 1967 a dezembro de 1973." Porém, não são todas as crônicas publicadas no jornal que foram para o livro. Célia Regina Razolin, em sua dissertação de mestrado, *Clarice Lispector cronista: no* Jornal do Brasil *(1967-1973)*, 1985, realizou um trabalho de pesquisa que reuniu verdadeiramente toda a produção cronística clariciana. Contudo, aqui me limitei às

---

[5] Clarice Lispector trabalhou para vários veículos de imprensa ao longo de sua vida. Entre eles a revista *Senhor* – na qual apareceram vários de seus contos e onde teve uma seção chamada "Children's corner". Da seção em *Senhor* resultará aquele "Fundo de gaveta", ou segunda parte, de *A legião estrangeira*, publicado em 1964. E que depois viria a ser um dos livros de crônica da escritora, o *Para não esquecer*, cuja primeira edição, também póstuma, é de 1978.

[6] Bem mais recentemente, em 2004, surgiu uma nova seleção de crônicas, *Aprendendo a viver*, também publicada pela Rocco. Dentre as quase quinhentas de *A descoberta do mundo*, 218 crônicas foram escolhidas para integrar esse livro, justamente, segundo a nota do editor, por estarem na primeira pessoa e por se relacionarem com uma inscrição não-ficcional da escritora.

[7] Nota da primeira edição, Paulo Gurgel Valente: "Este livro reúne, em ordem cronológica, as contribuições de Clarice que apareceram aos sábados no *Jornal do Brasil*, de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Julgamos que seria importante oferecer ao leitor esta visão geral, que de outra forma ficaria dispersa, destes textos que não se enquadram facilmente como crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações. Pelo período abrangido, em que foram escritos e publicados outros livros, é possível identificar o trânsito de situações e personagens entre o texto do jornal e estes livros. Há, até mesmo, novelas e contos que constam de outras publicações, mas que foram aqui mantidos para preservar a continuidade; foram subtraídas apenas as anotações que nos pareceram muito circunstanciais." (LISPECTOR, 1999).

crônicas presentes no já publicado *A descoberta do mundo*, e aos outros dois citados, naquilo em que se articulam com ele. E agora, passo ao primeiro capítulo de meu trabalho sobre Clarice Lispector e sua crônica, urdida como o "delicado abismo da desordem"[8] para onde confluem não apenas seus outros escritos, mas também, como tentarei mostrar aqui, a sua própria vida.

[8] Do conto "A legião estrangeira", (LISPECTOR, 1999, p. 86) ou da sua versão em crônica, "A princesa (noveleta)", entre 3-23 de agosto de 1969, (DM, 1999, p.216-228).

CAPÍTULO 1 - DA ESFINGE

> e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e
> (LISPECTOR, 1998, p. 17)

Clarice sempre exerceu grande fascínio sobre as pessoas, em vida atraía não apenas pela sua obra de escritora, mas também pela sua beleza singular, pela sua origem estrangeira, pelo mistério que se formou ao redor da jovem que, após ter publicado um livro, no fim de 1943, em seguida mudava-se do Rio de Janeiro para Belém e de lá para o exterior do país, deixando para trás o furor causado pelo lançamento de *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance.

Não é incomum encontrarmos na fortuna crítica da obra de Clarice Lispector referências ao "enigma", ao "mistério", que cercava sua vida e ainda sua produção escrita[9]. Na sua obra de cronista é comum observarmos que a autora se refere, reiteradas vezes, ao mistério de sua constituição enquanto escritora e mesmo enquanto ser humano. Na introdução de *Clarice, uma biografia* de Benjamin Moser (2009), denominada justamente, "A Esfinge", temos sobre Clarice o seguinte:

> Quando morreu, em 1977, Clarice Lispector era uma das figuras míticas do Brasil, a Esfinge do Rio Janeiro, uma mulher que fascinava os brasileiros praticamente desde a adolescência. "Ao vê-la, levei um choque", disse o poeta Ferreira Gullar, relembrando o primeiro encontro entre os dois. "Seus olhos amendoados e verdes, as maças do rosto salientes, ela parecia uma loba – uma loba fascinante. [...] Imaginei que, se voltasse a vê-la, iria me apaixonar por ela." "Há homens que nem em dez anos me esqueceram", admitiu Clarice. "Há o poeta americano que ameaçou suicidar-se porque eu não correspondia..." O tradutor Gregory Rabassa recordava ter ficado "pasmo ao encontrar aquela pessoa rara, que era parecida com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf". (...) (MOSER, 2009, p. 12)

"Decifra-me ou te devoro"__ parece o mote constituinte de sua obra e vida. Ambas desafiadoras e muitas vezes, atrevidas em sua existência. Pois, se era verdade que na década de 1930, em criança, Clarice tinha seus contos sistematicamente recusados para a

---

[9] E é ainda Benjamin Moser nessa sua introdução quem diz sobre Clarice: "Lendo relatos de diferentes momentos de sua vida, é difícil acreditar que se refiram à mesma pessoa. Os pontos de discordância não são triviais. "Clarice Lispector" já chegou a ser considerado um pseudônimo, e seu nome original só foi conhecido depois da sua morte. Onde exatamente ela nasceu e quantos anos tinha também eram pontos poucos claros. Sua nacionalidade era questionada, e a identidade de sua língua nativa era obscura. Uma autoridade atestará que era de direita, e outra, que era comunista. Uma insistirá que era católica devota, embora na verdade fosse judia." (MOSER, 2009, p.14)

publicação no jornal de Recife, era verdade que ela continuou insistentemente enviando-os para a redação do *Diário de Pernambuco*[10]. E se era verdade que era uma grande tímida, foi verdade ainda que se dirigiu __ já residindo no Rio de Janeiro para onde sua família mudara-se em 1935__, à revista "*Vamos Ler!*, do Raimundo Magalhães Júnior" com um de seus contos na esperança de que ele o publicasse[11].

E se, em 1939 já morando no Rio de Janeiro, Clarice ingressava na Faculdade Nacional de Direito, "tendo passado em quarto lugar no vestibular", (LISPECTOR, 2004, p. 217), foi verdade que nunca se dedicou a profissão de advogada ou jurista. Clarice optou foi pela escrita, tendo começado a trabalhar na imprensa em 1940, que foi também o da morte de seu pai. Ano em foi para a Agência Nacional, Departamento de Imprensa e Propaganda trabalhar como redatora e repórter. Em 1942 começava a trabalhar em outro jornal carioca. Dessa experiência Aparecida Nunes em seu livro sobre Clarice jornalista dirá:

> Na praça Mauá, nº 7, 3º andar, vamos encontrar Clarice Lispector repórter. Ali, no jornal *A Noite*, obtém o primeiro registro na carteira profissional, como repórter do periódico que levava o mesmo nome da empresa à qual também pertencia a revista *Vamos Ler!*, que funcionava no andar de cima. (...)
> Sob o número 2416, é considerada jornalista profissional em 10 de janeiro de 1944. (...)
> Ao lado de Lúcio Cardoso, Otávio Tirso, Antônio Calado e José Condé, a escritora trabalha por dois anos e meio no jornal *A Noite*, quando o periódico se encontra em florescência máxima.
> Poucos sabem, frisa Paulo Gurgel Valente, filho da ficcionista, que Clarice foi uma das primeiras repórteres brasileiras. No jornal, "por ser a única mulher, os colegas se sentiam constrangidos em dizer palavrões (ela ria gostosamente com a lembrança) tendo inventado então para isso um código de batidinhas na mesa". (NUNES, 2006, p. 64).

E se em 1943, no dia 12 de janeiro, Clarice obtém sua naturalização como cidadã brasileira, lembremos que ela havia enviado ao Presidente Getúlio Vargas duas cartas nas quais trata do seu pedido de dispensa do prazo, de um ano, necessário ao processo de

---

[10] "No *Diário de Pernambuco*, às quintas-feiras, publicava-se contos infantis. Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia porque. Porque os outros diziam assim: 'Era uma vez, e isso e aquilo...' E os meus eram sensações." Clarice Lispector na entrevista ao *MIS*, em *Outros escritos*, 2005, p. 139.

[11] "... Muito antes, quando eu tinha quatorze para quinze anos, eu escrevi um conto e levei para uma revista que se chamava Vamos Lêr!, do Raimundo Magalhães Júnior. Então, fiquei lá, em pé. Eu era o que sou mesmo, uma tímida arrojada. Eu sou tímida, mas me lanço. Dei o conto para ele ler e disse: 'É para o senhor ver se publica.' Ele leu, olhou e disse: 'Você copiou isso de alguém? Você traduziu isso de alguém?' Eu respondi que não e ele publicou. Depois houve um jornal chamado Dom Casmurro, para onde eu levei também algumas coisas, também sem nenhum conhecimento... Aí, eu cheguei lá e eles ficaram encantados, me acharam linda, que eu tinha a voz mais bonita do mundo e publicaram. Não pagavam nada, é claro." Clarice Lispector na entrevista ao *MIS*, (LISPECTOR, 2005, p. 142).

naturalização[12]. Casa-se em 23 de janeiro desse ano de 1943 com o colega de faculdade Maury Gurgel Valente. Publica seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro, e já no ano seguinte, 1944, muda-se com o marido para Belém do Pará, de onde partirá para o exterior do país por uma longa temporada, deixando envolto em certo mistério o lançamento de seu primeiro livro. Vejamos mais um trecho da entrevista de Clarice ao MIS – *Museu da Imagem e do Som*[13] – que está publicada no livro *Outros escritos*, (2005):

> **Affonso Romano de Sant'Anna**: O lançamento do seu primeiro livro, Perto do coração selvagem, em 1944, causou um certo impacto na crítica brasileira.
> **Clarice Lispector**: Virgem Maria, se causou. Minha irmã Tânia juntou as críticas, um livro grosso desse tamanho. Eu já estava fora, estava casada...
> **Affonso Romano de Sant'Anna**: Você já estava fora do país?
> **Clarice Lispector**: Não, estava em Belém, no Pará. Publiquei e dez dias depois estava em Belém, quer dizer, sem contato com escritores, e boba com as críticas. Inclusive uma de Sérgio Milliet, que foi o que mudou a opinião do Álvaro Lins. Eu tinha perguntado a ele se valia a pena publicar. Ele então respondeu: "Telefone daqui a uma semana." Aí eu telefonei e ele disse: "Olha, eu não entendi seu livro, não. Mas fala com Otto Maria Carpeaux, é capaz dele entender." Eu não falei com ninguém e publiquei assim mesmo. O livro havia sido rejeitado pela José Olympio, e essa edição foi um arranjo com A Noite. Eu não pagava nada, mas também não ganhava: se houvesse lucro era deles. (LISPECTOR, 2005, 142-143).

Ela, que foi capaz de se divorciar do marido, em junho de 1959, e regressar ao Brasil sozinha com os dois filhos pequenos, passando a residir definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, numa época em que ainda não era muito comum às mulheres se divorciarem de seus maridos. Em *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Teresa Cristina Montero Ferreira, conta, ao apresentar uma passagem da correspondência de Maury Gurgel Valente para Clarice que: "Maury queria entender o porquê da separação, tinha a convicção de que *muito ficou inconcluso entre nós (...).*

---

[12]Clarice enviou duas cartas para o Presidente Getúlio, a primeira em 3 de junho de 1942: "Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Imprensa e Propaganda), atualmente n'*A Noite*, acadêmica da Faculdade Nacional de Direito e, casualmente russa também. Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. (...)"; (LISPECTOR, 2002, p. 33-34). E a segunda em 23 de outubro de 1942: "Tendo requerido dispensa de formalidades para o processo de minha naturalização e sabendo que o processo, em sua fase final, está dependendo de despacho de V. Ex.ª, tomo a liberdade de, em carta pessoal, vir a presença de V. Ex.ª para, mais particularmente, ressaltar a justiça do que pleiteio. (...)" (LISPECTOR, 2002, p. 35).

[13] A entrevista de Clarice ao MIS – Museu da Imagem e do Som –foi concedida pela escritora no dia 20 de outubro de 1976. Em sua biografia de Clarice, Teresa C. Montero Ferreira diz que: "Este seria o mais completo depoimento, o mais rico em detalhes biográficos, desde aquele outro concedido ao escritor Renard Perez, em 1961, para o *Correio da Manhã*." (MONTERO, 1999, p. 284).

Gostaria que, acabando o diálogo, você me ajudasse a decifrar o enigma. (...)", (MONTERO, 1999, p. 207).

A vida de Clarice Lispector é um desafio que sua figura lança aos seus leitores, à critica, a posteridade. Pois, além de monumento, Clarice, na imagem mítica que nos deixou, se aproxima ainda da esfinge da mitologia: mulher-leoa que lança aos homens um enigma, uma grande provocação. Ou ainda a figura mítica que condensa em si mesma partes bastante distintas, características paradoxais, numa figura que harmoniza, ou antes, estrutura os seus contrários:

> A escritora francesa Hélène Cixous declarou que Clarice Lispector era o que Kafka teria sido se fosse mulher ou se Rilke fosse uma judia brasileira nascida na Ucrânia. Se Rimbaud fosse mãe, se tivesse chegado aos cinqüenta. Se Heidegger deixasse de ser alemão. As tentativas de descrever essa mulher indescritível volta e meia seguem essa linha, recorrendo aos superlativos, embora aqueles que a conheceram, em pessoa ou por seus livros, também insistam que o aspecto mais notável de sua personalidade, sua aura de mistério, escapa a toda descrição. "Clarice", escreveu o poeta Carlos Drummond de Andrade quando ela morreu, "veio de um mistério, partiu para outro. (MOSER, 2009, p. 13)

Assim, é que a vemos em alguns momentos, por exemplo, recusar-se veementemente a assumir que haja um projeto literário atrás da publicação de seus escritos, negar suas pretensões literárias, e agir, ao mesmo tempo, de forma a explicitá-las. É comum na correspondência trocada com o amigo escritor Fernando Sabino, como nas cartas que trocou com as irmãs e alguns outros amigos durante o período em que morou fora do Brasil, de 1944 a 1959, encontrarmos manifestações de Clarice no sentido de problematizar a escrita, seu papel enquanto escritora, e ainda posicionar-se frente aos juízos da crítica relativos à sua obra. Vejamos o seguinte trecho de carta enviada por Clarice a Fernando Sabino:

> Encontrei cartas de casa e de vários recortes de jornal, artigo de Reinaldo Moura, nota de Lazinha Luiz Carlos de Caldas Brito..., várias notinhas, referências a você [Fernando Sabino] e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade. (Berna, 19 de junho 1946, Clarice para Fernando, 20-23, CPC, 2003, p.21)

Clarice afirma em muitos momentos não se importar com a literatura. Na crônica "Conversas", publicada em 14 de setembro de 1968, irá nos contar de quando esteve numa festa:

> na casa de Pedro e Míriam Bloch. Foi poucos meses antes da morte de Guimarães Rosa. Guimarães Rosa e Pedro foram comigo para outra sala na qual pouco depois entrou Ivo Pitangui. Guimarães Rosa disse que, quando não estava se sentindo bem em matéria de depressão, relia trechos do que já havia escrito. Espantaram-se quando eu disse que detesto reler minhas coisas. Ivo observou que o engraçado é que parece que eu não quero ser escritora. De algum modo é verdade, e não sei explicar por quê. Mas até ser chamada de escritora me encabula. (DM, 1999, p.135-136).

Talvez por isso um pouco adiante nessa crônica nos contará o quanto ficou feliz quando, na festa, Guimarães Rosa lhe disse que a lia, "'não para a literatura, mas para a vida'", e que citou várias frases dela, das quais ela diz não ter reconhecido nenhuma sequer. Clarice disse também, noutros lugares que se eximia de qualquer pretensão de pensar a literatura criticamente. Na crônica "De uma conferencia no Texas" contará que:

> além do fato de eu não ter tendência para a erudição e para o paciente trabalho da análise literária e da observação específica __ acontece que, por circunstâncias sobretudo internas, não posso dizer que tenha acompanhado de perto a efervescência dos movimentos que surgiram e das experiências que se tentaram, quer no Brasil como fora do Brasil; nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Pior ainda: embora sem essa vida intelectual, eu pelo menos poderia ter tido o hábito ou o gosto de pensar sobre o fenômeno literário, mas também isso não fez parte de meu caminho. Apesar de ocupada com escrever desde que me conheço, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos. (DM, 1999, p. 118).

Esse trecho publicado na crônica "De uma conferencia no Texas", 20 de julho de 1968, (DM, 1999, p. 118), retoma literalmente trechos do texto, "Literatura de vanguarda no Brasil"[14], que Clarice havia escrito para ser proferido na conferência nos Estados Unidos em 23 de agosto de 1963, cinco anos antes da publicação dessa crônica. Se cotejamos trechos da crônica com os do texto da conferência vemos que existem algumas diferenças entre eles. E assim, se temos nesta passagem da crônica: "Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos.", (DM, 1999, p. 118), na mesma passagem do texto anterior da conferência, temos uma diferença: "Literatura para mim é o

[14] O texto escrito por Clarice se encontra publicado no livro *Outros escritos*, 2005, p. 95-111, precedido por uma introdução das organizadoras do livro, Teresa Montero e Lícia Manzo.

modo como os outros chamam o que nós, os escritores fazemos."[15] (LISPECTOR, 2005, p. 96).

Com relação a esse seu papel de conferencista, Clarice será abordada em um momento de sua entrevista ao *MIS* quando seus entrevistadores manifestam o desejo de saber como a escritora lidava com os convites para conferências que recebia:

> **Afonso Romano de Sant`Anna**: Você é convidada sistematicamente para fazer conferências, palestras... Você gosta?
> **Clarice Lispector**: Não gosto, mas pagam cachê e a viagem. Eu gosto muito de viajar. Aí eu faço, e depois há os debates...
> **João salgueiro:** Você faz isso em caráter profissional?
> **Clarice Lispector**: É, eu não gosto muito. E por falar em profissional, eu não sou escritora profissional, porque eu só escrevo quando eu quero. (LISPECTOR, 2005, p. 165).

Clarice assim se exime da responsabilidade que recai sobre quem se assume como pertencendo a determinada profissão, no caso a de escritor? Profissão essa sobre a qual pesam grandes responsabilidades, devido, por exemplo, a capacidade de atingir um grande número de pessoas através da escrita. Ou aqui, como em muitos outros momentos, Clarice simplesmente foge de ser rotulada? Acreditamos que seja essa segunda a opção a que mais se adapte à postura clariciana. Pois, se ela se nega a ser rotulada de escritora, por outro lado, escrever é parte de sua constituição como ser humano.

Da mesma maneira recusa um outro rótulo, quando se exime de assumir o papel de mulher escritora, no sentido de enquadrar-se como explicitamente comprometida com as lutas pela emancipação e defesa dos direitos das mulheres. É interessante observarmos que, na crônica "Mulher Demais", publicada no *Jornal do Brasil* em 08 de junho de 1968, Clarice conte que:

> Uma vez me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que *feminino* é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas humildes mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. (DM, 1999, p. 108).

Mas, interessa aqui, acima de tudo, o fato de a escritora omitir de seus leitores que ela já havia publicado crônicas escritas para mulheres, tratando mesmo de assuntos

[15] Essas alterações são facilmente percebidas na produção escrita de Clarice, já que era comum que ela se copiasse, e por exemplo, transformasse o texto de uma conferência no de uma crônica. O que inevitavelmente acabava por alterar o texto inicial no processo da colagem e transmigração intratextual.

estritamente femininos, em 1941, como *ghost writher* da atriz Ilka Soares no jornal *A Noite*. Em 1952, com o pseudônimo de Tereza Quadros, para o jornal *O comício*, fundado por Rubem Braga, Joel Silveira e Rafael Corrêa de Oliveira. E novamente de 1959 para 1960 publica, sob o pseudônimo de Helen Palmer, a coluna "Feira de Utilidades", no jornal carioca *Correio da Manhã*.

Clarice escrevendo então nestas páginas femininas, se ocupara de dar às suas leitoras dicas de beleza, culinária, moda, discutindo o papel da mulher na família, e tratando de assuntos de interesse para a mulher da década de 1950. Essa crônica, "Mulher demais", remete ainda a outra anteriormente publicada no *Jornal do Brasil*, "A Entrevista Alegre" de 30 de dezembro de 1967, (DM, 1999, p. 58-61). Já que no trecho seguinte de "Mulher demais" narra o momento da entrevista que concedera naquela ocasião,

> Mas minha desconfiança vinha de lembrar-me do dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura, e, juro que não sei como, terminamos conversando sobre a melhor marca de delineador líquido para maquilagem dos olhos. E parece que a culpa foi minha. Maquilagem dos olhos também é importante, mas eu não pretendia invadir as seções especializadas, por melhor que seja conversar sobre modas e sobre a nossa preciosa beleza fugaz. (DM, 1999, p. 108)

Na verdade é comum encontramos em sua obra significativas contribuições para a discussão do papel da mulher na sociedade, seja no percurso perquiridor empreendido por suas personagens, como a Joana, de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, rumo ao desconhecido, seja nas mulheres de seus contos, ou seja mais especificamente, nos escritos para as "páginas femininas" dos periódicos para os quais Lispector colaborou, ou por fim, na sua própria voz de cronista dirigindo-se em primeira pessoa aos seus leitores do jornal[16].

Também no espaço do *Jornal do Brasil* encontramos algumas crônicas claricianas interessantes no sentido de corroborar o paradoxal das opiniões de Lispector sobre

---

[16]Lucia Helena em seu livro, *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, sobre Clarice dirá: **"**(...) não ler o tema da emergência do feminino em Lispector __ indicada com fartura por sintomas até de aparente superfície, como se dá com a galeria de mulheres que ela escolhe como protagonistas __ é não ler seus ler seus textos num de seus traços mais específicos. Considere-se o tratamento que ela oferece à situação contraditória e ambígua das suas personagens femininas e masculinas, que vivem em estado de simultâneo aprisionamento, rebelião e nomadismo, numa sociedade de bases patriarcais. Nesse momento, Lispector acena para uma questão candente, ao articular a opressão da mulher e do feminino para além da existência de um programa (ainda que fundamental) declaradamente feminista. Vinculada à discussão da emergência do sujeito feminino como sujeito da história (elemento que a história do patriarcado sempre reprimiu), há igualmente em Lispector uma rediscussão do próprio conceito de sujeito e razão, da inscrição do sujeito *na* história, seja na produção artística, seja em outras práticas, individuais ou coletivas." (HELENA, 2006, p. 29).

literatura, gêneros literários, a crítica literária, os leitores, e sobre sua própria relação com a escrita. Encontramos, entre elas, algumas que são exemplares na apresentação da controversa relação de Clarice com o gênero crônica no espaço do jornal. Entre outras coisas, poderíamos aqui lembrar que, uma das chaves principais desse verdadeiro enigma clariciano, refere-se à relação de Lispector com a escrita, enquanto palavra, e enquanto literatura:

> (...) Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.
> O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar. (Ainda sem resposta, DM, 1999, p. 112).

Por fim, o paradoxal das opiniões, das postulações de Clarice sobre literatura, sobre sua relação particular com ela, sobre o valor que conferiria ao seu próprio trabalho, à sua obra, enfim, apesar de confundir-nos, enredar-nos, e de tensionar alguns pólos contrários, pode ser relativizado. Pois, diante dos binarismos mais comuns com que havia de lidar __ afirmação/negação, exaltação/rebaixamento, presença/ausência, ficcional/(auto)biográfico, escrita/silêncio, valor canônico/ganha pão, inteligência/intuição, entres outros__ Clarice acaba por solidificar algumas posições, promover algumas sínteses e defender certos valores.

Assim é que a escritora acabará por apresentar-se, na sua relação com escrita e literatura, em defesa de algumas posições e com uma postura bastante definida. É desta forma que sempre irá definir-se como uma escritora "não profissional", alguém que só escrevia quando bem queria. Gostava ainda de esclarecer que não se considerava uma pessoa inteligente, mas sim que possuía certa sensibilidade que poderia ser um tipo de inteligência, como nos conta na crônica "Intelectual? Não." (de 2 de novembro de 1968):

> Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que não faço: uso é a intuição, o instinto. (...) Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros "uma profissão", nem uma "carreira". Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora? (DM, 1999, p. 149)

Era comum ainda à Clarice defender um entendimento de literatura como algo diferente de um produto da abstração humana, considerá-la como algo mais palpável e

material, apenas pertencente a uma ordem mais sutil de materialidade[17]. Assim é que as definições da escritora sobre escrever muitas vezes recorrem não só a imagens de simplicidade, mas também de mistério, como a seguinte: "(...) O processo de escrever é difícil? mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita." (PNE, 1999, p. 73).

E naquilo que tange à sua constituição enquanto escritora, Clarice enfatizará a sua solidão, de quem descobriu o próprio método sozinha, de alguém para quem a frase já vem feita, e para quem tomar nota de tudo em folhas soltas e depois juntá-las procurando um sentido é que se tornou o próprio método de composição. Clarice era alguém que respeitava o próprio mistério de sua constituição em escritora, ou era alguém que agia como quem não quisesse lidar conscientemente com essa questão:

> **Clarice Lispector:** Não. A coisa é a seguinte: eu misturei as minhas leituras sem a mínima orientação... Havia uma biblioteca popular de aluguel na rua Rodrigo Silva, na Cidade, e eu escolhia os livros pelos títulos. Resultado: misturava Dostoiévski com livro de moça, que hoje não existe mais. Eu tinha lido uns romances, que você nem pegou, de Delly e Ardel...
> **Marina Colasanti:** Como não peguei Delly? li e li muito!
> **Clarice Lispector:** Eu lia, e como é que eu passei para o *Perto do coração selvagem* depois dessas leituras? E de repente, quando fui escrever, não tinha nada a ver com o que eu tinha lido. Mas eu tinha que arriscar. (LISPECTOR, 2005, p. 143-144)

Clarice não esclarece muito, na verdade reforça esse mistério, na medida em que esse seu percurso de leitora também não serviria aqui em nada para esclarecer a sua constituição enquanto escritora. Ela não deixa passar em branco nenhuma oportunidade de registrar que sempre manteve, também com relação à própria designação de literatura, grandes reservas[18]. Ou, como diz naquela já referida "A entrevista alegre", de 30 de dezembro de 1967: "Nem tem dúvida que como mãe sou mais importante do que como escritora." (DM, 1999, p. 58-61).

---

[17] "Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu." Na crônica "Abstrato é o figurativo", 10 de outubro de 1970, *A descoberta do mundo*, 1999, p. 316.

[18] "... E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura." Do conto "O homem que apareceu", em *A via crucis do corpo*, 1998, p. 35-40. E novamente à crônica "Sentir-se útil", de 24 de fevereiro de 1968, que exemplifica o modo como a escritora lidava com referências às suas contribuições literárias: "Não fiquei contente por você, H. M., falar na beleza de minhas contribuições literárias. Primeiro porque a palavra *beleza* soa como enfeite, e nunca me senti tão despojada da palavra beleza. A expressão "contribuições literárias" também não adorei, porque exatamente ando numa fase em que a palavra *literatura* me eriça o pêlo como o de um gato. (...)", (DM, 1999, p. 78).

1.1 – O enigma Clarice

Sou tão misteriosa que não me entendo.
(“Mistério”, DM, 1999, p. 116)

Para além do mito que se criou em torno da vida e da obra de Clarice Lispector, às vezes até com significativas contribuições dela própria, é inegável que se trata aqui de uma existência bastante singular. Clarice não o ignorava, e como dissemos, jogava com a estranheza, o inadaptado, o deslocado de sua própria condição enquanto pessoa, e obviamente, enquanto escritora. Seus traços físicos de uma beleza estrangeira, seu sotaque estrangeiro, seu olhar estrangeiro, tudo em torno de sua figura parece ter contribuído para configurar aquilo que poderíamos denominar a esfinge clariciana, e esta presa em sua própria distância, constituída naquilo mesmo que seria o seu próprio enigma, sua intangibilidade.

E se uma das primeiras perguntas que lhe foram dirigidas na entrevista ao *Museu da Imagem e do Som*, 1976[19], trata justamente do ar estrangeiro peculiar à figura da escritora, Clarice não esclarece muito. Apenas alude a certa dificuldade fonológica, mas não chega a dizer que em criança, de alguma forma convivera com a língua dos pais, o *idíche*, e não apenas com o português. Não se refere do mesmo modo ao período de mais 16 anos que viveu fora do país, no sentido de confessar alguma interferência das línguas estrangeiras sobre o seu sotaque.

Em verdade, devemos lembrar, Clarice não irá, ao contrário, perder oportunidade alguma de enfatizar o seu pertencimento ao Brasil, à Língua Portuguesa e à Literatura Brasileira. Como no trecho da crônica “Declaração de amor”, de 11 de maio de 1968: “Essa é uma declaração de amor: amor a língua portuguesa. (...) Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida.” (DM, 1999 p. 100-101). E que é também deste modo que ela iniciaria aquela sua conferência proferida na Universidade do Texas em 1963: “Bem, tenho que começar por lhes dizer que não sou francesa, esse meu *err* é defeito de dicção: simplesmente tenho a

[19] Vejamos o seguinte trecho da entrevista, quando Afonso Romano de Sant`Anna pergunta: “As pessoas te chamam de estrangeira por causa do sotaque?” E Clarice responde: “Por causa do “erre”. Pensam que é sotaque, mas não é. É língua presa. Poderiam ter cortado, mas é muito difícil, pois é um lugar sempre úmido, então dificilmente cicatrizaria. Agora deixa ficar.” (LISPECTOR, 2005, p. 137).

língua presa. Uma vez esclarecida minha brasilidade, tentarei começar a conversar com vocês." (LISPECTOR, 2005, p. 95).

Clarice escapa sempre à nossa apreensão. E de repente mostra-se por algum outro ângulo, subitamente tratando de algo inesperado e de forma bastante singular. Nas crônicas de *A descoberta do mundo* (1999), por exemplo, Clarice afirma estar insatisfeita com o ofício de cronista para contradizer essa afirmação em outras crônicas[20]. Ora responde amavelmente cartas de seus leitores, ora arma-se agressivamente na resposta que lhes dirige[21]. Clarice, por várias vezes, afirma nas crônicas que não irá mais escrever livros[22], mas concomitantemente ao trabalho de cronista se dá a escrita de alguns desses seus livros, entre romances, contos e literatura infanto-juvenil: *O mistério do coelho pensante*, 1967, *A mulher que matou os peixes*, 1968, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1969, *Felicidade clandestina*, 1971, e *Água viva*, 1973.

E assim, levando-nos a, ora considerá-la de certo modo, ora pensá-la mesmo pelo contrário. Apesar disso, o tal paradoxo tem algo de aparente e também de insolúvel. Aparente porque Clarice, nunca se obrigou a defesa de posições claras quanto ao valor de seu trabalho. Sendo, por exemplo, muitas vezes reticente quanto a sua condição de escritora, recusando-se até a assim ser chamada. Insolúvel porque implica a constituição da personalidade de Clarice, ambivalente, reticente, e obviamente misteriosa[23]. Devemos aqui aceitar também o seu mistério.

***A vida é sobrenatural*:**

"A vida é sobrenatural" é o título de uma das crônicas de Clarice Lispector, publicada em 28 de junho de 1969, (DM, 1999, p. 205). Nessa crônica ela nos conta uma

---

[20]"Vou dizer a verdade: não estou contente.", na crônica "Ser cronista", 22 de junho de 1968, (DM, 1999, p. 112); "Sou uma cronista muito feliz.", em "Adeus vou-me embora!", 20 de abril de 1968, (DM, 1999, p. 94).

[21]Resposta a um leitor: "Meu filho, eu não me incomodo a mínima em ser Bagé ou Cascadura. E eu escrevo para quem quiser me ler....", na crônica "Adeus, vou-me embora!" 20 de abril de 1968, (DM, 1999, p. 93); Dirigindo-se em reposta a carta de uma de suas leitoras: "Mas H.M., como você me fez sentir útil ao dizer-me que sua capacidade intensa de amar ainda se fortaleceu mais. Então eu dei isso a você? Muito obrigada. Obrigada também pela adolescente que já fui e que desejava ser útil às pessoas, ao Brasil, à humanidade, e nem se encabulava de usar para si mesma palavras tão imponentes.". Na crônica "Sentir-se útil", 24 de fevereiro de 1968, (DM, 1999, p. 78).

[22] "E por que, só porque eu escrevi, pensam que tenho que continuar a escrever?", na crônica "Dies Irae", 14 de outubro de 1967, (DM, 1999, p. 37); "Acho que livros não pretendo nunca mais escrever.", na crônica "Ao correr da máquina", 17 de abril de 1971, (DM, 1999, p. 340).

[23] "(...) Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com o seu mistério. (...)." Crônica "Já andei de camelo, a Esfinge, a dança do ventre (Conclusão)", de12 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 351).

pequena história. A história de como, depois de refletir um pouco, __ notemos que é comum nas crônicas da escritora oscilarmos entre a impressão de uma grande profundidade reflexiva ou da afirmação de seu contrário, ou seja, de uma leve reflexão sobre o que quer que seja __, havia chegado a uma conclusão. Pois, foi refletindo um pouco que ela chegou a uma certeza. A certeza "ligeiramente assustadora" de que "os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte." Lembremos que o "pensar" sempre foi tratado por Clarice com desconfiança, e que é comum nas suas crônicas, por exemplo, o tratamento desse tema com vários graus de estranhamento.

E diz, sem aludir a complexas operações mentais, ou a momentos de profunda reflexão, que simplesmente descobriu "... de súbito que pensar não é natural." E que depois, quando refletiu um pouco mais, descobriu que não tinha um dia-a-dia, mas sim "uma vida-a-vida". Talvez faça sentido levarmos em conta, quando nos debruçamos sobre a vida da escritora, essa sua forma de pensar o tempo e sua relação com ele, e quando refletimos sobre a obra de Clarice, devêssemos mesmo lembrar que para a escritora a vida, "a vida é sobrenatural".

Ainda nesse sentido, seria oportuno assinalar que, em carta enviada a sua irmã, Tania Kaufmann, encontramos algo semelhante quando Clarice diz: "(...) Acredito mais no sobrenatural do que na realidade extraordinária...". Essa carta, que foi enviada de Berna, em 13 de junho de 1947, se encontra em *Minhas queridas*[24], (LISPECTOR, 2007, p. 164-166), onde estão publicadas várias cartas da correspondência entre Clarice e suas irmãs.

Mas antes de 1943, antes de estar casada e partir para morar fora do Brasil, e de viver o período que ensejou essa longa correspondência com suas duas irmãs, Tania e Elisa, lembremos como se deu o nascimento e a vinda de Clarice para o Brasil. Recordemos que a escritora nasceu em trânsito, em 10 de dezembro de 1920, em meio à viagem de imigração de sua família. Sobre seu nascimento e imigração para o Brasil, Clarice sempre foi bastante reticente, sobre ser de origem judia mais ainda, e sobre ser estrangeira, já sabemos que fazia de tudo para enfatizar seu pertencimento ao Brasil:

> Eu nasci na Ucrânia, mas já em fuga. Meus pais pararam em uma aldeia que nem aparece no mapa, chamada Tchetchelnik, para eu nascer, e vieram para o Brasil,

[24] Vindo se somar aos dois volumes da correspondência de Clarice Lispector já publicada, *Cartas perto do coração* que reúne as cartas trocadas entre ela e o amigo escritor Fernando sabino entre 1946 e 1969 (Record: 2001), e *Correspondências* (Rocco: 2002) que reúne cartas trocadas entre Clarice, familiares e amigos, num total de 129 cartas. *Minhas queridas* (Rocco: 2007) reúne 120 cartas inéditas, que segundo Teresa Montero, foram selecionadas dos arquivos das irmãs, Clarice, Tania e Elisa Lispector.

> onde cheguei com dois meses de idade. De modo que me chamar de estrangeira é bobagem. Eu sou mais brasileira do que russa, obviamente. (LISPECTOR, 2005, p.137).

E apesar dela falar pouco do assunto, sabe-se que seu nascimento e a imigração de sua família de judeus ucranianos para o Brasil foi bastante conturbada (FERREIRA, 1999, p. 26). É que após 1917, na Rússia, com o regime comunista, a Ucrânia, onde vivia a família de Clarice, passou a ser uma região autônoma. Um tempo depois dezenas de judeus foram assassinados nessa região. Foi nesse cenário de perseguição e assassinatos que se acirravam cada vez mais que, os pais de Clarice optaram por imigrar. Na sua biografia *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999), Teresa C. Montero Ferreira conta-nos que Mania, a mãe de Clarice, estava doente, e, como se acreditava que engravidar pudesse curá-la, ela assim o fez:

> Durante o período de gestação, ela, Pinkas e as duas filhas iniciaram uma longa jornada em direção à fronteira. Depois de percorridos muitos quilômetros, eles pararam em Tchetchelnik, cidade localizada ao sul da Vinnitsa, próxima à fronteira com a Moldávia, para Mania dar à luz. Era 10 de dezembro de 1920. (...) O nome da criança? Haia, que em hebraico significa "vida". Em plena fuga nascia Haia. Ela chegava ao mundo quando seus pais tentavam a última saída para se livrarem do caos que se instalara na Ucrânia. Haia era a esperança de dias mais tranqüilos. (FERREIRA, 1999, p. 26-27).

Sua família, vindo para o Brasil, aportou em Maceió, e como Clarice ainda era um bebê, não lhe ficaram memórias das primeiras impressões de sua família diante do novo país[25]. Sobre esse momento ela diria muito tempo depois, na crônica "Viajando por mar (1ª Parte)", de 5 de junho de 1971, o seguinte: "Nada sei sobre essa viagem de imigrantes, devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall." (DM, 1999, p. 349). Sua infância a passou no Recife, onde sua mãe morreu quando ela ainda tinha nove anos de idade. Mudaram se então, Clarice, o pai Pedro Lispector e as irmãs, Tânia e Elisa, para o Rio de Janeiro, quando Clarice tinha doze anos de idade. No Rio de Janeiro, conta a escritora na entrevista ao MIS:

> (...) Estudei num coleginho vagabundo que dava dez a todo mundo... Quando eu era pequena, era muito reivindicadora dos direitos da pessoa, então diziam que eu seria advogada. Isso me ficou na cabeça e, como eu não tinha orientação de

[25] __ No Brasil, os Lispector adotaram os nomes de Pedro, Marieta, Elisa, Tania e Clarice Lispector, que no passaporte da família Lispector, eram respectivamente: "PINKOUSS LISPECTOR, de 37 anos de idade, natural de Te´lik, distrito de Gaisin, governo de Padolie, que se destina ao Brasil, acompanhado de sua esposa MANIA, de 31 anos de idade, e de suas filhas LEIA, de 9 anos de idade; TANIA de 6 anos de idade e HAIA de um ano de idade. (...)", (FERREIRA, 1999, p. 26-27).

> nenhuma espécie sobre o que estudar, fui estudar advocacia. (LISPECTOR, 2005, p. 140).

Observando mais detalhadamente a cronologia[26] de vida de Clarice Lispector, percebe-se que ela seria indubitavelmente escritora. Ou, ainda, suas próprias palavras, na seqüência da entrevista ao *Museu da Imagem e do Som*:

> **Afonso Romano de Sant'Anna**: Mas você nunca advogou?
> **Clarice Lispector**: Não. No terceiro ano eu reparei que nunca lidaria com papéis e que a minha idéia – veja o absurdo da adolescência – era estudar advocacia para reformar as penitenciárias. Aliás, San Thiago Dantas dizia que quem vai ser advogado por causa de Direito Penal não é advogado: é literato. Então eu vi que aquilo já não me interessava e arranjei um emprego em um jornal. Só terminei o curso porque uma colega minha, que também escrevia e nunca mais escreveu, tinha muita raiva de mim e, por isso, um dia me disse: "Você está escrevendo agora, mas tudo que você começa nunca acaba." Isso me deu um susto e eu depressa acabei o curso. E nem fui à formatura. Eu já estava até casada, com meu ex-marido, Maury Gurgel Valente, que é hoje embaixador do Brasil junto a ALALC, no Uruguai. (LISPECTOR, 2005, p. 141).

Mas voltemos aquele ano de 1940, quando Clarice foi trabalhar na Agência Nacional, distribuidora de notícias do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Pois é então que ela tem como colega o escritor Lúcio Cardoso, um de seus mais importantes amigos, e que exerceu grande influência literária sobre a então escritora iniciante. No ano de 1942, em fevereiro, como já dissemos antes, ela foi trabalhar como repórter no jornal *A Noite*, e dentro em breve, o trânsito recomeçaria para a jovem esposa de diplomata, pois Clarice viveria mais de 16 anos fora do Brasil acompanhando o marido mundo a fora.

É pois, em 23 de janeiro de 1943, que ela se casa com o colega da Faculdade Nacional de Direito, Maury Gurgel Valente, mudando-se depois para Belém do Pará. Mas antes de partir Clarice deixa no Rio de Janeiro o furor causado pelo lançamento de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, de dezembro de 1943. Livro que fora composto da organização dos fragmentos, das anotações que Clarice ia acumulando enquanto trabalhava na imprensa escrita e estudava na faculdade de Direito. Este seu primeiro livro seria agraciado com o prêmio de melhor romance de estréia pela Fundação Graça Aranha em 1944, e mereceria uma assombrada, mas também positiva, recepção da crítica literária de então.

Clarice, agora Clarice Gurgel Valente, muda-se para Nápoles em agosto de 1944, iniciando assim um longo período de viagens e mudanças na companhia do marido

---

[26] Segue a cronologia apresentada por Teresa Monteiro, em *Correspondências*. (LISPECTOR, 2002, p. 323-328).

diplomata[27]. No ano de 1946, muda-se para Berna, onde escreveu o conto "O crime", que viria a figurar entre os contos de *Laços de família*, (1ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960), como "O crime do professor de matemática". Lá escreveu *A cidade sitiada*, lá nasceu Pedro, seu primeiro filho, lá Clarice encontrou-se com o "silêncio de Berna", aquele silêncio que parece reverberar em vários de seus escritos posteriores. Ela rememora esses fatos na crônica "Lembrança de uma fonte, de uma cidade", 14 de fevereiro de 1970, quando conta:

> O que salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. (DM, 1999, p. 270).

Em 1949, a família de Clarice volta ao Brasil e passa a morar na cidade do Rio de Janeiro, por um curtíssimo período, é quando se dá a publicação de *A cidade sitiada* (1ª edição. Rio de Janeiro: A Noite, 1949). E já no ano seguinte, 1950, mudam-se para Torquay, Inglaterra, onde iniciará o romance *A maçã no escuro*, que terminará só quando já estiver morando nos Estados Unidos. Pois, em 1952, mudam-se para Washington, de onde, entre maio a setembro, escreverá para o jornal *Comício*, a página *Entre Mulheres*. E de onde, em setembro, publicará seu primeiro livro de contos, *Alguns contos*.

Essa experiência na imprensa voltada para o público feminino, que Clarice exerce na página *Entre Mulheres* do jornal *Comício*, é de particular interesse quando pensamos que, dezessete anos depois, a partir de 1967, Clarice voltará às páginas dos jornais na função de cronista assinando ela própria essas produções jornalísticas e tematizando sua "inadaptação" à esse tipo de escrita. Pois, se a autora foi capaz de adequar-se perfeitamente as especificidades da escrita para mulheres, poderíamos aqui nos perguntar qual teria sido a impossibilidade de Clarice "adequar-se" aos ditames de "circunstancial e leve" que seriam as características mais comumente perceptíveis na crônica enquanto gênero.

---

[27] Clarice residiu em Nápoles (1944-46), Berna (1946-49) e Torquay (setembro de 1950 a março de 1951). Depois no Rio, de 1949 a 1951, e Washington no ano seguinte, de onde Clarice só retorna em 1959, para o Rio de Janeiro, então separada do marido e com seus dois filhos, (LISPECTOR, 2002, p. 223-228).

No ano de 1953, no espaço de sua correspondência, e escritora pergunta ao amigo Fernando Sabino[28] se a possibilidade de colaboração para a revista *Manchete*, que este mediava, poderia se dar através de pseudônimo. O que não será aceito pela revista e Clarice assinará então uma coluna em seu próprio nome. Ao voltar para o Brasil em 1959, então divorciada do marido e com dois filhos, Clarice passará a residir definitivamente na cidade do Rio de Janeiro até o ano de sua morte, 1977.

De 1959 para 1960 publica a coluna *Feira de Utilidades*, no jornal carioca *Correio da Manhã*. Em 1960 dá-se a publicação de *Laços de Família*, seu segundo livro de contos. Já no ano seguinte, 1961, será publicado seu livro *A veia no pulso*, tornado então *A maçã no escuro* (1ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961). Sobre esse romance surgirá entre as posteriores crônicas de Lispector aquela: "Lembrança da feitura de um romance", de 02 de maio de 1970, na qual apresenta o processo de composição desse livro:

> Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano.
> Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita. (...)
> O livro foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18. Esta paciência eu tive (...): a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange. (...)
> Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil.
> E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei "vestir uma idéia com palavras". O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe.
> Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. (DM, 1999, p. 284-286).

Descrição que nos serve para pensar o processo de composição de toda a obra clariciana, pois a simultaneidade da construção de diferentes tipos de escritos, crônicas, contos e ainda romances, é comprovada na cronologia da obra da autora. No ano de 1963

[28] Fernando Sabino, amigo cronista de Clarice foi grande incentivador das incursões de Clarice na crônica dos jornais da época, é o que se percebe na leitura do diálogo epistolar que se estabeleceu entre ambos. Esse momento da correspondência refere-se a carta de Clarice para Fernando, Washington, 28 de julho de 1953 (terça-feira). Presente no livro *Cartas perto do coração*, 2003, p. 99-100.

Clarice Lispector viaja para os Estados Unidos onde proferirá, no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana da Universidade do Texas, em Austin, a conferência "Literatura de Vanguarda no Brasil". O ano seguinte, 1964, será o ano da importante publicação de seu quinto romance *A paixão segundo G.H.*, e do seu terceiro livro de contos, *A legião estrangeira*.

Em 14 de setembro de 1966, Clarice é vitima de um incêndio em sua casa, o que quase lhe custa a mão direita, afetada pelas queimaduras. Mas já no ano seguinte, 1967 e se estendendo até 1973, dá-se o período por nós já assinalado, da publicação da coluna no *Jornal do Brasil*, do que resultará postumamente *A descoberta do mundo* (1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984). Nesse entremeio a escritora desempenhará diversos papéis na imprensa brasileira, lançando em 1967 seu primeiro livro infantil, *O mistério do coelho pensante*.

Em 1968, ela dá início a "Diálogos Possíveis com Clarice Lispector" [29], também na revista *Manchete*, espaço em que realiza entrevistas com grandes personalidades da época. O livro *De corpo inteiro* (1ª edição. Rio de Janeiro: Artenova, 1975), materializa a publicação de parte das entrevistas que ela realizou, o que depois resultaria também no livro *Entrevistas*, (1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007). Data ainda desse ano de 1968 a publicação de seu segundo livro infantil, *A mulher que matou os peixes*.

Esse ano de 1968 é também o segundo ano de Clarice como cronista do *Jornal do Brasil*. E é em 06 de abril desse ano que a escritora termina sua crônica "Estado de Graça", com o seguinte: "Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil." (DM, 1999, p. 91-93). No dia 02 de junho, integra o grupo de 300 intelectuais que se dirige ao Palácio Guanabara para cobrar do governador Negrão de Lima uma postura mais democrática. E, em 26 de junho desse mesmo ano, participa na linha de frente composta por intelectuais e artistas, da Passeata dos Cem Mil contra a ditadura militar (GOTLIB, 2009, p. 374-375).

Em 1969 publica seu sexto romance: *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, que ganhará o prêmio Golfinho de Ouro do *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro. Em 1971, publica o quarto livro de contos, *Felicidade clandestina*. Em 1973 dá-se a

[29] No prefácio do livro *Entrevistas* Claire Williams diz: "No curso da minha pesquisa de doutorado li *De corpo inteiro* e *A descoberta do mundo* sem me dar conta que a maioria das crônicas do *Jornal do Brasil* que não foram publicadas em *A descoberta do mundo* eram, precisamente, entrevistas (muitas recicladas da *Manchete*)." E que "das 42 entrevistas escolhidas para esta nova coletânea 19 são inéditas em livro e vinte e três foram publicadas em *De corpo inteiro*.

publicação de *Objeto Gritante* em versão bastante reduzida, e com o título de *Água viva*. E ainda nesse ano termina sua colaboração como cronista no *Jornal do Brasil*.

Já no ano de 1974, ocorre a publicação de *Visão do esplendor* (1ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1974). O livro de contos, feitos sob encomenda, *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, assim como o seu terceiro livro infantil, *A vida íntima de Laura*. Em agosto desse mesmo ano viaja para Colômbia, onde participará do IV Congresso da Nova Narrativa Hispanoamericana, em Cali.

No ano de 1975, começa a realizar entrevistas para a revista Fatos&Fotos – atividade que se desdobrará até 1977. Nesse ano de 1975, Clarice viaja também para Colômbia e participa do 1º Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, no qual profere a conferência: "Literatura e Magia", que se resumia a uma pequena introdução que deveria ser seguida da leitura do conto "O ovo e a galinha":

> Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo 'eu' de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico. O que não deixa de certa forma de ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo que vive e que chamamos de 'natural' é em última instância, sobrenatural. Como só tenho a dar às pessoas aqui presentes minha literatura, uma pessoa vai ler por mim um conto meu chamado 'O ovo e a galinha'. Este meu texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta. Peço que ouçam a leitura apenas com o raciocínio, senão tudo escapará ao entendimento. Se meia dúzia de pessoas realmente sentirem esse texto já ficarei satisfeita. E agora *O ovo e a galinha*. (LISPECTOR, 2005, p.121)

Porém, na nota introdutória à publicação desse resumo no livro *Outros escritos* (LISPECTOR, 2005, p. 120), somos esclarecidos de que na hora de sua apresentação Clarice desistiu da introdução ao conto. E de que ela pediu apenas para que um dos presentes lesse o seu conto "O ovo e a galinha", E que a escritora teria ficado com a impressão de que a maioria dos presentes nada compreendeu do que havia se passado, pois a cópia do conto que ela pediu para ser lida estava em inglês, enquanto os presentes tinham uma versão do conto em espanhol. Mas que um americano que estivera presente ficara tão entusiasmado com o conto que pedira depois uma cópia dele a Clarice.

Já no ano seguinte, em abril de 1976, participa da II Exposição-Feira Internacional do Autor ao Leitor, em Buenos Aires, Argentina. E neste mesmo mês, a Fundação Cultural do Distrito Federal lhe concede um prêmio pelo conjunto de sua obra. Em 20 de outubro grava o depoimento sobre sua vida e sua obra para o *Museu da Imagem e do Som* do Rio

de Janeiro, tendo como entrevistadores: Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro.

Por fim, temos em fevereiro de 1977, a contratação de Clarice pelo jornal *Última Hora* para fazer uma crônica semanal. E ainda a publicação de *A hora da estrela* (1ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977). Mas, no dia anterior ao seu aniversário, às "dez e vinte da manhã de uma sexta-feira, nove de dezembro" (MANZO, 2002, p. 221) desse ano de 1977, morre precocemente a escritora Clarice Lispector, aos 57 anos de idade.

1.2 – O monumento Clarice

Não há, pois, quem possa dizer-se conhecedor da literatura brasileira caso desconheça a obra de Clarice Lispector. Autora consagrada que figura canônica entre os maiores representantes de nossas letras e que desde o lançamento de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943, despertou o interesse dos nossos leitores e, obviamente, daqueles representantes da melhor crítica literária do período. A essa sua obra inaugural seguiram-se outros romances que foram integrando aquela que seria a parte da obra clariciana tradicionalmente mais valorizada, *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão segundo G.H.* (1964). Tratam dessa divisão da obra clariciana, entre outros, autores como Vilma Arêas em seu livro *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*, (ARÊAS, 2005).

Com a publicação de *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres* (1969) afirma-se dar início à fase mais controversa da obra clariciana mesmo para a autora que afirmava, por exemplo, desgostar desse seu livro. E que disse, sobre *Água Viva* (1973): "Esse livro, *Água Viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras páginas disse assim: 'Esse livro eu vou publicar.' Ele publicou e saiu tudo muito bem." (LISPECTOR, 2005, p. 147).

O trecho citado acima se refere a mais uma parte da entrevista de Clarice ao *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro. Continuando a entrevista, na página seguinte, ao ser perguntada sobre o fato de que vários dos trechos publicados no *Jornal do Brasil* integram *Água Viva*, Clarice responde: "Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava

fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava.”, (LISPECTOR, 2005, p. 148).

E se foram seus livros de contos publicados em vida que lhe conferiram notoriedade entre o público leitor brasileiro, especialmente *Laços de família* (1960) e *Felicidade clandestina* (1971), foram suas crônicas, entremeadas à escrita de alguns desses livros de contos e da escrita de alguns romances, que lhe serviram, não apenas como forma de subsistência, mas sobretudo, como forma de experimentação e reaproveitamento, ou reelaboração de trechos de seus escritos. Ou mesmo, no caso específico de *A legião estrangeira* (1964), da republicação dos contos como crônicas, já que, como afirmava a própria escritora, esse livro de contos fora completamente abafado pelo furor causado pelo lançamento do seu romance *A Paixão segundo G.H.*, também de 1964.

E lembremos por fim que no ano de sua morte, 1977, Clarice terminaria a importante novela *A hora da estrela*, a qual ela apenas alude de forma bastante reticente na entrevista de 1976:

> **Marina Colasanti**: Quando a gente estava vindo para cá, você disse que já estava cansada da personagem da novela que você está escrevendo.
> **Clarice Lispector**: Pois é, de tanto lidar com ela.
> **Marina Colasanti**: Você fala da personagem como se estivesse falando de uma pessoa existente, que te comanda.
> **Clarice Lispector**: Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito. Ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que eu vivi. Então estou fazendo, com muita preguiça, porque o que me interessa é anotar. Juntar é muito chato. (LISPECTOR, 2005, p. 147)

Ainda sobre a composição de *A hora da estrela*, continua reticentemente Clarice, agora interpelada por outro dos seus entrevistadores:

> **Afonso Romano de Sant’Anna**: Você tinha falado no início que está escrevendo um livro agora cuja personagem é uma nordestina que come sanduíche.
> **Clarice Lispector**: Não, que só come cachorro-quente, café e refrigerante e ganha menos que um salário mínimo. (LISPECTOR, 2005, p. 163)

No ano seguinte, 1977, publicaria a história da moça que só comia cachorro-quente, e morreria precocemente às vésperas de completar 58 anos. Passados mais de 30 anos de sua morte Clarice Lispector continua inegavelmente presente em nosso cotidiano de leitores e de pesquisadores da literatura. Passados também, em grande medida, os ecos dos primeiros assombros da crítica diante da figura singular dessa escritora, novas perspectivas se abrem no campo da teoria literária possibilitando assim a emergência das mais diversas abordagens de sua obra.

Devemos a isso a grande variedade e mesmo quantidade de trabalhos acadêmicos mais contemporâneos que se debruçam sobre os escritos marginais da obra clariciana, as correspondências, entrevistas, mesmo suas pinturas, e ainda suas relações literárias e com outras artes como o teatro, a música, e é claro, aqueles trabalhos que se debruçam sobre a própria vida de Clarice Lispector.

O monumento Clarice não é contudo inteiramente apreendido por quem quer que seja que esteja postado à sua sombra na tentativa de delimitar-lhe as medidas, contornos e limites. O monumento Clarice é o resultado de uma construção ora deliberada, ora inconsciente, é ora arquitetura, ora vida vivendo-se no instante mesmo de sua edificação. E falar em edificação não seria necessariamente a melhor escolha, visto que a escritura clariciana, sobretudo a dos textos menores, a do *fundo de gaveta*, está por definição tão entranhada ao próprio viver de Clarice Lispector que o primeiro risco que se corre é o risco de reduzir-se a vida à escrita ou a escrita à vida da escritora.

Tratamos aqui do *fundo de gaveta* da obra clariciana, não porque a obra de romancista e contista de Lispector se preste menos à análise do imbricamento entre a ficção e a vida de Clarice, mas tratamos especificamente dessa parte de sua obra, sobretudo crônicas, porque é nesses escritos que percebemos aflorar, numa configuração bastante substancial, o não ficcional ou ainda o autobiográfico na obra de Clarice. Segundo a escritora, na crônica “As três experiências”, de 11 de maio de 1968, havia três coisas para as quais ela nascera e pelas quais daria sua vida: “Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos.”, em seguida acrescenta: “E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo.” (DM, 1999, p. 101-102).

Assim, lembremos que o ato de fabular foi, na vida da escritora, parte de sua própria constituição, pois se em criança ela inventara histórias que não tinham fim, e se até acreditara que livro era coisa viva que nascia, antes de descobrir que havia um autor e então perceber que queria ser, a partir desse momento, um deles (LISPECTOR, 2005, p. 139), ainda nos momentos finais de sua vida ela assim agiria fabulando, denegando ou reinventando mesmo que diante do incontornável da morte que então se anunciava.

Narrados por Lícia Manzo (1997) esses momentos finais de Clarice entrando no taxi que a conduziria ao encontro com o definitivo da morte não deixa de ser ilustrativo da singular personalidade da escritora:

> No momento que ela entrava no táxi para ir ao hospital do qual não sairia viva, restou na lembrança de sua amiga Olga Borelli o fato singular de que Clarice havia proposto para alegrar a triste jornada final até seu encontro com a morte que elas "fizessem de conta que estavam a caminho do aeroporto de onde partiriam para Paris" (MANZO, 1997, p.83).

Ou lembremos aquele pungente trecho, ou crônica, "Faz de conta", 19 de outubro de 1968, (DM, 1999, p. 144) que é ainda parte de seu romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos prazeres*: "Faz de conta que ela era uma princesa azul pelo crepúsculo que viria, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, (...) faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo (...)". Pois é este trecho que parece ecoar no "faz de conta" final que a escritora tece ante o trágico momento de seu confronto com a morte.

A intangibilidade do monumento Clarice refere-se não apenas à delimitação dos seus contornos mais palpáveis, mas a possibilidade mesmo de se tentar apreendê-la no interior de qualquer delimitação. Desta forma, não apenas é dificultoso, mas ainda inútil, demarcar as fronteiras entre a vida e a obra, como é difícil definir a relação de Clarice Lispector com a literatura. Na crônica "Mistério", de 07 de setembro de 1968, a escritora apresenta aos seus leitores uma breve reflexão sobre sua relação com a escrita, "Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. (...)", (DM, 1999, p. 134). A crônica segue sem responder as próprias perguntas anunciadas.

Não se responde muita coisa, nada se esclarece, afinal no título da crônica já se anunciava que, o fato de escrever era, para ela também, um mistério. E mais que um mistério, era uma forma de ação incompleta, pois uma marca bastante presente nesses textos cronísticos de Lispector é a ambivalência das reflexões, divagações ou valoração que ela confere à literatura, à escrita, à palavra e, é claro, ao ofício de cronista de jornal, ora em defesa, às vezes até exaltada, ora em crítica e rebaixamento da função de escritora em seus mais variados campos de atuação: "(...) Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Sinceramente não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes." (DM, 1999, p. 134).

E se por um lado, como dissemos anteriormente, para conhecer a literatura brasileira é necessário que se conheça a obra de Clarice Lispector, por outro há que se considerar que existam aqui algumas gradações, pois, o conjunto da obra dessa autora

comporta diferentes leituras, e níveis de valoração, por parte da crítica e também por parte dos leitores.

Há inicialmente os romances, indiscutivelmente canônicos e dotados de vasta fortuna crítica, das polêmicas iniciais aventadas pela crítica às bases fundamentais para uma boa compreensão e leitura, como há também os contos, que segundo dizem[30], possibilitaram a Clarice alguma notoriedade junto a um público leitor maior. Contos estes que já renderam importantes reflexões no terreno da crítica e que estão, de igual modo, assentados como representantes canônicos do gênero conto na literatura brasileira.

Mas há ainda uma outra categoria de escritos no interior da obra clariciana. E é justamente nessa parte da produção escrita de Lispector que se encontram aquelas obras ainda um pouco refratárias, tanto à crítica, quanto aos seus leitores. Nos domínios da crítica especializada isso talvez se deva ao fato de que tais produções destoem, em certa medida, dos romances e contos canônicos da escritora, no que se refere aos leitores talvez se deva ao fato de que são produções menos conhecidas, algumas inclusive que estão sendo lançadas em livro apenas nessa última década.

Mas essas considerações feitas acima servem apenas para delimitar o espaço, no interior da obra de Clarice, no qual nos movemos, pois nossa pesquisa se volta justamente para essa categoria de escritos claricianos ainda de todo não explorados. De todo não explorados porque, se no início de nossas pesquisas sobre as crônicas de Clarice, chegamos a pensar que essa parte da obra da autora se encontrava abandonada pela crítica especializada, descobrimos no decorrer de nossa pesquisa, que começa a tomar corpo uma nova tendência da crítica clariciana mais contemporânea, justamente interessada na análise desses escritos "menores" da autora.

Estamos inserindo no conjunto de escritos "menores", todas aquelas produções de Clarice que não são os romances nem são considerados contos da autora. Estamos tratando aqui especificamente das produções jornalísticas ou crônicas, das entrevistas que Clarice realizou com diversas personalidades, intelectuais, músicos, escritores, atores. Dos esboços de contos, das correspondências que manteve com amigos e familiares, da quase desconhecida peça teatral que ela escreveu, das colunas de páginas femininas que escreveu como *ghost writer*, entre outros.

---

[30] É o que afirma por exemplo, Walnice Pereira Galvão em seu artigo "Página de livro, página de jornal", presente no livro *A historiografia literária e as técnicas de escrita*, organizado por Flora Süssekind e Tânia Dias, (Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, p. 622-630).

E é na leitura dessa miscelânea, em confronto com os romances e contos amplamente conhecidos de Lispector e tendo em vista as considerações da crítica clariciana mais contemporânea que podemos vislumbrar algumas questões. Questões essas que, ao que nos parece, começam mesmo a exigir da crítica especializada a proposição de novas chaves de leitura para a obra clariciana, tendo em vista o cotejo dos textos canônicos com esses escritos "menores" da autora.

O fundo de gaveta: obra menor

> (...) Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 1998)

As primeiras crônicas de Clarice Lispector apareceram no livro de contos *A legião estrangeira* de 1964, como uma espécie de apêndice, intitulado *Fundo de gaveta.* Mais tarde, esse apêndice foi desmembrado e publicado pela Editora Ática em 1978 com o título *Para não esquecer*. A seqüência de publicações de Lispector revela essa oscilação entre o conto e a crônica. Podemos afirmar que a partir de *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, ambos de 1974, a escritora está mais afastada da construção ficcional e mais próxima da crônica jornalística.

Clarice Lispector trabalhou para o *Correio da Manhã*, o *Diário da Noite*, a revista *Senhor* – na qual apareceram vários de seus contos e onde teve uma seção chamada *Children's corner* _, e em *Manchete*, onde realizou até mesmo entrevistas, e finalmente para o *Jornal do Brasil*. Para esse último, em sua colaboração semanal, entre 1967 e 1973, Clarice Lispector chegou a escrever um grande número de crônicas que trazem freqüentes reflexões da escritora sobre as particularidades desse *métier* e sobre o exercício do jornalismo para atender as suas necessidades materiais.

Os estudos que se valeram das crônicas de Clarice, segundo percebemos em nossas primeiras leituras, antes, referiam-se a outros aspectos presentes nessas crônicas, que não a reivindicação do lugar de Clarice Lispector entre os cronistas brasileiros. Porém, dentre as tais características aventadas, uma se faz insistentemente relevante para nosso trabalho,

trata-se das relações que se deram entre o conjunto dessas crônicas e a própria vida de nossa autora.

Acreditamos que, mesmo agora que essa produção cronística começa a ser estudada com mais ênfase, algumas facetas da produção de Clarice Lispector no território do jornal ainda não receberam da crítica um tratamento mais aprofundando. É o caso da já aludida Clarice, escritora de páginas femininas. Sabemos que boa parte desses textos foram reunidos nos livros, *Correio Feminino* lançado em 2006 e no seguinte, *Só para mulheres*, 2008, organizados pela professora Aparecida Maria Nunes[31].

Mas, observemos ainda que, no espaço de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, Clarice não se dá logo de início aos seus novos leitores com a familiaridade "confessional" que ela tematizará depois como incômodo inerente à escrita das crônicas. Mais especificamente a partir de 1968, segundo ano das suas publicações praticamente semanais do jornal. Como verificamos na leitura de suas primeiríssimas crônicas, das primeiras três semanas de publicação no Jornal do Brasil, de 19 de agosto a 2 de setembro, Clarice se aterá mais rigorosamente à construção ficcional de seus escritos para o periódico.

E seria de se perguntar aqui se, efetivamente, a escritora realmente se entrega aos seus leitores. Pois, ainda quando da publicação de sua última crônica no Jornal do Brasil, "Apenas um cisco no olho", 29 de dezembro de 1973, Clarice nem sequer alude ao fato de ser esse o seu último contato no espaço do jornal com os seus leitores. O que ela faz, na verdade é tecer, como em muitas de suas crônicas, partindo de um acontecimento prosaico, considerações bastante profundas:

> Quatro vezes no decorrer de menos de um ano um objeto estranho agrediu meu olho esquerdo: duas vezes ciscos não identificados, uma vez um grão de areia, outra um cílio. Das quatro vezes tive que procurar um oftalmologista de plantão. Da última vez perguntei àquele que realiza sua vocação através de cuidar por assim dizer de nossa visão do mundo: por que sempre o olho esquerdo? É simples coincidência?
>
> Ele respondeu que não. Que por mais normal que seja uma vista, um dos olhos vê mais que o outro e por isso é mais sensível. Chamou-o de olho diretor. E este, por ser mais sensível, prende o corpo estranho, não o expulsa. (DM, 1999, p. 477-478).

[31] Aparecida Maria Nunes, Doutora em Literatura Brasileira, organizadora dos livros que reúnem crônicas de Lispector escritas para as páginas femininas de vários periódicos e que publicou também o livro *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas* (2006).

Assim ao partir de um fato interessante, mas banal, Clarice expande suas considerações, e em seguida acrescenta:

> Quer dizer que o melhor olho é aquele que é a um só tempo mais poderoso e mais frágil, atrai problemas que longe de serem imaginários, não poderiam ser mais reais que a dor insuportável de um cisco ferindo e arranhando uma das partes mais delicadas do corpo. Fiquei pensativa. (DM, 1999, p. 477-478).

Mas tudo isso, tudo o que se apresentou na crônica até então prepara o final. Pois: "Será que é só com os olhos que isso acontece? Será que a pessoa que mais vê, portanto a mais potente, é a que mais sente e sofre? E a que mais se estraçalha com dores tão reais quanto um cisco no olho. Fiquei pensativa." (DM, 1999, p. 477-478). E assim Clarice, sem dar tempo para que o leitor se recupere do peso dessa verdade, prossegue passando ao prosaico de suas últimas palavras, de seus votos de fim de ano: "Pois, como eu ia dizendo, lembrei-me do Ano-Novo, assim, de repente. Desejo um 1974 muito feliz para cada um de nós." (DM, 1999, p. 477-478). E deste modo se despede do *Jornal do Brasil*, e aqui, o título "Era apenas mais um cisco no olho" sutilmente fala mais que qualquer grandiloqüente carta de despedida aos leitores.

A descoberta do mundo

A "descoberta do mundo" clariciano implica suspensão. Uma quase que total suspensão do "eu". O leitor acaba por torna-se o outro, "o outro dos outros", ou aquele "eu" da escritora. O leitor de Clarice acaba por plasmar-se a essa especificidade de forma e a reconhecê-la, ansiá-la. O leitor acaba por compartilhar uma verdade secreta, uma verdade que é em si, e que parece murmurar-lhe o mais íntimo de uma confidencia, o desassombro de uma esgarça inquietação que se compartilha como o sagrado pão de uma comunhão.

Esse leitor sai da leitura, da comunhão com esse texto clariciano pleno de um imenso vazio. O paradoxo não se reduz à imagem, poucas são as palavras com as quais poderá se socorrer esse leitor para tentar transmitir em termos inteligíveis essa singular experiência de encontro que é uma das peculiaridades desse texto. E há que se considerar que muitas vezes esse leitor não manifestará grande interesse nesse sentido, pois o singular dessa comunhão refere-se, em grande parte, ao silêncio. Um silêncio quase que ritualístico, um silêncio como a forma maior de entendimento de uma verdade para além da rija

materialidade da palavra escrita ou mesmo da fala ou do gesto ou do gosto e dos sentidos correlatos.

No que se refere ao espaço da crônica de Clarice Lispector a amenidade que, por definição, deveria constituí-lo revela-se ainda um outro abismo. O leitor aqui é convidado, enredado ou mesmo jogado diante de outras vertigens e tempestades. O som intermitente da máquina de escrever de Clarice insinua-se constantemente. Clarice se dá a ver para o leitor, leva-o até o íntimo de seu mais sagrado reduto, seu lar. Mostra-lhe o que costuma ver pela janela do sétimo andar em suas noites de insônia. Prepara-lhe o café, às vezes erra na quantidade de açúcar, pois está sempre distraída com outras coisas, pois está sempre em vigília, pois ela é "a mãe da humanidade", e está permanentemente em vigília: "Enquanto vocês dormem", (DM, 1999, p. 104).

A fumaça do seu cigarro vem se imiscuir na imagem que ela nos entrega de si mesma, o cachorro dormindo aos seus pés, o cigarro entre os dedos e o olhar vagueando longe. As horas sucedendo-se imperturbáveis, ora ligeiras ora pesadíssimas. Clarice não dorme nunca, não deixa por um instante que seja de ser uma interrogação.

E é o pungente dessa interrogação ininterrupta que ela nos oferece em suas crônicas. Não existem muitas respostas nas crônicas de Clarice Lispector, ao menos não existem as respostas que um leitor espera de uma crônica de jornal enquanto descansa no justo ócio de seu sábado. Mas seria por isso mesmo, a crônica clariciana, digna de nota. Pois, além de servir como material importante para se pensar o imbricamento entre a vida e a obra da escritora, serve ainda para se pensar o modo como o gênero crônica, em sua maleabilidade, se molda à escrita clariciana.

Pois se a crônica serve para revelar Clarice, denunciá-la, segundo ela mesma se queixa, em sua referencialidade autobiográfica, serve também à escritora para revelar a crônica. Que, de gênero menor, leve e circunstancial, pode nas mãos da escritora apresentar-se dos mais profundos e densos, trazendo em sua temática, mesmo questões mais indigestas, relativas à existência humana, como a morte, a dor, o sofrimento humano, a tristeza, a solidão. Questões de linguagem, como jogos de palavras, estrangeirismos, problematizações sobre os limites da expressão verbal, sobre as relações entre a experiência e seus modos de representação na escrita, e ainda sobre os limites entre ficção e não ficção.

Enfim, debruçar-se sobre as crônicas de Clarice Lispector implica inevitavelmente surpreender-se. Surpreender-se com a considerável extensão dessa parte dos escritos da

autora, com as singulares relações que essas crônicas mantêm com os seus romances e contos, com o tratamento conferido por Clarice ao ofício de cronista. E com aquelas que seriam as peculiaridades, as especificidades desse gênero. É ainda surpreender-se com a tensão entre a questão literária e questão autobiográfica que se faz notar nessa produção cronística clariciana.

No campo dos estudos literários, as pesquisas que se debruçam sobre o que Bosi denomina "modalidades textuais vistas como periféricas", têm possibilitado uma considerável abertura no leque de tendências da crítica contemporânea, "... incluindo a psicografia mediúnica, o cordel, o ensaio, o prefácio, a crônica, a biografia, a memória, o romance histórico, a tradução, a epistolografia, o relato de viagem, o diário e até mesmo questões de fraude literária," num terreno tradicionalmente dominado pelos "três grandes gêneros literários tradicionais __ poesia, narrativa ficcional e dramaturgia" (BOSI, 1997, p. 09).

E é dentre essas "modalidades textuais periféricas" que se encontra o gênero crônica, objeto da presente reflexão. Disso decorrem alguns desconfortos experimentados em nossa empresa e que dizem respeito, em primeiro lugar, à escassez de material teórico que trate especificamente da crônica e de seu lugar na literatura brasileira, de suas características, de seu valor para os estudos literários. Em segundo lugar, um certo atordoamento, ou mesmo certa indignação, pois, se a crônica, aquela que se desenvolveu em nossas letras, carrega em sua história especificidades tais que a tornariam um gênero inerentemente nosso, seria de se esperar, segundo o que pensávamos então, que nos domínios da crítica literária brasileira houvesse um vasto material teórico que dela tratasse exclusivamente.

Porém, como se dá exatamente o oposto, na medida em que escassos são os teóricos que tratam do gênero, o estudioso da crônica, ou no caso mais específico, o pesquisador de determinado escritor que a ela se dedicou, vê-se impelido à cata de alguns apontamentos teóricos realizados alhures pela crítica, a percorrer notas de rodapé, a recorrer a pequenos verbetes de dicionário e de antologias de crítica literária na tentativa de angariar alguns apontamentos necessários à conceituação desse gênero. Vê-se ainda, tal pesquisador, tentado a contribuir de alguma forma para a sistematização de alguns conceitos que acredita serem essenciais para se pensar o gênero crônica.

E é aqui que um interessante percurso pode se apresentar diante de tal pesquisador, pois, se nos domínios da crítica literária não são muitos os livros [32] que tratem exclusivamente do gênero, nas obras de nossos grandes cronistas estão formuladas importantes reflexões sobre a crônica, enquanto gênero. E é nesses domínios, acreditamos, que o pesquisador poderá recolher as ferramentas teóricas para sua reflexão, nas ponderações daqueles escritores que foram mesmo os responsáveis pela profusão e sucesso do gênero e de suas variações na literatura brasileira.

A crônica, na configuração que nos interessa como objeto de estudo, possui mais ou menos um século de vida em nossa literatura, e está situada inerentemente no século XX, isso porque não nos interessa aqui o período anterior à sua configuração mais moderna, ou aquele tempo em que ela se confundia com o relato de viagem, a crônica histórica, o diário de viagem, entre outros escritos cuja função primordial gravitava para além de questões estéticas, literárias.

Não nos interessa de mesmo modo, as possíveis reconfigurações do gênero crônica na contemporaneidade – se é que ainda se pode falar da existência desse gênero crônica na atualidade – e se é que os escritos que se utilizam dos suportes atuais, como a internet, ainda guardam alguma ligação mais direta com a crônica de que falamos.

Pois, se a conceituação do gênero crônica já é deveras ambígua e vaga, para nos aprofundarmos na análise dos desdobramentos e desenvolvimento do gênero em nossas letras, aqui ficamos apenas com algumas daquelas incontornáveis questões sobre a crônica, como por exemplo, qual foi a primeira crônica de nossas letras, como se deu historicamente a relação de nossa literatura com a crônica, quais são os nossos principais cronistas, e ainda, qual foi a relação que se estabeleceu entre Clarice Lispector e esse gênero.

Reunidas no livro *A descoberta do mundo* (1999) estão a maior parte das crônicas que foram escritas pela escritora para o *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973. Reunidas nesse livro de crônicas estão também as questões que motivaram nosso trabalho. Quais sejam, da relação da escritora com a crônica, da singular configuração da crônica clariciana com relação aos expoentes do gênero em nossa literatura, da problematização da relação que se estabelece entre esse conjunto de crônicas e a vida da escritora Clarice Lispector.

---

[32] Encontramos apenas o pequeno livro de Jorge de Sá intitulado *A crônica*, (1985), e ao gênero dedicado exclusivamente.

A particularidade da relação de Lispector com o jornal levou Walnice Pereira Galvão a falar de uma "transmigração intra-textual", quando trata daquele notório fato __ não tão notório assim para quem desconheça a obra cronística da escritora __, de que Clarice reaproveitava trechos de romances, contos, fragmentos já publicados para a (re)elaboração de suas crônicas e mesmo o contrário[33], pois várias de suas crônicas de jornal foram reutilizadas para a composição de alguns de seus romances (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625-626).

Ainda nesse sentido, Walnice alerta-nos para o seguinte:

> Um dos interesses supremos desse material reside na freqüente meditação desenvolvida por Clarice sobre a própria circunstância de escrever para periódico. As observações a respeito de exercer o jornalismo para atender a necessidades materiais ali se encontram igualmente. Não se pode dizer que, com toda a sofisticação de seu discurso, estivesse à vontade nesse veículo. E parece que, à sua maneira e talvez sem o saber, seguia o conselho de Mário de Andrade, pois o fenômeno que rotulei de "transmigração intratextual" opera também entre seu jornalismo e seus livros. É assim que algumas das crônicas se enxertam nos romances e coletâneas de contos, ou trechos dos romances vão para o periódico como se não passassem de crônicas. A motivação pode ser financeira, mas o resultado é estético e requer análise. (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625-626).

E, acreditamos, essa "transmigração intratextual" possibilita a obra de Clarice Lispector operar um constante deslocamento da posição valorativa e estética em que estão situados os escritos que a compõe. Sendo que, desta forma o cerne da obra clariciana quer parece-nos difuso, pois quando comparamos os deslocamentos internos, de gênero para gênero, a que a escritora submete seus escritos, vemos operar-se aí, também uma mudança do valor literário/estético de seus textos. Assim por exemplo, um conto deve ser visto não apenas como conto, mas naquilo em que se relaciona com a crônica que o originou, com outro gênero e até outro suporte, no caso do gênero crônica, o jornal.

E, na obra clariciana, cada vez mais, nos parece necessário, quando da leitura de seus textos, ter-se a ciência, não apenas desse movimento de "transmigração intra-textual", a que esses seu escritos estavam submetidos, mas ainda do fato de que a "cópia" que a autora realizava de si mesma quase sempre se fazia acompanhar de alterações, ainda que

[33] São vários os teóricos que já trataram dessa peculiaridade da escrita clariciana, seja no estudo dos romances, ou seja no estudo dos contos claricianos onde se evidencia a utilização de artifício por parte de Clarice. Vide os trabalho de Lícia Manzo (1997), Edgar Nolasco (2004), Nádia Battela Gotlib (1995), entre outros.

fosse apenas do título. É o que percebemos quando comparamos contos e crônicas de Clarice[34].

E por falar em crônica, o embate de Clarice com esse gênero nos legou várias páginas de interessantes reflexões sobre seu processo de escrita. Em "Ser cronista" Clarice começa por dizer: "Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver ser consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. (...)" (DM, 1999, p. 112). A condição paradigmática na qual está situado Rubem Braga cronista levou nossa "não-profissional" Clarice Lispector a se socorrer várias vezes na evocação do nome ou da presença de Braga, como no caso da crônica citada. Braga e Clarice já eram conhecidos, na verdade amigos, quando Clarice de retorno ao Brasil, após 1959, viria a assumir de forma mais efetiva na imprensa brasileira, o ofício de cronista.

A crônica "Ser cronista" segue: "(...) Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. (...)". Nessas perguntas vemos ecoarem as questões sobre as quais os teóricos da crônica ainda hoje se debruçam. Mas passemos a outra importante questão que se apresenta nesta crônica, como em várias outras das crônicas claricianas. Trata-se da relação entre a escrita cronística de Clarice e a sua própria vida. "(...) E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. (...)", (DM, 1999, p. 112).

Assim não faltou jamais em suas colunas semanais a indagação sobre o que seria exatamente uma crônica. Nem sobre quais seriam as características inerentes às publicações que se enquadram nesse gênero. Não faltou também, em suas colunas de jornal, a confissão de que estabelecer as diferenças entre o conto e a crônica era uma tarefa difícil, senão desnecessária. Discutia de igual modo em suas publicações __ em tom bem humorado, sério, irônico ou naquele tom de conversa franca com seus leitores, às vezes até mesmo em tom de embate __ quais seriam os temas que mais se adequavam a essa forma

[34] E ainda se comparamos o que se apresenta nas cartas com o que foi parar nas crônicas que Clarice publicou temos que considerar que para se pensar a escrita clariciana é, cada vez mais, necessário ter-se em conta outros textos da escritora que não apenas seus já canonizados e fartamente publicados livros. Há que se pensar na correspondência da escritora, nos textos jornalísticos, que não apenas as crônicas, que escreveu, nas entrevistas que realizou. Pois como diz Edgar César Nolasco: "A escrita mesma de Clarice, ou seja, seu processo de criação, ..., é biográfico: lê-se no "bio" a grafia da vida e da escrita simultaneamente, mas sempre em contradição." (NOLASCO, 2004, p. 176).

de escrita. E, é claro, discutia a incômoda pessoalidade à que as publicações em jornal estavam por lhe exigir. É comum que encontremos em *A descoberta do mundo* (1999), crônicas como "Anonimato", de 10 de fevereiro de 1968:

> Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. (DM, 1999, p. 75-76).

Em seguida, nessa crônica se apresentam outras constantes da produção cronística de Lispector, isto é, a questão da escrita como forma de subsistência e a dos limites de sua escrita. Pois Clarice confessa que há coisas que jamais escreverá: "(...) Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim." (DM, 1999, p. 75-76). Disso, passa a discorrer sobre o silêncio, não apenas um silêncio de negativa, mas aquele que lhe era peculiar, "... esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras." (DM, 1999, p. 75-76). Fonte, mas também meta, espaço último para ser atingido, pois acredita que "...do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio." (DM, 1999, p. 75-76).

O incêndio

> Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito.
> ("O grito", 22 de março de 1968, DM, 1999, p. 82)

Em 1966, na madrugada de 14 de setembro, Clarice é vitima de um incêndio em seu apartamento[35]. É levada ao hospital, gravemente ferida, chegando mesmo a ficar em coma por mais de três dias. Após dois meses de internação e de quase ter perdido a mão direita, bastante afetada pelas queimaduras, Clarice se salva da morte e da amputação de

[35]Nádia B. Gotlib em *Clarice Fotobiografia*, apresenta um recorte de jornal da época noticiando: "Clarice Lispector vítima de incêndio em sua residência: Vitimada por um incêndio irrompido na madrugada de ontem, em seu quarto, a escritora e jornalista Clarice Lispector foi internada na Clínica Pio XII, em Botafogo, com queimaduras nos braços e pernas. O incêndio, causado, segundo presume a polícia, por uma ponta de cigarro que Clarice esquecera acesa, ao dormir, só não destruiu outros cômodos do apartamento 701, do edifício 88 da Rua Gustavo Sampaio, devido a pronta intervenção dos bombeiros. Quanto aos prejuízos, ainda não foram avaliados, embora o fogo tivesse consumido os móveis, cortinas e parte das paredes." (GOTLIB, 2009, p. 368).

sua mão. Vejamos a narração deste momento da vida da escritora realizada por Lícia Manzo em seu ensaio:

> Na madrugada do dia 14 de setembro de 1966, Clarice, como sempre fazia antes de ir se deitar, tomou um tranqüilizante e, já na cama, ficou esperando o sono chegar em companhia de um cigarro. Algum tempo depois, uma senhora que morava em frente ao seu edifício na rua Gustavo Sampaio, começou a gritar apavorada pelo porteiro, avisando da fumaça negra que saía aos jorros da janela do sétimo andar.
> Enquanto seu quarto era inteiramente engolido pelas chamas, Clarice era socorrida por seu filho menor e levada às pressas por uma vizinha para o Hospital Miguel Couto. Lá ficaria durante três dias entre a vida e a morte. Suas mãos e suas pernas haviam sido gravemente atingidas. Os médicos insistiam em amputar a sua mão direita, onde Clarice sofrera queimaduras de terceiro grau, mas uma de suas irmãs implorou que eles esperassem mais um dia. Vinte e quatro horas depois, com a melhora do estado geral de Clarice, os médicos descartaram a possibilidade da amputação e recomendaram uma cirurgia. Desta forma, a mão mutilada recebeu um enxerto do abdômen e Clarice Lispector se salvou. (Manzo, 1997, p. 85).

O fato de ter provocado em sua própria casa um incêndio que quase lhe custou a vida e que marcou definitivamente sua mão direita, de uma forma ou de outra haveria de interferir na produção escrita posterior de Clarice Lispector. Seja pelo trauma decorrente do ocorrido ou mesmo pelo indelével das marcas que lhe ficaram. Seja pelo fato de que as cicatrizes, não apenas nas mãos, mas ainda nas pernas[36], ferissem a auto-estima da mulher Clarice, seja ainda pelo fato de que essas queimaduras impactassem negativamente a capacidade da escritora desempenhar seu ofício, pois sua mão direita nunca recuperou totalmente a mobilidade de antes o que inegavelmente interferiu no trabalho de datilografar seus textos daí por diante[37].

Seria então possível que pensássemos as crônicas de Clarice Lispector escritas para jornal nos seis anos posteriores ao incêndio, período que abrange os anos de 1967 a 1973, a partir de alguns temas centrais que perpassam essa experiência consideravelmente traumática para a escritora? Quais sejam, as seqüelas causadas pelo incêndio que limitou sua capacidade de dedicar-se sozinha, sem a ajuda de uma secretária, ao ofício de escrever.

---

[36]Na sua biografia de Clarice, Teresa Montero conta: "O trauma do incêndio a marcara para sempre. Os amigos mais próximos notavam as mudanças. (...) Conviver diariamente com a visão da mão mutilada era extremamente penoso. (...) A fragilidade de Clarice ficava exposta com mais intensidade. A vida tornou-se mais urgente, mas o bom humor não desapareceu. Quando Cássio, filho de Maria Bonomi, soube que a madrinha havia sofrido queimaduras passou a chamá-la de tia churrasco. Clarice ria, ria muito ao ouvir o relato da comadre sobre as impressões do afilhado." (FERREIRA, 1999, p. 237).

[37] Nádia B. Gotlib, em *Clarice Fotobiografia*, apresenta também um trecho de entrevista, em que Clarice confessa: "[...] o incêndio que sofri há algum tempo destruiu parcialmente minha mão direita. Minhas pernas ficaram marcadas para sempre. O que aconteceu foi muito triste e prefiro não lembrar. Só posso dizer que passei três dias no inferno, aquele que – dizem – espera os maus depois da morte. Eu não me considero má e o conheci ainda viva." (GOTLIB, 2009, p. 368).

A necessidade de escrever para jornal para salvaguardar sua subsistência de dona de casa divorciada e mãe de dois filhos A dificuldade de conseguir publicações para seus livros e ainda a impossibilidade de sobreviver apenas dos direitos autorais de suas obras já publicadas.

Na já citada crônica "A revolta", publicada em 10 de maio de 1969, Clarice em poucas linhas trata de um dos momentos de sua lenta recuperação:

> Quando tiraram os pontos da minha mão operada, por entre os dedos, gritei. Dei gritos de dor, e de cólera, pois a dor parece uma ofensa à nossa integridade física. Mas não fui tola. Aproveitei a dor e dei gritos pelo passado e pelo presente. Até pelo futuro gritei, meu Deus. (DM, 1999, p. 193-194)

A "revolta" que aqui dá título à crônica parece-nos reverberar em grande parte dos escritos da fase cronista da escritora. Pois, como ela mesma afirma na crônica acima transcrita, aproveitara a dor física do fato presente para gritar pelas dores outras. É interessante notar que se faz comum nas crônicas de Lispector o imbricamento, ou mesmo a fusão, de fatos comprobatoriamente referenciais com os elementos de sua peculiar forma de escrita literária. O que acaba por colocar seu leitor diante de escritos que, pautando-se pela experimentação, acabam tratando questões como, por exemplo, a da presença e da ausência do "eu" referencial/autoral inscrito no corpo do texto, de forma a oscilar entre a negação e a afirmação dessa inscrição, mas sem, no entanto, optar por um posicionamento definitivo, sobre essa questão, em seus escritos.

Podemos contudo, dizer que Clarice está presente, inscrita no corpo de seu texto na medida em que ela afirma que assim o faz e oferece-nos dados dessa relação, fornecendo-nos em suas crônicas informações sobre sua biografia realmente verificáveis. Mas, por outro lado, Clarice está inegavelmente ausente, enquanto corpo, vida, e referencialidade, na mesma medida. Pois é só pelo modo fugidio e intrincado que se dá a articulação de sua escrita, que se dá seu modo de utilização da palavra. Clarice claramente instaura, entre ela e nós, um abismo, uma distância e um intervalo intransponível.

Apesar disso, vejamos como, de modo bastante recorrente, a experiência de Clarice diante da quase morte no incêndio e depois de sua lenta recuperação, e mesmo de como a mão direita debilitada interferia no seu trabalho de escritora, vai se apresentar em algumas de suas crônicas reunidas em *A descoberta do mundo* (1999). Na crônica "Ao Linotipista", de 04 de fevereiro de 1968, por exemplo, Clarice nos apresenta um pequeno texto em que

se dirige ao linotipista da redação do jornal. Nessa crônica começa se desculpando: “Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.” (DM, 1999, p. 74).

E logo em seguida a apresentação de seu primeiro motivo por estar errando ao datilografar suas crônicas à máquina e da alusão a um segundo do qual não nos dá notícia, dirige ao linotipista o seu pedido: “... não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.” (DM, 1999, p. 74). E termina a pequena crônica com uma das sentenças que iria trabalhar em outras de suas publicações no *Jornal do Brasil*: “Escrever é uma maldição.” (DM, 1999, p. 74).

Já na crônica “Morte de uma baleia”, 17 de agosto de 1968, temos a narração do período crítico que ela passou no hospital: “(...) só depois que passou é que me disseram: eu havia estado três dias entre vida e morte, e nada garantiam os médicos, senão que tudo tentariam. E eu tão inocente do que estava acontecendo que estranhava não permitirem visitas.” (DM, 1999, p. 125-127). Conta ainda que à sua desobediência a proibição de receber visitas o médico acabou por dizer-lhe: “... realmente muito zangado e num tom definitivo, disse-me: mais uma só visita e lhe darei alta no estado mesmo em que você está. ‘O estado em que eu estava’ eu o desconhecia, nunca nesses dias notei que estava no limiar da morte.” (DM, 1999, p. 125-127).

Já na crônica em homenagem ao amigo “Lúcio Cardoso”, em 11 de janeiro de 1969, Clarice rememora um momento de sua lenta recuperação posterior ao incêndio. Começa dizendo que está se lembrando das coisas, mas que está tudo misturado, suas memórias se confundem. Lembra-se de Lúcio, “...ora vejo-nos alegres na rua comendo pipocas. Ora vejo-o encontrando-se comigo na ABBR, onde eu recuperava os movimentos de minha mão queimada e onde Lúcio, Pedro e Mirian Bloch chamavam-no à vida. Na ABBR caímos um nos braços do outro.” (DM, 1999, p. 166-167).

Lembremo-nos de mais duas crônicas de *A descoberta do mundo* (1999) interessantes por apresentarem a inscrição do modo como esse incêndio e as queimaduras que resultaram dele interferiram na vida e na escrita da escritora. Trata-se, da crônica “Doar a si próprio”, de 15 de agosto de 1970, onde ela nos fala de problemas com enxerto de pele: “fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia, não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário.” (DM,

1999, p. 304-305). Disso conclui "Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo." (DM, 1999, p. 304-305). E dessa doação, que dá título à crônica, parte para considerar outros tipos "de doação a si própria", inclusive a da criação artística[38] (DM, 1999, p. 304-305).

Já na crônica "Conversinha sobre chofer de táxi", de 7 de abril de 1973, Clarice vai nos contar como sempre acaba por conversar com chofer de táxi, e mesmo fumar com eles durante suas idas e vindas de táxi pela cidade do Rio de Janeiro, e explicar que: "(...) com chofer, não sai conversa de pateta", (DM, 1999, p. 458), mas sai, "(...) por causa de minha mão, muita conversa de incêndio." (DM, 1999, p. 458). E acrescenta, terminando essa crônica: "Ao que vejo, todos já se queimaram um pouco, ou pelo menos os seus conhecidos. Dizem-me: dói muito. Eu sei. Aliás, depois que me incendiei, quanta gente encontrei que já se incendiou. Parece que é um hábito." (DM, 1999, p. 458).

1.3 – A menina-monstro

> O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. ("Brain Storm", DM, 1999, p. 244-246).

Esclareçamos, antes de mais nada, que o título desse sub-tópico tenta refletir aquela dualidade inerente a figura de Clarice e por ela mesma pensada em seus escritos. A dualidade de ser, ora o monstro sagrado de nossas letras, ora a menina órfã de mãe, ou como nos parece mais adequado, a menina-monstro, pois é, segundo acreditamos, impossível considerar uma dessas imagens de forma isolada. Não se trata aqui de nos posicionarmos em favor da escritora em detrimento da menina, quer dizer, da mulher, da pessoa física enfim, que foi Clarice Lispector. Porém, acreditamos que como as duas faces de uma moeda, ou como os dois lados de uma folha de livro, separá-las seria mutilar o complexo múltiplo que habitava a persona de nossa autora.

Ou ainda, num sentido por nós também vislumbrado, a ambivalência do processo de escrita clariciana, que após assentar as bases ficcionais de seu projeto literário e

[38] "Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo já misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito." __ "Doar a si próprio", de 15 de agosto de 1970, (DM, 1999, p.305).

possibilitar-lhe figurar como um dos monstros sagrados na literatura brasileira, pôde por fim, num movimento inverso, minar as fundações ficcionais de sua própria obra ao trazer a materialidade de sua vida para o primeiro plano de seus escritos. E é nessa direção que está o que diz Edgar Cesar Nolasco, no trecho de seu livro *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, que aqui transcrevemos:

> Podemos dizer que o traço biográfico é um *leitmotiv*, uma marca recorrente da construção da escrita literária de Clarice Lispector. Rastreando sua obra, constatamos que, desde seu livro de estréia, o traço biográfico já se fazia presente, arquiteturando seu futuro projeto. As "folhas soltas" da autora tinham o mundo biográfico como um constructo para o ficcional. À medida que Clarice foi escrevendo seus livros e pondo seu projeto literário em execução, tal processo foi se desvelando como traço pessoal que caracterizaria seu estilo. No livro de estréia, o traço biográfico é um subtexto que vai aflorando à superfície nas obras seguintes num diálogo mais explícito, regido por um ato inevitável que une vida e ficção. (NOLASCO, 2004, p. 78)

Nolasco, acrescentará ainda, numa nota de rodapé, que, nesse sentido, pode-se observar as seguintes obras de Clarice:

> *Felicidade clandestina*, que reúne textos autobiográficos publicados na coluna do *Jornal do Brasil* no início dos anos 70, onde a autora conta episódios de sua infância pobre em Recife. Mas conforme a leitura deste trabalho mostrará, tal traço biográfico é encontrado em livros díspares entre si como *A cidade sitiada* (1949), *A paixão segundo G. H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). (NOLASCO, 2004, p. 78)

É, certamente, unanimidade entre os teóricos consultados, com diferentes modulações, assinalar as relações entre a escrita de Clarice Lispector, em grande medida, com a sua própria vida. Nesse sentido estão, por exemplo, a biografia de Nádia Battela Gottlib (2009), o ensaio de Lícia Manzo (1997), a biografia de Benjamin Moser (2009). E o livro de Edgar Cesar Nolasco, a que recorremos novamente, no trecho em ele afirma que, se no início do projeto literário de Clarice Lispector,

> o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer desse projeto acontece justamente o oposto: agora é o ficcional que vai ficar "colado" ao vivido, confundindo-se com ele. Tudo isso porque a autora não só fez de sua vida matéria para a ficção como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional. (NOLASCO, 2004, p. 78-79)

Passemos a uma breve apresentação de alguns desses importantes trabalhos teóricos, antes de nos debruçarmos sobre a crônica de Clarice na peculiar relação que esta

estabelece com um empreendimento autográfico. A Biografia de Nádia Battela Gotlib (2009) trata de nos apresentar __ em nosso tempo cada vez mais ávido de conservação e resgate do passado e de trajetórias individuais __a vida de Clarice Lispector, numa divisão cronológica de capítulos: I - Da Rússia ao Recife, de 1920 a 1934; II - No Rio de Janeiro, de 1934 a 1944; III – Na Europa e nos Estados Unidos, de 1944 a 1959; IV – No Rio de Janeiro, de 1959 a 1972 e V – Ainda no Rio de Janeiro, de 1972 a 1977.

Lembremos que esse tipo de divisão que nos apresenta a trajetória da escritora a medida em que apresenta a sua trajetória pelos diferentes lugares onde viveu, será também explorada por Teresa Cristina Montero Ferreira em *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999). Mas voltemos ao trabalho de Nádia, que citando diversas pessoas das relações da escritora, seus familiares, suas empregadas, vai compondo a história da escritora através das lembranças e impressões que deixou naqueles que a cercaram em vida. Dentre esses tantos depoimentos apresentados por Nádia, destacamos aqui o do jornalista Paulo Francis, quando este diz que:

> "Clarice era uma mulher insolúvel" e que ela "sabia disso". Quanto aos motivos, refere-se a "uma vida pessoal complicada". Menciona a solidão, a luta pela sobrevivência, o acidente em que queimou partes do corpo, a sua morte devido ao câncer, lembrando depoimento da própria escritora: "Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na sua própria ficção. É o melhor epitáfio possível para Clarice. (GOTLIB, 2009, p. 24)

Nádia, então apresenta-nos um resumo das características que compõem os diversos perfis de Clarice, coligidos das impressões bastante díspares dos que conviveram com ela. Das visões de suas empregadas até aos seus amigos escritores, virão definições diversas. Clarice Lispector é tida por: "Próxima. Distante. Vaidosa. Terna. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Advinha. Estrangeira. Enigmática. Simples. Angustiada. Dramática. Judia. Insolúvel." (GOTLIB, 2009, p. 24).

Nádia refere-se ainda ao imbricamento entre a biografia e a ficção na escrita de Clarice cronista, porém com cautela. Diz que seria possível que os passeios que o pai fazia com as filhas, aos domingos, "e que Clarice conta, numa crônica, fossem os mesmos que a menina Clarice costumava fazer" com o seu pai na cidade de Recife (GOTLIB, 2009, p. 24). Exatamente pelo tom de rememoração da crônica __que será publicada nos anos de 1960 e depois em 1970, com variações __ e pelo fato de a terceira pessoa que aí se inscreve "(...) não conseguir manter a distância nem disfarçar a presença de uma primeira

pessoa subjacente e participante (...)", de certos pormenores de vida apresentados, como a tristeza do pai e a miséria de todos (GOTLIB, 2009, p. 24).

Passemos agora as considerações de Lícia Manzo (1997), em seu ensaio sobre algumas das principais biografias claricianas de que se tem notícia. Pois Manzo diz que, dentre as biografias: *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli, *Clarice – uma vida que se conta*, de Nádia Batella Gotlib, 1995 e *Eu sou Uma Pergunta – Uma Biografia de Clarice Lispector*, de Teresa Cristina Monteiro Ferreira, 1999, todas se apoiariam, "... em maior ou menor escala, no texto ficcional de Clarice para dar conta de sua vida íntima ou, até mesmo, factual" (MANZO, 1997, p.01).

E será neste seu ensaio sobre a escritora, Lícia Manzo (1997) irá nos apresentar suas convicções que corroboram e reafirmam o tratamento desse imbricamento, entre a obra e vida de Clarice Lispector, quando da abordagem de sua trajetória:

> Diante de uma leitura da obra de Clarice Lispector – de Perto do Coração Selvagem, seu romance de estréia, a Um Sopro de Vida, seu livro póstumo – torna-se impossível, até mesmo para o leitor mais desatento, deixar de vislumbrar uma intenção autobiográfica percorrendo cada um de seus escritos. Sem jamais ter caracterizado nenhum de seus livros como 'autobiográfico', Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao 'eu', enfim, acabando por converter-se no personagem central de seus escritos. Em nossa análise, mais do que a construção de um diálogo entre vida e obra, procuramos compreender o próprio texto ficcional de Clarice como uma espécie de 'autobiografia não planejada'. (MANZO, 1997, p. 04)

Lícia Manzo afirma mesmo que esse seu ensaio não mantém relações com uma empresa biográfica, pois o que ela pretende é: "Ler a vida que Clarice, através de sua literatura, nos contou." (MANZO, 1997, p. 04). Tratando propriamente do autobiográfico na obra cronística de Clarice, Lícia Manzo afirma que, os "fragmentos" ou crônicas que eram publicados no *Jornal do Brasil* iam pouco a pouco esboçando uma imagem e um percurso da personagem Clarice aos olhos de seus leitores (MANZO 1997, p. 87). Manzo cita a crônica "Fernando Pessoa me ajudando", aquela na qual Clarice diz: "Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidada secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha...", (MANZO, 1997, p. 88).

Para Lícia Manzo, nas crônicas do *Jornal do Brasil*, Clarice realmente escreveu sobre a sua infância passada no Recife, sua vinda para o Brasil aos dois meses de idade, sua ascendência russa, a morte de seus pais, seu tempo de estudante de Direito, os anos em que viveu fora do país em companhia do marido. E sentencia: "Nas páginas daquele jornal,

Clarice escrevia o que se poderia, mais tarde, chamar de "autobiografia", ainda que de modo inteiramente não planejado", (MANZO 1997, p. 89).

Porém, Lícia Manzo admite, que Clarice não se dá totalmente, pois uma de "... suas experiências de vida mais sofridas, [a doença do filho Pedro] não aparece registrada, (...) em nenhum de seus escritos" (MANZO, 1997, p. 90-91), mas prossegue, "...embora Clarice nunca tenha escrito uma só linha sobre o assunto, ela não se furtava em compartilhar com o publico a dor que vivenciava diariamente, não importando de onde ela vinha." (MANZO, 1997, p. 90-91). No ensaio de Lícia Manzo apresenta-se a convicção de que as crônicas de Lispector são a expressão pública dos sentimentos de nossa escritora: "Com uma intensidade avassaladora, Clarice experimentava dores e alegrias que eram registradas nas páginas daquele 'diário público'" (MANZO, 1997, p. 90-91).

Nesse mesmo sentido estão também as convicções de Olga Borelli, amiga de Clarice, citada por Lícia Manzo, e que "(...) chega a afirmar que Clarice não escrevia simplesmente, ela se escrevia" (MANZO, 1997, p. 94-95). Lícia reflete que, talvez por isso, Clarice rejeitasse com insistência o rótulo de "escritora", já que escrever para ela não fazia parte de um projeto "literário", mas sim de um projeto de vida, (MANZO, 1997, p. 94-95).

Voltemos mais uma vez à *Clarice*, biografia de Moser (2009), quando este diz que Clarice "nunca perdeu inteiramente a esperança de ser vista como uma pessoa real, e seus protestos contra sua própria mitologia emergem dos lugares mais inesperados." (MOSER, 2009, p. 16). O autor fala do mesmo trecho que utilizamos para a epígrafe desse sub-tópico de nosso trabalho: "O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe", porém a fonte consultada é outra. Trata-se, segundo ele, de um "artigo de jornal que [Clarice] escreveu sobre – dentre tantos assuntos possíveis – a nova capital, Brasília", no qual o trecho citado aparece, segundo diz, numa "exclamação inesperada", (MOSER, 2009, p. 16).

Benjamin Moser (2009) refere-se certamente a alguma das versões publicadas em jornal do texto que foi publicado também como crônica, em duas partes, "Brasília" e "Brasília: esplendor" [39], presente no livro *Para não esquecer*, (PNE, 1999, p. 40-63).

[39] Na segunda parte da crônica "Brasília: esplendor", encontramos outro trecho que se relaciona com o citado aqui: "E perdôo a bofetada que me dão no meu rosto pobre. Ai, coitadinha de mim. Tão sem mãe. É dever ter mãe. É coisa da natureza.", (PNE, 1999, p. 50).

Porém encontramos esse trecho na crônica “Brain Storm”, de 22 de novembro de 1969, em *A descoberta do mundo*, (DM, 1999, p. 244-246).

E, quando Benjamin Moser conta que Clarice admitia se aborrecer com “fatos e pormenores”, entre os quais, “ presumivelmente”, incluísse “os que envolviam seu próprio currículo”, e que ela teria feito “ o possível, na vida e na escrita, para apagá-los” (MOSER, 2009, p. 16), lembramos que essa sua afirmação se configura como sendo interessante para esse nosso trabalho. Mas Moser afirma que, por outro lado:

> (...) poucas pessoas se expuseram tão completamente. Através das muitas facetas de sua obra – em romances, contos, cartas e textos jornalísticos, na esplêndida prosa – uma personalidade única é dissecada sem descanso e revelada de modo fascinante naquela que é talvez a maior autobiografia espiritual do século XX. (MOSER, 2009, p. 16)

Assim, voltando-nos aqui para as crônicas de *A descoberta do mundo* (1999), aquelas que cronologicamente, abrangem mais de seis anos de publicações nas páginas de jornal, (1967 a 1973), buscamos refletir sobre essa questão do imbricamento entre a escrita ficcional e uma escrita não-ficcional, ou até mesmo autobiográfica constituída no espaço das crônicas. Crônicas essas, de igual modo, capazes de suscitar as mais variadas questões teóricas relativas ao modo como se articula, no limite entre referencialidade e ficção, próprio da crônica, a escritura de Clarice Lispector.

E que nos possibilita pensar a configuração do projeto literário clariciano, seu modo de composição literária, alguns dos posicionamentos e valores que manteve com relação à literatura, seu papel social, enquanto escritora, a valoração que conferia aos diferentes livros e textos jornalísticos que produziu, e ainda seu modo de relacionar-se com as questões histórico-sociais de seu tempo.

Porém, fizeram-se sobrepujar aqui, na análise da produção cronística de Clarice Lispector, daquela reunida em *A descoberta do mundo* (1999), duas questões principais: a primeira, da relação da escritora com a escrita de suas crônicas no espaço do jornal e, em relação direta com essa primeira, a segunda questão: a da relação dessas produções cronísticas de Clarice com um empreendimento, em um ou em vários sentidos, autobiográfico. Contudo, tendo-se em vista que, como diz ainda Benjamin Moser, sobre a obra de Clarice:

> A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama da experiência humana. Eis por que Clarice Lispector já

> foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa. Por ter descrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontrava em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, "eu sou vós mesmos", (MOSER, 1999, p. 17).

As apontadas relações das produções de Clarice com a autobiografia nos levaram a refletir sobre alguns conceitos fundamentais envolvidos nesse imbricamento entre vida e obra da nossa autora, destacando-se aqui os conceitos de biografia e autobiografia, as noções de escrita e do sujeito que a inscrição da escrita implica. Mas em primeiro lugar devemos empreender aquele percurso sobre a crônica, enquanto gênero, na literatura brasileira, e sobre o modo como as produções cronísticas de Clarice Lispector se relacionam com esse gênero, particularmente fértil na literatura brasileira.

CAPÍTULO 2 – DA CRÔNICA CLARICIANA

> Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. ("Máquina escrevendo", DM, 1999, p. 347).

Em se tratando da crônica, somos seduzidos por algumas questões, poucas, porém, definitivas. Como, por exemplo, a de que tentar definir as características inerentes ao gênero é lidar inevitavelmente com algumas indefinições e ambigüidades. É, necessariamente, refletir sobre a valoração do gênero frente aos outros gêneros literários, e pensá-lo na sua relação com o suporte que lhe engendrou, o jornal. É, de mesmo modo, considerar a relação que os escritores da literatura brasileira mantiveram, no decorrer do tempo com a crônica, enquanto forma de escrita praticada, na maioria das vezes apenas como forma de subsistência.

Devemos também aludir, por exemplo, a algumas questões recorrentes: Seria possível delimitar, no interior da literatura brasileira, qual teria sido a crônica considerada como sendo a primeira de nossas letras? E de acordo com tal intento, seria acertado afirmar, como faz Jorge de Sá (1985), ter sido a Carta de Pero Vaz de Caminha, em certa medida, a nossa primeira crônica? Ou devemos defender que a crônica esperou que se levantasse entre as décadas de 50 e 60 do século XIX, a pena nada complacente, do jovem Machado de vinte e poucos anos, para surgir em nossas letras? Quando, ágil e mordaz, o jovem Machado, entre e outras coisas, tratou de problematizar nas suas colunas também o que de fato seria a crônica, que por aqueles tempos fazia-se novidade no jornal e chamava-se folhetim.

Ou deveríamos estabelecer como origem da crônica brasileira as duas primeiras décadas do século XX, quando o ilustre jornalista e literato Paulo Barreto, retira o cronista das salas empoeiradas das redações dos jornais e ganha às ruas da cidade. Flanando então pelo caos de um Rio de Janeiro efervescente, trabalhando para a edificação do espaço do

cronista na imprensa no mesmo movimento em que traz aos leitores do jornal as dimensões espaciais da cidade, seus morros e personagens, suas cantigas e becos escuros, suas gírias e crenças, suas múltiplas sinuosidades.

Ou teríamos que admitir que, verdadeiramente, a crônica nasce no período do Modernismo, mais especificamente na década de 30 do século XX, pelas mãos daquele que David Arrigucci (1987) nos apresenta como sendo o grande nome da crônica na literatura brasileira, o capixaba Rubem Braga (1913-1990). Segundo consta no prefácio da sua antologia *200 crônicas escolhidas* [40], o velho Braga, "Nunca deixou de escrever regularmente crônicas para jornais e revistas, vindo a constituir um verdadeiro fenômeno: o de ser o único escritor a conquistar um lugar definitivo na nossa literatura exclusivamente como cronista." (ARRIGUCCI, 1987).

Talvez devamos considerar esses diferentes marcos na história do gênero, sem que de fato tenhamos que optar por apenas um deles, pois, afinal de contas, a crônica do século XX não guarda relações diretas com o que era praticado sob essa designação na época de Pero Vaz de Caminha. Na verdade, a crônica do século XX, não guarda uma relação estritamente direta nem com o que era praticado naquele espaço do jornal no qual ela se constituiu, primeiramente, como o folhetim dos tempos de Machado de Assis e José de Alencar. Ou, poderíamos afirmar, sem medo de estarmos radicalizando, que, a crônica dos próprios escritores do século XX não se apresenta como uma forma de nítidos e compartilháveis contornos.

Assim é que, por exemplo, a escritora Clarice Lispector, que também não parece se adequar ao ofício do cronista, no entanto desempenhará, entre as décadas de 60 e 70 do século XX, esse papel de forma bastante regular na imprensa brasileira, de forma a esgarçar ainda mais as possíveis delimitações do gênero crônica. Pois um dos temas recorrentes em sua obra cronística será justamente essa sua inépcia para desempenhar o papel de cronista, para entender o que de fato seria a crônica, para se adequar a essas suas especificidades.

Voltemos a "Ser cronista"[41], crônica publicada por Clarice Lispector em 22 de junho de 1968, (DM, 1999, p. 112), um ano depois de ter iniciado suas crônicas no *Jornal*

---

[40]"Tirante as duas últimas, as crônicas deste volume são escolhidas entre as de meus livros. A primeira escolha foi feita por Fernando Sabino, mas eu troquei uma ou outra, levado por algum motivo, às vezes sentimental. R. B."__ Nota escrita por Rubem Braga na contra-capa de sua antologia de crônicas. (BRAGA, 2004).

[41] "Ser cronista" é uma das crônicas de Clarice Lispector (DM, 1999) que foi apresentada no capítulo anterior.

do Brasil. Crônica essa que se inicia respondendo ao próprio título, "Sei que não sou [cronista], mas tenho meditado ligeiramente no assunto." (DM, 1999, p. 112). Clarice aqui estabelece um diálogo dentro da própria crônica, entre perguntas e respostas apresenta aquelas questões envolvidas na definição do "ser cronista" de seu título. Porém, deixa claro que, esse modo de ser cronista apresenta as particularidades de sua relação com o gênero crônica.

Assim, lidamos nessa publicação com uma forma de escrita que se apresenta, se faz espontânea, se dá a liberdade de seguir "ao sabor da pena"[42], mas que num movimento contrário, ou num desdobrar-se dessa espontaneidade, replica a si mesma, apresenta-se reflexiva, sentenciosa, e senhora dos rumos do que se vai materializando como corpo dessa crônica. Como se, após render-se ao modo de escrita intuitiva, a escritora auto-reflexivamente se modelasse, se emoldurasse dentro de contornos nítidos e intenções mais palpáveis, dando assim inteligibilidade ao assunto de que trata, o de ser cronista.

Em primeiro lugar pergunta-se sobre o que é uma crônica: "Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito?" (DM, 1999, p. 112), ao que imediatamente responde: "Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos." (DM, 1999, p. 112). E aqui omite de seus leitores que sua relação com o jornal já era antiga, e que ela já havia desempenhado na imprensa diversos papéis, inclusive aquele de escritora de páginas femininas. Insistindo na novidade da imprensa em sua vida de escritora, continua Clarice, "Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo." (DM, 1999, p. 112).

Na seqüência evoca o cronista Braga, "Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver ser consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender." (DM, 1999, p. 112). E assim, do mesmo modo que esclarece ter ciência do que seria o paradigma para produções no gênero crônica, deixa claro que pretende chegar a uma resposta sozinha.

Agora Clarice esclarece aos seus leitores que foi convencida, praticamente intimada, por um amigo "...que tem voz forte, convincente e carinhosa, ..." (DM, 1999, p.

---

[42]Essa expressão, "Ao sabor da pena", estará presente no título de outra publicação de Clarice no *Jornal do Brasil*, "Escrever ao sabor da pena", 14 de março de 1970, na qual a escritora irá dizer: "Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona __ até vir como num parto a primeira palavra que a exprima." (DM, 1999, p. 278).

112), a não ter medo de escrever para o jornal. Afirma também que esse tal amigo[43] disse-lhe que escrevesse, "... qualquer coisa que lhe pa[ssa]sse pela cabeça, mesmo tolice, ..." (DM, 1999, p. 112), porque Clarice já havia escrito "...coisas sérias ..., e todos os seus leitores" de livro, haveriam de entender o fato dela escrever qualquer coisa como crônica semanal para o jornal, pois isso seria somente "... um modo honesto de ganhar dinheiro." (DM, 1999, p. 112).

Mas Clarice afirma que não seguiu esse conselho, diz que "... por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom,..." (DM, 1999, p. 112), não escreveu qualquer tolice, e se as escreveu, mesmo que talvez tenham sido muitas, "... foi sem perceber." (DM, 1999, p. 112). Devemos acreditar na dedicação de Clarice, enquanto cronista semanal do *Jornal do Brasil*? Certamente que sim, pois, ainda que ela tenha se "plagiado", se repetido, e usado o espaço que lhe era destinado, não propriamente como cronista, ainda assim, não se pode negar o nível de elaboração e trabalho que essa coluna exigiu de Clarice. E, ainda que ela se "copiasse", mudava sempre os títulos, acrescentava adjetivos, mudava o tempo dos verbos, excluía ou acrescentava vírgulas, enfim, detinha-se sobre seu objeto de trabalho com profissionalismo[44].

E ainda com considerável pessoalidade, segundo ela mesma confessa: "E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo." Essa pessoalidade que o gênero crônica lhe exigia passa a ser, nas crônicas de Clarice, um assunto sobre o qual volta e meia se debate. Pois, se a crônica se faz intuitivamente, distraidamente, quando ela vai para a página do jornal, será diretamente ligada ao seu nome que a assina.

E é assim que a primeira pessoa que se anuncia nas crônicas recai, diretamente, sobre o "eu" referencial da escritora. É essa a resposta que lhe virá de seus leitores, através de cartas, ligações telefônicas, abordagens em lugares públicos, e é assim que Clarice será questionada sobre sua vida pessoal, seu estado de espírito, seus humores, e no entanto a

---

[43]Pensamos que esse tal amigo pode ser seu amigo cronista Fernando Sabino, que na época em que Clarice queria publicar para revista *Manchete* uma seção não assinada, lhe convenceu a assinar com seu nome mesmo de escritora como prática de humildade, e porque todos os escritores estavam assinando. Carta de Fernando Sabino, Rio de Janeiro, 1953, no livro *Cartas perto do coração*, 2003, p. 108-110.

[44]É o que se percebe, por exemplo, ao cotejar crônicas publicadas em *Para não esquecer* (PNE, 1999), que reúne o *Fundo de Gaveta* de *A legião estrangeira*, com as versões dessas crônicas presentes em *A descoberta do mundo*, (DM, 1999), a maior parte delas com significativas alterações.

pergunta fica em suspenso, no ar, pois, qual seria o grau de (im)pessoalidade da crônica. Esse será o assunto tratado no nosso próximo capítulo.

Enquanto isso, passemos a questão do suporte, no caso o jornal, e de como ele interfere, segundo Clarice, diretamente sobre seu modo de escrever: "Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo que é aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme." (DM, 1999, p. 112). Pois, existe para Clarice algo de mais significativo no gesto de abrir um livro, como se fosse um ritual, no qual um encontro de grande valor se dá entre o livro e o leitor, diferentemente do jornal, efêmero, mundano, descartável e destituído dos valores auráticos do livro.

Embora, para a escritora, a relação de valor que perpassa os seus próprios escritos, deva ser observada a partir do suporte, veremos que para ela, segundo diz, não lhe causa desagrado mudar, mas pelo contrário. Dirá em seguida, que, apenas queria que tais mudanças "... fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever." (DM, 1999, p. 112). Pois, segue, agora em forma de perguntas, "... mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura?" (DM, 1999, p. 112), isso não parece agradar em nada a escritora. Que, por outro lado também não apresenta respostas.

Mas as perguntas são de fato interessantes, pois repercutem naquelas que todos que se debruçam sobre a crônica hão de se fazer, ainda que como Clarice, não cheguem a apresentar as respostas. Assim, podemos indagar com a escritora, qual seria a diferença entre crônica de jornal e crônica literária? E respondermos com ela "Não sei..." (DM, 1999, p. 112), pois em se tratando das incursões claricianas no gênero em questão, percebemos uma certa oscilação entre o literário e o referencial (mais comum à escrita jornalística) em suas publicações e em suas próprias apreciações desse material escrito.

E quanto à leveza inerente a crônica? À necessidade de entreter? Poderíamos dizer que Clarice cronista se adapta a essa particularidade do gênero mais do que parece admitir ou ainda perceber. Pois, se a crônica, por definição, deve ser circunstancial [45], aparentemente banal, e mesmo humorística, isso não significa que ela possa ser um

[45] Na definição de Jorge de Sá: "... o termo [circunstancial] assume aqui o sentido específico de pequeno acontecimento do dia-a-dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo *que também faz parte da condição humana* e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. (...)", (SÁ, 1985, p.11).

engodo, ou uma porção de tolices descosidas. Trata-se de uma construção séria, circunstancial pelo ínfimo que é capaz de nos apresentar como de grande valia e importância, e não por registrar qualquer coisa que vá pela cabeça do cronista, pois sob a sua leveza de superfície, às vezes arduamente conseguida pelo cronista, a crônica pode trazer por matéria a maior profundidade.

Mas e se Clarice afirma, quase ao final de sua crônica, "E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor." Devemos acreditar nela? Ou podemos pensar que ela tende a fugir da pessoalidade, da referencialidade inerente ao gênero crônica afirmando justamente que é na sua ficção onde ela realmente se dá aos seus leitores? Em outros momentos a escritora afirmará que não existe nada de si mesma enquanto matéria de seus livros de ficção[46].

Mas e se a escritora estiver se referindo ao fato de que a verdadeira elaboração literária e estética de seus escritos se encontra em seus livros e não em suas crônicas, que afinal lhe servem apenas como forma de subsistência? Podemos duvidar também desse argumento lembrando que, por ser comum em sua obra o trânsito de escritos, às vezes na integra, de um local/gênero para outro, seria pouco crível pensar na valoração maior de seus livros diante, por exemplo, de suas crônicas.

E quanto à frase seguinte da escritora: "Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado." (DM, 1999, p. 112). Por falar em leitor, a escritora trata bastante dessa figura na crônica "Ser cronista", o que fará também em muitas outras[47]. Mas porque evocar, trazer para o corpo de seu texto essa entidade, o leitor, que aparece três vezes na sua crônica? Talvez porque uma das mais importantes indagações da escritora em suas crônicas seja com relação à diferença de recepção, por parte do público leitor, no que se refere aos trabalhos do escritor e o do cronista.

Deste modo, Clarice haveria também de pensar no que diferiria o leitor dos livros, dos seus próprios livros, com relação aos leitores de crônicas, a resposta seria o gênero? O fato de escrever crônica ou romance é que definiria a forma como seria lida? Haveria de pensar esse modo de recepção de seus escritos partindo dos interesses dos leitores, ou

---

[46]Como na crônica "Fernando Pessoa me ajudando", 21 de setembro de 1968, quando diz: "Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha." (DM, 1999, p. 136).

[47] Como na crônica "Escrever", de 02 de maio de 1970: "Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar. (...)", (DM, 1999, p. 286).

considerando-a sob as predeterminações a que estavam seus escritos sujeitos devido às especificidades do suporte?

E assim é que chegamos ao final dessa crônica de Clarice onde se lê: "Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender." (DM, 1999, p. 112). Não há respostas para as questões apresentadas, apenas a admissão de impossibilidade, por parte de Clarice, de conseguir entender, sozinha, o que de fato seria a crônica. De saber qual seria verdadeiramente o seu papel enquanto cronista, ou de como agir diante do leitor da crônica, enfim. Assim, evoca a presença de Braga, segura que está de que, em caso de necessidade, poderá contar com o grande nome da crônica para auxiliá-la (DM, 1999, p. 112).

Ou, o que seria mais provável aqui, com a teimosia que lhe era peculiar, Clarice haveria de continuar tateando sozinha, experimentando, e apenas deixando claro que não ignorava qual era o modelo de cronista ideal a seguir, ainda que não o fizesse em suas crônicas. Isso porque a escritora usará do espaço que tem direito como cronista do *Jornal do Brasil* como um espaço para experimentação e divulgação de seus escritos, além de travar um diálogo bastante próximo com uma gama mais heterogênea de leitores, do que com aqueles leitores de seus livros.

Lembramos que Clarice lutou, desde a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, com dificuldades para conseguir editar suas obras. É interessante ter em mente que a escritora se utilizou do espaço destinado as suas crônicas para certa autopromoção de seus escritos. Sobretudo dos contos, republicados como crônicas[48], dos trechos de romances nos quais Clarice, concomitantemente à escrita das crônicas estava trabalhando no período.

Ou mesmo apresentando seu método de escrita, numa tentativa de dar-se a conhecer aos seus leitores. Assim parece ter sido a intenção da escritora em crônicas como, "Um conto se faz ao largo", de 9 de novembro de 1968, por exemplo. Crônica essa na qual Clarice irá apresentar aos seus leitores um de seus esboços que nunca se tornou efetivamente um conto. E é nesse esboço que se apresenta, "... uma mulher de meia idade"

[48] Numa das cartas enviadas ao filho Paulo Gurgel Valente, na década de setenta, quando ele estava nos Estados Unidos, Clarice diz: "... Continuo trabalhando forte para *Manchete*. As crônicas no *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me "plagiar": publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance [*A paixão segundo G. H.*], e preferiram este. Talvez eu receba em breve um pequeno aumento no jornal." (LISPECTOR, 2002, p. 276).

que morava “num quarto alugado na casa de uma família” (DM, 1999, p. 151), muito ocupada, e que cada vez mais se esquecida dela. Enfim, essa mulher, “pessoa cuidadosa com os seus pertences, ciosa da própria limpeza”, cujo quarto, “a refletia bastante: era limpo e quase vazio”, (DM, 1999, p. 151), essa mulher:

> __ inclassificável a menos que se descesse com interesse às profundezas de seu pensamento, o que não ocorreria a ninguém, tão desinteressante ela era __, pois foi essa mulher que viveu silenciosamente uma aventura. E, por mais estranho, uma aventura espiritual... (DM, 1999, p. 151).

E esse é o esboço do conto, sem muitos indícios do que quer que fosse capaz de tornar mais clara para o leitor a idéia que movera a escritora a delinear essas linhas. Na verdade, o esboço do conto não deixa claro nem para a própria escritora o que de fato ela pretendera então contar: “Simplesmente não me lembro que história eu estava pretendendo contar, ao escrever essas linhas. Sei que era para ser um conto, mas que aventura espiritual seria?” (DM, 1999, p. 151). Assim, Clarice, como que recupera um de seus fragmentos de anotação, e resolve ao menos aproveitar esse material para talvez lembrar seus leitores que o processo de escrever, ao menos para ela, também é feito de mistério, de exigências e tempo próprio (DM, 1999, p. 151).

E por fim, já que afirma não se lembrar mais do que pretendera com o esboço do conto diz: “... deixo aos leitores menos experientes, que escrevem ainda como exercício, o trabalho de continuar...” (DM, 1999, p. 151). Pois ela, afinal: “Apenas enfunei uma vela e esta se fez ao mar. Mas e o rumo? Perdi a bússola.” (DM, 1999, p. 151). Talvez porque a inspiração, a idéia da história vislumbrada num instante não seja suficiente para que um conto nasça, talvez seja isso que ela tenha pretendido dizer no título da crônica, talvez seja esse o verdadeiro desafio que a escritora apresenta aqui aos seus leitores.

O método de autopromoção utilizado por Clarice parece de inegável eficácia se lembrarmos que a escritora recebia de seus leitores uma resposta quase imediata no formato de cartas, telefonemas ou mesmo, como conta também nas crônicas do *Jornal do Brasil*, quando abordada por desconhecidos, fosse na rua, ou mesmo quando uma vizinha lhe batia à porta.

A crônica “Ana Luísa, Luciana e um polvo”, 23 de março de 1968, tratando da relação de Clarice com seus leitores, os leitores de seus romances acrescidos aos novos leitores conquistados com suas crônicas semanais, apresenta-nos o inusitado de uma situação: é sobre uma das vizinhas do prédio de Clarice que lhe bate à porta e lhe oferece,

em agradecimento à determinada coisa que a escritora teria escrito no Jornal do Brasil, um polvo que seria por ela, Ana Luísa, preparado especialmente como um presente à Clarice (DM, 1999, p. 86-87).

E, se é verdade que Clarice foi uma das poucas mulheres cronistas da literatura brasileira, é também verdade que ela não foi apenas cronista. A escritora trabalhou desde sempre na imprensa, na verdade seu primeiro emprego no Rio de Janeiro foi na Agencia Nacional de Notícias em 1940, fazendo importantes amizades no ambiente do jornal, como o já mencionado escritor mineiro, e também jornalista, Lúcio Cardoso. Vale a pena lembrar as palavras de Aparecida Maria Nunes em *Clarice Lispector jornalista*,

> (...) a vida jornalística de Clarice Lispector ultrapassa, em tempo, a da sua própria ficção em livro. Nela publica seu primeiro conto, "Triunfo", em 1940, três anos antes de publicar o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que surgiu em final de 1943. E nela publica sua última entrevista, em outubro de 1977, dois meses antes de seu falecimento. (NUNES, 2006, p. 10)

E se o interesse maior que move nosso trabalho é tratar da relação de Clarice Lispector com o gênero crônica e, de como esse gênero, por sua vez, relaciona-se com sua vida, talvez seja interessante determo-nos sobre alguns outros cronistas que atuaram no espaço do jornal. Bem como falarmos sobre como se deu, historicamente, a relação da literatura brasileira com o gênero crônica. É importante lembrar que essa relação resvala na delicada questão dos limites entre literatura e jornalismo, ou ainda, sobre a opinião sustentada por muitos escritores de que o jornalismo era uma prática perniciosa para os dotes qualquer escritor. E nos determos também diante dessa questão, que reiteradamente se apresenta, essa de que o ofício de cronista responderia, para muitos escritores brasileiros, a uma motivação estritamente financeira.

Tratamos aqui mais especificamente de escritores do século XX, mas essa questão, a da escrita cronística vista apenas como forma de subsistência, pode ser aplicada também ao passado folhetinesco ou não do gênero crônica. Mas, seria o caso de aqui perguntarmos se a literatura, vista em seus mais conceituados gêneros e praticada por importantes nomes no decorrer de sua história, não só da nossa história literária, mas da história literária moderna no ocidente, não serviu de igual modo, em muitos casos, como a forma de subsistência para escritores em apuros financeiros.

Assim, poderíamos aqui questionar se teria sido mesmo o fato de a produção cronística estar, para a maioria dos escritores brasileiros, subordinada a interesses monetários, responsável pelo desvalor da crônica enquanto gênero literário. Ou a questão

seria que, proporcionalmente, a maior parte dos escritores que a praticaram a consideravam um ofício secundário e de menor valor enquanto trabalho de escrita.

Bem, o caso é que, e esse é outro aspecto que envolve o estudo do gênero crônica, não existem muitas respostas. Sabemos que quase todos os escritores a ela se dedicaram, e sabemos que muitos deles não gostavam desse ofício, inclusive Clarice Lispector. Ela que no espaço destinado as suas crônicas escreveu, entre outras, crônicas nas quais se detém sobre questões de escrita, gênero e valor literário. Aquela crônica "Escrever para Jornal e escrever livro", de 29 de julho de 1972, por exemplo.

Crônica em que principia por citar dois grandes escritores, Hemingway e Camus, que foram segundo ela, bons jornalistas, sem com isso prejudicar sua escrita (DM, 1999, p. 421). Mas Clarice cita esses exemplos para dizer em seguida que, apesar de ser isso o que desejava para ela também, não possui fôlego para tanto. Confessa ainda ter medo dessa função de jornalista, pois "escrever muito e sempre pode corromper a palavra." (DM, 1999, p. 421), em seguida brinca, afirmando que, "Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos[49], (DM, 1999, p. 421)."

Mas, segundo Clarice, existe outro problema, além do risco de corromper a palavra, com que o escritor de jornal, tem que lidar. Trata-se do fato de que "... num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém." (DM, 1999, p. 421). Ou ainda, segundo afirma, em livro pode-se mesmo escrever "sem compromisso nenhum." (DM, 1999, p. 421).

Clarice parece se lamentar, ou se não tanto, ao menos ponderar nas perdas e ganhos que a escrita jornalística implica em sua vida de escritora. Em seguida passa a outro ponto interessante, quando conta que um "... jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e no entanto achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados." (DM, 1999, p. 421). Em seguida na crônica, apresenta a sua resposta ao jornalista citado: " ... a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem

[49] Algo semelhante ao que vemos aqui "Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas, que dentro de poucas horas serão pagas e irão transformar-se num par de sapatos bastante necessários."__ na crônica de Graciliano Ramos (1892-1953), "Os sapateiros da literatura" em *Linhas Tortas: obra póstuma.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo, Martins, 1976. p.187-188.

do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas.” (DM, 1999, p. 421).

Assim, para Clarice, o leitor de jornal, por estar “... habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo.” (DM, 1999, p. 421). Apenas porque, “jornal é para se entendido” (DM, 1999, p. 421), o que certamente escamoteia a intenção do jornalista de quem ela fala nessa crônica, cuja pergunta, provavelmente tinha por intenção saber da escritora se ela se adaptara ao tom mais leve do jornal, o que Clarice, ao imputar a dificuldade de leitura à disposição de compreensão do leitor, evidentemente não responde.

Clarice finaliza essa crônica afirmando que, indubitavelmente, credita mais valor aos seus escritos em livros do que aqueles seus escritos para jornal (DM, 1999, p. 421). O que dito na sua crônica de jornal talvez não soasse tão bem. Possivelmente será por isso que ela terminará sua crônica afirmando, “... isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo.” (DM, 1999, p. 421).

E, voltemos ao assunto. Se sabemos que os teóricos que tratam do gênero crônica não são ainda uma vasta porcentagem daqueles que se dedicam ao estudo da literatura brasileira sabemos também que essa situação, no que tange aos pesquisadores da literatura, tende a mudar na medida em que, a crônica e outros gêneros até então desvalorizados começam a receber da crítica especializada uma atenção maior. Justamente, como no caso da crônica, por possibilitar um entendimento mais abrangente da obra, ou de certos aspectos da obra de dado autor a partir de suas incursões nesse tal gênero “menor”.

2.1- Fronteiras e valores

> O conúbio entre escritor e jornal é contumaz, e não só em nosso país. Entre nós, mereceu um capitulo de Brito Broca, em *A vida literária no Brasil – 1900*. (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625-626).

E se, como dizíamos a pouco, a prática jornalista e a prática literária foram, mais das vezes, concomitantes na vida de muitos escritores brasileiros, foram também concomitantes a esse *metier* acerbas discussões sobre as implicações da escrita jornalística, geralmente tida por perniciosa, ao desempenho do ofício literário. O fato é que, a grande

maioria dos nossos escritores se dedicou, pelos mais variados motivos e contingências, ao ofício de jornalista.

Dessa conturbada relação é que trata Walnice Pereira Galvão, em seu artigo no qual, não só reafirma a complexidade e longevidade da relação entre escritor e jornal na literatura brasileira, como também trata de nos esclarecer que, em se tratando da relação dos escritores com a crônica e por extensão com o jornal, "... há consideráveis nuances e modulações: tudo pode parecer um fenômeno só, mas não é de maneira alguma. Os escritores distribuem-se por diferentes relações com o jornalismo." (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 623).

Walnice trata então de estabelecer uma tipologia de escritores, partindo do tipo de relação que cada qual manteve com o jornal e com as outras formas de escrita que cultivou em vida. Consideramos ser de grande importância apresentar a tipologia de Walnice, tendo em vista, não só o fato de que ela contempla, entre os escritores apresentados, Clarice Lispector, nosso verdadeiro interesse nesse seu artigo, mas ainda pelo fato desse seu trabalho percorrer de forma muito instrutiva a história da crônica brasileira e de seus principais representantes.

Passemos à sua tipologia de escritores cronistas, na qual, o primeiro tipo apresentado é o "Tipo *tempo integral*", ilustrado por Brito Broca, que além de ter se dedicado de forma exclusiva ao jornal, ainda tratou dessa relação, escritor e jornal, em um capítulo de seu *A vida literária no Brasil – 1900* (Rio de janeiro: José Olímpio, 1975). O segundo, "Tipo *crisálida*", seria ilustrado por grandes nomes como Sérgio Buarque de Holanda e Décio de Almeida Prado, e refere-se ao tipo de escritor, que, enveredando pela carreira universitária acaba por abandonar o jornal. (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 623).

Já o tal "Tipo *tribuna*" seria ilustrado por Mário de Andrade. Subordinada à postura combativa de Mário, a coluna de jornal, aqui serviria para divulgação das idéias modernistas. Walnice lembra que, se olhamos a correspondência andradiana, vemos que ele recomendava aos seus correspondentes que um escritor deveria ter sempre em mente seu futuro livro, para evitar se exaurir ou tornar-se fútil devido ao exercício da prática jornalística, (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 623).

O "Tipo *evolutivo*", cujo melhor exemplo segundo Walnice, é Antonio Candido, refere-se ao tipo articulista de jornal, modalidade hoje inexistente e que teve ensejo quando, grandes nomes da produção intelectual do período __ como Tristão de Ataíde, Augusto Meyer, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, exerciam a critica literária de rodapé

nos jornais tratando teoricamente do que então surgia como coisa atual na literatura que ora se fazia.

O "Tipo *relutante*", que é particularmente de nosso interesse, segundo Walnice, seria ilustrado pela escritora Clarice Lispector. Pois ela encarnava, na sua relação com o jornal "a não-profissional em apuros financeiros que desempenha várias funções ou tarefas em diferentes periódicos, até sob pseudônimo, pois os patrões opinavam que seu nome afugentaria os leitores." (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625). Vemos a própria Clarice falando de sua relação com a crônica em "Amor imorredouro", uma de suas publicações no *Jornal do Brasil*:

> Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito. (...) ("Amor imorredouro", DM, 1999, p. 29-32)

Ainda assim, Clarice, como já dissemos anteriormente, escreveu para o *Correio da Manhã*, o *Diário da Noite*, a revista *Senhor*, e trabalhou ainda para a revista *Manchete* e para o *Jornal do Brasil*, como cronista por mais de seis anos. Tratando dessa relação de Clarice com a imprensa, Aparecida Nunes, mostra que essa relação de Clarice com o jornalismo foi bem longa, pois, "Clarice foi jornalista por mais de 20 anos"[50], (NUNES, 2005, p. 23). Dividindo-se entre escritora de páginas femininas, entrevistadora, tradutora, repórter, cronista e contista, em vários periódicos diferentes.

E, se Clarice Lispector não se sentia muito confortável em atuar na imprensa, e só exercia esse papel como forma de garantir sua subsistência, por outro lado, "ela estava sempre presenta nas páginas dos periódicos" (NUNES, 2005, p. 24). Mas voltemos a Walnice que, segue com a apresentação da tipologia, na qual Oswald de Andrade é o exemplar para o "Tipo *militante*". Pois ele, no decorrer de sua vida, escreveu para jornal

[50] Como afirma Aparecida Nunes: "É importante frisar que o trabalho de Clarice Lispector em jornal não se deu em momento isolado na vida da escritora. Desde 1940, quando publicou o conto "Triunfo" na revista *Pan*, até as entrevistas que realizou para outra revista, a *Fatos e Fotos/Gente*, em 1976 e 1977, a escritora marcou presença na imprensa brasileira, onde sua produção foi intensa." (NUNES, 2006, p. 27).

praticamente todos os dias, tendo mesmo alternado entre periódicos cujos perfis ideológicos chegavam a ser divergentes, e tendo alternado ainda de funções na sua relação com o jornalismo. Tendo sido mesmo fundador e editor de jornais e revistas. Para Walnice, há que se considerar que Oswald urdiu na imprensa nacional "... a crônica política e intelectual de seu tempo."[51] Quanto ao "Tipo *tudo-menos-jornalista*", o exemplo escolhido foi Euclides da Cunha, pois este jamais se considerou um jornalista, mas sim, e antes de tudo, um engenheiro. (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 626).

Já o "Tipo *entusiasta declarado*" é o poeta Carlos Drummond de Andrade, que foi o "... autor de milhares (sem hipérbole) de crônicas ao longo de meio século." (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 627). O último da tipologia de Walnice é o "Tipo *refratário*", ilustrado por João Guimarães Rosa, "para quem o jornalismo não tem a menor importância, é aleatório e inteiramente subjugado à literatura" (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 627). Walnice nos lembra aqui que, as únicas contribuições sistemáticas de Rosa para jornal teriam sido para o jornalzinho de médicos *Pulso*, e que resultariam depois no livro *Tutaméia – Terceiras estórias*.

Para finalizar, Walnice Pereira Galvão (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 628), na parte final de seu texto, nos apresenta outro importante momento da discussão sobre as relações entre o ofício jornalístico e o literário falando do trabalho de Humberto Werneck[52], que trata das relações entre escritores mineiros e o jornalismo. Pois, em Minas, essa relação foi perene e intensa no decorrer do século XX. Outro ponto fundamental da questão apresentada no texto de Walnice (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 629) refere-se a determinante contribuição dos cronistas para a configuração da língua portuguesa moderna:

> Mas devemos aos grandes cronistas brasileiros algo mais do que muitos momentos de prazer que eles nos deram com suas crônicas. Devemos a eles a língua portuguesa moderna. Foram os cronistas que, com sua vocação literária infiltrada nos jornais, ensinaram esses jornais a escrever. Compare as crônicas de Rubem [Braga], Fernando [Sabino], Paulinho [Paulo Mendes Campos] ou Elsie [Lessa] com o texto dos jornais publicados em volta delas nos anos 50. O contraste será chocante. De tanto abrigar a escrita clara e direta desses cronistas, os jornais foram se envergonhando do ranço acadêmico, da sensaboria verbal e, no caso dos articulistas, da empáfia engomada e da seriedade oca. A contribuição dos cronistas ainda espera por um estudioso sério que a avalie. (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 628).

---

[51] Walnice no lembra que as crônicas de Oswald de Andrade foram reunidas por Vera M. Chalmers no livro *Telefonema*, (1996).
[52] Trata-se do livro *O desatino da rapaziada*, (WERNECK, 1998).

Quando se trata dessas relações fronteiriças entre os gêneros de escrita literária e os gêneros jornalísticos muitas e polêmicas questões se levantam diante de qualquer empresa que se pretenda nesses domínios. Como no caso do estudo da crônica, situada entre a ficção e a não-ficção. Assim, é importante ter-se em conta o que fala Alfredo Bosi[53] sobre esses os gêneros de fronteira, cujas relações às vezes tendem mesmo a impossibilitar que se fale nas tradicionais fronteiras entre os gêneros de escrita, literária ou não.

2.2- O Pavão

> Eu considerei a glória de um pavão ostentando a esplendor de suas cores: é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas dágua em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.
> Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade. (BRAGA, 2004, p. 237)

Definir o gênero crônica como sendo o pavão da literatura brasileira é, em primeiro lugar, nos termos apresentados pela crônica que leva esse nome, a defesa de um gênero "menor". Em segundo lugar, a tentativa de mostrar que esse gênero não é verdadeiramente menor, a não ser que tal definição recaia sobre sua extensão, geralmente curta, e "menor" que a de outros gêneros extensos, como o romance.

É que como vemos na crônica "O pavão", de Rubem Braga, a economia de elementos utilizados para a composição, o fato de seu espaço ser previamente delimitado na página do jornal, o tempo exíguo com o qual geralmente trabalha o cronista para escrever uma crônica, a sua matéria geralmente retirada do cotidiano partilhado entre cronista e leitor, a relação de sua crônica com as outras notícias trazidas pelo periódico, e pela linha editorial do jornal onde o cronista se apresenta, tudo isso, ou melhor, toda essa exigüidade e cerceamento das liberdades __ de criação, execução __ com as quais o cronista é obrigado a lidar, por outro lado, lhe possibilitam fazer da crônica uma exuberante forma de arte escrita.

---

[53] Bosi, Alfredo. "As fronteiras da Literatura" In: Gêneros de fronteira: Cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. (p. 11-19)

A epígrafe acima não poderia ter sido retirada de outro escritor que não um cronista, na verdade do grande cronista Rubem Braga, particularmente caro ao nosso trabalho por ser, além de um importante nome da crônica, um amigo pessoal de Clarice, e ainda por ter sido pela escritora, definido como o "inventor da crônica", por ela entrevistado[54], por ela, enfim, reconhecido e evocado como paradigma de escritor cronista.

A crônica de Braga, "O pavão", encontra-se também citada nas páginas do famoso prefácio de Antonio Candido ao 5º volume de crônicas da série *Para gostar de ler*[55], quando trata de apresentar o gênero naquilo que o definiria em relação aos outros gêneros literários e em sua posição no interior da literatura brasileira. Essa mesma crônica, "O pavão", será citada, também, por Jorge de Sá em seu livro *A crônica*, 1985, p.13. Nesse prefácio, Antonio Candido, por um lado, parece atrelar a perenidade da crônica ao fato de estar ela ligada ao jornal, mas por outro esclarecer uma diferença fundamental da crônica frente aos outros gêneros que tiveram no jornal um suporte para sua materialização.

Pois, se outros gêneros tiveram no jornal o suporte que lhes possibilitou ascensão, isso não se deu propriamente com a crônica. Isso decorre, segundo ele, do fato de ser a crônica "filha do jornal e da era da máquina," (CANDIDO, 1992, p. 15). Ou seja, filha daquela efemeridade inerente ao espaço do jornal, no qual tudo o que nasce pela manhã como notícia morre pela noite como papel de embrulho. Não há aqui nenhuma esperança ou pretensão de durabilidade por parte da crônica. Mas, continua ele, se a crônica muda de suporte e passa ao livro, revela-se, para surpresa nossa e dela própria, de uma durabilidade muito maior que a esperada (CANDIDO, 1992, p. 15).

Tal fato se daria, no "... caso da crônica, talvez como prêmio por ser tão despretensiosa, insinuante e reveladora." (CANDIDO, 1992, p. 22). Mas, poderíamos ver aqui inscrito algo que não fosse apenas uma promessa, um prêmio de consolação que "talvez" venha a compensar, quando da publicação em livro, a gratuidade com a qual o gênero se dá aos seus leitores? Quer parecer-nos que não. A crônica inegavelmente nasce para morrer com o jornal, naquilo que esse suporte tem de descartável e vida útil reduzida ao espaço de um dia, pois, ao contrário do romance, do conto, e até mesmo do folhetim,

---

[54]"Entrevista de Rubem Braga", em *Entrevistas*, de Clarice Lispector, organizado por Claire Williams, (2007, p. 18-21).

[55]Publicado originalmente como prefácio em *Para gostar de ler: crônicas*, vol. 5 (São Paulo: Ática, 1981-4). Nesse quinto volume estavam presentes os cronistas: Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino. Esse prefácio de Antonio Candido, "A Vida ao Rés-do-Chão", foi também publicado como introdução ao livro *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. (Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992).

que este sim era colecionado pelos leitores, a crônica compartilha por definição do destino do jornal, e morre com ele, como a seção de anúncios, como a seção dos obituários, como as notícias do dia que só tem valia naquele dia. Antonio Candido, nessa sua introdução argumenta também que:

> A crônica não é um "gênero maior". Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. (CANDIDO, 1992, p. 13)

Mas nos parece também que, a crônica possui uma singular capacidade de nos atingir, na sua aparente despretensão acaba por se aproximar mais de nós leitores e aí agir, e aí mostrar-se de uma insuspeita profundidade. Porém não se trata, no caso da crônica, da profundidade no sentido tradicionalmente alcançado pelos grandes gêneros literários. Fala-se aqui de "uma certa profundidade" (CANDIDO, 1992, p. 14), pois a crônica implicaria, inerentemente, em despretensão e, acrescentaríamos lembrando David Arrigucci (1987), humildade de estilo.

A proximidade que o gênero crônica mantém com do cotidiano, segundo Candido, lhe permite "estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas." (CANDIDO, 1992, p. 22). Ela, situando-se no terra-a-terra cotidiano de seu leitor, assumindo o tom de cumplicidade de uma simples conversa pode "recuperar" a profundidade de significado e "... certo acabamento de forma" capazes de possibilitar que ela se apresente como uma "... inesperada embora discreta candidata à perfeição." (CANDIDO, 1992, p. 22).

2.3- Questões de gênero

Jorge de Sá, no primeiro capítulo de seu didático livro intitulado *A Crônica* (SÁ, 1985) trata da definição desse gênero, e nos capítulos seguintes apresenta aqueles que considera como os principais cronistas brasileiros e as particularidades de suas respectivas crônicas. Porém, este livro, que se configura como um dos livros básicos para o estudo da crônica, não faz referência a Clarice Lispector cronista. De qualquer modo, as mulheres

cronistas são minoria nos jornais, principalmente se recuamos algum tempo até a década de 1950, por exemplo. E como nos fala Aparecida Maria Nunes em seu livro:

> Alzira Alves de Abreu considera a década de 1950 como o momento de apogeu dos suplementos literários. Quase todos os jornais diários criam o seu. Os que não têm, abrem espaço, em seções específicas, para temas relacionados à cultura. (...) Não são muitas as mulheres que se encontram entre os intelectuais que tiveram participação freqüente nos suplementos literários. Ao longo da década, mostrando afinidade com temas literários, podemos encontrar Cecília Meireles, Diná Silveira de Queirós, Elsie Lessa, Eneida, Lúcia Miguel Pereira e Raquel de Queirós. Mais interessadas em temas sobre cultura brasileira e história, incluem-se Bárbara Heliodora, Judith Grossmann, Maria de Lourdes Teixeira e Marisa Lira. Dirigindo a atenção especificamente a temas ligados à política e ao desenvolvimento, não se encontra nenhuma escritora. (NUNES, 2006, p. 130)

Voltemos ao livro de Jorge de Sá, (1985), do qual uma questão importante pode ser destacada, antes de tudo. Refere-se ao fato de que Sá ir além e afirmar que, de certo modo, "Nossa literatura nasceu, pois de uma circunstância. Nasceu da crônica." (SÁ, 1985, p. 07). Ele argumenta que a Carta de Pero Vaz de Caminha, a "nova do achamento" já trazia em si o princípio da crônica, ou seja, o princípio do relato do circunstancial por parte de um narrador-repórter, que narra suas experiências vividas para um leitor, no caso em específico, para *el rei* de Portugal (SÁ, 1985, p. 07). Pensamos inicialmente em relegar o caráter polêmico dessa afirmação e aceitarmos a defesa de uma origem tão nobre e instituinte para o gênero crônica.

Mesmo porque, como nos lembra Jorge de Sá, a Carta de Caminha além de sua importância histórica indiscutível foi uma presença constante nos textos modernos (parodísticos) da literatura brasileira, de forma a firmar-se, assim, como "um começo de estruturação" (SÁ, 1985, p. 07) ou mais ainda, como "o marco inicial de uma busca" (SÁ, 1985, p. 07), literária e cultural brasileira. Porém, algumas questões importantes começaram a se interpor entre essa afirmação e a realidade com a qual nos deparávamos durante o estudo do gênero. Questões estas que parecem minar definitivamente a validade daquela otimista afirmação de Jorge de Sá.

A primeira destas refere-se ao fato de que a Carta de Caminha era uma carta, gênero outro, que com relação à crônica se irmana em alguns aspectos, porém em outros está diametralmente distante. E mesmo sendo aquela carta a de um cronista, ela se condiciona as especificidades do gênero carta, e ao fato de que a "nova do achamento" refere-se a uma comunicação privada cujo destinatário único, *el* Rei Dom Manuel está, não só espacial como também temporalmente, muito distante do público leitor dos jornais.

Em segundo lugar teríamos que lembrar o fato de ser a crônica praticada no século dezesseis um outro tipo de escrita. Uma crônica ainda longe de definir-se pelo caráter, se não constituinte, ao menos inerentemente estético de sua composição. Pois no que antecedeu a configuração jornalística do gênero, voltada para a realização das expectativas de seu público leitor, o gênero crônica serviu acima de tudo, para designar a interesses outros, tal como o registro histórico de certos acontecimentos através da narrativa dos cronistas históricos.

É que antes do século XIX __ quando se deu em nossas letras a emergência da imprensa escrita __ a crônica que se fazia estava subordinada a uma função prioritariamente referencial e informativa. Assim, a Carta de Caminha, segundo acreditamos, não pode ser pensada em separado daquela literatura de viagem portuguesa que teve lugar no período[56].

Outro momento a ser aqui considerado é quando Jorge de Sá se propõe a estabelecer uma distinção entre a crônica e o conto, os dois gêneros curtos que tiveram no jornal trajetórias bem diferentes, sobretudo no que se refere ao valor literário que lhes foi atribuído no decorrer da história da literatura. O conto, gênero da modernidade por excelência, aclamado por seus êxitos e sucesso junto aos leitores, alçado a categoria de grande gênero sem possibilidades de contestação. A crônica, por sua vez, desvalorizada e esquecida durante muito tempo, ou lembrada pela sua despretensão, sua humildade satisfeita, ainda que tenha agradado aos seus leitores e tenha sido praticada por grandes escritores, caminha valorativamente ainda distante do conto. Jorge de Sá pretende estabelecer algumas diferenças entre conto e crônica dizendo que:

> Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço, e da atmosfera que darão força ao fato 'exemplar', o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos e romances). (SÁ, 1985, p. 07)

Prossegue dizendo que, o narrador de uma crônica é o seu próprio autor, e "(...) tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante

[56] Sílvio Castro em seu livro *A carta de Pero Vaz de Caminha* nos diz que: "As características estilísticas da grande 'literatura de viagem' portuguesa – a atenção pelos detalhes; uma clara valorização da realidade, com adesão imediata ao fato objetivo; a sinceridade e a simplicidade do processo narrativo; a inteligente abertura para o mundo; o equilíbrio nos conceitos críticos; a capacidade constante de maravilhar-se – acompanham a Carta [de Pero Vaz de Caminha] em todas as suas partes e lhe dão o valor de um documento perene da mais moderna cultura humanista de Portugal." (CASTRO, 2009, p. 11 e outras).

de uma reportagem.” (SÁ, 1985, p. 09). Disso decorre que demarcar as fronteiras entre esses gêneros curtos, a crônica e o conto, pode ser, em certos casos, como no caso das crônicas e contos de Lispector, pouco produtivo ou mesmo impraticável. Como formas literárias nascidas com o advento da imprensa diária e em conseqüência da difusão informativa propiciada pelo jornal, suporte nascido no século XIX, possuem características às vezes incapazes de possibilitar uma definição que delimite onde um começa e o outro termina.

E se saímos da leitura do livro de Jorge de Sá com a vaga impressão de que para a conceituação do que seja uma crônica devemos levar em conta a densidade do texto, aquele lastro referencial inerente ao ofício do cronista, e em decorrência disso a identificação entre a voz do cronista e a voz autoral, por outro lado, saímos também com a certeza de que é impossível distinguir a crônica observando apenas essas questões. Sabemos que o suporte jornal é determinante para a configuração do gênero, sendo aqui talvez um dos parâmetros mais seguros para a definição do que seria a crônica, enquanto produção escrita necessariamente delimitada pelo espaço que lhe era designado no corpo do jornal.

2.4- O Folhetim

Porém é ainda no século XIX, sobretudo em sua segunda metade que começa a se delinear em nossas letras, com o advento dos periódicos, aquilo que no século seguinte seria a nossa crônica. É num pequeno espaço do jornal que ela se apresenta num papel ainda pouco determinado. Espaço que se presta inicialmente a todo tipo de escritos, desde comentários sobre assuntos diversos até a publicação de poemas, contos, críticas teatrais, entre outros. É justamente desse espaço indeterminado do qual veio a nascer à crônica brasileira de que trata o trabalho de Marlyse Meyer, “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica”, (MEYER , 1992) que será apresentado a seguir.

Falando do surgimento da crônica em nossas letras, Antonio Candido esclarece também que ela não nasceu com o jornal, “... mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há uns 150 anos mais ou menos.” (CANDIDO, 1992, p. 15). Período este circunscrito aos séculos XIX e XX no qual a crônica se desenvolveu de forma a se configurar, na relação com a literatura brasileira,

como um gênero tipicamente nacional "pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu." (CANDIDO, 1992, p. 15).

Sigamos em frente, ou melhor dizendo, voltemos com Antonio Candido, um passo na história do gênero crônica. Pois, antes de ser a crônica com a qual familiarmente lidamos, e após ter sido um registro ligado a literatura de viagem, a literatura de informação, ao registro histórico, foi ainda, neste meio tempo, o folhetim[57]. Definir o folhetim em poucas palavras implica em dizer que este era "um artigo de rodapé sobre as questões do dia __ políticas, sociais, artísticas, literárias", e que foi praticado por grandes escritores de nossa literatura. Como José de Alencar, no jornal *Correio Mercantil*, de 1854 - 1855. (CANDIDO, 1992, p. 15).

A partir do século XIX opera-se a transformação do folhetim em crônica, através de cronistas como, José de Alencar, Machado de Assis, Francisco Otaviano, França Júnior, Olavo Bilac, João do Rio, entre muitos outros, responsáveis por aligeirarem a crônica e seus temas, reduzirem sua extensão, acrescentarem-lhe o humor e a gratuidade na sua escrita. Um interessante exemplo apresentado por Candido é o caso de Olavo Bilac, "mestre da crônica leve"[58], (CANDIDO, 1992, p. 16).

Pois, continua ele, sendo notório no Brasil o fato de comumente considerar-se uma escrita grandiloqüente, requintada, esmerada no bem tornear preciosismos de linguagem, como sendo a forma por excelência da superioridade intelectual, a crônica e sua simplicidade, sua trivialidade ligeira "operou milagres de simplificação e naturalidade" (CANDIDO, 1992, p. 16) no espaço dos jornais do século XIX e adentrou o XX de forma a consolidar-se, nestas bases, como a crônica moderna, "produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro" (CANDIDO, 1992, p. 16).

A crônica, diz Marlyse Meyer, enquanto gênero situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura, e às vezes situando-se ainda na fronteira com o conto, com o qual chega a confundir-se em alguns momentos, essa crônica, empreendeu um longo e complexo caminho no decorrer da história da literatura brasileira (MEYER, 1992, p. 96).

---

[57] MEYER, Marlyse. "Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica". In. : *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

[58] "A leitura de Bilac é instrutiva para mostrar como a crônica já estava brasileira, gratuita e meio lírico-humorística, a ponto de obrigá-lo a amainar a linguagem, a descascá-la dos adjetivos mais retumbantes e das construções mais raras, como as que ocorrem na sua poesia e na prosa das suas conferências e discursos. Mas que encolhem nas crônicas. É que nelas parece não caber a sintaxe rebuscada, com inversões freqüentes; nem o vocabulário 'opulento', como se dizia, para significar que era variado, modulando sinônimos e palavras tão raras quanto bem soantes." (CANDIDO, 1992, p. 16)

No Brasil do começo do século XIX, *le feuilleton*, era a designação que se dava a um espaço preciso do jornal: aquele *rez-de-chaussée*, aquele rodapé geralmente da primeira página do periódico cuja única finalidade era a de entreter o leitor (MEYER , 1992 p. 97).

É nesse "espaço vazio" (MEYER, 1992, p. 97) do jornal que surgirá a crônica que conhecemos. No período que antecede a configuração da crônica literária praticada no século XX, sobretudo a partir do Modernismo brasileiro, vicejava nesse espaço de pé de página o folhetim propriamente dito. Marlyse Meyer, tratando do que seria a "arqueologia da crônica" empreendeu a análise deste período, quando o folhetim era ainda uma "nova entidade literária", praticada e criticada por grandes escritores da época (MEYER, 1992, p. 98). É assim que ficamos sabendo que Machado de Assis, na revista "O espelho" (1859 a 1860), fixou com sua pena nada complacente, dentre alguns tipos peculiares da sua época o folhetinista e o dito folhetim (MEYER, 1992, p. 98)[59].

O tom machadiano para com o gênero folhetim, chamado por ele de "a frutinha estrangeira" (MEYER, 1992, p. 98) estava longe de ser amigável, pois o então jovem escritor, Machado de Assis, chega a afirmar que, para ele, fazer folhetim e ser ainda um escritor brasileiro era algo difícil. E é então que Marlyse Meyer nota que o também folhetinista Machado não inclui nessa veemente crítica as suas próprias e brasileiríssimas incursões no tal folhetim (MEYER, 1992, p. 98). Contudo, abandonemos a singularidade de Machado no trato com a crônica e voltemos ao percurso do folhetim em nossas letras.

Falemos de outro importante escritor desse momento de surgimento do folhetim, José de Alencar, que parece ter partilhado das opiniões machadianas. Pois em sua seção jornalística, "Ao correr da pena", Alencar afirmaria que: "nós macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mal, de ridículo e de grotesco" (MEYER, 1992, p. 99), e aí estava incluído também o folhetim [60].

Quer parecer-nos que desde suas origens, como folhetim, a crônica despertou inúmeras polêmicas sobre sua legitimidade e valor, no presente caso, quando das primeiras

---

[59] Crônica "O folhetinista"- 30 de outubro de 1859, publicada por Machado de Assis em *O espelho*: "(...) O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por conseqüência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. (...) O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política." (ASSIS, 1962, p. 32-36).

[60] Citado por Meyer, em: "Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica" presente no livro *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992**,** p. 99). Presente também no livro que reúne as crônicas de José de Alencar, *Ao correr da pena* (ALENCAR, 2004, p. 66).

décadas de sua existência em nossos periódicos ela já parecia fadada a atrair aqueles que eram ao mesmo tempo os responsáveis pela sua popularidade e pelo seu pouco valor, pois raros seriam, na história da crônica, aqueles escritores que a defenderiam enquanto ofício e obra de arte literária digna.

Fato é que o folhetim já era então, como seria a crônica posteriormente, desvalorizado pela maioria dos escritores brasileiros, maioria que esteve a ele ligada em suas variadas modalidades. Mas, lembremos, folhetim que era capaz de atrair grande número de leitores para os jornais, constituir ou demolir reputações, Machado de Assis sobre isso diria:

> Como quase todas as coisas deste mundo o folhetinista degenera também. Algumas das entidades que possuem essa capa, esquecem-se de que o folhetim é um confeito literário sem horizontes vastos, para fazer dele um canal de incenso às reputações firmadas, e invectivas às vocações em flor, e aspirações bem cabidas.
>
> Constituindo assim *cardeal-diabo* da cúria literária, é inútil dizer que o bom senso e a razão friamente o condenam e votam ao ostracismo moral, ausência de aplausos e de apoio.
>
> Não é este o único abuso que se dá. É costume de outros levantarem o folhetim como a chave de todos os corações, como a foice de todas as reputações indeléveis.
>
> E conseguem...
>
> (ASSIS, 1962, p. 32-36)

Pois é verdade que aí se misturavam no mesmo espaço comum do jornal __ o *roman-feuilleton*, *variétés* e *feuilletons* diversos: tais como contos, notícias leves, anedotas, crônicas, críticas, resenhas, entre outros; e mesmo todo e qualquer romance publicado em *feuilleton*, o que quer dizer, todo e qualquer romance publicado aos pedaços (MEYER, 1992, p. 96). Lembremos que o romance folhetim era uma produção rocambolesca, ou seja, feita unicamente para a publicação no jornal e que obedecia as respostas do público no que se refere ao seu desenvolvimento, diferentemente dos romances que apenas eram publicados no formato folhetim.

Assim podemos ainda afirmar que o folhetim, espaço frívolo do jornal, possuía já na sua grande abrangência e diversidade, tudo aquilo que viria a ser a matéria e as peculiaridades inerentes ao gênero crônica na literatura brasileira. E ainda que a crônica escrita pelos escritores brasileiros se encontra totalmente afastada daquela acepção de crônica como sendo apenas um pequeno apêndice do jornal. Pois nas constatações de Marlyse Meyer, a crônica na literatura brasileira tornou-se uma: "... forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto constituir um gênero propriamente literário

(...) com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira...” (MEYER, 1992, p. 96).

O espaço do jornal no qual Clarice atuou durante muito tempo guarda suas especificidades, e a crônica, que dele faz parte haveria de ser, por sua vez um gênero específico de escrita, ainda mais quando praticado por uma escritora como Clarice. Assim é que a crônica clariciana constitui-se, no interior da obra da escritora, num espaço peculiar de sua escrita.

Mas por falar no jornal, o que devemos considerar relevante no tratamento desse veículo de difusão nascido com a modernidade? Quais foram as principais transformações que esse suporte de comunicação em massa acarretou para a escrita literária, de que forma ele interferiu no trabalho dos escritores, na divulgação, na crítica e mesmo na canonização de obras e autores? De que forma contribuiu também como meio de subsistência para escritores sem outras grandes possibilidades de atuação profissional.

Vejamos o que fala da crônica em sua relação com o jornal, o professor porto-riquenho, Julio Ramos, em seu livro *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*:

> (...) entre outras coisas, ao nos aproximarmos dos primeiros impulsos de autonomização [da literatura], no fim do século e no modernismo, evitaremos a entrada principal ao ‘interior’ literário; buscaremos proceder lateralmente, lendo formas, como a crônica, onde a literatura representa, no interior dos jornais, às vezes com certa ansiedade, seu encontro e sua luta com os discursos tecnologizados e massificados da modernidade. Buscaremos ler a heterogeneidade formal da crônica como a representação das contradições que conformam a autoridade literária em sua proposta – sempre frustrada – de ‘purificar’ e homogeneizar o próprio território, frente às pressões e interpelações de outros discursos que limitavam sua virtual autonomia. Não leremos a crônica modernista (Dario, Gómez, Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera, e particularmente, Martí) como uma forma meramente suplementar da poesia, nem como um simples *modus vivendi* dos escritores, pois nos parece que a heterogeneidade da crônica, a mistura e choque de discursos no tecido de sua forma, projeta um dos traços distintivos da instituição literária latino-americana.” (RAMOS, 2008, p. 18)

Na primeira parte de seu livro, em que trata da relação entre jornalismo e a literatura, no final do século 19, Julio Ramos se detém sobre o modo como se deu, em alguns grandes jornais de Buenos Aires daquela época, como o jornal *La Nación*, a transformação do lugar destinado à literatura. Lembra ainda que os correspondentes deste jornal, como Martí e Darío, foram os grandes responsáveis pelo desenvolvimento, segundo o autor, da *crônica modernista*.

O autor se volta para a crônica, pois ao refletir sobre quais foram "as condições que levam a literatura a depender do jornal e como esse limita sua autonomia" (RAMOS, 2008, p. 98), a crônica, será capaz de oferecer "um lugar privilegiado para precisar o problema da heterogeneidade do sujeito literário." (RAMOS, 2008, p. 98). Ramos afirma também que,

> o jornal moderno, como nenhum outro espaço discursivo no século 19, cristaliza a temporalidade e a espacialidade *segmentadas* características da modernidade. O jornal moderno materializa – e fomenta – a dissolução do código e a explosão dos sistemas estáveis da representação. O jornal não apenas erige o *novo* – o outro da temporalidade tradicional – como princípio de organização de seus objetos, tanto publicitários como informativos; também *deslocaliza* – inclusive em sua disposição gráfica do material – o processo comunicativo. No jornal, a comunicação se desloca de um contexto delimitado de enunciação, configurando um mundo abstrato, nunca experimentado totalmente pelos leitores como o campo de sua existência cotidiana. Nesse sentido, o jornal pressupõe a *privatização* da comunicação social, assim, como simboliza a sujeição do sujeito – no processo dessa privatização – a uma estrutura do público que tende a obliterar, cada vez mais, a experiência coletiva. Dessa maneira, o jornal faz com o trabalho sobre a língua o que a cidade fazia com os espaços públicos tradicionais. (RAMOS, 2008, p.143)

Seria importante perguntarmos se ainda é um argumento válido a afirmação, em defesa do gênero crônica na literatura brasileira, de que o seu desenvolvimento o caracterizaria como uma forma de escrita peculiarmente nossa, pela naturalidade de sua proliferação em nossas letras? Seria a crônica o produto singular da forma como historicamente se deu o desenvolvimento de nossa literatura, ou ela existiria como resultado de um movimento mais amplo que teve lugar em toda a América Latina em relação direta com o advento da modernidade que influiu nos rumos dessas escritas?

Essa segunda hipótese é que vemos ser trabalhada por Julio Ramos em seu livro[61], que afinal é sobre a modernidade da latino-américa e sobre o modo como se dá a inscrição da crônica nesse período no âmbito do jornal. Pois, como nos diz ainda Ramos, ao falar da constituição da literatura latino-americana, "postular a heterogeneidade do sujeito latino-americano em função de sua modernização desigual" (RAMOS, 2008, p. 96) significa expor-se a muitas críticas. Nesse sentido, diz:

> Trata-se de um fato fundamental na história dos discursos latino-americanos: a desigualdade da modernização e os deslocamentos que as linguagens, neste caso modernas, do "Primeiro Mundo", sofrem na América Latina, resultam em

[61]O teórico dirá ainda que: "(...) A problemática da fragmentação é fundamental para entender a função ideológica da crônica no final de século latino-americano. A crônica procura sistematicamente *renarrativizar* (unir o passado ao presente) aquilo que postula simultaneamente como fragmentário, como o *novo* da cidade e do jornal." (RAMOS, 2008, p. 144).

> apropriações *irrepresentáveis* pelas categorias da história européia ou norte-americana. Esses deslocamentos, por sua vez, antecipam as críticas e discursos que, posteriormente, se dariam em seu contexto primário. Esse foi o caso da literatura como instituição na América Latina, cuja falta de bases materiais, cujos itinerários de viagens dos centros da cultura ocidental às regiões periféricas, possibilitaram seu aparecimento como um discurso intensamente heterogêneo, sempre aberto à contaminação. (...) (RAMOS, 2008, p. 96)

E é assim que, em acordo com aquilo que diz Julio Ramos neste seu livro, havemos de considerar, antes de seguir adiante, que a literatura brasileira, bem como a literatura latino-americana de um modo em geral, não nos permite reduzir sua "leitura a materiais homogeneamente literários" (RAMOS, 2008, p. 21), na medida em que "precisamente, a categoria da literatura é problemática na América Latina" (RAMOS, 2008, p. 21). Porém, ele adverte:

> (...) não lemos essa multiplicidade de papéis como índice de uma certa autoridade tradicional ou harmônica, nem como instância de um campo intelectual pré-moderno; mesmo nos escritores mais politizados, é impressionante a 'tensão' entre as exigências da vida pública e as pulsões da literatura. (RAMOS, 2008, p. 21)

Sendo que, essa tensão de que nos fala Ramos configura-se como sendo "... uma das matrizes da literatura moderna latino-americana; é um núcleo gerador de formas que, insistentemente, oferece resoluções para a contradição matriz." (RAMOS, 2008, p. 21). A matriz que, longe da homogeneidade, traz em seu cerne também uma heterogeneidade de formas. E, finalizando o que diz sobre a literatura na América Latina, completa dizendo que não se pretende "... dissolver a tensão e nem [aceitar] de antemão as demandas de síntese que propõem vários escritores" (RAMOS, 2008, p. 21) mas, sim ver o modo "...como essa contradição 'intensifica' a escrita e produz textos." (RAMOS, 2008, p. 21).

E assim, após aludirmos a questão da configuração específica da literatura latino-americana, aí inclusa a literatura brasileira, que por origem traz em si a marca da modernidade. Voltemos a tratar das relações que mantiveram os escritores brasileiros com a crônica. E passemos ao que fala David Arrigucci sobre a crônica e sobre o cronista Rubem Braga (ARRIGUCCI, 1987).

2.5- *Botas de sete léguas*

Lembremos, a afirmação de David Arrigucci, de que, de "todos os significados que em português se pode atribuir à palavra crônica, nenhum está desvinculado da noção de tempo, inerente ao próprio termo em sua origem etimológica no grego *chronos"* (ARRIGUCCI, 1987, p. 51). E ainda o fato de ser a crônica, acima de tudo, uma "forma do tempo e da memória" (ARRIGUCCI, 1987, p. 51) capaz de tecer a "... a continuidade do gesto humano na tela do tempo." (ARRIGUCCI, 1987, p. 51). A crônica, enquanto gênero situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura, e às vezes situando-se ainda na fronteira com o conto, com o qual chega a confundir-se em alguns momentos, essa crônica, empreendeu um longo e complexo caminho no decorrer da história da literatura brasileira.

Para avançarmos na história da crônica, tendo em vista o estabelecimento das relações que nos interessam entre esse gênero e nossa autora, Clarice Lispector, é preciso, como diz David Arrigucci Jr, dar um salto "com botas de sete léguas" (ARRIGUCCI, 1987) e, deixar pelo caminho alguns importantes cronistas e ainda momentos importantes da história da crônica, para podermos então chegar àquele que foi o exemplar por excelência do cronista brasileiro, Rubem Braga.

Assim é que hão de ficar pelo caminho, sem maiores considerações sobre sua obra cronística, Olavo Bilac (1865-1918) [62], e mesmo João do Rio[63], o pseudônimo mais famoso de Paulo Barreto (1881–1921), de quem temos uma descrição feita por outro cronista, Graciliano Ramos, na sua crônica intitulada "Paulo Barreto, S. João Batista e D. Mariana", publicada em 1935, onde se lê:

> Paulo Barreto, cronista admirável, tradutor de Oscar Wilde, redator da *Gazeta de Notícias*, defendia Portugal, cortava os cabelos à escovinha, para evitar possíveis indiscrições raciais, e era membro da Academia de Letras. Não foi propriamente uma glória nacional. Nunca fez discursos na Câmara, não praticou ações notáveis, não deixou uma daquelas frases decisivas que atravessam os séculos e imortalizam um homem. Como escrevia bem, teve um reduzido público e está hoje meio desconhecido. (RAMOS, 1976, p. 208-210)

De fato, João do Rio, foi um dos cronistas brasileiros que viveu um longo período de obscuridade, tendo sido quase que completamente esquecido pela crítica durante várias décadas. Mas que agora retorna para ter seu lugar de direito na literatura brasileira

---

[62] Sobre Olavo Bilac cronista podemos lembrar aqui o texto de Roberto Schwarz, "Debate", presente no livro *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário* (1997, p. 46-51).

[63] João do Rio é um dos cronistas citados por Jorge de Sá em *A Crônica* (1985), sobre ele fala ainda Luís Martins no prefácio à antologia da obra do escritor carioca: *João do Rio*: *uma antologia*, (1971).

reivindicado por pesquisas atuais que, resgatam a sua obra e seu nome[64]. É interessante que esse movimento que visa ao resgate do gênero crônica e seus representantes em nossa literatura vem tomando corpo nas últimas décadas. Assim é que começamos a ver mais cotidianamente trabalhos sobre a crônica de Lima Barreto, de Olavo Bilac, de Graciliano Ramos, de Rubem Braga, e é claro que aí se insere também nosso interesse pela crônica de Clarice Lispector.

Mas nos situemos naquele período que foi um dos marcos decisivos na história da crônica no Brasil, 1930, pois teria sido aí, diz Candido, que a crônica moderna, familiar a nós todos, tomou forma e corpo em nossa literatura (CANDIDO, 1992, p. 25). E é também aí que David Arrigucci diz ser preciso chegar após darmos aquele salto sobre a história da crônica (ARRIGUCCI, 1987, p. 49). Nesse período muitos de nossos escritores se dedicaram à crônica: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Carlos Heitor Cony, Fernando Sabino, Eneida e Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, entre outros.

Segundo Arrigucci a crônica com esses escritores, em consonância com as diretrizes do modernismo brasileiro, passa então a incorporar de forma mais efetiva o falar coloquial brasileiro ajustando-se, desta forma, à observação do cotidiano, ao trato com o dia-a-dia de seu tempo (ARRIGUCCI, 1987, p. 49). A crônica aqui também efetivamente concretiza-se como um importante registro, estético-literário, dos instantâneos da vida moderna, da realidade vertiginosa e ruidosa das grandes metrópoles que surgiram com a modernidade em sua íntima relação com o processo de industrialização que se fazia perceber no Brasil da década de 1930 (ARRIGUCCI, 1987, p. 50).

Do que é um bom exemplo também a crônica “A mineira calada”, publicada por Clarice Lispector em 25 de novembro de 1967, que exemplifica o modo pelo qual a escritora articula, entretece o trivial de um fato qualquer, __ nesse caso, a relação com sua empregada Aninha__, naquilo em que, de repente, esse trivial se conecta ou esbarra no território por onde se move a escritora Clarice. Deste modo, Clarice nos contará do dia em que sua empregada Aninha que por sinal, sabe-se lá por que Clarice insistia em chamar de Aparecida, resolveu pedir a Clarice um de seus livros para ler (DM, 1999, p. 47).

Um dia essa Aninha, a “mineira calada” do título da crônica, estava “(...) arrumando um canto da sala...” (DM, 1999, p. 47), enquanto Clarice bordava no outro

[64] Ver o livro da historiadora Virgínia Célia Camilotti, *João do Rio: idéias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

canto da sala, e de “repente __ não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: (...)”(DM, 1999, p. 47), e foi então que ela, segundo Clarice, perguntou: “A senhora escreve livros?” (DM, 1999, p. 47), ao que responde a escritora, “um pouco surpreendida”, que escreve sim (DM, 1999, p. 47).

Clarice continua contando, descrevendo o modo, como, “sem parar de arrumar e sem alterar a voz” (DM, 1999, p. 47), Aninha lhe perguntou se ela, Clarice, “podia emprestar-lhe um” de seus livros. Aí a escritora nos diz ter ficado toda atrapalhada, mas que foi franca com Aninha e “... disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados.” (DM, 1999, p. 47). Notemos, antes de contarmos o desfecho da história de Aninha, que a escritora não ignora a especificidade do público que a lê nos livros,__ muito menos a especificidade de sua escrita __ na verdade no espaço do jornal, sempre que possível, a escritora lembra a seus leitores de crônica o quanto valoriza o que escreve para livros, o quanto valoriza o contato, para ela mais verdadeiro e profundo, com o leitor de seus livros.

Voltemos à história de Aninha, que à resposta de Clarice, e, “...continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: ‘Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar.’” (DM, 1999, p. 47). O que além de uma resposta engraçada, poderia ter agradado Clarice, como motivo da crônica, ainda por possibilitar, de certo modo, uma resposta, ainda que oblíqua, à crítica que comumente se fazia a escritora, isto é, de ser uma escritora “difícil”, “hermética” ou “complicada”. Ainda mais porque, no outro pólo, na divisão estabelecida por Aninha e apresentada na crônica por Clarice, no pólo oposto aos livros “complicados” estariam aqueles os livros “água com açúcar” (DM, 1999, p. 47), o que afinal, não interessaria jamais a Clarice, mas se configura em uma resposta interessante a algumas críticas dirigidas à sua obra.

Voltemos a David Arrigucci (1987), pois é ainda deste teórico, quando trata do cronista Rubem Braga (ARRIGUCCI, 1987, p. 62), a afirmação de que a “... crônica é a forma complexa e única de uma relação do EU com o mundo, um modo de expressão pessoal e um meio de apreender e exprimir certos valores.” (ARRIGUCCI, 1987, p. 62). Para ele, Braga é um narrador, conta histórias, mas conta aquele tipo de histórias que tratam daquilo que no mundo moderno já não existiria ou daquilo que está por vias de extinguir-se para sempre (ARRIGUCCI, 1987, p. 63).

Rubem Braga deste modo estaria resgatando em suas crônicas diárias no jornal aquela relação entre narração e experiência do vivido, aquela relação que Walter Benjamin _ citado por Arrigucci_ apontava em "O narrador", (ARRIGUCCI, 1987, p. 52) como constituinte das histórias contadas pelo narrador da tradição, aquele que possuía fortes e indissociáveis laços com a cultura oral de seus antepassados e que tinha ainda em suas experiências de vida a matéria do que iria contar. Podemos assim dizer, com Arrigucci, que Braga soube, no efêmero espaço do jornal, imprimir através de suas crônicas __ dotadas de rara capacidade de capturar a beleza escondida no nosso cotidiano__ a indelével marca de uma singularidade poética, de uma presença literária atípica (ARRIGUCCI, 1987, p. 52).

Daí a afirmação de Arrigucci sobre o fato de haver em Braga uma forte contradição com o espaço do próprio veículo _ o jornal _ no qual ele estava inserido. Não se pode deixar de lembrar que o teórico ressalta a relação de Rubem Braga com o Modernismo brasileiro, ou, antes de tudo, com a poesia de Manuel Bandeira, havendo entre ambos uma profunda afinidade decorrente do fato de seus estilos coincidirem num mesmo estilo humilde, capaz de extrair do nosso mais prosaico cotidiano, aquela poeticidade que lhes era peculiar (ARRIGUCCI, 1987, p. 54).

Voltemos ao livro *A crônica*, onde Jorge de Sá (1985) afirma que podemos resumir o princípio básico da crônica, no fato de ser ela *o registro do circunstancial*. Circunstancial como, por exemplo, a borboleta sobre a qual o cronista Rubem Braga, escreve: "Era uma borboleta. Passou roçando em meus cabelos, e no primeiro instante pensei que fosse uma bruxa ou qualquer outro desses insetos que fazem vida urbana; mas como olhasse, vi que era uma borboleta amarela." (BRAGA, 2004, p. 167-170).

E essa circunstancial "borboleta amarela" serviu ao velho Braga de mote para três crônicas e ainda de nome para um de seus livros. E foi falando dela que Braga conseguiu manter seus leitores presos e curiosos ao destino da pequena aparição por três publicações no jornal. E é essa crônica, "A borboleta amarela", de Rubem Braga capaz de resumir perfeitamente o ofício do cronista. Pois, em primeiro lugar, ela nos dá a impressão de que o trabalho do cronista nem é tão oficioso assim, já que nos contará como um senhor que escreve num dado jornal, num belo dia abandonou todos os seus afazeres e compromissos no centro da cidade para sair correndo, como um menino, atrás de uma simples borboleta amarela. E em segundo lugar, essa narrativa consegue facilmente enlear e arrastar o leitor do jornal por três dias, acompanhando crônica a crônica o desenrolar dessa caçada.

A condição paradigmática na qual está situado Rubem Braga[65] cronista levou nossa "não-profissional" Clarice Lispector a se socorrer várias vezes na evocação do nome ou da presença de Braga, até mesmo em suas crônicas de jornal. A figura do leitor será também na produção cronística de Clarice Lispector uma presença constante, um motivo capaz de ensejar várias de suas composições para o jornal. O leitor nessas suas crônicas está presente, seja como o tema da composição cronística, seja marcadamente colocado como o interlocutor da escritora e no modo como essa sua presença acaba por interferir no processo de escrita da crônica. Ou seja ainda no modo como, diante do leitor do jornal, Clarice se apresenta ora num impulso de valorizá-lo, pela sua proximidade, ora de desvalorizá-lo pela sua gratuidade.

Da crônica "Adeus, vou-me embora", 20 de abril de 1968, (DM, 1999, p. 93-96), poderíamos dizer que se trata de uma das crônicas paradigmáticas de *A descoberta do mundo* (1999) no sentido de nos apresentar um contundente exemplo da relação que Clarice cronista mantinha com seus leitores. Pois, essa crônica é um exemplo de como, __ ainda que em teoria a escritora não pudesse utilizar-se do espaço destinado às crônicas para responder as cartas, telefonemas e mesmo visitas que recebia__, é fácil encontrar entre as crônicas de *A descoberta do mundo* (1999), aquelas que eram respostas aos leitores. Ainda que ela às vezes lembrasse, como na presente crônica, o seguinte: "Não posso infelizmente responder cartas de leitores, só uma vez ou outra." Mas o que motivou essa crônica foi justamente as cartas de leitores, em especial a de um deles, que justificava a escrita da crônica:

> Mas houve uma que misturava agressividade com palavras delicadas, tinha a chamada rude franqueza. Porque em uma de minhas colunas eu disse que preferia ser antipática, ele diz: "Não vou cometer a leviandade de dizer que a acho simpática, cheia de altos e baixos, mas sou bastante vulgar para considerá-la linda." (DM, 1999, p. 93)

Esse leitor apresenta ainda em sua carta, segundo conta Clarice, uma apreciação crítica da obra da escritora dizendo que: "Algumas coisas a tornam uma digna compatriota de Tchecov. Outras a identificam com os daqui mesmo. Não de Cruz Alta ou Montes Claros, mas de Bagé ou Cascadura." (DM, 1999, p. 93). A cronista Clarice nos apresenta

[65] "Rubem Braga conheceu Clarice em Nápoles, em 1944, quando foi designado pelo Diário Carioca para fazer a cobertura jornalística das atividades da Força Expedicionária Brasileira. No fim da guerra, em 1945, voltou ao Brasil e publicou *Com a FEB na Itália*, que reuniu as melhores crônicas enviadas ao jornal. Foi seu editor junto com Fernando Sabino na editora Sabiá e na Editora do Autor." Nota presente em *Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro: Rocco, p. 322.

essa passagem da carta de seu leitor porque em seguida irá respondê-lo na crônica do seguinte modo:

> Meu filho, eu não me incomodo a mínima em ser Bagé ou Cascadura. E eu escrevo para quem quiser me ler. Você, Francisco, reclama demais, às vezes com razão, às vezes não. Não fico nem por um instante irritada: eu mesma me criei uma vida onde eu posso dizer tudo e ouvir tudo. (...) Com toda a razão você quer que, como Tchecov, eu escreva coisas engraçadas. Meu caro amigo, se escrevesse uma só página como Tchecov, eu seria uma grande mulher e não a desprotegida que sou. (DM, 1999, p.93)

Continua se dirigindo ao leitor que lhe enviou a carta, Francisco, respondendo-o ao dizer para que ele não se incomode, pois a hora dela "dizer coisas engraçadas vai chegar" (DM, 1999, p. 93), pois ela, Clarice, é "mesmo de altos e baixos" (DM, 1999, p. 93) e aproveitará "um dia desses a forte onda do mar para andar na sua crista." (DM, 1999, p. 93). Conta-nos ainda sobre o leitor que lhe enviara a carta que:

> Francisco, você me oferece seu "reino, um cavalo e um prato de lentilhas". Considero-me a mais humilde serva de seu reino. (...) Mas você é bom e, mesmo decepcionado com minha pouca possibilidade atual de riso, me oferece essa iguaria sem par: um prato de lentilhas. Enfim alguém compreendeu que estou com fome.
>
> Depois você propôs uma coisa tão excepcional que me senti excepcional também. Se eu não aceitar é porque não posso mesmo.
>
> Pois você, com a simplicidade de quem tem riqueza dentro de si, me oferece o seguinte:
>
> "Fujamos para Hong Kong ou para qualquer lugar com pouco aquém do além."
>
> E, como você diz, "que Deus nos proteja para todo o sempre". (DM, 1999, p. 93)

Por fim, agradece a Francisco, afirma que quer tudo o que ele tem a lhe dar. Pois, há muito tempo que não lhe dão "um prato de lentilhas para esta fome arcaica" (DM, 1999, p. 93) que ela tem. Avisa que, "Com seu cavalo, Francisco, iremos tão longe! E de lá nunca voltaremos. Adeus, todo mundo! pois já estou montada no cavalo belo que me levará à luz." (DM, 1999, p. 93). Segue dizendo que vai-se embora para a sua "pasárgada, enfim!" (DM, 1999, p. 93).

As outras cartas que recebeu "desta última safra", são, como conta Clarice, "de gente muito pura e cheia de confiança em mim. Não sei selecionar as que mais me comoveram. Todas esquentaram meu coração, (...) todas me fizeram muito bem." (DM, 1999, p. 93). Interessante ainda na crônica que a escritora apresenta uma valoração positiva de sua atuação no jornal, dizendo ser:

> uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. (DM, 1999, p. 93)

Afirmando que as crônicas a fazem sentir-se muito próxima de seus leitores, Clarice lembrará que existem então pouquíssimas mulheres cronistas na imprensa de então, assim dirá que só lhe ocorre "... o nome de três ou quatro cronistas mulheres: Elsie Lessa, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queirós, eu." (DM, 1999, p. 93). Mas não problematiza a questão da mulher não estar devidamente representada no jornalismo brasileiro, segue dizendo apenas que irá "... telefonar para Elsie, que faz crônica há mais tempo" e perguntar o que fazer "dos telefonemas maravilhosos", e das "rosas pungentes de tanta beleza (...), das cartas simples e profundas" que recebe de seus leitores (DM, 1999, p. 93). Outra passagem importante dessa sua crônica é quando Clarice, respondendo, sobre a experiência de escrever para jornal, dirá:

> Sim, Otávio Bonfim, escrever para jornal é uma grande experiência que agora renovo, e ser jornalista, como fui e como sou hoje, é uma grande profissão. O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano. (DM, 1999, p. 93)

Na seqüência se volta novamente para seus leitores quando se pergunta por que motivo, ela, que já escreveu nove livros, em nenhum deles havia dito aos seus leitores que os amava? (DM, 1999, p. 93). Pois, ela ama "... quem tem paciência de esperar por mim e pela minha voz que sai através da palavra escrita." (DM, 1999, p. 93). Ela, que de repente se sente responsável, justamente porque sempre "... soube usar a palavra __ embora às vezes gaguejando __", e se não disser aos seus leitores, "mesmo de um modo sem jeito", o que eles querem dela ouvir, então ela seria, segundo diz, "uma criminosa" (DM, 1999, p. 93).

Porém, irá se perguntar, o que será que os leitores querem ouvir dela? E irá em seguida confessar que tem nas mãos o instrumento, mas não sabe tocá-lo. Questão essa que "nunca será resolvida." (DM, 1999, p. 93). Clarice se pergunta ainda se não é capaz de escrever o que os leitores querem ouvir dela por falta de coragem. Deverá ela "por

contenção ao [seu] amor, (...) fingir...” (DM, 1999, p. 93) não sentir o que sente, isto é, “amor pelos outros?” (DM, 1999, p. 93). Não há respostas, apenas o fim da crônica que se aproxima. Final onde lamentará essa sua pobreza de não saber dar pão a ninguém, por só saber “dar umas palavras. E dói ser tão pobre. (...)” ainda que se sinta “a mãe do mundo” conta não saber como dizer “eu vos amo” (DM, 1999, p. 93). Clarice, confessando esse seu amor impotente pelas pessoas, diz contudo, que continua a esperar. Talvez esperar até que um dia pudesse dar as pessoas mais que palavras (DM, 1999, p. 93).

Já na crônica “Maria chorando ao telefone”, 23 de março de 1968, Clarice apresenta uma de suas leitoras que havia lhe telefonado chorando e preocupada porque Clarice escrevera em crônica anterior do *Jornal do Brasil* que não iria mais escrever romances (DM, 1999, p. 87)[66]. O que nos serve aqui de exemplo do modo como a relação da escritora com seus leitores, dos livros acrescidos dos leitores que conquistou com as crônicas, acabavam por lhe dar uma resposta bastante imediata diante do que ela publicava no jornal. Ainda nessa crônica retoma o diálogo com H. M., outra de suas leitoras citada na crônica “Sentir-se útil”, 24 de fevereiro de 1968, (DM, 1999, p. 78), que também entrara em contato com Clarice, e até lhe mandara lindas rosas.

Segue-se à “Maria chorando ao telefone”, a crônica “Outra Maria, essa ingênua e Carlota”, de 23 de março de 1968, um bom exemplo das crônicas mais humorísticas de Lispector, pois aqui ela fala sobre sua empregada, que dá nome à publicação; apresenta ao leitor o espaço cotidiano de sua intimidade onde se dá o diálogo meio cômico meio ácido com a supra-citada Maria Carlota. Começa assim: “É minha empregada. Serviu-me um cafezinho e ficou me examinando. Encabulei porque no verão ando em casa descalça e de camisola não transparente de algodão curta.” (DM, 1999, p. 88).

Daí a cronista reproduz o diálogo que se passou entre ela e Maria Carlota, primeiro Clarice perguntando: “... ‘Estou à vontade demais, não é, Maria Carlota?’” (DM, 1999, p. 88), ao que a outra responde “... ‘Todas as madame usa assim mesmo. Trabalhei na casa de uma madame que até recebia visitas de homens de camisola.’” (DM, 1999, p. 88). E aí, diante da oportunidade que se apresenta, Clarice não perde a chance de emendar com o seguinte: “‘Bom, mas essa não era uma madame propriamente dita, não é?’” (DM, 1999, p. 88). Maria Carlota não entende, por isso o “ingênua” do título, mas pergunta ainda a

[66] Provavelmente a leitora de Clarice se referia a crônica “O grito”, de 9 de março de 1968, que a escritora terminara da seguinte maneira: “O que farei de mim? Quase nada. Não vou escrever mais livros. Porque se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de se ser. Já cheguei a esse limite.” (DM, 1999, p. 81-82).

Clarice: "'O que, hein?'", porém a escritora se exime de explicar dizendo apenas: "'Nada, Maria Carlota, desculpe, eu estava dizendo bobagem.'" (DM, 1999, p. 88).

Bobagem ou não, esse pequeno diálogo, atravessado pelo não entendimento da interlocutora foi para a escritora suficiente para motivar a escrita da crônica. É verdade que ela integra um conjunto de crônicas que apresentam a relação de Clarice com suas empregadas no espaço de seu cotidiano, da intimidade de sua casa,[67] mas é verdade também que essa crônica nos permite perceber o modo como Clarice construía os textos que iam parar nas páginas do periódico. Partindo do mais banal, do mais prosaico diálogo, do motivo de uma risada, da oportunidade de uma fina ironia.

E nisso Clarice não precisaria pedir auxílio a nenhum cronista, nisso não precisaria da evocação do velho Braga, pois, a escritora demonstra um singular domínio no transportar situações do cotidiano para suas narrativas cronísticas. E nesse sentido se adapta perfeitamente ao oficio de cronista, já que afinal, narrar o cotidiano de uma forma que prenda a atenção dos leitores é um dos requisitos imprescindíveis para a realização desse trabalho.

2.6- O gênero Clarice

Devemos levar em conta que, a famosa fala de Mário__ de que um conto seria tudo aquilo que o autor assim chamasse__, foi adaptada por Fernando Sabino como resposta também ao que de fato seria a crônica. E ainda que algumas características inerentes ao conto possam se ausentar da crônica, e vice-versa. E que, em alguns casos pode vir a ser inútil ou impraticável a distinção entre conto e crônica, como em Clarice por exemplo.

E se pudéssemos aqui definir ambos os gêneros, conto e crônica, um naquilo que o distinguiria do outro, iriamos afirmar que a crônica é o relato, enquanto o conto é a elaboração de uma narrativa; a crônica por definição há de ser leve, enquanto que o conto o será, se conseguir articular elementos composicionais suficientes para causar no seu receptor a impressão dessa leveza; a crônica trará geralmente, ou necessariamente até, um

[67] Iniciando com "A mineira calada", (25 de novembro de 1967, DM, 1999, p. 47-48), "A vidente" (25 de novembro de 1967, DM, 1999, p. 48), "Agradecimento?" (25 de novembro de 1967, DM, 1999, p. 48), "*A coisa*", (25 de novembro de 1967, DM, 1999, p. 48), "Por detrás da devoção", (2 de dezembro de 1967, DM, 1999, p. 49-51), "Das doçuras de Deus", (16 de dezembro de 1967, DM, 1999, p. 53-55), "De outras doçuras de Deus", (16 de dezembro de 1967, DM, 1999, p. 55).

lastro referencial, seja com relação ao "eu" autoral, seja com relação aos acontecimentos do dia-a-dia de seu receptor. E mesmo assim, teríamos que admitir que, ao nos debruçarmos sobre o conto podemos nos deparar com essas características em tese próprias à crônica e vice-versa.

Podemos, como no caso de Lispector, encontrar contos que assim são chamados porque assim a autora os chamou, pois já os havia publicado como crônicas de jornal, ou crônicas que eram inicialmente contos e foram parar no jornal com leves ou nenhuma alteração[68]. Resta-nos aqui lembrar que a única diferença mais patente entre os gêneros, conto e crônica, refere-se à questão do valor, pois, ambos os gêneros tiveram valoração bem distinta e foram situados em posições opostas no interior do cânone literário, o conto, incontestavelmente um gênero maior, já a crônica, sempre foi considerada um gênero menor.

Mas a valoração da crônica, bem como a de outros gêneros tradicionalmente considerados menores tende a mudar na medida em que mais contemporaneamente a teoria e crítica literária e a crítica literária cada vez mais recorrem a esses gêneros menores na tentativa de melhor abordar a obra de um dado escritor. Voltemos a Clarice, cuja correspondência serve de exemplo, junto com a sua crônica, de que aqui tratamos mais detalhadamente, de como os escritos dos chamados gêneros menores serve-nos para nos aproximarmos com mais propriedade das concepções dos escritores sobre seu próprio ofício, quando se encontram em espaços outros de escrita que não necessariamente os da ficção.

Aqui seria oportuno lembrar o prognóstico do professor Reinaldo Marques em seu artigo "Memória literária arquivada", quando em sua conclusão, entre outras coisas fala dos possíveis impactos que as pesquisas em arquivos literários podem causar sobre os estudos literários:

---

[68] O livro de contos *A legião estrangeira*, é um bom exemplo desse procedimento: O conto "A legião estrangeira", já citado aqui por sua presença em *A descoberta do mundo*, foi publicado no *Jornal do Brasil* como a crônica: "A princesa – Noveleta, publicadas entre 3 e 30 de agosto de 1969, em quatro partes, (DM, 1999, p.216-228). O conto "O ovo e a galinha", foi publicado como crônica de três partes, como o título de "Atualidade do ovo e da galinha", entre 5 e 19 de julho de 1969, (DM, 1999, p. 206-212). O conto "A repartição dos pães", foi publicado como a crônica "Olhava longe, sem rancor", em 21 de junho de 1969, (DM, 1999, p. 202-204). Já o conto "A quinta história", consta entre as crônicas de *A descoberta do mundo*, como a crônica: "Cinco relatos e um tema", publicada em 26 de julho de 1969 (DM, 1999, p. 214). O conto "Evolução de uma miopia", foi publicado como a crônica "Miopia progressiva" em duas partes, entre 1º e 8 de agosto de 1970, (DM, p. 299-304). O conto "Os obedientes" foi publicado no *Jornal do Brasil* como a crônica "Os obedientes", em duas partes e com algumas alterações, em 2 e 9 de dezembro de 1972. (DM, 1999, p. 436-440). Por fim, o conto "Uma amizade sincera" consta entre as publicações cronística de Clarice como a crônica "Os grandes amigos", de 10 de março de 1973, (DM, 1999, p. 454-456).

> promovendo alguns deslocamentos especialmente no âmbito da literatura comparada. Essas pesquisas certamente ampliarão o corpus de materiais postos em comparação, potencializando uma tendência já marcante do comparatismo literário. Desfazem o privilégio do texto acabado, da obra, em sua fatura lingüística, para colocar em cena os manuscritos, as correspondências, as fotografias, os recortes, as coleções. O tratamento museográfico e cenográfico dos acervos literários, ao realçar as coleções de obras de arte dos escritores (pinturas, esculturas, desenhos etc.), estimula o diálogo interartístico, possibilitando aproximar e contrastar as artes. (...)
> Nessa direção, entendo que o trabalho em arquivos literários, fomentando a pesquisa com fontes primárias, por um lado contribui para revitalizar as disciplinas dos estudos literários, a exemplo da história da literatura, mas, por outro, no longo prazo, haverá de aprofundar a crise do paradigma disciplinar moderno, ao incrementar o trânsito entre os saberes, as tópicas transdisciplinares, desvelando um cenário pós-disciplinar. Na medida em que problematizam categorias canônicas dos estudos literários, tais como: texto, obra, autor, valor estético universal, os saberes do arquivo tornam mais rarefeitos os fundamentos das disciplinas acadêmicas. Como remédio e veneno – um verdadeiro phármakon –, reclamam a reinvenção do campo dos estudos literários e culturais no mundo acadêmico e nas práticas sociais. (Reinaldo Marques, *ALETRIA*, 2008, p. 116-117)

Dito isto, voltemos à Clarice Lispector. Pois é no espaço de suas cartas que ela dirá não ter problemas em se copiar. Na verdade, como diz no fim da carta para o amigo Lúcio Cardoso, "Perdoe carta tão mal escrita. É que detesto recopiar, sempre que copio transformo." (LISPECTOR, 2002, p. 71). E esse procedimento da cópia será utilizado no caso dos contos de *A legião estrangeira* (1998).

Interessante que se a segunda parte de *A legião estrangeira*, intitulada *Fundo de gaveta*, se originou das crônicas publicadas na revista *Senhor*, na qual Clarice atuou "até o final da primeira fase da revista, (...), de março de 1959 a janeiro de 1964, quando, então ela já estava separada do marido e voltara definitivamente ao Brasil." (Nunes, 2006, p. 73). Esse desmembramento de *A legião estrangeira* também seria assunto da entrevista ao *MIS* em 1976. Quando perguntada se utilizara suas anotações para *Água viva* como crônicas no *Jornal do Brasil*, Clarice afirma que sim, pois odiava escrever crônicas, e aliás afirma que suas publicações no JB não eram crônicas, e sim "textos". Em seguida Clarice é perguntada sobre a sua seção na revista *Senhor*:

> **Marina Colasanti**: O *Children's Corner* era o mesmo processo de você utilizar as tuas anotações, não é Clarice?
> **Clarice Lispector**: Sim, as anotações *Children's Corner* fazem parte do livro *A legião estrangeira*, que traz uma parte de contos outra de textos, que o Otto Lara Resende disse: "Bota o título 'Fundo de gaveta'." O livro foi inteiramente abafado pelo *A paixão segundo G.H.*, que saiu na mesma ocasião. Agora nessa segunda edição, a Ática quer publicar só os contos e depois as anotações.
> (...)
> **Affonso Romano de Sant'Anna**: Mas vão separar agora os contos das crônicas?

> **Clarice Lispector**: Sim, vão separar os contos das crônicas, mas só que o volume das crônicas já não se chama mais "Fundo de gaveta", que é detestável, chama-se *Para não esquecer*[69]. (LISPECTOR, 2005, p. 148)

E qual seria a melhor abordagem para a relação de Clarice Lispector, "a não profissional em apuros financeiros", como a definiria Walnice P. Galvão (SÜSSEKIND&DIAS, 2004 P. 625), com a crônica? Seria totalmente correto aceitarmos que a escritora jamais se adaptou ao peculiar espaço da escrita cronística? Seria, por outro lado, crível que ela tenha se dado a conhecer, desnudando sua intimidade aos seus leitores por inépcia no trato com a crônica? Ou seria ainda possível vislumbrarmos em suas crônicas a inscrição de um espaço múltiplo, formado tanto de suas ficções quanto de suas memórias, numa trama tecida de carne e verbo, até não mais distinguirmos onde termina a ficção e começa a vida de Clarice?

A relação de Clarice com a literatura sempre foi particular, se não foi de negar seu parentesco com outras obras da literatura e seus grandes autores, __ principalmente aqueles com os quais foi comparada deste seu romance de estréia em 1943: James Joyce e Virgínia Woolf, por exemplo__; foi a de escamotear a importância de tais obras e autores para a constituição de sua escritura. Clarice raramente assumia que houvesse recebido influências de outras obras e autores sobre seu trabalho.

Quando o fazia, e admitia conhecer esse ou aquele livro, de escritores como Kafka, ou mesmo Joyce, Woolf, ou Sartre, admite ter tido contato com suas obras geralmente depois de ter escrito esse ou aquele livro. É assim que ela age durante a entrevista ao *MIS*, quando perguntada por Marina Colasanti se o titulo de *Perto do coração selvagem* havia sido tirado de Joyce, ela responderia: "É de Joyce sim. Mas eu não tinha lido nada dele. Eu vi essa frase que seria como uma epígrafe e aproveitei." (LISPECTOR, 2005, p. 144).

Segue-se a isso uma passagem em que Clarice vai negar a relação de Joyce com sua personagem Ulisses do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1998), explicando que Ulisses fora na verdade um rapaz que ela conheceu na Suíça e que naquela ocasião apaixonara-se por ela. Ao ser perguntada por Marina Colasanti se era verdade que ela também tinha um cão chamado Ulisses, respondera do seguinte modo: "Tenho um cachorro chamado Ulisses, sim." (LISPECTOR, 2005, p. 144).

---

[69] Infelizmente a escritora que morreu antes da publicação do *Fundo de gaveta* como o livro de crônicas *Para não esquecer*, em 1978, ano seguinte a sua morte.

Dando seqüência a entrevista, Afonso Romano da Sant'Anna diz a Clarice o seguinte: "O que a crítica sempre exaltou no seu trabalho é que você surgiu com um estilo pronto: não era um estilo em progresso. Em *Perto do coração selvagem* você já era Clarice Lispector e era ainda uma menininha de dezessete, dezoito anos." E imediatamente temos a resposta da escritora em pleno acordo com o que o entrevistador afirmara: "Engraçado que eu não tenha tido influências. Já estava guardado dentro de mim. Eu já tinha escrito contos antes disso". (LISPECTOR, 2005, p. 144).

O nosso interesse aqui reside no fato de que, apesar dessa notável aversão da autora para com sua vinculação, ou melhor, para com a tentativa de filiação de sua escrita às obras de outros grandes escritores, percebemos em suas crônicas, como no presente caso, uma farta coleção de citações de grandes escritores de literatura. Obviamente que em Clarice muitas vezes as fontes de suas citações podem vir apagadas, por "mero esquecimento" da autora, ou mesmo pelo fato dela afirmar não ser importante tal origem:

> Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída." Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? quando? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrito. (DM, 1999, p.399)

Voltemos a entrevista de Clarice ao *MIS*, pois, quando perguntada por João Salgueiro se havia algum autor que lhe tivesse influenciado mais, Clarice responde: "Olha, que eu saiba, não." (LISPECTOR, 2005, p. 159). Não se dando por vencido, torna Salgueiro, perguntando se a escritora nunca havia sentido um impacto violento com algum livro, ao que Clarice responderá, ainda evasiva, que sentira sim, mas "um pouco", e "às vezes." E continua, agora assumindo que sentiu tal impacto diante de uma leitura: "Senti com *Crime e castigo*, de Dostoiévski, que me fez ter uma febre real, *O lobo da estepe* [Herman Hesse] também me virou toda..." (LISPECTOR, 2005, p. 159).

Em seguida Clarice perde o rumo da conversa e vai falar de seu primeiro emprego quando, "...tinha treze ou quatorze anos, ainda estava no ginásio, mas era professora particular de português e de matemática... A propósito, por que eu estou falando nisso?..." (LISPECTOR, 2005, p. 159) Aí se lembra que se trata de sua relação com os livros que lhe marcaram e começa a contar a história de como, "com o primeiro dinheiro que eu ganhei, meu primeiro mesmo, entrei, muito altiva, numa livraria para comprar um livro", (LISPECTOR, 2005, p. 159) e aí então "mexi em todos e nenhum me dizia nada. De

repente eu disse: 'Ei, isso aí sou eu.' Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha. Era o livro *Felicidade*." (LISPECTOR, 2005, p. 159).

Essa história é contada por Clarice algumas vezes, em espaços diferentes, na crônica "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas" 24 de fevereiro de 1973, a escritora diz:

> Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield. (DM, 1999, p.452)

Notamos que Clarice parece ter urdido um roteiro para responder a entrevista, nos moldes daqueles que passava aos seus entrevistados para que eles mesmos respondessem sobre suas vidas. Ou que ela tenha escrito a própria trajetória do mesmo modo como escreveu as trajetórias dos personagens de sua ficção.[70]

E, que Clarice não se refere a Mansfield como "escritora", mas sim como "um dos melhores escritores de sua época", o tratamento no masculino não parece referir-se a tentativa de inserir a escritora neozelandesa no plural da categoria, escritores. Ou pelo fato desta estar sozinha enquanto escritora, mesmo porque um dos grandes nomes da literatura inglesa, Virginia Woolf, era contemporânea de Mansfield. Não sendo esse o caso, a solidão de Mansfield, enquanto mulher escritora de língua inglesa em seu tempo, talvez seja importante lembrar que era comum a Clarice Lispector manifestar-se assim, no masculino, também com relação a si mesma, por acreditar, segundo ela que a entidade "escritor" estivesse acima das questões dos gêneros, masculino e feminino.

E por falar em Woolf, na seqüência da entrevista ao *MIS*, Clarice será indagada sobre sua relação com a escritora inglesa, quando Afonso Romano da Sant'Anna lhe

---

[70] Apresentamos aqui a nota de Teresa Cristina Montero Ferreira, sobre essa questão na sua biografia sobre Clarice: "Clarice declarou, na crônica "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", ter comprado o livro *Felicidade* aos 15 anos de idade, com seu primeiro ordenado, sem mencionar onde trabalhava. Já na entrevista concedida ao MIS, ela afirmou ter comprado o livro com 13 ou 14 anos, com o primeiro ordenado ganho como professora particular. Já em entrevista ao *Pasquim* ela contou que o referido livro foi comprado com o primeiro ordenado ganho com seu trabalho em jornal. Levando em consideração que *Felicidade* foi traduzido no Brasil em 1940, pela Livraria do Globo, no mesmo ano em que ela começou a trabalhar em jornal, constatamos que Clarice não pode tê-lo comprado em 1935, quando tinha 15 anos." (FERREIRA, 1999, p. 75).

pergunta: “E Virginia Woolf, com quem o próprio Álvaro Lins tentou, parece, comparar você.” (LISPECTOR, 2005, p. 159). A resposta de Clarice será apenas a de que não tinha lido Virginia Woolf na época em que escreveu seu primeiro romance, dirá aliás que, “... dela só [leu] *Orlando*.” (LISPECTOR, 2005, p. 159).

O assunto é de grande interesse para os entrevistadores de Clarice pois, João Salgueiro emenda a pergunta anterior com o seguinte: “E Franz Kafka?” (LISPECTOR, 2005, p. 159). A resposta de Clarice não varia muito quando se trata de autores que poderiam ter influenciado a constituição de sua obra, assim ela responde: “Kafka eu fui ler muito mais tarde, quando já tinha publicados muitos dos meus livros. Eu sinto uma aproximação muito boa, mas eu já tinha escrito muitos livros antes de ler suas obras...” (LISPECTOR, 2005, p. 159).

Mas como negar que várias relações intertextuais se fazem presentes na obra de Lispector, como desconsiderar que a escritora costumava citar vários autores e trechos de obras, ou simplesmente incorporar ao seu texto trechos de outros escritores. E como negar que ela apresentava uma peculiar tendência a não tratar publicamente de suas relações literárias, mas que em cartas, por exemplo, falava daqueles escritores que mais a impressionavam. E que crônicas como aquela, “Cisne”, 27 de novembro de 1971, inevitavelmente remete ao “Albatroz” baudelairiano, no sentido que o sentimento de inadequação, que recai autoreflexivamente sobre a constituição da própria vida da escritora, se apresenta em termos bastante próximos:

> Mas foi no vôo que se explicaram seus braços compridos e desajeitados: eram asas. E o olho um pouco estúpido, aquele olhar estúpido só combinava com as larguras do pensamento pleno. Andava mal no diário, mas voava. Voava tão bem que até parecia arriscar a vida, o que era um luxo. Andava ridículo, cuidadoso, o pato feio. No chão ele era um paciente. “Cisne” (DM, 1999, p. 390)

Lembrando que esta crônica “O cisne”, publicada em *A descoberta do mundo*, (1999) teve uma versão anterior, presente no livro *Para não esquecer* que também reúne crônicas de Clarice, com o título de “Um pato feio”:

> Mas foi no vôo que se explicou seu braço desajeitado: era asa. E o olho um pouco estúpido, aquele olhar estúpido dava certo nas larguras. Andava mal, mas voava. Voava tão bem que até arriscava a vida, o que era um luxo. Andava ridículo, cuidadoso. No chão ele era um paciente. (PNE, 1999, p. 18)

A diferença dessa versão anterior àquela de *A descoberta do mundo* (1999) refere-se ao fato de que aqui não se encontra presente a dimensão mais sutil, reflexiva e filosófica

por onde "voa" o tal animal. Nessa versão da crônica em *Para não esquecer* (1999), estamos mais próximos de um animal deslocado de seu habitat, do que de um ser cujas capacidades não estão em acordo com as cobranças da vida cotidiana, como seria o caso do escritor, do ser artista, enfim.

E se nessa crônica não estivéssemos assim tão próximos do albatroz baudelairiano, outras há em que estaríamos ao menos próximos daquele patinho feio, do conto famoso. Que foi, segundo dirá Clarice em outra de suas crônicas, uma de suas primeiras leituras:

> A história do patinho que era feio no meio dos outros bonitos, mas quando cresceu revelou o mistério: ele não era pato e sim um belo cisne. Essa história me fez meditar muito, e identifiquei-me com o sofrimento do patinho feio __ quem sabe eu era um cisne? (DM, 1999, p. 452)

Ainda que raramente admita sua relação com outros escritores, no sentido de ter sido influenciada por eles, Clarice dialoga com vários deles e ainda com sua própria obra. Ela pratica, ainda que de forma esparsa, ou melhor, diluída e não marcada, na verdade, discretamente, a auto-citação. Um exemplo interessante da utilização desse recurso seria o conto "A partida do trem" [71], pois nesse conto, das duas personagens em torno das quais gira a narrativa, uma é a viúva Dona Maria Rita, e a outra é Angela Pralini. Nesse conto Clarice, através de sua personagem Angela Pralini, citará ainda um trecho de outro de seus contos de *Onde estivestes de noite*[72] (1999):

> A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! porta! de saíííída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero. Angela se disse como se se mordesse raivosamente: tem que haver uma porta da saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita. (*Onde estivestes de noite*, 1999, p. 32)

E apresentando aqui esse trecho de modo a relacioná-lo também com o que se passa intimamente com as personagens, tanto Angela Pralini quanto Dona Maria Rita. A autocitação nesse conto, insere a história anterior, no que se narra. E esta história anterior resume, o enredo do conto presente, "A partida do trem". E insere ainda nesse conto presente, a figura da escritora Clarice, citada e definida como uma presença incômoda.

---

[71]Lispector, Clarice. "A partida de trem", conto de *Onde estivestes de noite*__ (livro cuja primeira edição é de 1974). *Onde estivestes de noite*, Rocco: 1999, p. 19-35.

[72]Trata-se do enredo do conto "A procura de uma dignidade", em *Onde estivestes de noite*, 1999, p. 9-18.

Mas a personagem Angela Pralini, apresentada em "A partida do trem", reaparecerá ainda como a personagem do livro de Clarice, *Um Sopro de vida*, que ficou inacabado e foi publicado postumamente, em 1978.

Voltemos a falar do espaço das crônicas de Clarice, pois é aí que comumente vemos a escritora usar do recurso da citação. Seja no que se refere à literatura brasileira, personificada em seus grandes escritores, como Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Rubem Braga, Sérgio Porto, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo, entre outros com os quais Clarice dialoga e faz questão de mostrar-se próxima, íntima até.

O modo como Clarice costumava citar, não apenas trechos, ou títulos de escritos daqueles escritores com os quais convivia, com os quais mantinha laços de amizade e afinidades literárias acaba por ocupar várias de suas crônicas do *Jornal do Brasil*, seja na evocação do nome, seja na reelaboração do conteúdo de algumas das entrevistas que realizou com alguns desses escritores[73], a materialidade desses outros escritores e de suas obras, acaba por tornar-se a matéria da composição cronística para Clarice.

Um desses diálogos transformado em escrita cronística está presente em "Quase briga entre amigos", publicada no *Jornal do Brasil* em 27 de janeiro de 1973[74], que insere no espaço do jornal uma conversa de Clarice com um de seus amigos escritores e que serve-nos como importante registro desse diálogo. A crônica começa com Clarice dizendo ser amiga de longa data de "Carlinhos, ou melhor, de José Carlos Oliveira" (DM, 1999, p. 446-448). Em seguida avisa aos seus leitores que a conversa entre eles "... está eivada de várias palavras oficialmente impublicáveis. No entanto os leitores podem suprir as lacunas com os palavrões que acharem mais adequados." (DM, 1999, p. 446-448). O interessante é que a escritora realmente mantém as lacunas da conversa colocando entre parêntesis a palavra "palavrão" (DM, 1999, p. 446-448), trazendo para a crônica, que trata de um assunto sério, certo toque de humor.

---

[73]Sobre as entrevistas realizadas por Clarice Lispector,__ e reunidas nos livros *De corpo inteiro*, 1999, e no mais recente *Entrevistas*, 1999__ algumas delas podem ser rapidamente citadas aqui por estarem publicadas ainda como crônicas dentre àquelas do *Jornal do Brasil*, reunidas em *A descoberta do mundo*, 1999. Dentre as quais destacamos aqui as seguintes publicações: "Alceu Amoroso Lima, em três partes, entre 8 e 22 de fevereiro de 1969, (DM, 1999, p. 173-178); "Entrevista-relâmpago com Pablo Neruda", em duas partes, entre 12 e 19 de abril de 1969, (DM, 1999, p. 183-187); "Lucidez do absurdo", 28 de abril de 1973, (DM, 1999, p. 459-461); "O que Pedro Bloch me disse", 17 de novembro de 1973, (DM, 1999, p. 472-474);

[74] Essa crônica: "Quase briga entre amigos", 27 de janeiro de 1973, (DM, 1999, p. 446-448), é o resultado de posterior elaboração conferida por Clarice ao conteúdo da entrevista que realizou com o amigo José Carlos Oliveira (segundo conta Clarice ele foi: "colaborador do *Jornal do Brasil*, durante as décadas de 60 e 70; da revista *Fatos& Fotos* e *Tribuna da Imprensa*"). Ela está presente no livro *Entrevistas* (LISPECTOR, 1999, p. 80-85).

A crônica também traz em seu corpo o diálogo no estilo das entrevistas que Clarice realizava também para a imprensa da época. Assim temos a pergunta de Clarice: "__Quem é você, Carlinho? E, por Deus, quem sou eu?" (DM, 1999, p. 446-448), ao que o seu interlocutor responde: "__ Acho que você é Clarice. Mas não sei quem eu sou. E o mundo está completamente (palavrão) e sem saída. Mas nem você nem eu temos nada com isso." (DM, 1999, p. 446-448). Como o assunto começasse a se desviar para filhos e os destinos da humanidade, Clarice então dirá: "__ Carlinhos, nós dois escrevemos e não escolhemos propriamente essa função. Mas já que ela nos caiu nos braços, tenho remorso porque cada palavra nossa devia ser por assim dizer pão de se comer." (DM, 1999, p. 446-448). A resposta de José Carlos virá no seguinte tom:

> __ Isso é absurdo. Por exemplo, eu digo (palavrão) e ninguém publica. Estamos condenados a guardar uma língua que é apenas uma coleção de palavras. Nós somos uns idiotas __ você e eu. O resto é literatura. Agora eu lhe pergunto:
>
> 1) Clarice, por que é que você escreve?
> 2) Clarice, por que você não escreve?
> (DM, 1999, p. 446-448)

E quando Clarice responde "__ Escrevo porque não posso ficar muda, não escrevo porque sou profundamente muda e perplexa." (DM, 1999, p. 446-448). José Carlos emenda com um "__ Ora, deixe de *frescura!*" (DM, 1999, p. 446-448). O clima parece mesmo de uma briga entre ambos os escritores. Clarice replica "__ Estou falando tão a sério que você não está suportando e sai pelos lados, não me enfrenta." (DM, 1999, p. 446-448). O interlocutor de Clarice não deixa por menos,

> __ Se você está falando a sério é que você pensa que falar a sério tem algum valor. Pois bem, eu não acho. Todas as pessoas que não compreendem a vida pensam que a vida é feita de sucessos. Essas mesmas pessoas adoram Van Gogh porque ele cortou a orelha; Toulouse-Lautrec porque era anão; Modigliani porque morreu na estrada; Marilyn Monroe porque se suicidou. Todas essas pessoas acreditam na posteridade porque acreditam que são a posteridade. Pois bem: eu (palavrão) na cabeça da posteridade. (DM, 1999, p. 446-448)

Clarice declara que eles não se entendem, pois ela acredita que "escrever não é sucesso, você [Carlinhos] até parece com aquele que escreveu que a literatura era o sorriso da sociedade. Falo de sem querer cortar a vida em dois e ver o sangue correr" (DM, 1999, p. 446-448). E que eles, Carlinhos e ela, gostam um do outro, mas "falam palavras

diversas.” (DM, 1999, p. 446-448). José Carlos dirá: “__Falamos linguagem diversa, é verdade. Eu prefiro ser feliz na rua a cortar a vida em dois.” (DM, 1999, p. 446-448).

A resposta parece ter atingido um ponto bastante sensível à constituição da personalidade da escritora, __ ela que no espaço de suas crônicas muitas vezes refletia sobre a vida e a escrita como pólos distintos, porém permutáveis, mas sem chegar à resolução dessa questão. Pois ela na sua réplica dirá: “__ E eu prefiro tudo, entendeu? Não quero perder nada, não quero sequer a escolha.” (DM, 1999, p. 446-448).

Nessa resposta de Clarice podemos encontrar uma importante afirmação do modo através do qual a escritora lidava com o imbricamento vida-obra, pois apesar de por vezes separar veementemente esses dois espaços por onde se movia, Clarice por fim, parece-nos mesmo ter sempre optado por viver o mais integralmente ambas as experiências, e ter mesmo tensionado ao máximo os pontos de convergência entre sua vida e sua obra.

Mas o diálogo (quase briga) entre os amigos Clarice e José Carlos, ainda não acabou. Ele ainda tem fôlego para mais uma réplica: “__Você prefere inclusive ser uma grande escritora. Mas eu renunciei há muito tempo a essa vaidade. Quero comer, beber, fazer amor e morrer. Não me considero responsável pela literatura.” (DM, 1999, p. 446-448). Réplica que, pelo conteúdo, inevitavelmente atinge Clarice, na medida em que a submete a uma definição, (grande escritora; vaidade artística/literária; responsabilidade literária, no sentido de zelar pelos rumos da literatura brasileira; renúncia à vida comum) da qual ela sempre se defendeu, e mesmo se recusou a aceitar. Daí que sua resposta ao amigo será: “__Nem eu, meu caro! E estou vendo a hora em que começaremos, dentro da nossa amizade, a brigar.” (DM, 1999, p. 446-448).

E continuando Clarice explica ao amigo: “Também posso lhe dizer que se viver é beber, isso é pouco para mim: quero mais porque minha sede é maior que a sua.” (DM, 1999, p. 446-448). E defende sua forma de ser, na medida em que, ao que nos parece, só a vida não seria suficiente para aplacar a sua sede, por isso recorre à escrita. Mas a escrita para Clarice não estaria resumida às suas intenções estético-literárias propriamente ditas, porém, a escrita como forma ainda de viver, de viver mais intensamente.

Estamos chegando ao fim da crônica, afinal, trata-se de uma crônica e não da transcrição da “quase briga” entre Clarice e José Carlos, trata-se de uma posterior elaboração dos assuntos tratados por eles num descontraído encontro, “eivado de palavrões” (DM, 1999, p. 446-448), da familiaridade comum ao encontro de dois amigos, da propriedade com a qual ambos estavam imbuídos ao falar de escrita, do oficio de

escritor no Brasil do período da restrição das liberdades individuais e artísticas inerentes ao momento histórico em questão.

Lembremos que essa, como todas as crônicas de Clarice para o *Jornal do Brasil*, de 1967-1973, se inscrevem no período da ditadura brasileira, que do golpe militar de 1964 se estenderia até 1985, ano em que se iniciaria o processo de redemocratização do Brasil. No ano da publicação da crônica "Quase briga entre amigos", 1973, o país vivia um momento de grande censura à imprensa. Vera Lúcia Cardoso Medeiros[75], tratando da relação da crônica de Clarice com esse período trata de resumir o que se passava na época dessas publicações de Clarice:

> Em 13 de dezembro de 1968, entra em vigor o Ato Institucional nº 5, revogado apenas em 31 de dezembro de 1978, e que suspendia o *habeas corpus* para os crimes contra a segurança nacional; dava poderes, ao Presidente, de fechar o Congresso, as Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais, cassar mandato de parlamentares, suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer pessoa, demitir funcionários públicos e decretar estado de sítio. Em outubro de 1969, é indicado para presidente o general Emílio Garrastazu Médici, ex-chefe do SNI. Em janeiro de 1970, um decreto-lei tornou mais rígida a censura prévia à imprensa. As redações dos jornais passaram a ser controladas pela Polícia Federal. A censura atingiu todas as manifestações culturais. (MEDEIROS, 2004, nº 24, p. 191-200)

Porém, se as crônicas de Clarice se inserem num momento em que o Brasil vivia "em tempos de forte repressão à livre manifestação das idéias", Vera Lúcia Cardoso Medeiros, em seu artigo "Resistência em tom menor – as crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar", na revista *Cerrados*, ressalta que "não há registros de censura oficial aos textos de Clarice." (MEDEIROS, 2004, nº 24, p. 191-200). Na verdade, continua Vera Lúcia, Clarice Lispector, foi criticada por "sua postura alienada e pouco engajada"[76], ainda que tenha participado da marcha dos Cem Mil, em junho de 1968. E mesmo tendo, lembra Vera Lúcia, se "manifestado sobre importantes eventos da

---

[75]Vera Lúcia Cardoso Medeiros – "Resistência em tom menor – As crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar" – revista *Cerrados*, 2004, nº: 24, p. 191-200.

[76]Ainda Vera Lúcia Cardoso Medeiros, em seu artigo, quando diz que: "A respeito das críticas que Clarice Lispector sofreu durante o período de ditadura militar, é curioso referir os episódios que envolveram a inclusão de seu nome no 'Cemitério do Mortos-Vivos', série de charges criadas pelo cartunista Henfil e publicadas no tablóide *O Pasquim*, atacando aqueles que apoiavam abertamente o regime militar ou omitiam-se diante da situação do país. Do mundo das letras, ganharam lápides personalidades como o dramaturgo Nelson Rodrigues; o sociólogo Gilberto Freyre; a escritora Rachel de Queiroz; o poeta e teórico da comunicação Décio Pignatari; e o também poeta Homero Homem. Segundo Dênis de Moraes, estudioso da vida de Henfil, quando o nome de Clarice Lispector apareceu em uma dessas tiras, houve reação no meio intelectual brasileiro, e a própria escritora escreveu ao jornalista para discordar da sua inclusão no 'cemitério'." Artigo presente na revista *Cerrados*, 2004, nº: 24, p. 193.

vida nacional, como o assassinato do estudante carioca Edson Luís ...” (MEDEIROS, 2004, nº 24, p. 191-200)[77].

Esse conturbado momento político parece ser o assunto que perpassa o diálogo entre os escritores apresentado na crônica “Quase briga entre amigos” (DM, 1999, p. 446-448). Em momentos como esse, por exemplo: “__Evidentemente. Tudo nos humilha. Ninguém acredita em nós. Tudo está certo para eles, mas não nos pedem senão idiotices. O resto é literatura.” (DM, 1999, p. 446-448). Porém, na crônica essa fala do amigo não terá desdobramento direto no parágrafo seguinte, mas perpassará o que vem a seguir, quando a cronista dirá: “Uma quase briga entre dois amigos não é de se temer. E na amargura de Carlinhos vejo mesmo é a sua bondade profunda e sua revolta.” (DM, 1999, p. 446-448). O que parece, também, uma alusão de Clarice ao momento politico que o Brasil atravessava.

Estamos no fim da crônica, Clarice avisa que ela e o amigo falaram de morte. Conta então algumas das coisas que José Carlos lhe disse, por exemplo, que ele e Vinícius de Morais gostariam de ser cremados, mas “como só se cremam corpos em São Paulo, temos medo de morrer antes de pegar o avião que nos leve até lá.” (DM, 1999, p. 446-448). Além da carga de humor que permeia o assunto, morte, ele se encerra aí. Na verdade, a crônica se encerra em seguida. José Carlos deixa, segundo o que escreve a cronista, mais algumas definições de sua personalidade, “existencialista”, de quem aceita “cada momento como se fosse o último”, o que resulta em ser José Carlos, um “drama permanente”, alguém que a cada minuto consulta o próprio coração e age em conseqüência (DM, 1999, p. 446-448).

E a crônica termina, e da quase briga entre amigos do título, do humor que perpassa muitas das frases lacunadas pelos palavrões não escritos pela cronista, das diferentes posturas e escolhas pessoais diante da vida de escritor, de tudo o que eles discutiriam, restam agora frágeis ecos, abafados sob o peso da definição de si mesmo que o escritor José Carlos nos deixa, através da escrita clariciana, eivada, não de palavrões, mas da agonia e do desespero de uma personalidade forte que fala de outra também singular, e ambas presas das exigências nada artísticas às quais os escritores haviam de se submeter no mercado de trabalho para a sua sobrevivência. Ambas as personalidades, de Clarice e de José Carlos, aterradas sob o peso e o perigo crescente de um momento político singularmente castrador de suas potencialidades e liberdades, enquanto escritores e cidadãos brasileiros.

---

[77]Vera Lúcia Cardoso Medeiros refere-se aqui ao final da crônica “Estado de Graça”, publicada no *Jornal do Brasil* no dia 6 de abril de 1968, na qual Clarice insere como *post scriptum* o seguinte: “__ Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil.”, (DM, 1999, p. 93).

Em outras de suas crônicas Clarice fala da saudade dos amigos que vão morrendo, como por exemplo, naquela "As dores da sobrevivência Sérgio Porto," de 28 de setembro de 1968, na qual dirá "Sem pudor, com lágrimas nos olhos, choro a morte de Sérgio Porto. Ele criava alegria, ele se comunicava com o mundo e fazia esta terra infernal ficar mais suave: ele nos fazia sorrir e rir." (DM, 1999, p. 140). Lamenta a morte do amigo e do cronista capaz de alegrar o povo, pois "o povo precisa de pão e circo." (DM, 1999, p. 140). E terminará essa sua crônica com o seguinte pedido ao amigo morto: "perdoe eu ter sobrevivido." (DM, 1999, p. 140).

Já na crônica "Desculpem, mas não sou profundo", de 16 de dezembro de 1972, Clarice nos fala do amigo escritor Érico Veríssimo:

> Érico Veríssimo é um dos seres mais gostáveis que conheci: é pessoa humana de uma largueza extraordinária. (...) Não se considera um escritor importante, inovador ou mesmo inteligente: acha que tem alguns talentos que usa bem, mas acontece serem menos apreciados pela chamada crítica séria como, por exemplo, o de contador de histórias. Os livros que lhe deram grande popularidade, como *Olhai os lírios do campo*, ele os considera romances medíocres. O que vem depois dessa primeira fase é bem melhor mas os críticos apressados não se dão ao trabalho de revisar opiniões antigas e alheias. Agora há no Brasil vários críticos que o levam a sério, principalmente depois que publicou *O tempo e o vento*. Mas a idéia de ser querido, digamos amado, agrada-lhe mais do que a idéia de ser admirado. Não trocaria seu público que o adora por uma crítica que lhe fosse mais favorável. E há os *grupos*. Os esquerdistas o consideram *acomodado*, os direitistas o consideram comunista. (DM, 1999, p. 440-442)

Mas nessa crônica, ao que parece, no muito que as considerações feitas sobre Érico podem ser aproximadas daquilo que ela pensava sobre si mesma, ou daquilo que geralmente pensava de sua obra de escritora. Clarice nos faz refletir sobre o fato de que ela aqui como em outras dessas publicações acaba é por falar bastante de si mesma.

Mas vejamos agora a crônica "Vergonha de viver", de 14 de outubro de 1972, na qual Clarice cita um trecho do famoso "Poema de sete faces" de Carlos Drummond de Andrade: "Vai, Carlos ser *gauche* na vida. (Não sei se estou citando Drummond do modo certo, escrevo de cor.)", (DM, 1999, p. 428-429). Mas essa citação de outro de seus amigos escritores vem a propósito do assunto tratado na crônica, qual seja, o da timidez:

> Há pessoas que têm vergonha de viver: são os tímidos, entre os quais me incluo. Desculpem, por exemplo, estar tomando lugar no espaço. Desculpem eu ser eu. Quero ficar só! grita a alma do tímido que só se liberta na solidão. Contraditoriamente que o quente aconchego das pessoas. (DM, 1999, p. 428-429)

A crônica segue e Clarice continua falando da timidez, do fato de ser ela também uma tímida: “Sempre fui uma tímida muito ousada.” (DM, 1999, p. 428-429). E então ela nos contará de uma aventura que diz ter vivido em virtude mesmo dessa sua ousadia de tímida:

> Lembro-me de quando há muitos anos fui passar férias numa grande fazenda. Ia-se de trem até uma pequeníssima estação deserta. Donde se telefonava para a fazenda que ficava a meia hora dali, num caminho perigosíssimo, rude e tosco, de terra batida e estreito, aberto à beira constante de precipícios. Telefonei para a fazenda e eles me perguntaram se queria carro ou cavalo. Eu disse logo cavalo. E nunca tinha montado na vida.
> Foi tudo muito dramático. Caiu uma grande chuva de tempestade furiosa e fez-se subitamente noite fechada. Eu, montada no belo cavalo, nada enxergava à minha frente. Mas os relâmpagos revelavam-me verdadeiros abismos. O cavalo escorregava nos cascos molhados. E eu, ensopada, morria de medo: sabia que corria risco de vida. Quando finalmente cheguei à fazenda não tinha força de desmontar: deixei-me praticamente cair nos braços do fazendeiro. (DM, 1999, p. 428-429)

O interessante é que a “aventura” que Clarice conta nessa sua crônica, de 14 de outubro de 1972, parece ter se utilizado daquele fato narrado em carta para o seu então namorado Maury Gurgel Valente, em 2 de fevereiro de 1942, quando ela conta de sua chegada à Fazenda Vila Rica (no estado do Rio de Janeiro):

> Tudo muito poético. Uma chuva enorme me esperando na estação, um carro descoberto pra me conduzir à Fazenda guiado por um belo negro e dois cavalos; uma capa grossíssima, cheirando a cavalo, pra cobrir a jovem viajante. E os solavancos. E a sensação de perigo (quase nenhum, infelizmente) ao atravessar o riozinho. Por um triz – uma aventura! Faltou justamente o carro virar e a donzela cair desmaiada sobre a terra, os loiros cabelos misturados à lama. (...). (LISPECTOR, 2002, p. 17)

Essa crônica parece mesmo empenhada na exploração de fatos da biografia clariciana, pois a escritora fala ainda de como na viagem do Recife ao Rio de Janeiro, quando ela tinha de 12 para 13 anos e sua família se mudava, a bordo de um navio inglês, “escolhia no cardápio ousadamente os nomes de comida mais complicados” (DM, 1999, p. 428-429), e às vezes tinha “de comer, por exemplo, feijão branco cozido na água e sal. Era o castigo de minha desenvoltura de tímida.” (DM, 1999, p. 428-429). Conta também de como, ela, quando pequena, chamava as outras crianças para brincar e de como, nessa mesma época, mandava seus contos para o jornal em Recife, que nunca os publicava (DM, 1999, p. 428-429).

Ela conta-nos ainda de, quando aos 9 anos de idade teria escrito "uma peça de teatro de três atos," (DM, 1999, p. 428-429) que depois rasgou. Todos esses acontecimentos narrados serão retomados em outros momentos de suas crônicas, e mesmo na sua entrevista ao MIS, 1976. Todos esses acontecimentos que se deram, segundo a escritora, devido a sua timidez arrojada.

Já na crônica "De vila Isabel para o Brasil" 30 de setembro 1973, Clarice recorre a citação, novamente de Drummond, nesse caso de versos do poeta. Quando começa sua crônica contando que haviam lhe pedido para que "... praticamente anunciasse, do meu canto no *Caderno B* ao mundo, vasto mundo, eu que não me chamo Raimundo, que anunciasse uma nova instituição apenas nascente: o Clube Nacional de Poesia." (DM, 1999, p. 425-426). Mas, em seguida dirá: "não acredito em poesia clubificada, acho que ela é, como todo trabalho criador, inclubificável.", (DM, 1999, p. 425-426). Mas lembra-se de animar o rapaz que lhe pedira o anúncio do clube de poesia ao nos contar de quando, um dia:

> ...culpei-me, diante de Carlos Drummond, por ter sido ingênua demais, e ele me consolou dizendo que ingenuidade não era defeito. Ouviu, moço? não se ofenda, pois. Há algo de sadio e simpático no rapaz. Envergonho-me de nunca ter acreditado na eficácia de um clube de poesia. E arrependida de minha desistência prévia, procuro aderir embora sorrindo ao manifesto. (DM, 1999, p. 425-426)

Passemos à crônica "Carência do poder criador", 17 de fevereiro de 1973, onde Clarice inicia dizendo que "A idéia que se contém numa carta de Friedrich Schiller a Roner, em 1º de dezembro de 1788, eu já tinha tido intuitivamente. (...)"(DM, 1999, p. 450), em seguida traz, como corpo dessa crônica a citação de um trecho dessa carta de Schiller que trata de um tema sempre caro à Clarice. Pois, Schiller inicia por dizer ao seu correspondente o seguinte: "Parece-me que a razão de sua queixa reside no constrangimento que a sua inteligência impõe à sua imaginação.", (DM, 1999, p. 450). E esse será o assunto apresentado na crônica através da simples inserção de um trecho de carta, sem maiores adaptações ao espaço cronístico por parte de Clarice.

E na crônica "Dar os verdadeiros nomes", de 3 de março de 1973, na qual Clarice se propõe a falar sobre as palavras, porém limita-se a recorrer a outro escritor, Ezra Pound, de quem temos aqui a citação de um trecho:

> Copiei esse trecho de Pound, de um livro que é uma coletânea de artigos, organizada por Norman Holmes Pearson:
> __ A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam. (DM, 1999, p. 453)

Ou ainda naquela "Um ser livre", 24 de março de 1973, em que vai conjecturar sobre como seria o modo de se formar um artista completo, traz como citação e como origem do assunto a ser desenvolvido aqui, o nome de Bergson: "Não me lembro bem se é em *Les donnés immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo.", (DM, 1999, p. 456-457).

E lembremos aqui, tradando do modo como Clarice costumava citar, vários outros escritores e textos, __ às vezes até omitindo que assim o fazia e apagando qualquer indício dessa sua citação__, o que diz sobre isso Edgar César Nolasco em seu livro *Restos e ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, para quem Clarice:

> *copia* do outro, mais do que lhe interessa no momento, o que poderia passar como seu. Ou seja, copia seu próprio texto ao copiar o do outro, mesmo com as aspas, "traduz" o texto como seu, valendo-se do gesto apropriatório inerente à gênese de sua criação, que descentra a autoria e autentica sua escrita nômade. (NOLASCO, 2004, p. 161)

E é ainda Edgar César Nolasco nesse sentido, em mais um momento do seu livro em que fala dessa questão, que gostaríamos de lembrar aqui:

> a escrita funciona como o lugar onde Clarice deposita sua coletânea de lembranças e de saudades, de leituras alheias e do que delas sobrou, o *inventário de ícones* que ela faz de si mesma, uma bi(bli)ografia amorosa que foi sendo cuidadosamente confeccionada, retrabalhada nas crônicas.
> Se uma bibliografia é "o catálogo dos textos lidos pelo autor enquanto o projeto atual de escrita o conduz" (COMPAGNON, 1996, p. 75), e se é verdade que o projeto literário de Clarice sempre teve a preocupação em negar tal catálogo, nas crônicas age precisamente ao contrário: aí sua escrita é o catálogo aberto em citações.
> Encontram-se, também nas páginas desse mesmo catálogo, comentários de cartas recebidas dos leitores, conselhos que lhes dá, referências aos amigos pessoais e intelectuais, crítica e autocrítica sobre sua obra (Ver SABINO, 2001). Na escrita de Clarice, *citações e bibliografia se remetem mutuamente*: "as primeiras atestam que a outra foi realmente percorrida; e a segunda mostra que, afinal, foi composta como um inventário da primeira" (COMPAGNON, 1996, p. 76). Desse modo, destacar aqui as crônicas alheias é manter a ilusão de que se pode percorrer o atlas de leitura traçado por ela, inventariando as mesmas citações que compõem sua bi(bli)ografia. (NOLASCO, 2004, p. 163)

Passemos agora a outra das funções que a escritora exerceu em vida, quer dizer, ao ofício de tradutora. Pois, Clarice traduziu obras do inglês, francês, já que conhecia e falava essas línguas. Mas essa questão nos parece ser relevante não apenas como forma de ilustrar a versatilidade de nossa autora, enquanto profissional[78], mas como também por mostrar que ela esteve em vida em contato direto com os mais diversificados tipos de produções escritas e ainda ofícios relativos ao trato com a palavra, a literatura e, ainda que na prática, com aquelas questões teórico/metodológicas inerentes ao complexo trabalho de tradução de obras literárias de uma língua para outra:

> **Marina Colasanti:** Falando em traduzir, essa é uma outra dessas tuas atividades paralelas. Você traduz, até muito.
> **Clarice Lispector:** Eu descobri um modo de não me cacetear... É o seguinte: jamais leio o livro antes de traduzir. É frase por frase, porque você é levada pela curiosidade para saber o que vem depois, e o tempo passa. Enquanto que, se você já leu, sabe tudo, é um dever. Me dá um medo quando vejo, trezentas páginas na minha frente...
> (LISPECTOR, 2005, p. 163)

Lembremos ainda que Clarice e Tati de Moraes traduziram uma peça de Lilia Hellman para Tônia Carrero, experiência da qual escreverá depois[79]:

> Mas Tônia, você não imagina o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça. (...) Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação livre.
> E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos relaxados.
> Como se não bastasse, cada personagem tem uma 'entonação' própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados. (LISPECTOR, 2005, p. 115)

Neste texto, presente no livro *Outros escritos*, que reúne os textos menos conhecidos de Clarice Lispector, ela diz achar "que todo escritor é um ator inato." (LISPECTOR, 2005, p. 115). Isso porque, em "primeiro lugar ele representa

---

[78] "__E o seu trabalho como tradutora?
__É o meu sustento." (Clarice Lispector, entrevista a *O Globo*, 29 abr. 1976." In: *Clarice Fotobiografia*. Nádia Battella Gotlib. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 417).

[79] Esse texto de Clarice: "Traduzir procurando não trair" (que foi publicado inicialmente na *Revista Jóia*, Rio de janeiro, nº. 177, maio de 1968), está presente em *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.115-118.

profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais." (LISPECTOR, 2005, p. 115)

Disso passa a outro assunto interessante, o modo como ela lidava com as traduções de seus próprios livros: "Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjôo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu." (LISPECTOR, 2005, p. 117) Mas conta como foi ter que ler uma tradução de um livro seu para o inglês,

> Eu sabia que o tradutor, Gregory Rabassa, era de primeira água – ganhou o National Book Award do ano, nos Estados Unidos, e inglês eu podia ler. Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. A tradução me parece muito boa. Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler. (LISPECTOR, 2005, p. 117)

Clarice nos confessa a impossibilidade de ler a si mesma e, em seguida, nos conta o que o tradutor: "... professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade, fez um longo prefácio ao livro[80] sobre literatura brasileira. Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha sintaxe." (LISPECTOR, 2005, p. 117). E não deixa de responder a essa conclusão do tradutor americano dizendo que:

> Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. (...) Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor. (Outros escritos, 2005, p. 118)

Mas agora passemos especificamente a algumas crônicas presentes em *A descoberta do mundo* (1999), nas quais a relação de Clarice com a escrita apresenta, inegavelmente peculiaridades, no sentido de problematizar o modo como ela própria se relaciona com a palavra. O modo como se dá a relação praticamente orgânica, ou visceral entre a escritora e a palavra.

---

[80] A escritora fala aqui da "... publicação de *A maça no escuro* traduzida para o inglês por Gregory Rabassa em 1967, ..." In: *Clarice Fotobiografia*. Nádia Battella Gotlib. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 462.

CAPÍTULO III: DA AUTOBIOGRAFIA CLARICIANA

> __ Clarice, até que ponto você se identifica com as suas personagens? Até que ponto você é a Joana de *Perto do coração selvagem*, uma pessoa lúcida que não se encontra na realidade?
> __ Bem, *Flaubert* disse uma vez: "Madame Bovary sou eu."
>
> (LISPECTOR. Clarice. *Entrevista a Sérgio Augusto, Jaguar, Ziraldo e Ivan Lessa*. In: *Pasquim*. Rio de Janeiro, 09 de junho de 1974.)

Nas crônicas claricianas publicadas nas páginas do *Jornal do Brasil*, que se encontram em *A descoberta do mundo* (1999), nota-se, a perpassar a escrita dessa parte da obra de Clarice Lispector, uma questão. A questão autobiográfica, que se faz presente, seja como tema ou não dessas publicações, negando-se ou se afirmando presente mesmo naquelas crônicas em que esse assunto não se anuncia como o assunto tratado. E é essa presença que nos leva a refletir aqui sobre a autobiografia, e sobre sua relação com a escrita de Clarice Lispector, mais especificamente, a de suas crônicas.

Mas quais seriam as características intrínsecas ao gênero autobiografia indispensáveis para se compreendê-lo, enquanto gênero fronteiriço, situado entre a literatura e a não-ficção? Seria possível observar, empreendendo um rápido percurso pela sua história, aquelas que seriam as características inerentes à sua constituição? Seria possível rapidamente percebermos o porquê de, mais contemporaneamente, ele haver se transformado em um grande sucesso editorial, e ter despertado o interesse de muitos e variados leitores?

E ainda, por que esse gênero __ no mesmo movimento que abarca outros gêneros considerados menores, como a crônica, a epistola, o diário, entre outros __, tem despertado o interesse de muitos estudiosos que vêm, nas últimas décadas, tratando justamente de sua configuração, de seu imbricamento com outros gêneros, como os literários, considerados tradicionalmente como de maior valor? Poderíamos por fim perguntar aqui sobre o porquê de a autobiografia, ter se transformado em um objeto de interesse para teóricos e pesquisadores da literatura por exemplo__ incluindo aqui nosso intuito de pensar o modo como a autobiografia se articula com a crônica de Clarice Lispector.

Mas passemos a algumas considerações sobre a autobiografia e a alguns exemplos de escritas autobiográficas, e mesmo biográficas, importantes para se pensar esse gênero.

Tendo em vista nosso intento de pensá-lo naquilo que se relaciona com a obra cronística de Clarice Lispector.

Assim é que retomamos, para começar, aquela crônica da autora intitulada, "Fernando Pessoa me ajudando", de 21 de setembro de 1968. Crônica na qual, partamos do título, Clarice recorre ao poeta Pessoa em defesa desta, podemos dizer, inapreensibilidade de sua vida no corpo de seus escritos[81]. Não porque ela ali não esteja, mas pelo contrário, por estar profundamente implicada no seu texto é que ela não se deixaria conhecer. É isso o que diz a crônica, e é o que, segundo a escritora, disse Fernando Pessoa.

Sendo esta constatação pessoana uma forma de consolo para Clarice que confessa: "O que me consola é a frase de Fernando Pessoa que li citada: 'Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos.'" (DM, 1999, p. 136-137). Mas isso vem a propósito da constante preocupação de Clarice com a singularidade do espaço do jornal e de sua crônica aí ensejada. Essa crônica em questão começa com mais um daqueles momentos de desabafo, bem comuns a esses seus textos: "Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas..." (DM, 1999, p. 136-137), em seguida acrescenta, "mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada." (DM, 1999, p. 136-137).

E então, após assinalar seu desagrado, desconforto, com essa situação, volta à diferença de valor que para ela existe entre seus diferentes escritos. Ao dizer: "Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer." (DM, 1999, p. 136-137). E, como já sabemos, ela afirmava valorizar mais seus escritos para livros do que o que viria a ser uma de suas crônicas[82]. Na verdade, ela

---

[81] Podemos nesse sentido lembrar aqui um momento do texto "Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo", de Otávio Paz sobre o poeta Pessoa, que parece vir a propósito do que dissemos acima: "(...) O seu segredo, para mais, está escrito no seu nome: *Pessoa* quer dizer personagem e vem de *persona*, máscara dos actores romanos. Máscara, personagem de ficção, ninguém: Pessoa. A sua história poderia reduzir-se à viagem entre a irrealidade da sua vida quotidiana e a realidade das suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobretudo, ele mesmo, Fernando Pessoa. Assim, não é inútil recordar os factos mais salientes da sua vida, na condição de se saber que se trata das pegadas de uma sombra. O verdadeiro Pessoa é outro."(PAZ, 1908, p. 7-8.)

[82] Como exemplifica o que ela disse na já citada "Ser cronista": "basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo que aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. (...) Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente." (DM, 1999, p. 112).

parecia não se preocupar muito, nem com os motivos dessas composições, nem com uma profunda elaboração estilística, e recorria mesmo à republicação de seus escritos como forma de cumprir com essas obrigações de ser cronista[83].

Porém, podemos dizer, por outro lado, que o papel de cronista, no espaço do *Jornal do Brasil*, acabou por levar-lhe a refletir sobre as especificidades dessa produção. E até mesmo por surpreender-lhe, seja pelo contato com um público maior e mais diferenciado que o dos seus leitores de livros, seja pela resposta desse público, através cartas e mesmo telefonemas que recebia. Ou seja, também, porque essa especificidade da crônica passou a lhe exigir um cuidado maior com a escrita no espaço do jornal que, pelo contrário do que acreditava, lhe possibilitou exatamente o tipo de contato com o outro, no plural do conjunto de seus leitores, que ela afirmava, às vezes, buscar na escrita de seus livros.

E Clarice, continua indagando em sua crônica: "Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha." (DM, 1999, p. 136-137). Mas avisa não haver-lhe escapatória, pois: "Acho que se escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso." (DM, 1999, p. 136-137). A cronista parece ter consciência de que a exposição de sua intimidade no espaço da crônica é inevitável. Mas, voltemos ao início do que dissemos sobre essa crônica, pois Clarice nos lembra do poeta Fernando Pessoa, e justificada pela figura dele acaba também por se negar a admitir essa entrega de si, o desvelamento de sua intimidade, no espaço de suas crônicas.

Pensar nessa questão, do imbricamento entre vida e obra de um escritor e, no caso da escritora Clarice Lispector, nos faz voltar ao trabalho de Otávio Paz, "Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo" (PAZ, 1980), no qual, logo de início, tem-se: "Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia." (PAZ, 1980, p. 07). Citá-lo aqui nos importa na medida em que pode exemplificar que, se há os mais diversos modos de se tratar às relações entre vida e obra de escritores, contudo, um aparente paradoxo, pode se apresentar ante esse percurso como o ponto de partida, ou mesmo como a resposta esclarecedora, o ponto de chegada ao fim dessa jornada.

Ou simplesmente poderíamos dizer que as diversas abordagens das também diversas relações, entre vida e obra, encarnadas pelos escritores estão longe de nos

---

[83] Como disse em carta ao filho, também apresentada nesse trabalho anteriormente: Carta de Clarice ao filho Paulo Gurgel Valente, na década de setenta, quando ele estava nos E.U.A., (LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*, 2002, p. 276-277).

possibilitar uma resposta consensual sobre a medida deste imbricamento. E que ainda que não possam apresentar qual seria a melhor maneira de procedermos em relação a esse tipo de trabalho, a essa investida que busca refletir sobre a constituição de uma *escrita de si*__ no corpo da escrita de Clarice Lispector__ podem ao menos nos indicar possíveis caminhos, podem nos apresentar as perguntas que se deve fazer nesse percurso.

E, devemos ainda afirmar o seguinte: procedendo a uma rápida abordagem dessas relações entre a vida e a escrita de Clarice Lispector, materializada em sua produção cronística, ressaltemos o fato de que esse imbricamento há de ser aqui pensado de forma a inseri-lo em um movimento maior, qual seja, o de não apenas admitir a impossibilidade de separação entre vida e obra do escritor, mais sim de pensar ambas, vida e obra, já na observância da confluência em que se urdiram, na constituição, tanto de uma quanto da outra.

Nesse sentido, pretendemos lembrar ainda que __ se ao tratar da crônica, o gênero "menor", a tarefa implicava, por si só, percorrer dispersos e ainda não substanciais, quantitativamente falando, trabalhos sobre esse gênero e seus representantes na literatura brasileira __ estudar as crônicas de nossa autora, Clarice Lispector, nos levou necessariamente a refletir sobre outro gênero, esse outro gênero, a autobiografia, no entrecruzamento que se evidência. E que nos impele agora a empreender outro percurso, em busca de um entendimento do que seria essa autobiografia, e do mais ajustado modo de pensá-la naquilo que dela nos interessa, ou seja, do modo como se dá sua relação com a produção cronística clariciana.

Assim é que havemos de lembrar que esse gênero, como a crônica, é outro gênero "menor". Que, como a própria crônica, no decorrer do tempo, manteve diferentes modos de constituição e de conceituação dos escritos que a ele pertencem. E que manteve para com relação aos seus próprios paradigmas, aceitação, desconfiança, ou mesmo subversão. E se, teve limites bem nítidos quanto a sua forma e matéria, isso se refere já a um distante passado do gênero, pois o que o constitui mais contemporaneamente é uma grande miscelânea de formas e uma grande liberdade de tratamento do assunto que o constitui: o "eu", a primeira pessoa auto-referenciada na escrita.

Por sinal, a autobiografia é um gênero que, como a crônica, foi situado ali à margem, ou à sombra dos gêneros literários, ou situado naquilo que seria mesmo a fronteira entre o ficcional desses gêneros literários e o não-ficcional ou referencial dos outros gêneros discursivos. Situado à margem da valoração positiva e às vezes até

grandiloqüente com a qual gêneros literários, como o romance por exemplo, foram agraciados no decorrer do tempo.

Como a crônica, a autobiografia __ apesar de sua história ser longa, apesar de ser uma escrita a que grandes homens se dedicaram, apesar de já se ter acreditado como sendo capaz de dar a conhecer a totalidade de uma vida a qualquer leitor, apesar disso, e de muito mais __ nunca foi considerada um dos grandes gêneros. E se foi já alguma vez definida, ou confundida com um gênero literário, mais contemporaneamente, vive tal desdobramento mesmo de suas possibilidades de forma que enseja o questionar das distinções entre o ficcional e o não-ficcional, o "eu" e o "ele", o biográfico e o autobiográfico. Essas questões, entre outras, devem ser pensadas nos seus mais variados modos de imbricamento no corpo da escrita, na inscrição da palavra, no texto em que um autor assina seu nome.

3.1- A Autobiografia possível

Mas, sobre a autobiografia, devemos dizer que, diferentemente da crônica, cujo auge na literatura brasileira foi o século XX, trata-se de um gênero cuja expansão, desde a década de 1980, vem se fazendo notar. O que a torna cada vez mais presente em nosso cotidiano de leitores e relevante enquanto gênero escrito a ser estudado. E esse não é apenas um fenômeno da literatura brasileira. Pois, como observa Beatriz Sarlo, no primeiro capítulo de seu livro *Tempo passado: cultura e memória e guinada subjetiva* (SARLO, 2007), a ânsia de consumir e preservar histórias de vida, testemunhos, formas enfim de materialização do passado, seja individual ou de grupo, é um fenômeno que vem tomando corpo desde o fim do século passado:

> As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do "instante" (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de "apagamento", repicam o luto ou celebram a dissolução do passado); no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage*, do passado-espetáculo, das aldeias Potemkine dos *theme-parks* históricos; daquilo que Ralf Samuel chamou de "mania preservacionista"; do surpreendente renascer do romance histórico, dos best-sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários. "As sociedades ocidentais estão vivendo uma era de auto-arqueologização", escreveu Charles Maier. (SARLO, 2007, p 11)

E ainda nesse sentido, podemos recorrer a Jacy A. Seixas, em seu artigo "Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica", onde nos esclarece que:

> A temática da memória converteu-se, nas duas últimas décadas, em uma espécie de moda entre os historiadores ocidentais. Na verdade, o fenômeno recente da crescente revalorização das práticas de memória por parte de grupos sociais e políticos heterogêneos, em escala internacional, parece não ser senão o fenômeno espetacular situado na ponta de um vasto e até insuspeito *iceberg*.
> Os variados usos da memória – arquivos cada vez mais gigantescos, construção de memoriais, muitas vezes polêmicos, festas e rituais, coleta (in)discriminada de depoimentos... – são amplamente saudados e multiplicam-se como práticas e rituais de cidadania e como elementos essenciais constitutivos das múltiplas formas de reconhecimento contemporâneas e (re)construção das subjetividades. Ou seja, busca-se contemporaneamente não apenas o *direito à memória*, mas também, e, sobretudo, o *dever à memoria*. Este movimento, salutar sobre vários prismas, tem conduzido no entanto a uma quase *interdição do esquecimento* e a uma correlativa *hipertrofia da memória*. (SEIXAS, 2000, nº 32, p. 75-95)

Voltemos um pouco mais no tempo, pois, Ângela de Castro Gomes, em *A escrita de si, escrita da história: a título de prólogo* (GOMES, 2004, p. 07-24), estabelece aquela que seria a distinção fundamental entre o sujeito moderno e o sujeito clássico. Pois, se o sujeito clássico, "unifacetado" possuía uma estabilidade no interior da sociedade clássica que o mantinha a salvo de conflitos internos no que se referia a sua identidade __mesmo porque a lógica coletiva a que se submetia seu mundo pautado pelas tradições, não permitia a constituição de uma individualidade definida como singular __, o sujeito moderno, constitui-se através de características opostas.

Esse sujeito moderno se configura, deste modo, como sendo essencialmente o individual, e que atuaria na sociedade moderna como sendo, ao mesmo tempo, "valor distintivo e constitutivo". E devido a sua constituição, ao mesmo tempo, múltipla e singular, esse sujeito acaba, por definição, sendo "multifacetado" (GOMES, 2004, p. 10). E foi esse sujeito que, nas sociedades modernas, passou a condição de livre e igual perante todos os outros sujeitos. Decorrendo daí, segundo a autora, o fato de que toda e qualquer vida passa a ter o direito, a dignidade de ser narrada e perpetuar-se na sociedade enquanto memória. O que institui na sociedade moderna uma verdadeira "narratividade" e "valorização das vidas comuns." (GOMES, 2004, p. 10).

Surge, em decorrência dessa construção identitária da individualidade moderna, a chamada "ilusão biográfica", esta que se refere "à determinadas construções lineares que, através da palavra posta a serviço da coerência biográfica estabelece uma fictícia unidade,

uma verdadeira ilusão biográfica.” (GOMES, 2004, p. 13). Pois, esse sujeito moderno, ao tentar conferir um sentido temporal cronológico ao vivido, tende a mascarar que sua constituição está ligada a experimentação de “temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico”. (GOMES, 2004, p. 13). Ângela de Castro Gomes, tratando da história da escrita de si, afirma que seria mais ou menos consensual situar no século XVIII o momento no qual esta teria se difundido, pois foi aí que “indivíduos “comuns” passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si.” (GOMES, 2004, p. 13). Nesse sentido estaria o:

> surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no século XVII, e que atravessa o século XVIII e alcança seu apogeu no XIX, não por acaso o século da institucionalização dos museus e do aparecimento do que se denomina, em literatura, romance moderno. Isso, atentando-se também para a emergência da figura de um cidadão moderno, dotado de direitos civis (no século XVIII) e políticos (no século XIX). Um processo longo e complexo, que permaneceu em curso durante o século XX, embora sofrendo o impacto das grandes transformações ocorridas na área das comunicações, primeiro com o telefone e, mais recentemente com o e-mail. (GOMES, 2004, p. 13)

Assim o leque dessas “práticas de produção de si” ensejadas pelas sociedades modernas abrangeria não só as autobiográficas e os diários, isto é, a escrita de si, mas constituir-se-ia aí uma verdadeira memória de si. Na medida em que o indivíduo passa a ser personagem de si próprio, passa não só a urdir a estabilidade de sua identidade através do domínio do tempo, através da narração de seu cotidiano e suas memórias, como também através da presença de vários tipos de objetos do seu cotidiano, fotografias, cartões-postais, etc. E é então que se opera uma transformação dos espaços privados do sujeito, a casa, o escritório, transformam-se num verdadeiro “teatro da memória” (GOMES, 2004, p. 13). Num espaço que destaca e mesmo privilegia essa conservação dos registros capazes de materializar “a história do indivíduo e dos grupos a que pertence” (GOMES, 2004, p. 15).

Por fim, seria importante lembrar aqui que, o sujeito moderno, “através desses tipos de práticas culturais, (...) está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado” (GOMES, 2004, p. 15). E que se o ato de escrever sobre si próprio ou sobre a vida dos outros, como também o ato de escrever cartas, vem sendo praticado há longo tempo na história do homem, “seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno” (GOMES, 2004, p.

16). E, como lembra Castro Gomes, em seu texto, é "(...) esse fundamento que está na base do que se considera a escrita biográfica e autobiográfica", (GOMES, 2004, p.18).

É no âmbito dessa vida individual que passa a ter o direito, ou mesmo exigir, que sua trajetória seja escrita que, a autobiografia, enquanto gênero, cada vez mais se expande alargando sua abrangência. E cada vez mais redimensionando seus próprios paradigmas naquilo que se refere ao modo de contar uma vida, no caso, contar a própria vida. Nos moldes mais tradicionais do gênero, a autobiografia, refere-se ao registro, que se pretende verdadeiro, da totalidade das experiências de uma pessoa, contada por ela mesma em uma escrita cronológica.

Esses ditames nunca impediram que essas características fossem transgredidas, porém, pensando nas últimas três décadas, esse gênero passou a se situar ainda mais distante dessa configuração mais tradicional. Mesmo assim, seria interessante aludirmos àquela autobiografia que, de certo modo, instaura uma maneira moderna de escrita do "eu", que difere do modo clássico de tal escrita. E é aqui que podemos citar como empreendimento autobiográfico exemplar *As confissões* de Jean-Jacques Rousseau (ROUSSEAU, 1987). Empreendimento do qual Jean Starobinski dirá em seu livro o seguinte:

> Nos esboços e no preâmbulo da primeira versão das *Confissões*, um outro problema preocupa Rousseau, que precisava abordar, ainda que fosse para dele não conservar nada na redação definitiva. Concebe o projeto de contar sua vida, mas não é nem bispo (como o era santo Agostinho), nem fidalgo (como Montaigne), e não teve participação nos acontecimentos da corte ou do exército: não tem, portanto, nenhum *título* para se expor aos olhos do público, pelo menos não tem nenhum dos títulos que, até ele, foram requeridos para justificar uma autobiografia. Além disso, é pobre, é obrigado a ganhar seu pão. Com que direito viria ele atrair a atenção sobre sua existência? Mas, justamente, por que não se apoderaria ele desse direito? Plebeu como é, por que não exigiria atenção, simplesmente porque é um homem, e porque os sentimentos que habitam o coração de um homem não dependem nem das condições, nem da riqueza (...), (STAROBINSKI, 1991, p. 191)

É nessas suas *confissões* que nos deparamos com Jean-Jacques Rousseau, no início do primeiro livro, anunciando exaltadamente a novidade de sua empreitada: "Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu." (ROUSSEAU, 1987, p. 13). É nesse sentido que ele afirmará:

> Somente eu conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles com quem lidei; ouso crer que não sou feito como os outros. Mesmo que não tenha maior mérito, pelo menos sou diferente. Se a natureza fez bem ou mal quando quebrou a fôrma em que me moldou, é o que poderão julgar somente depois que me tiverem lido.
>
> Que a trombeta do juízo final soe quando ela bem entender, eu virei, com este livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Falei com a mesma franqueza do bem e do mal. Não calei nada que fosse ruim, nada acrescentei de bom; e se, por acaso, empreguei algum floreado sem interesse, não foi senão para preencher alguma lacuna devida à minha falta de memória. Fui capaz de julgar verdadeiro aquilo que eu sabia ser possível sê-lo e nunca o que eu tinha certeza de ser falso. Mostrei-me tal como fui; desprezível e vil quando assim aconteceu; bom, generoso e sublime quando assim me senti: mostrei-me intimamente tal como tu mesmo me viste, ó Eterno! Reúne ao redor de ti a inumerável multidão de meus semelhantes, que eles escutem as minhas confissões, que deplorem minhas indignidades, que enrubesçam diante de minhas fraquezas. Que cada um deles, por sua vez, com a mesma sinceridade, ponha a nu o coração diante de teu trono e depois que um só te diga, se o ousar; *Fui melhor do que esse homem*. (ROUSSEAU, 1987, p. 13)

Prossegue ao anunciar de modo menos grandiloqüente seu nascimento: “Nasci em Genebra, em 1712, de Isac Rousseau, cidadão, e de Suzanne Bernard, cidadã.” (ROUSSEAU, 1987, p. 13). E outra coisa, que fala Jean Starobinski sobre Rousseau, nos interessa aqui: trata-se do fato de o autor d’*As confissões* jamais confessar que ignora a si mesmo, em verdade, a sua empresa está pautada na crença absoluta na capacidade de conhecer-se a si mesmo:

> se vemos algumas vezes a meditação de Rousseau partir de uma confissão de ignorância de si, jamais o vemos *chegar* a semelhante confissão. As lacunas de sua memória não o inquietarão: jamais ele se dirá, como Proust, que o acontecimento esquecido esconde uma verdade essencial. Para Rousseau, o que escapa à sua memória não tem importância; só pode ser o acidental. Há nele, a esse respeito, um otimismo que não se desmente nunca, e que conta firmemente com a plena posse de uma evidência interior. (STAROBINSKI, 1991, p. 188)

E se hoje já não se usa, ou não se crê piamente, no terreno das escritas autobiográficas, nesse “otimismo”, ou nessa pretensão de Rousseau, lembremos a escrita da crônica de Clarice. Ela que se situa de modo paradoxal frente à questão autobiográfica, pois, longe de se apresentar, de “livro em punho” para nos oferecer a totalidade de sua vida, ela se esquiva. A inscrição de uma escrita autobiografia que se percebe nas crônicas de Clarice se constitui no contraditório movimento de desvelar-se, entregar-se aos leitores e, ao recolher-se, negar-se. E isso num espaço em que a escrita não se encontra claramente definida, nem como da ficção nem como da não-ficção.

Segundo ela não há nessas crônicas uma intenção prévia de se mostrar, de inscrever-se as escrevendo. Mas essa presença de sua vida nesses escritos acabaria por

resultar de sua escrita de cronista ser "ao correr da máquina"[84]: intuitiva, fluida, instantânea. Mas por outro lado, ela também manifesta o desejo de realmente se "confessar" nesse espaço. É o que vemos, por exemplo, no trecho de outra das crônicas já citadas nesse trabalho, "Outra carta", de 24 de janeiro de 1968:

> (...) 'Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender a sua intimidade. Quem a substituiria?'
>
> Por enquanto, L. de A., não estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei.
>
> No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e no entanto, mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe. (DM, 1999, p. 78-79)

E o motivo dessa questão se apresentar nas crônicas de Clarice tratada de forma reflexiva e com certa dose de inquietação, nos leva a crer que essa foi, realmente, uma de suas maiores preocupações enquanto cronista. Mas, por outro lado, não podemos deixar de pensar que, talvez por ter percebido aí um tema capaz de despertar e muito o interesse de seus leitores, fosse pelas cartas que recebia ou pelo contato direto com eles, ela tenha recorrido tão reiteradamente a ele em suas crônicas.

Afinal, se Clarice dizia já ser uma situação incomoda o se "escrever", contar a sua vida naquelas páginas lidas por qualquer pessoa, trazer a questão para o cerne de sua escrita de cronista, fazendo dela o motivo de muitas de suas composições, nos parece mais um exemplo das atitudes paradoxais da escritora. Porém, podemos ver nesse movimento algo mais, uma certeza íntima talvez, isso porque para ela, que tinha a escrita como parte de sua constituição, o tênue equilíbrio entre palavras e entrelinhas, entre o dito e o não dito, no corpo de seus textos não haveria de permitir uma apreensão de sua vida, de sua intimidade. Ainda que permitisse positivamente a ela ali se dar a conhecer aos seus leitores:

> Mas quem sabe se um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem

[84] Esse será o titulo de uma de suas crônicas que será citada mais a frente: na verdade, em *A descoberta do mundo* (1999) vamos encontrar duas crônicas intituladas "Ao correr da máquina": a primeira, em 20 de setembro de 1969, (DM, 1999, p. 232-233), e a segunda "Ao correr da máquina", em 17 de abril de 1971, (DM, 1999, p. 340-342).

> que isso a deixe exposta, nua e sem pudor. Se bem que não haja perigo: a intimidade humana vai tão longe que seus últimos passos já se confundem com os primeiros passos do que chamamos de Deus. (DM, 1999, p. 78-79)

E por falar em leitor, Clarice não ignorava que esse está ativamente envolvido no processo de significação dos textos escritos, de atribuição dos sentidos que lhe cabe. No final dessa crônica, "Outra carta", (DM, 1999, p. 78-79), considera ainda o seguinte: "O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor." (DM, 1999, p. 79).

Passemos agora para um exemplar mais contemporâneo de autobiografia em que justamente a questão da memória, ou falta dela, se coloca logo de início, de modo a esclarecer que assume como parte inerente a essa construção autobiográfica as "lacunas", esquecimentos e mesmo as falsas memórias que um indivíduo vai acumulando ao longo de sua vida. Assim, falemos da autobiografia, ou melhor, a semi-autobiografia de Luis Buñuel, (BUÑUEL, 2009), aquela que por sinal começa com o seguinte aviso: "Não sou um homem da escrita. Após longas conversas, Jean-Claude Carrière, fiel a tudo que lhe contei, me ajudou a escrever este livro." (BUÑUEL, 2009).

Em seguida passamos ao seu primeiro capítulo, denominado justamente "Memória", que citamos a propósito de sua configuração enquanto empreendimento autobiográfico em tempos nos quais não mais se acredita totalmente nas possibilidades de autoconhecimento do "eu", nem na sua capacidade de auto-expressão, muito menos na validade ou veracidade de suas memórias, ou mesmo de sua escrita.

Assim, entremos no primeiro capítulo de *Meu último suspiro* de Buñuel, (BUÑUEL, 2009), que nos conta de como a mãe do cineasta, antes de morrer, foi perdendo aos poucos a memória. E como depois disso, ele, ou melhor, o "eu" __ pois a narrativa é construída em primeira pessoa, ainda que escrita por uma terceira __, com o passar dos anos, ele, que em criança era capaz de memorizar uma grande quantidade de informações para os exercícios escolares, começará a perder a sua memória, por volta dos 72 anos, e a esquecer de coisas banais (BUÑUEL, 2009, p. 14). Então assegura: "Esse tipo de esquecimento, e outros que não tardam a surgir, faz que passemos a compreender e admitir a importância da memória." (BUÑUEL, 2009, p. 14).

A isso Buñuel acrescentará, mais enfaticamente, é preciso que se comece a perder a memória, mesmo que seja de forma gradativa, para se perceber que ela é "que constitui

nossa vida.” E que: “Uma vida sem memória não seria vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de expressão não seria inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela, não somos nada”, (BUÑUEL, 2009, p. 14). Outra consideração importante realizada pelo “eu” autobiografado que se anuncia em *Meu último suspiro*, (BUÑUEL, 2009), refere-se à contaminação a que a memória está permanentemente sujeita e da qual, quando se fala da memória, pode-se muitas vezes não se aludir ou mesmo considerar:

> A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira numa verdade. O que, por sinal, tem apenas importância relativa, já que uma e outro também são vividos, ambos igualmente pessoais. (BUÑUEL, 2009, p. 15)

Ter sempre em mente o fato de que o tratamento que a escrita autobiográfica possibilita à memória de um sujeito não nos permite apreender de forma satisfatória esse sujeito, pode parecer o modo mais acertado de se ler qualquer que seja dos escritos denominados como pertencentes ao gênero autobiografia. Incluídos aí, por exemplo, escritos como as crônicas de Clarice Lispector. Pois no gênero autobiografia, os textos cada vez mais permitem, ou mesmo jogam, com os limites que foram tradicionalmente postulados como capazes de definir ou delimitar o que de fato seria uma autobiografia. Assim, recordemos aqui, o livro que nos conta a vida de Luis Buñuel não é necessariamente uma autobiografia, pois como se diz no fim do primeiro capítulo, e como já o dissemos aqui:

> Neste livro semibiográfico, ao longo do qual eventualmente me perderei como num romance picaresco, rendendo-me ao encanto irresistível da narrativa inesperada, talvez ainda subsistam algumas falsas recordações, a despeito de minha vigilância. Repito, isso tem uma importância irrisória. Sou feito de meus erros e de minhas dúvidas, assim como de minhas certezas. Não sendo historiador, não recorri a nenhuma nota, a nenhum livro, e o retrato que proponho é, em todo caso, o meu, com minhas afirmações, hesitações, repetições e brancos, com minhas verdades e minhas mentiras; para resumir: minha memória. (BUÑUEL, 2009, p. 15)

Portando, se a memória de um sujeito pode conter falsas lembranças, lapsos, denegações, falseamentos, ou simplesmente esquecimentos, e se ela pode mesmo perder-se, ou ainda ser escrita por uma outra pessoa, e se apesar de todos esses fatores elas ainda pode ser reconhecida e aceita como sendo a memória de determinada pessoa, então,

defender aqui que as crônicas de Clarice Lispector escritas nas páginas do *Jornal do Brasil* se inscrevem também como sendo uma realização, uma forma de escrita autobiográfica não nos parece ser tão problemático.

Devemos lembrar ainda que, escritas, quer dizer empreendimentos autobiográficos dos mais diversos vêm a se materializar mais contemporaneamente e em grande profusão. Um exemplo interessante de configuração mais contemporânea da autobiografia seria *Persepólis*, lançada em 2004 e, definida na resenha da capa como a "autobiografia em quadrinhos" da iraniana Marjane Satrapi. Essa configuração gráfica da autobiografia se materializa na forma de desenho em quadrinhos, daqueles mais tradicionais, em preto e branco, que se utiliza de recursos simples, como os balões de diálogo e as caixas de texto onde se situa a voz da narradora, autobiografada, que conduz a narrativa. O desenho se apresenta ainda simplicidade de traços.

Na orelha do livro[85], em sua versão traduzida para o português, somos informados de alguns dados interessantes sobre o que levou à materialização dessa "autobiografia em quadrinhos":

> Marjane Satrapi nasceu em Rasht, no Irã, em 1969, e atualmente vive em Paris. Estudou no liceu francês de Teerã, onde passou a infância. Bisneta de um imperador do país, teve uma educação que combinou a tradição da cultura persa com valores ocidentais e de esquerda. Assistiu à derrubada do xá, em 1979, por uma revolução popular que se converteu em ditadura islâmica. Revoltada com a violência da guerra Irã-Iraque e o endurecimento do regime, Marjane foi enviada pelos pais para o exílio na Áustria, ao quatorze anos.
> Depois de voltar ao Irã, onde estudou belas-artes, estabeleceu-se na França como autora e ilustradora. Marjane escreveu *Persépolis* em francês, para contar sua vida a seus amigos europeus e americanos. (SATRAPI, 2007)

Ainda nesse sentido, podemos dizer que não raro encontramos exemplos de autobiografias que não foram realmente escritas pelos autobiografados. Exemplos como o que se materializa no livro *Autobiografia de Alice Tocklas*. Pois, essa narrativa autobiográfica tem um desenvolvimento pautado nas memórias de sua narradora

[85] Na orelha do livro somos informados ainda que a autobiografia de Marjane Satrapi é um fenômeno de público e crítica. Publicada incialmente em série de quatro partes, a história teve seus direitos vendidos e foi assim publicada em mais de vinte países. Em 2004, *Persépolis* ganhou na feira de Frankfurt o prêmio de melhor história em quadrinhos do ano. E no ano de 2007 a história estreou no festival de Canes como um longa-metragem de animação. SATRAPI, Marjone. *Persópolis*. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

autobiografada. Até aí nada que contradiga as especificidades mais tradicionais do gênero, a história se desenvolve contando cronologicamente como se deu a passagem de tempo.

Inicia com sua vida "Antes de conhecer Paris", fala da origem de Alice Tocklas, em São Francisco, Califórnia nos Estados Unidos, e de como ela conheceu Gertrude Stein. E em seguida, no ano de 1907, no capítulo "Minha chegada em Paris", sua relação com Gertrude Stein e de como era a casa dela na, "Rue de Fleurs, nº 27". E de como lá se reuniam nomes como, Picasso, Matisse, Max Jacob, Hemingway, Juan Gris, Apollinaire, Cocteau, entre muitos outros daqueles que seriam diretamente responsáveis por importantes transformações nas artes e na literatura, durante o século XX. E ainda nos conta como foi na Europa aquele período de antes e depois da Primeira Guerra Mundial.

Porém, no final do livro, na última página mesmo, toda essa história narrada como se fosse a do "eu" que se anuncia na autobiografia, se desloca. Pois, é só aí, nos derradeiros parágrafos que a história se revela como sendo a narrativa de outra pessoa. O que se disse aqui em primeira pessoa refere-se, na verdade, a voz de uma terceira. Não se trata de Alice Tocklas nos contando sua vida ao lado de Gertrude Stein. Mas sim, de Gertrude Stein nos contanto a vida de Alice e ainda nos contando sua própria vida ao assumir a primeira pessoa de Alice:

> Sou bastante boa como dona-de-casa, como jardineira, como bordadeira, como secretária, como editora e como veterinária e tenho que fazer tudo isso ao mesmo tempo e acho difícil ser ainda bastante boa como autora.
> Faz umas seis semanas que Gertrude Stein disse, está querendo me parecer que você nunca vai escrever a tal autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrever ela para você. Vou escrevê-la com a mesma simplicidade com que Defoe escreveu a autobiografia de Robinson Crusoé. E ela escreveu e é isto aqui. (STEIN, 1984, p. 208)

E assim, podemos dizer que esse livro seria um interessante exemplo da plasticidade da escrita autobiográfica, na medida em que os artifícios utilizados nessa biografia, mimetizada em autobiografia, só são revelados no fim do livro. Sua eficiência serve para exemplificar que a autobiografia não nos oferece meios, possibilidades reais, de apreensão de um sujeito empírico, a partir da abordagem de uma dessas escritas que se proponha a revelar a verdade da trajetória de vida desse sujeito. Pois, muitas vezes, como no exemplo citado, a escrita autobiográfica pode se revelar por fim, um engodo eficiente, já que conseguiu fazer com que acreditássemos que se tratava de alguém que contava sua

vida diante de nós quando de fato era uma história contada por uma biógrafa, próxima da biografada, contudo outra pessoa, não mais que isso.

Por fim, gostaríamos de enfatizar o imbricamento que essas formas de narrativas que tratam da escrita do "eu" podem produzir. Pois, vemos aqui, na *Autobiografia de Alice Tocklas* materializada não uma autobiografia, mas sim, uma biografia que assumiu a primeira pessoa da biografada Alice, e que num nível mais profundo do texto traz inscrita um outro texto, este sim uma autobiografia, a de Gertrude Stein, que se compõe, ao dissimular-se, ao assumir a terceira pessoa de Alice como a primeira que se apresenta no livro.

O que de certo modo, nos permite aludir à crônica "Encarnação involuntária", publicada por Clarice Lispector no jornal em 4 de julho de 1970, na qual Clarice fala sobre o modo como se dá com ela a incorporação de outros "eus" (DM, 1999, p. 295-297). O transporte para os outros, que segundo ela, às vezes lhe acometeria, por exemplo, ao olhar determinada pessoa:

> Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo. (LISPECTOR, DM, 1999, p. 295-296)

Posterior a essa crônica sobre a "encarnação involuntária" será aquela intitulada "A experiência maior"[86], de 6 de novembro de 1971. E é essa crônica que, segundo pretendemos relacionar aqui, poderia estar também em relação direta com a maneira através da qual Gertrude Stein, após ter habilmente "encarnado" o "eu" de quem nos fala em primeira pessoa, viria ainda a se dar a conhecer no espaço mesmo onde se colocara, no "âmago do outro" (DM, 1999, p. 385), no lugar de Alice Tocklas. Passemos ao que diz Clarice nessa sua pequena crônica: "Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e que isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o *âmago* dos outros: e o *âmago* dos outros era eu." (DM, 1999, p. 385).

---

[86] Apresenta-se em outra versão no livro *Para não esquecer*, como "A experiência maior", em diz: "Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e que isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu." (PNE, 1999, p. 23).

Ainda sobre a biografia, mas já no que se refere ao trabalho teórico sobre o ofício do biógrafo, falemos do livro de Felipe Pena, intitulado *Teoria da Biografia Sem Fim*, (2004). Pois aí Pena trata da questão do discurso do biógrafo na sociedade contemporânea, midiatizada, preocupado que está com os modos de construção desse discurso. Criticando os anacronismos nos quais essa forma de narrativa, chamada por ele de narrativa jornalística, geralmente incorre, Pena propõe mesmo uma alternativa para o modo como se dá essa escrita biográfica. Alternativa que ele denomina como a escrita da "biografia sem fim". Que seria:

> uma estrutura narrativa sem preocupação cronológica, interativa e dividida em fractais. A idéia é organizar uma biografia em capítulos nominais (fractais) que reflitam as múltiplas identidades do personagem (o judeu, o gráfico, o pai, o patrão, etc.). No interior de cada capítulo, o biógrafo relaciona pequenas estórias/fractais fora da ordem diacrônica. Sem começo, meio e fim, o leitor pode começar o texto de qualquer página. Cada fractal traz nas notas de rodapé a referência de sua fonte, mas não há nenhum cruzamento de dados para uma suposta verificação de veracidade, pois isto inviabilizaria o próprio compromisso epistemológico da metodologia. (PENA, 2004, p. 83-84)

Agora citemos mais um exemplo de construção autobiográfica, aquela empreendida por Rolland Barthes (BARTHES, 2003), que se enquadra nos moldes, ou justamente na falta deles, comum àqueles textos autobiográficos mais contemporâneos. Pois a escrita de Barthes apresenta-se de forma a fundir, e a confundir, a primeira e terceira pessoas, numa escrita que não está estritamente pautada nas memórias desse "autor-personagem", esse que faz questão de colocar na primeira página de sua autobiografia que: "Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance." (BARTHES, 2003). E que faz ainda questão de nessa escrita misturar suas concepções de importante nome das ciências humanas, de semiótico, com suas impressões mais cotidianas. Citemos desse seu livro a passagem na qual nos ofereça uma abordagem interessante da questão do "eu":

> **Quanto a mim, eu**
>
> Um estudante americano (ou positivista, ou contestatário: não posso destrinchar) identifica, como se fosse óbvio, *subjetividade* e *narcisismo*; ele acha, sem dúvida, que a subjetividade consiste em falar de si, e a falar bem de si. O que ocorre é que ele é vítima de um velho par, de um velho paradigma: *subjetividade/objetividade*. Entretanto, hoje, o sujeito se coloca *alhures*, e a "subjetividade" pode voltar num outro trecho da espiral: desconstruída, desunida, deportada, sem ancoragem: porque eu falaria mais de "mim", já que "mim" não é mais "si"?
>
> Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou fechado para sempre na liça pronominal: o "eu" mobiliza o imaginário, o "você" e o "ele" a paranóia. Mas

> também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como os reflexos de um chamalote, pode revirar-se: em "quanto a mim, eu", o "eu" pode não ser o *mim*, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de "você", como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escrita, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: *eu sou Aquele que não fala dele*, e falar de si pode querer dizer: falo de mim como *se estivesse um pouco morto*, preso numa leve bruma de ênfase paranóica, ou ainda: falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: "mostrá-lo", não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho (Brecht recomendava ao ator que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa).
>
> Afinidade possível da paranóia e do distanciamento, por intermédio da narrativa: o "ele" é épico. Isto quer dizer: "ele" é mau: é a palavra mais maldosa da língua: pronome da não pessoa, ele anula e mortifica seu referente; não se pode aplicá-lo, sem mal-estar, à pessoa que se ama: chamando alguém de "ele", visualizo sempre uma espécie de assassinato pela linguagem, cujo palco inteiro, por vezes suntuoso, cerimonial, é o *mexerico*.
>
> E por vezes, para irrisão de tudo isto, o "ele" cede seu lugar ao "eu", pelo simples efeito de um embaraço sintático: pois numa frase um tanto longa, o "ele" pode remeter, sem prevenir, a muitos outros referentes que não eu.
>
> Eis aqui uma série de orações fora de moda (se elas não fossem contraditórias): *eu não seria nada se não escrevesse. No entanto, estou em outra parte, que não é aquela em que escrevo. Valho mais do que aquilo que escrevo.* (BARTHES, 2003, p. 185-186)

Gostaríamos de apresentar em comparação a uma crônica de Clarice justamente outro momento dessa "escrita si", que é singularmente praticada por Roland Barthes nesse seu livro, apresentada na forma de fragmentos. No qual ele, ao mesmo tempo teoriza, questionando e demolindo as possibilidades dessa escrita de "dizer" o seu "eu", e narrar sua vida. E onde ela há de se apresentar, na maioria das vezes, com extrema desconfiança frente a essa primeira pessoa, talvez por isso se utilize mais da terceira que dessa primeira pessoa para falar de si mesmo. Enfim, passemos ao fragmento de Barthes:

> *Mas eu nunca me pareci com isto!*
> *__ Como é que você sabe? Que é este "você" com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário.*(BARTHES, 2004, p. 48)

Já Clarice Lispector, na crônica "A surpresa", de 19 de agosto de 1967, dirá o seguinte:

> Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.
>
> Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a

> um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (DM, 1999, p. 23).

Ao compararmos ambas as formas de tratamento da questão, percebemos mais semelhanças do que distância, na maneira como eles tratam respectivamente da questão do "auto-reconhecimento", da identificação do "eu" para consigo mesmo, que, percebemos, também não se apresenta tão harmônica e automática como a princípio deveria ser. Afinal, para além do espaço da escrita de si, na qual o "eu" se debate na tentativa de reconhecer-se ou dar-se a conhecer de forma satisfatória, ainda no que se refere ao reconhecer-se em sua própria imagem, o "eu" também encontraria certa dificuldade.

Talvez, a resposta mais adequada, ou modo mais acertado de se lidar com essa questão fosse aqui lembrar Clarice, em outra de suas crônicas, na verdade mais um daqueles pequenos fragmentos de escrita. Pois essa crônica nos parece a forma através da qual, intuitiva ou reflexivamente, a escritora chega a uma conclusão, sobre o "eu". Conclusão esta que, a nosso ver, seria uma síntese contundente, das possíveis respostas que poderiam nos oferecer aqui quem quer que fosse que tivesse se debruçado sobre a questão do "eu", tratando-se de teóricos ou não. Passemos então à crônica "Sim e não", de 14 de março de 1970, na qual Clarice diz: "Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também vós." (DM, 1999, p. 279).

E o que podemos dizer das outras crônicas de Clarice, como as que se seguem, logo abaixo, nas quais tratou de questionar sua constituição enquanto escritora e sua forma de lidar com escrita, contribuindo, também aí para abalar aqueles "binarismos" que se colocam frente à definição do ato de escrever: vida-obra, referencialidade-ficcionalidade, por exemplo? Interessante que essas crônicas, abaixo apresentadas, trazem por título, e por assunto, justamente o "escrever".

Na primeira "Escrever", Clarice começa retomando uma de suas afirmações, "eu disse uma vez que escrever é uma maldição"[87] (DM, 1999, p. 134). Essa sua afirmação não será negada na presente crônica, na verdade ela a manterá, porém, acrescentando o seguinte: "Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva." (DM, 1999, p. 134). Aqui deixa claro que

[87]Clarice encerra a crônica "Ao linotipista", de 04 de fevereiro de 1968, (DM, p. 74), dizendo justamente que: "Escrever é uma maldição." Essa crônica está mais detalhadamente apresentada no primeiro capítulo desse trabalho.

não está se referindo “a escrever para jornal”, mas sim “escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance.” (DM, 1999, p. 134).

A explicação de por que escrever é uma maldição é a seguinte: na medida em que escrever “obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui” (DM, 1999, p. 134), ele é uma maldição. Mas, explica, escrever é “uma maldição que salva” (DM, 1999, p. 134), pois, “salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva.” (DM, 1999, p. 134). A seguir temos algumas definições que a escritora confere ao escrever: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.” (DM, 1999, p. 134). E por fim a definição na qual se refere à escrita como salvação: “Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.” (DM, 1999, p. 134).

Mas a salvação através do escrever não funciona sempre, pois, Clarice lamenta só saber escrever “quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.” (DM, 1999, p. 134). Pois, escrever aqui se refere unicamente a escrita considerada importante pela escritora, a escrita de livros. A crônica termina com a escritora dizendo lembrar-se “agora com saudade da dor de escrever livros.” (DM, 1999, p. 134).

A segunda crônica “Escrever”, de 02 de maio de 1970, trata das diferenças entre o “escrever” considerando como ponto de partida justamente as diferença entre os suportes: jornal e livro. Pois, para Clarice, escrever “para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.” (DM, 1999, p. 286). Diferentemente de escrever para livro, pois “... escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.” (DM, 1999, p. 286). Trata de lembrar o percurso de seu desenvolvimento como escritora, e a força que essa escolha exige de uma pessoa,

> Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever __ eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino __ quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. (DM, 1999, p. 286)

A solidão desse seu “método” (DM, 1999, p. 286) lhe obrigou a praticamente se erguer de um nada, e a, por si só, inventar a sua verdade. Em seguida fala do seu método

caótico de composição escrita, que basicamente consistia em juntar seus fragmentos de escritos esparsos, naquilo que se tornaria no fim, um de seus romances ou contos. Mas vejamos, o que ela diz: "Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro __ o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder." (DM, 1999, p. 286). Nisso, podemos dizer, haveria de se resumir, o método de composição clariciano, apresentando aqui pela própria escritora.

Desse primeiro movimento em direção ao seu destino de escritora, lembra ainda da história: "interminável" (DM, 1999, p. 286), que começou então a escrever "com muita influência de *O lobo da estebe*, Herman Hesse" (DM, 1999, p. 286), e lamenta-se de tê-la rasgado, "...desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento." (DM, 1999, p. 286). Confessa-nos também que tudo era feito sem segredo. E já que ela não contava a ninguém que escrevia, "... vivia aquela dor sozinha."[88], (DM, 1999, p. 286). Mas, ainda que sozinha uma coisa ela adivinhava e era o seguinte, em se tratando de escrever: "... era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha." (DM, 1999, p. 286).

Confessa mesmo que o escrever sempre foi difícil para ela, "... embora tivesse partido do que se chama vocação." (DM, 1999, p. 286). Clarice termina sua crônica afirmando porém, que a vocação é diferente de talento, pois pode-se "ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir." (DM, 1999, p. 286). O que, parece, ser, ao mesmo tempo, a confissão das frustrações e percalços da vida da escritora, mas ainda uma forma de Clarice também se eximir da obrigação de corresponder a tais exigências. Ou mesmo de responder a crítica, pois, como comenta em carta para o amigo Fernando Sabino[89], essas foram as palavras do crítico Álvaro Lins referindo-se a ela, enquanto romancista.

E por fim, a terceira, "Escrever" de 18 de novembro de 1972, que, em uma única sentença postula uma forma de compreensão do processo de criação, de escrita. Aqui, segundo a escritora: "Não se *faz* uma frase. A frase nasce." (DM, 1999, p. 433). Interessante ainda que, essa pequena sentença, repete quase que literalmente falas anteriores e mesmo posteriores de Clarice, em diferentes crônicas suas, em momentos em

---

[88]Clarice fala novamente desse assunto na entrevista ao *Museu da Imagem e do Som*, em 1976.

[89]Clarice em carta enviada para o amigo Fernando Sabino, de Berna em 14 de agosto de 1946, comentando sua leitura de *A Imitação de Cristo*, dirá: "(...) ela me manda sofrer até o sangue, e me ceder inteiramente. Sofrer até o sangue, chegarei lá e mesmo às vezes já cheguei. Mas me abandonar, não sei como, me falta a graça. Como diz A. Lins, eu sou dos muitos chamados e não escolhidos...", *Cartas perto do coração*. 5ª ed. Record: 2003, p. 54.

que trata dessa relação praticamente orgânica de sua linguagem, como se sua frase, seu verbo, sua escrita, enfim, fosse algo mais intrinsicamente ligado à constituição de seu ser do que, paradoxalmente, ela mesma admitia na maioria de seus escritos.

Pois Clarice sempre trabalhou no sentido de consolidar uma imagem de não-escritora, não-profissional da escrita. Ela sempre pretendeu separar sua vida de seu trabalho com a escrita, não admitindo muitas vezes nem mesmo ser chamada de escritora. Desresponsabilizando-se pelos rumos da literatura brasileira, negando-se muitas vezes a admitir influências de outros escritores sobre o seu modo de escrever. Dizendo não reler suas obras depois de publicadas, publicando crônicas nas quais sempre anunciava sua vontade iminente de nunca mais escrever, sua incompreensão diante da própria escrita.

Desse seu assombro, ou mesmo dessa sua ambição que confessa sentir diante das possibilidades contidas em simplesmente não escrever, ela nos dá um exemplo em outra de suas pequenas crônicas, chamada "Um degrau acima" onde diz: "Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável." (PNE, 1999, p. 31-32) Inalcançável como se torna muitas vezes a própria Clarice nessas suas crônicas. Nas quais, se ela dá a conhecer mais intimamente sua personalidade humana e literária, a intimidade de sua vida, o modo como se dá seu processo de criação, por outro lado, acaba, nessas crônicas, por nos colocar frente à incômoda questão da impossibilidade de a apreendermos, aí mesmo onde ela afirma estar inscrita.

Por fim consideremos que, para se tentar abordá-la nesse espaço de suas crônicas, tendo em vista problematizar aí a questão da configuração de uma *escrita de si*, devemos percorrer alguns apontamentos teóricos sobre a questão autobiográfica, sobre essa *escrita de si*. Porém, devemos lembrar, há que se considerar que cada vez mais, pensar nas formas de escrita de si, requer o desprendimento frente a categorias mais rígidas e conceitos estáveis. Nesse sentido, lembremos, Philippe Lejeune, um dos mais importantes estudiosos da autobiografia[90], revisou e atualizou mais de uma vez o que havia escrito na década de

[90]O termo Autobiografia, que designa esse gênero de escrita, não é necessariamente sinônimo de *escrita de si*, termo utilizado, recordemos, por Michel Foucault para tratar de algumas formas pelas quais o "eu" antes do surgimento do termo autobiografia, apreendia, inscrevia, a si mesmo no corpo da escrita. Autobiografia, acreditamos poder aqui afirmar, foi apenas uma dessas práticas de escrita de si que predominou sobre aos demais no decorrer da história, mas que vem sendo sistematicamente confrontada por outros modos de configuração dessa prática. Incluiríamos aí a configuração particularmente autobiográfica da crônica de Clarice, de que afinal tratamos aqui.

1970 sobre a autobiografia. E se passou mesmo a considerá-la numa perspectiva mais ampla, __levando em conta, por exemplo, que haja autobiografias mesmo em verso __, conferindo algumas revisões e atualizações para a sua definição (LEJEUNE, 2008)[91]. Devemos, também por nossa vez, ter sempre em vista que a conceituação, a demarcação de limites, ou principalmente a falta deles, nesse âmbito da autobiografia, e das escritas de si, não nos possibilita pensá-la como um modo estável, como um gênero pronto.

O que, na verdade acaba por ser uma questão que recai também sobre a conceituação dos outros gêneros. Um exemplo disso seria o gênero crônica, que foi anteriormente problematizado nosso trabalho, e cujos tênues limites, no exercício que dele fez Clarice Lispector, acabam por se diluírem totalmente. A valoração e a definição da autobiografia, enquanto forma de escrita de si, está se fazendo ainda no nosso presente, na medida em que a conceituação e tratamento dessa questão implicaria, cada vez mais, um movimento de abertura, ao invés daquele de delimitação e estabelecimento de fronteiras. Movimento que terá lugar ao passo em que se aceitar que a escrita de si se apresenta não como uma forma fixa, bem como se permitir pensar, por exemplo, a sua inscrição na crônica, aqui a de Clarice Lispector.

3.2- *A descoberta do mundo* e a *escrita de si*

A crônica "A descoberta do mundo" foi publicada no *Jornal do Brasil* em 6 de junho de 1968. E foi essa mesma crônica que veio a dar nome ao livro que reuniu grande parte dessas publicações de Clarice postumamente em 1984. E foi essa crônica ainda a ser selecionada mais recentemente, em 1999, entre aquelas cujo caráter autobiográfico serviu para a composição de *Aprendendo a viver*, (2004, p. 25-27).

Essa crônica "A descoberta do mundo" será também notada por Nádia Battella Gotlib em sua biografia de Clarice, (GOTLIB, 2009) quando conta o depoimento que

[91] A palavra "autobiografia" foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas mesmo assim diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: "Vida de um indivíduo escrita por ele próprio." Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, "autobiografia" pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Menos conhecido que o Larousse, Vapereau explicitou muito bem esse sentido em seu *Dictionnaire universal deslittératures* (1876): "Autobiografia (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos." (LEJEUNE, 2008, p.53)

Tania, irmã de Clarice lhe concedeu falando de como a escritora, em criança, sabia imitar as diferentes pessoas que via, sendo assim desde pequena, segundo Nádia, dotada de "uma percepção sensível" (GOTLIB, 2009, p. 81) e sempre alerta para o modo como as pessoas se comportavam. Pois, nessa crônica, segundo Nádia:

> A própria Clarice confirma essa aptidão numa crônica escrita nos anos de 1960 e intitulada "A descoberta do mundo", quando evoca a delicadeza, que ela tem, e a grossura de camponesa, que a salva, para contar a história de como descobriu, quando menina, como uma mulher e um homem se unem.
> Aí então afirma: "Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe de precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes. Continuo, aliás, atrasada em muitos terrenos". Mesmo depois que cresce – quando se "transformara numa mocinha alta, pensativa, rebelde, tudo misturado a bastante selvageria e muita timidez", não se sente mais escandalizada diante dessa união, mas considera-a de "grande perfeição".
> Mas parece que nem a observação arguta, que pratica desde quando criança, nem a experiência que vai adquirindo enquanto se torna adulta livram-na da surpresa e do mistério. No final da vida e do amor, ou diante dos "caminhos secretos da natureza", produto de agudo sendo de observação, por vezes um tanto cômica, será o *motivo* principal de suas histórias. (GOTLIB, 2009, p. 81)

Mas se o conteúdo da crônica de Clarice, que se refere a uma experiência vivida pela escritora, lhe motivou a escrita desse texto, e como esse não é um caso isolado mas sim, podemos dizer, o modo mesmo de constituição da escrita clariciana, ao menos, e indubitavelmente, é assim que se dá no espaço de suas crônicas. Devemos aqui passar àquelas considerações relativas à conceituação das formas de inscrição do sujeito no corpo de seus próprios escritos.

E se estamos assistindo, desde as últimas décadas do século XX a uma crescente valorização das formas de escrita de si, a autobiografia, contudo, não se trata de um gênero de escrita com história recente. Ela não é uma novidade, sua história é bem antiga, afinal não é demais afirmar que os homens de todos os tempos sempre se interessaram por falar de se si mesmos. O que podemos perceber, porém, se a olharmos retrospectivamente, é que ela já esteve submetida às ditames e orientações mais rígidas.

Quando, por exemplo, Santo Agostinho escreveu suas *Confissões*, que geralmente é considerada como um dos marcos da constituição do gênero, já existiam formas estabelecidas da escrita de si no ocidente. Do mesmo modo, quando Rousseau escreveu as suas *Confissões* (ROUSSEAU, 1987), a escrita autobiográfica já existia, ainda que muito da sua forma anterior já havia perdido suas forças ou razão de ser nos tempos de Rousseau. Com ele surge o tempo a partir do qual não apenas os reis, os nobres e os heróis, mas

também os homens comuns passam a ter o direito de legar suas memórias, a história de suas vidas ao futuro[92].

E devido a essas transformações que teria surgido à palavra autobiografia no século XIX, na língua inglesa. Mas avancemos, porque é no século XX é que se dá a grande proliferação da autobiografia, bem como uma grande quantidade de foram de escrita de si. Lembremos que é sintomática em nossos tempos a ânsia manifesta de se reter, preservar, acumular, catalogar e consumir os mais variados tipos de registros de memória, seja as de grupo ou as individuais.

São muitos os fatores a se considerar frente a essas questões, o que em muito excede nossas possibilidades e mesmo interesse nesse trabalho. Dito isso, passemos àquele que, não apenas apresenta essa designação, *escrita de si*, às formas pelas quais o sujeito registra a si mesmo na escrita, como também nos apresenta uma importante reflexão sobre uma das principais transformações que essa *escrita de si* sofreu no decorrer de sua história: falamos de Michel Foucault, em seu texto "A escrita de si".

Michel Foucault, tratando da *escrita de si*, por ele definida como capaz de incluir variadas formas de discursos sobre o "eu", apresenta-nos duas formas principais dessa escrita que tiveram lugar na antiguidade Greco-romana, entre os séculos I e II: "os *hypomnemata*" e as "correspondências", (FOUCAULT, 1994, p. 134). Dos primeiros somos informados que se definiam por ser: "... livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda" e que "Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas", (FOUCAULT, 1994, p. 135).Das correspondências dirá: "a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal", (FOUCAULT, 1994, p. 145). E do modo como essas duas práticas, se aproximam e também se distanciam explica:

> Os cadernos de notas, que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida, a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. (...) A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe. Esta dupla função faz com que a correspondência muito se

[92] Dois exemplos lembrados por Diana Klinger em seu trabalho: "As *Confissões* de Santo Agostinho, que inauguram uma certa 'autobiografia espiritual', procedem dessa exigência dogmática de apresentar ante Deus o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma", (KLINGER, 2007, p. 29). O segundo exemplo, que se dá no período da "desintegração dos dogmas, sob a força conjunta do Renascimento e da Reforma". Trata-se do *Ensaios* de Montaigne, "desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados", (KLINGER, 2007, p. 30).

> aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma freqüentemente lhe seja muito vizinha. (FOUCAULT, 2004, p. 145)

Levando em conta que o espaço da correspondência em suas especificidades, ele dirá que, apesar dela manter muitos pontos de aproximação com os cadernos de anotações, devem-se considerá-las, não apenas como:

> simples prolongamento da prática dos *hypomnemata*. É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor "presente" àquele a quem a dirige. (...) Escrever é pois 'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 2004, p.149-150)

A essas duas práticas citadas aqui se contrapõem outra forma de escrita de si, de que se utilizavam, como forma de ascese, os cristãos das ordens religiosas. Que escreviam como forma de libertação, dos impulsos, desejos e demais vicissitudes da alma humana. Dessa prática Foucault dirá:

> Num caso __ o dos *hypomnemata* __ tratava-se de constituir a si próprio como sujeito de acção racional pela apropriação, a unificação e a subjectivação de um "já dito" fragmentário e escolhido; no caso da notação monástica das experiências espirituais, tratar-se-à de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles. No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve pra si próprio quando se aferem as acções quotidianas às regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 2004, p.160)

Aqui devemos dizer que, observando como se deu esse movimento de transformação dos modos de escrita de si no decorrer da história do seu desenvolvimento e de suas transformações, ela suscita muitas complexas questões. Porém, assinalemos aqui apenas o seguinte: no seu importante texto, Foucault, ao recuperar alguns usos, anteriores ao surgimento do termo "autobiografia", este dataria do século XIX, mas que, no entanto, se referem à "escrita de si", assinala a longevidade dessas práticas. Bem como atenta para o fato de ela sofreu grande mudanças.

Pois, como vimos, na antiguidade greco-romana, tanto os *hypomnemata*, quanto as correspondências eram práticas que serviam para a "formação de si": no primeiro caso, recorrendo à coleção de citações, anotações, à fala do outro, a voz da tradição, que serviria

de exemplo, de fonte a ser consultada e que, pelo modo de organização da escrita alheia, havia de se tornar particularmente relacionada ao seu dono. No segundo constitui-se pela troca entre o “eu” e o “outro” no espaço intercambiante da carta na qual, a autoreversibilidade se constitui, para ambos os correspondentes, no abrir-se do “eu” para o “outro” e do “outro” para o “eu”, num espelho de tal peculiaridade que é mesmo, segundo Foucault, capaz de permitir um encontro praticamente face-a-face, entre os missivistas.

Já no que se refere ao outro tipo de escrita de si de que fala Foucault em seu texto, ele se insere no espaço da religiosidade cristão, na escrita dos diários dos penitentes, nas “notações monásticas”, que com o cristianismo veio a se constituir como modo de escrita de si. Escrita essa que era realizada como forma de ascese, pretendia libertar, purificar o “eu” que se escrevia ao livrá-lo de si mesmo, de seus impulsos e desejos que conflitavam com a moral cristã. E ao seguir em frente nas considerações sobre a autobiografia devemos ter em mente que, essa forma de escrita, autovigilante e que se fazia na renuncia haveria, de uma forma ou de outra, de interferir no que viria a ser a escrita de si, no gênero autobiografia, ou em qualquer das designações que foram conferidas as praticas de se escrever sobre si mesmo.

Seguindo em frente, no que se refere ao tratamento dessa questão, para vislumbrarmos os pontos principais referentes à configuração dessa escrita de si, havemos de novamente nos referir a Michel Foucault, agora no texto de sua conferência de 1969, “O que é o autor” (FOUCAULT, 2004, p.29-87). Pois, é no movimento comum de negação do autor, e do sujeito que teve lugar nas últimas décadas do século passado, que veremos novamente Foucault, tratar da questão da morte do autor.

Ao iniciar por dizer que, a “noção de autor”, constituiria “o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e nas ciências”, (FOUCAULT, 2004, p. 33), Foucault se propõe, no espaço do texto de sua conferência, a se debruçar “tão só sobre a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência.” (FOUCAULT, 2004, p. 33). Pois continua ele, a escrita contemporânea, se libertando do “tema da expressão” (FOUCAULT, 2004, p. 35), o que significa da inscrição de um “eu” que como no Romantismo, estaria intrinsecamente implicado no corpo de texto, passa a só se referir a si própria. Não lhe compete mais expressar da vida de um sujeito, como a transparência que, lembremos por exemplo no

século XVIII, Rousseau acreditava apresentar a si mesmo na escrita de suas *Confissões*." (FOUCAULT, 2004, p. 35).

Em seguida, passando ao que seria o segundo tema de seu texto, fala-nos se tratar "do parentesco da escrita com a morte." (FOUCAULT, 2004, p. 35). Pois, se nas narrativas tradicionais, das quais dá como exemplos, a "epopéia dos Gregos", que imortalizava os heróis, ou ainda a narrativa árabe, *As mil e uma noites*, que "como motivação, como tema e pretexto" realizar-se para "adiar a morte" (FOUCAULT, 2004, p. 35). Nas narrativas modernas "a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor." (FOUCAULT, 2004, p. 37). Cita como exemplos, os seguinte escritores: Flaubert, Proust, Kafka. Na modernidade, "a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência." (FOUCAULT, 2004, p. 37).

Mas passemos para o momento que Foucault nos fala da "função autor" que, seria "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2004, p. 46-50). Função que seria inerente aos discursos literários que "já não pode ser recebidos se não forem dotados da função autor..." (FOUCAULT, 2004, p. 46-50), pois sempre se há de indagar diante de qualquer texto literário, "de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto." (FOUCAULT, 2004, p. 46-50). Esta função estaria desempenhando "hoje um papel preponderante nas obras literárias..." (FOUCAULT, 2004, p. 46-50)

Essa função, segundo ele, determina, articula os discursos, mas não se apresenta de maneira uniforme em todos os discursos, se define por uma série de operações específicas e complexas; e ainda, "não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 2004, p. 56-57). Efetua-se, pois, enquanto função, como resultado da cisão entre o autor empírico e sua forma de inscrição no texto.

E a propósito, com relação a crítica da possibilidade de inscrição autobiográfica do "eu" empírico, ainda que num texto autobiográfico, Paul de Man, em "La autobiografía como des-figuración" (MAN, 2005, p. 460-471), trata de forma bastante crítica da possibilidade mesmo de se estabelecer qualquer sistema de equivalências substanciais entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida (MAN, 2005, p. 461). Para ele: "Tanto

empírica como teoricamente, a autobiografia se não se presta muito a ser definida enquanto gênero.” (MAN, 2005, p. 461).

Para Man, a autobiografia seria mais uma figura de linguagem, no caso a prosopopéia, na medida em que ela dá voz sempre a um morto, àquele que fala de além túmulo, alguém de quem nos resta à palavra, não como forma de presença, mas como epitáfio. Diz ainda que, não sendo um gênero, e nem uma forma, a autobiografia, seria uma certa figura de leitura, ou de compreensão, que tem lugar, em certo grau, em todos os textos (MAN, 2005, p. 461). E que, “o momento autobiográfico ocorria como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo da leitura no qual se determinam a um e a outro mediante substituição reflexiva.” (MAN, 2005, p. 462) Nas suas palavras, a estrutura desse momento implicaria:

> tanto na diferenciação quanto na semelhança, pois ambas dependem de um intercambio substitutivo que constitui ao sujeito. Esta estrutura especular se interioriza num texto no qual o autor se declara o tema de sua própria compreensão, porém este simplesmente explicita o direito mais amplo de autoria que surge cada vez que se declara que um texto é *de* alguém e se assume que é compreensível, na medida, em que assim o é. O que se resume afirmando que todo livro com o frontispício legível é, até certo ponto, autobiográfico. (MAN, 2005, p. 463) [93].

E aludimos agora a Jacques Derrida, quando realiza sua leitura do *Ecce Homo* de Nietzsche[94] (DERRIDA, 1984), pois será então que ele nos dirá que Nietzsche instaura uma nova forma de entendimento da inscrição do eu no texto assinado por ele mesmo, na medida em que, o “eu” inscreveria aí sempre uma ausência (DERRIDA, 1984). Beatriz Sarlo, acrescenta também que, se foi o próprio Nietzsche quem escreveu, “Vivo de meu próprio crédito. E talvez seja um simples preconceito, que eu viva”, foi Jacques Derrida, quem encontrou aí uma chave: longe do acordo pelo qual os leitores atribuíram um crédito de verdade ao texto, este só pode aspirar à existência se o crédito de seu próprio autor o sustentar (SARLO, 2007, p. 30).

Sarlo, por sua vez, mostra que o interesse da autobiografia reside nos elementos que apresenta como cimento de uma primeira pessoa cujo fundamento é, na verdade, o próprio texto. Beatriz Sarlo resume ainda ambos os posicionamentos, o de Derrida e o de Paul de Mal, da seguinte forma: “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura.” (SARLO,

---

[93]Traduzido de: MAN, Paul de. “La autobiografia como des-figuracíon”. In: *Teorías literárias delsiglo XX – una antologia*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 463.

[94]Trata-se do livro *Otobiographies, L’enseigment de Nietzsche et la politique du nom propre*, 1984, de Jacques Derrida.

2007, p. 30). Não haveria assim fundamento exterior ao circulo assinatura-texto e nada nessa dupla tem condições de asseverar que se diz uma verdade (SARLO, 2007). Passemos ao próximo ponto nessa problematização da questão autobiográfica. Pois, sabemos que houve um movimento em direção à negação da inscrição autobiográfica do "eu" nas escritas de si, do sujeito e do autor, do anuncio de suas respectivas mortes mais ou menos pela década de 1970. Beatriz Sarlo lembra que:

> Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecido, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo que, que poderia se chamar "O sujeito ressuscitado". (SARLO, 2007, p. 30)

E esse sujeito, se não foi suprimido totalmente no movimento que tratou de sua "morte", no movimento que trata do seu retorno, do mesmo modo, não foi totalmente resgatado. Esse sujeito que retorna não será apreendido ingenuamente. Aqui também não se deve mais acreditar na possibilidade integral de apreensão de sua verdade no texto, de sua presença e referencialidade. É o que ressalta Diana Klinger em seu livro que trata da questão da escrita de si na contemporaneidade, no período em que abrange mesmo às narrativas escritas na última década (KLINGER, 2007).

Para Klinger ocorre aqui um deslocamento, pois "nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu' a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade" (KLINGER, 2007, p. 35). E, "na crítica autobiográfica contemporânea, parece existir a consciência de que toda experiência que o autor pode narrar se aproxima do 'invivível', 'que requer um máximo de intensidade e ao mesmo tempo de impossibilidade'" (KLINGER, 2007, p. 35).

Na introdução ao seu livro: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo de Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago,* Klinger começa por apresentar duas importantes características da narrativa literária contemporânea, que é aqui o objeto de seu interesse. Nas quais coincidiriam presentes dois elementos comuns:

> uma presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado. (...), nestas ficções confluem duas perspectivas, a escrita de si e a escrita do outro, que identificamos com duas tendências da narrativa contemporânea: o "retorno do autor" e a "virada etnográfica". (KINGLER, 2007, p11)

E quando na introdução ao tema tratado em seu livro, Diana Klinger apresenta, ao citar Ítalo Moriconi, o argumento de que na escrita contemporânea se daria, como traço distintivo, a presença "autobiográfica real do autor empírico em textos que, por outro lado, são ficcionais", haverá de acrescentar que isso, nos coloca, a todos, frente a escritos que se constituem mesmo na "interface entre real e ficcional." (KLINGER, 2007, p. 12). Cita ainda nessa sua introdução a definição de Philippe Lejeune para autobiografia, lembrando que esse teórico é um dos grandes nomes do estudo do gênero autobiografia e sua história frente aos outros gêneros de escrita do ocidente:

> Na definição de autobiografia de Philippe Lejeune (1996), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja "ficcional" ou "referencial". (...) Segundo o conceito de Lejeune, o "espaço autobiográfico" compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional. Se num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos ocupam aí um lugar de destaque: estabelecem o que Lejeune chama de "pactos indiretos", pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como "fantasmas reveladores do indivíduo" (KLINGER, 2007, p. 12-13)

Assim, segundo Diana Klinger (2007), o fato de os textos, que na contemporaneidade se apresentam capazes de transgredir os termos do "pacto ficcional", no entanto, ainda estarem enquanto textos, na condição de ficcionais, é o que torna a configuração dessa escrita contemporânea particularmente interessante para a pesquisa e estudo. Ou em suas próprias palavras: "sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances [da contemporaneidade] problematizam a idéia de referência e assim [nos] incitam a abandonar os rígidos binarismos entre 'fato' e 'ficção'", (KINGER, 2007, p. 13).

Diana Klinger refere-se em seu texto a "autoficção", que seria um modo mais apropriado de se pensar a questão autobiográfica na contemporaneidade. "Autoficção"[95] que deve ser pensada no interior do conjunto das formas de "escritas de si" de que nos fala Foucault e ainda de "outras formas modernas" (KLINGER, 2007, p. 39), que viriam a

[95] Ela esclarece ainda que a origem do conceito de "autoficção" se deve a ao crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky, que em 1971, teria chamado assim um romance de sua autoria: "autoficção: 'ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais;'" (KLINGER, 2007)

compor uma verdadeira "'constelação autobiográfica': memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu." (KLINGER, 2007, p. 39). Ela nos dirá, no tocante a essa "constelação autobiográfica", que esta é "rodeada por certa polêmica envolvendo a questão dos gêneros, na medida me que se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia 'pura' não existe." Retomando aqui, como esclarece, a posição de Paul de Man (KLINGER, 2007, p. 39).

E se apesar de haver importantes teóricos, e número maior de produções bibliográficas com relação à autobiografia do que com relação à crônica, devemos admitir, ainda assim, que longe se está, nesse território de um consenso, se é que ele pode existir, sobre aquele que seria o modo mais acertado de se abordar a autobiografia, e as formas de escrita especificas, que com ela se relacionam, como no presente caso, a crônica de Clarice Lispector.

Mas se empreendemos minimamente um percurso sobre algumas das particularidades da escrita autobiográfica apresentada por aqueles que refletiram sobre ela, passemos a algumas das crônicas em que Clarice Lispector trata justamente do tema da escrita em sua configuração inerentemente pessoal, em sua relação com o espaço referencial e, às vezes até confessional, do jornal, em sua particular efetivação, enquanto conversa com os leitores, eles que acabam por interferir no modo de construção dessa escrita cronística da autora.

Porém, lembrando, antes de passarmos as crônicas de Clarice que, sobre as singularidades da escrita como meio de transmissão e apreensão de algo podemos aludir aqui a Alfredo Bosi. Quando este procede a uma diferenciação entre a "Imagem e o Discurso". Pois é então que Bosi, falando da imagem e do som, considera que a palavra é sempre um intervalo. Que a palavra não é capaz de apreender o objeto exterior que representa enquanto signo, enquanto linguagem. E que se o ato de ver apanha não só a aparência das coisas, mas alguma relação entre nós e essa aparência, e é por isso um "...primeiro e fatal intervalo", a escrita, seria o segundo e também fatal intervalo, por se configurar como sendo uma incontornável mediação entre a experiência comunicada e seu receptor. (BOSI, 1977, p. 36).

Passemos por fim a crônica de Clarice intitulada "Sobre escrever" de 20 de dezembro de 1969, na qual a escritora retoma o tema da escrita dizendo às vezes ter a impressão de que escreve "... por simples curiosidade intensa." (DM, 1999, p. 254). Justifica essa sua primeira sentença dizendo que, no momento em que escreve, ela se dá

“...as mais inesperadas surpresas.” (DM, 1999, p. 254). E por fim, nessa pequena crônica, diz ser mesmo na hora de escrever que muitas vezes toma consciência de “coisas, das quais, sendo inconsciente, [ela] antes não sabia que sabia.” (DM, 1999, p. 254).

Essa questão da compreensão que aflora no momento da escrita será retomada na crônica “A perigosa aventura de escrever”, de 5 de abril de 1969. Crônica que começa com a escritora citando um trecho de outra dessas suas publicações no jornal: “Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras.” (DM, 1999, p. 183). Mas, em seguida diz que apesar de ter escrito isso um dia, estava errado, pois, para ela, “... ao escrever, grudada e colada, está a intuição.” (DM, 1999, p. 183). O movimento de Clarice na presente afirmação é diferente do que anteriormente disse nessa outra crônica que ela retoma. Já que, aqui não se trata de uma transposição, as intuições simplesmente não se aclaram no processo de escrita, mas diferentemente disso, a intuição está ativamente participando da constituição do texto nesse processo de escrever.

Clarice revê a sua afirmação anterior, já que entende agora que no seu processo de escrita não se trata apenas de aclarar suas intuições na medida em que as traduz para o código de sua escrita. Porém, trata-se, segundo afirma agora, da constituição de sua própria escrita na medida em que afloram inteligivelmente suas intuições. Em seguida vem o alerta de Clarice, pois, esse movimento, é:

> perigoso porque nunca se sabe o que virá __ se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. (DM, 1999, p. 183)

O alerta da escritora refere-se ao fato de que esse processo pode ser difícil de ser suportado. Pois, para ser eficiente exige um estado de espírito quase impossível. Notemos ainda que embora falando desse estado de espírito e da pureza de coração necessária para que a intuição aflore, Clarice, respondendo a essa sua pergunta: “E quando, meu Deus, pode-se dizer que o coração está puro?” (DM, 1999, p. 183)__ dirá o seguinte “Porque é difícil apurar a pureza: às vezes no amor ilícito está toda a pureza do corpo e alma, não abençoado por um padre, mas abençoado pelo próprio amor.” (DM, 1999, p. 183).

E em seguida: “E tudo isso pode-se chegar a ver __ e ter visto é irrevogável. Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador.” (DM, 1999, p. 183). O perigo inerente ao aflorar da intuição, ligada ao ato de

escrever, é apresentado pela escritora em analogia com a imagem da caça que, de repente, de pólo passivo do movimento da caçada, pode se mostrar mais perigosa que o caçador, e pode atingi-lo mortalmente. Assim, o perigo da escrita, ao menos na concepção clariciana de escrita, é que essa, enquanto toma corpo, é capaz de deixa vir à tona intuições, traumas, capazes de atingir quem escreve de modo bastante letal.

Em "Mas já que se há de escrever", de 7 de junho de 1969, novamente Clarice nos coloca diante de uma crônica de apenas uma linha, pois essa crônica também se resume a apenas uma frase: "Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas." (DM, 1999, p. 200). Porém, esta simples frase parece sintetizar suas reflexões sobre o uso da palavra, tendo em vista, primeiro: que escrever acarreta uma grande responsabilidade por parte da pessoa que aceitou ou escolheu para si essa incumbência. Segundo, que inclui uma condição, ainda que mínima, a ser seguida por quem vai escrever, e refere-se ao fato de que a palavra não deve ser "esmagada" (DM, 1999, p. 200) nas entrelinhas, talvez porque, ainda que se use de palavras para dizer o que não está sendo propriamente dito, nesse movimento, há que se considerar a palavra e sua materialidade, e não destruí-la em função do que se pretende expressar.

Não se pode para Clarice, ao que parece, seguir-se adiante na intenção de escrever desconsiderando as palavras em virtude dos sentidos mais sutis que se pretende expressar na escrita, ou seja, as entrelinhas do texto. Ou ainda não perder essa dimensão imanente das palavras nesse outros sentidos que podem ultrapassá-las, este parece ser o único preceito que Clarice imputaria a quem quer que fosse que aceitasse se arriscar a se tornar escritor.

A questão das entrelinhas volta a ser motivo de crônica para Clarice, no *Jornal do Brasil*, em 6 de novembro de 1971, quando publica "Escrever as entrelinhas". Porém, nessa crônica desenvolve a questão agora partindo para consideração daquilo que seriam "as entrelinhas" (DM, 1999, p. 385) da escrita e de como essas se relacionam com a palavra, no que tange ao escrever:

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra __ a entrelinha __ morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (DM, 1999, p. 385)

Trata-se aqui, não mais de se tentar evitar que a palavra seja esmagada nas entrelinhas. Trata-se de não enclausurar a entrelinha, que é a não-palavra, pois, mesmo no processo de trazer à tona na escrita a não-palavra, essa emerge é através da palavra que acaba por interferir no sentido mais sutil, na entrelinha que se pretendeu inscrever no texto. O único modo possível de se escapar da inevitável lógica desse movimento, o modo como quem escreve pode se salvar dessa prisão inerente à própria constituição da escrita, segundo Clarice no fim de sua crônica, seria então "... escrever *distraidamente*." (DM, 1999, p. 385).

O que talvez mantenha, na concepção da escritora, uma relação direta com suas proposições sobre o modo de escrever. O que nela particularmente, relaciona-se com a intuição, de que nos fala em outras de suas crônicas. E do modo como sua escrita constitui-se naquilo que Walnice Pereira Galvão, chamou de "Transmigração intra-textual" (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625). Que se refere ao fato de Clarice colocar seus escritos em movimento. Transportar, por exemplo, os seus contos para as páginas das crônicas, ou suas crônicas para os livros de contos, ou publicar como crônicas mesmo alguns trechos de romances, como os que ela publicou no *Jornal do Brasil*, ou levar essas crônicas do jornal a integrarem o corpo de seus romances, como ocorreu com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1998).

E ainda pelo fato de que seus textos sempre foram compostos de fragmentos de escrita, anotações, frases rabiscadas aleatoriamente, um conjunto disperso que a escritora punha em movimento na hora de os articular numa narrativa. Fosse romance, conto ou crônicas, a origem de seus escritos sempre foi o espaço caótico e disperso de sua coleção de fragmentos que se entrecruzavam no processo de escrita e reescrita a que eram submetidos. Processo que os reconfigurava, pela cópia recriadora ou pelo transporte, que podia realocá-los nos mais diferentes espaços por onde se movia a escrita de Clarice Lispector.

3.3-Uma Autobiografia clariciana

Se Lícia Manzo nos falou que nas crônicas de Clarice para o *Jornal do Brasil* a escritora "escrevia o que se poderia, mais tarde, chamar de 'autobiografia', ainda que de modo inteiramente não planejado." (MANZO, 1997, p. 89), seria aqui necessário nos

perguntarmos que tipo de autobiografia viria a se materializar no espaço dessas crônicas do jornal.

O nosso trabalho se configura, antes mesmo que no defender ou rechaçar essa configuração autobiográfica das crônicas de Clarice, no problematizar os limites de tal imbricamento. Pois, se é inegável que os fatos verificáveis da biografia da escritora foram parar nas páginas do jornal, é também verdade que esses "fatos de vida" nunca escaparam do tratamento estético-literário singular à escrita clariciana.

Sinalizemos aqui que, para situar esse modo de inscrição da vida de Clarice em sua escrita, é importante levar-se em conta as considerações da escritora com relação a literatura. De que é exemplo uma das cartas de 1942, enviada para sua irmã Tania[96], uma das primeiras entre aquelas cartas reunidas no terceiro volume de sua correspondência a ser publicado, o livro *Minhas queridas* (LISPECTOR, 2007):

> Estou só num quarto, (...) Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor. Tenho recebido cartas formidáveis do Maury[97]. 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. E além do mais, eu tinha escrito a carta com uma espontaneidade integral. Escrevi interrompendo o nosso caso. Pois recebi imediatamente um telegrama e duas cartas uma em cima da outra. O telegrama com resposta paga. Isso me comoveu e mesmo eu já estava arrependida. Mas, mesmo tendo certa certeza de amor, mesmo tudo, eu continuo querendo mais que todas as coisas a que você sabe. (LISPECTOR, 2007, p. 23)

O trecho da carta serve-nos para registrar, que já em 1942, data dessa correspondência, a jovem escritora Clarice Lispector se preocupava bastante em manter seus escritos separados de sua vida. Sendo que considerava, como viria a considerar, bastante ofensivo ser rotulada de escritora, em detrimento de ser percebida, em primeiro lugar como uma pessoa. Mas, se Clarice confessava, na carta a irmã em 1942, o desejo, e mesmo a necessidade, de separar a literatura da sua vida, confessaria também, aos seus leitores, em uma de suas crônicas do *Jornal do Brasil*, em 1968, o seguinte:

> Por enquanto L. de A., não estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei.

---

[96]Carta de Clarice Lispector para a irmã Tânia Kaufmann, enviada da *Fazenda Vila Rica, Estado do Rio,* em janeiro de 1942, (*Minhas Queridas*, 2007, p. 23).
[97]Maury Gurgel Valente viria a ser o marido de Clarice Lispector.

> No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em publico e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e no entanto mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe. (DM, 1999, p. 78-79)

Nesse trecho já citado da crônica "Outra carta", de 24 de fevereiro de 1968, Clarice retoma o assunto de sua intimidade se denunciar no espaço das crônicas, quando responde à carta de uma de suas leitoras que lhe escrevera perguntando se a escritora iria abandonar a coluna no jornal (DM, 1999, p. 78-79). O paradoxo da pessoalidade da escrita cronística de Clarice pode ser percebido na medida em que o consideramos como movimento que a nega, ou a descredencia, no movimento de confessá-la.

Desse paradoxo que é negar ou se esquivar da inscrição autobiográfica de suas crônicas quando se sente realmente autobiograficamente implicada, temos um perfeito exemplo na já referida crônica "Fernando Pessoa me ajudando". Voltemos novamente a essa crônica, naquela derradeira frase, em que, cita Fernando Pessoa: "Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos." (DM, 1999, p. 137). Na qual, e ao que nos parece, Clarice não se esquiva de afirmar sua pessoalidade na sua escrita, mas a problematiza, a desestabiliza, como sendo um lugar vazio, lugar do intangível, do inapreensível, da ausência.

E se passamos ao espaço de suas cartas, esse espaço que em princípio não se estrutura como tendo em vista a publicização de seu conteúdo, percebemos que também aí Clarice se permite apropriar-se de si mesma, pois o mesmo movimento de "transmigração intra-textual" (SÜSSEKIND&DIAS, 2004, p. 625) operada por ela entre seus romances, contos e crônicas inclui alguns dos seus escritos de missivista, posteriormente reelaborados para integrarem sua obra de escritora.

Disso seria exemplo a crônicas "Lembrança de uma fonte, de uma cidade", de 14 de fevereiro de 1970, (DM, 1999, p. 270), em sua relação com a carta enviada por Clarice, de Berna, ao amigo Lúcio Cardoso, em 23 de junho de 1947, (LISPECTOR, 2002, p. 135). E é assim com as crônicas sobre viagens[98], nas quais o conteúdo noticiado aos seus amigos e familiares sobre suas viagens, no espaço das cartas, se tornou motivo das posteriores

[98]As crônicas: "Viajando por mar (1ª parte)", 5 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 349-350); "Viagem de trem", 5 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 350-351); "Já andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (conclusão)", 12 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 351); "Falando em viagens" 12 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 352-353); "Estive na Groelândia, 12 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 353); e ainda a crônica: "Estive em Bolama, África", 12 de junho de 1971, (DM, 1999, p. 353)

crônicas que Clarice escreveu para o jornal. E no que se refere à correspondência de Clarice Lispector, André Luis Gomes[99], afirma que esta seria:

> extremamente esclarecedora para aqueles que se dispõem a decifrar seus textos literários e foi fundamental para a organização e elaboração das várias biografias da escritora existentes. Transcrita e publicada no livro Correspondências – Clarice Lispector (LISPECTOR, 2002), facilita a pesquisa e amplia o prazer daqueles que buscam conhecer um pouco mais sobre essa mulher que escreveu sobre as inquietações de sua época, suas descobertas e, assim, descortinou um mundo desconhecido. Como em um teatro em que os elementos vão sendo revelados, (...), Clarice vai revelando sua própria história __ contando e se contando __, em seus textos literários e nas correspondências. (GOMES, *Cerrados*: revista, 2007, p 17)

Tratando desse espaço epistolográfico, Silviano Santiago, (SANTIAGO, 2006), nos fala do modo pelo qual o missivista, ao dar-se a ver aos olhos do outro, no espaço de sua correspondência, consegue, através da resposta de seu interlocutor, conhecer-se também pelos olhos do outro. Mas o espaço das cartas enseja, nesse movimento de "dar-se" a ver, e de se "ver" o outro, que recai sobre ambos, a inscrição de uma atitude performática, cênica, à medida que, no processo de se mostrar ao seu correspondente, o "eu" epistolográfico acaba por apresentar-se ao outro como o produto de uma delimitação, uma escolha prévia do que se vai mostrar[100].

Mas voltemos aqui ao espaço da crônica, que enquanto gênero exige, daqueles que o praticam, a inscrição de sua referencialidade, seu corpo, sua identidade no produto dessa escrita. Um exemplo da consciência dessa exigência seria o tratamento que Rubem Braga confere, em uma de suas crônicas, a esse assunto. Estamos nos referindo à crônica "Sobre o Inferno", de julho de 1948, (BRAGA, 2004, p. 89-90), na qual ele dirá:

> Mas o jornalista profissional Rubem Braga, filho de Francisco de Carvalho Braga, carteira 10 836, série 32ª registrado sob o número 785, Livro II, fls. 193, ergue a fatigada cabeça e inspira com certa força. Nesse ar que inspira entra-lhe pelo peito a vulgar realidade das coisas, e seus olhos já não contemplam sonhos longe, mas

---

[99]GOMES, André, Luís. "Entre Focos: correspondências e Textos Literários". In: *Cerrados*: revista. Brasília, DF: UNB Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24, 2007, p. 27.

[100] Silviano Santiago ao analisar as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, diz que, no espaço da carta, mesmo que se entregue ao seu correspondente, o missivista jamais se distância de si mesmo. Isso devido ao fato de que a escrita epistolográfica seria "semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro". A escrita da carta seria, segundo Santiago, "a forma mais desinibida e sublime da 'écriture de soi', para retomar o conceito de Michel Foucault", ela está em relação direta com o "sujeito empírico". O escritor que inscreve a si próprio no espaço da carta ainda no mesmo movimento de dirigir-se ao outro, seu correspondente. Pois, ao "querer instigar e provocar o outro, à espera de reação, de preferência uma resposta, o missivista retroage primeiro sobre si mesmo". O destinatário da carta é para o missivista, na esperança da carta-resposta, o outro do qual ele espera receber palavras que atuem sobre ele de forma ativa, seja como "tônico, calmante ou vermífugo...", (SANTIAGO, 2006, p. 65).

> apenas um varal com uma camisa e um calção de banho, e, ao fundo, o tanque de lavar roupas de seu estreito quintal, desta casa alugada em que ora lhe movem uma ação de despejo.
> E é bom que haja uma ação de despejo, sempre devia haver, em toda casa, para que assim o sentimento constante do precário nos proibisse de revestir as paredes alheias com nossa ternura e de nos afeiçoarmos sem sentir até à humilde torneira, e ao corrimão da escada como se fosse um ombro de amigo onde pousamos a mão.
> Sinto com a máxima precisão que as letras, nos bancos, se aproximam precipites de seus vencimentos, e que os deveres se acumulam com desgraciosa urgência, e tudo é preciso providenciar, telefonar, mercadejar, sofrer.
> Suspiro como Jorge Machado Moreira, meu antigo co-responsável, e Luís Vaz de Camões, meu antigo poeta, sobre tanta necessidade aborrecida. E acabando o suspiro me ergo e vou banhar o triste corpo, porque a alma, oh-lá-lá, devo mergulhá-la não no sempiterno Nirvana, porém na desgraça miúda e suja da jornada civil, lítero-comercial, entre apertos de elevador e palavras sem fé. Dou apressado adeus a mim mesmo e o bonde São Januário, disfarçado em escuro e feio lotação, leva mais um operário. (BRAGA, 2004, p. 89-90)

Toda essa materialidade, essa referencialidade com a qual Braga joga para a construção de sua crônica está presente também, nas crônicas escritas por Clarice Lispector. Assim não fosse e o livro *Aprendendo a viver*, 2004, nunca teria vindo à lume, pois sua publicação refere-se justamente ao desejo de propiciar ao leitor de Clarice Lispector o contato com uma seleção de crônicas nas quais a escritora se inscreveria de modo não-ficcional. E deste modo, o livro que nos pretende colocar em contato com a Clarice que fala de si mesma, começa por, cronologicamente, apresentar as crônicas que, consensualmente são citadas como relacionadas diretamente com a vida da escritora, suas memórias e experiências biograficamente comprováveis.

Deste modo, teremos nesse volume, em primeiro lugar a crônica “Banhos de mar”, de 25 de janeiro de 1969, na qual recordemos, Clarice falará: “Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife. (...)” (APV, 2004, p. 7- 9). Em seguida temos a crônica “Restos de carnaval”, de 16 de março de 1968, na qual inegavelmente vemos o tratamento que a escritora conferiu, ao ocorrido naquele carnaval: o fato de sua mãe doente ter subitamente piorado e quando ela estava “vestida de papel crepom todo armado” (APV, 2004, p. 9 -12) a mandaram “comprar depressa um remédio na farmácia” (APV, 2004, p. 9 -12), e foi assim que ela saiu correndo “vestida de *rosa*”, pelas ruas apinhadas de foliões. Após voltar da farmácia e de sua mãe melhorar, conta que:

> Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora

> desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. (APV, 2004, p. 11)

O conteúdo dessa história, e mesmo o título, "Restos de carnaval", é já conhecido por haver sido publicado como conto em por constar em diferentes dos livros de contos de Clarice. Mas o que o torna interessante, quando apresentado como crônica é que a dimensão referencial, autobiográfica que se percebe na história toma proporções mais palpáveis. As crônicas seguintes compartilham da mesma dupla inscrição no interior da obra clariciana, ou seja, aparecem publicadas tanto como contos como crônicas, e ainda situam-se, ao que consta, no delicado, e até inexistente limite entre ficção e escrita autobiográfica na medida em que apresentam fatos comprovadamente referencias da vida, aqui da infância, da escritora.

Assim, temos a crônica "Cem anos de perdão", de 25 de julho de 1970, que fala da aventura de "roubar rosas" (APV, 2004, p. 12-14), praticada na infância por Clarice junto com uma amiga. Ou a crônica "Medo da eternidade"[101], de 6 de junho de 1970, em que nos conta como ela experimentou goma de mascar pela primeira vez e como ficou apavorada diante da bala que durava para sempre: "a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da idéia de eternidade ou infinito" (APV, 2004, p.14-15). Isso para nos atermos aqui apenas às primeiríssimas crônicas que se forma reunidas em *Aprendendo a viver*. Nádia Gotlib (2009), que trata desses escritos nas suas respectivas versões de contos, não deixa contudo, de apontar que vários deles passaram pela crônica. E de nomeá-los como:

> "contos de memória da Infância em Recife" um conjunto de contos, alguns dos quais integram o volume *Felicidade Clandestina*, tais como: "Felicidade Clandestina", "Restos do Carnaval", "Cem Anos de Perdão". Outros, que bem poderiam integrar esse volume, pela qualidade estética e afinidade temática, foram publicados no *Jornal do Brasil*, e depois, em *A descoberta do mundo*, como "As grandes punições". (GOTLIB, 2009, p. 80)

Mas falemos ainda do seguinte, Clarice nessas crônicas, não oscila apenas entre as formas, conto e crônica. Oscila também entre, por exemplo, o tratamento anunciado de temas de sua vida e memórias de sua infância, e a negação dessas relações, vida e escrita,

---

[101]Nesse sentido, ainda poderíamos citar aqui as seguintes crônicas de *Aprendendo a viver*: "As grandes punições", de 4 de novembro de 1967, (APV, 2004, p.16-17); "Tortura e glória", publicada em 2 de setembro de 1967, (APV, 2004, p.18-20). As já referidas crônicas, "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", 24 de fevereiro de 1973, (APV, 2004, p.20-22); "Vergonha de viver", 14 de outubro de 1972, (APV, 2004, p. 23-25); E ainda, "O passeio da família", 24 de abril de 1971, (APV, 2004, p. 22-23).

que tem lugar em outras de suas crônicas. Assim, entendemos, é que se dá na crônica "A explicação que não explica", 11 de outubro de 1969. Na qual, após o anuncio do sugestivo título da crônica, vamos acompanhar a escritora percorrer 13 dos contos que integram sua obra na tentativa de responder "como" ou "por que" de tê-los escrito (DM, 1999, p. 238-240).

Mas não nos deteremos nesse percurso de Clarice, basta-nos aqui o que a vemos dizer, às primeiras linhas da crônica: "Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho." (DM, 1999, p. 238-240)[102] Clarice afirma que, como a concentração necessária ao ato da escrita a deixava alheia ao que não fosse necessariamente escrever, ainda que não se tratasse de um "transe", restar-lhe-ia tentar "reconstituir" alguma coisa no intuito de responder a pergunta que lhe havia sido dirigida (DM, 1999, p. 238-240). Não havia aqui, nesse sentido, uma relação direta entre seus escritos e a materialidade de sua vida, suas memórias, sensações, enfim.

Mas, acompanhemos o pêndulo inclinando novamente para o outro lado, ao sabor dessas oscilações, para não dizer contradições, de Clarice no tocante a constituição de sua escrita e de sua relação com ela. Passemos a crônica "Ao correr da máquina", de *A descoberta do mundo* (1999), da qual devemos dizer, antes de mais nada, que na verdade são duas. Novamente Clarice estará se utilizado do mesmo título para duas publicações diferentes, a primeira, em 20 de setembro de 1969, (DM, 1999, p. 232-233), e a segunda "Ao correr da máquina", em 17 de abril de 1971, (DM, 1999, p. 340-342). Em seguida devemos dizer que a segunda crônica parecer ter sido uma retomada do tema, e ter sido desenvolvida pela escritora a partir da primeira.

Assim, passemos a primeira "Ao correr da máquina", na qual a escritora trata dos seguintes assuntos e na ordem em que aqui os apresentaremos. Começa, interjeitivamente, por dizer: "Meu Deus, como o mundo sempre foi vasto e como eu vou morrer um dia."(DM, 1999, p. 232-233). Daí se volta para o tempo, o tempo que antecede a morte, "E até morrer vou viver apenas momentos?", (DM, 1999, p. 232-233), questionando a forma

[102] É praticamente o mesmo tom utilizado por Graciliano em uma de suas crônicas, quando trata da sua relação com alguns de seus escritos, e da relação de sua ficção com dados não ficcionais: "Um amigo me pede que diga como nasceram as personagens principais de alguns romances meus ultimamente publicados. Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim." – na crônica "Alguns tipos sem importância" de Graciliano Ramos (1892-1953), em *Linhas Tortas: obra póstuma.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo, Martins, 1976. p. 194-196.

com que lhe foi dado receber, ou perceber, esse tempo. Depois de uma certa divagação, ainda sobre o tempo:

> Não, dai-me mais do que momentos. Não porque momentos sejam poucos, mas porque momentos raros matam de amor pela raridade. Será que eu vos amo, momentos? Responde, a vida que me mata aos poucos: eu vos amo, momentos? Sim? Ou não? Quero que os outros compreendam o que jamais entenderei. Quero que me dêem isto: não a explicação, mas a compreensão. (DM, 1999, p. 232-233)

Passa a um assunto que comumente vemos surgir em sua obra cronística, e em sua obra em geral. Trata-se de falar das empregadas domésticas, do serviço doméstico, da vida das mulheres que prestam esse serviço e de como se dá sua relação, enquanto patroa, com elas, as empregadas. Assim, a vemos falar mais uma vez desse assunto quando, à sua divagação sobre o tempo, emenda com o seguinte:

> Será que vou ter que vive a vida inteira à espera de que o domingo passe? E ela, a faxineira, que mora na Raiz da Serra e acorda às quatro da madrugada para começar o trabalho da manhã na Zonal Sul, de onde volta tarde para a Raiz da Serra, a tempo de dormir para acordar às quatro da manhã e começar o trabalho na Zonal Sul, de onde. __ (DM, 1999, p. 232-233)

Em seguida, se dirigindo a alteridade de uma segunda pessoa do singular, acrescenta: “Eu vou te dar o meu segredo mortal: viver não é uma arte. Mentiram os que disseram isso. Ah! existem feriados em que tudo se torna tão perigoso.” (DM, 1999, p. 232-233). Clarice parece comprazer-se em subverter a lógica inerente a tudo o que anuncia, pois seria possível explicar, de outra maneira, períodos como os citados aqui? E poderíamos compreender de outro modo à forma elíptica através da qual ela “esclarece” ao seu leitor, __aqui mais para um confidente, tal a proximidade com que a escritora o trata__ daquele seu “segredo mortal”?(DM, 1999, p. 232-233).

O que podemos afirmar aqui é que seu modo de escrita nessa crônica parece ser o resultado de uma técnica, ou melhor dizendo, de um modo de escrever ao qual Clarice particularmente recorre em seus textos cronísticos. Refere-se ao “correr da máquina” __ que por sinal dá nome a essa crônica__, ou a escrita que se faz ao sabor das emoções, das sensações, memórias e palavras que afloram no momento mesmo em Clarice se põe a escrever. E havemos de lembrar ainda que, esse modo de escrita poderia ser resumido no trecho de “Ao correr da máquina” que diz: “Mas a máquina corre antes que meus dedos

corram. A máquina escreve em mim. E eu não tenho segredos, senão exatamente os mortais. Apenas aqueles que me bastam para me fazer ser uma criatura com os meus e um dia morrer.” (DM, 1999, p. 232-233).

Ou em outras palavras: o método clariciano para a composição cronística se resume, muitas vezes, em apenas se deixar levar pelo encantatório ato de datilografar na máquina de escrever o que lhe vai surgindo pela cabeça, na imersão mesmo de seu cotidiano, da intimidade de sua casa, do íntimo de segredos. Tudo o que pode ser compartilhado e ao mesmo tempo não compartilhado pela incomunicabilidade que perpassa sua escrita. E esse parece ser mesmo o limiar sobre o qual vacilante, irônica e francamente caminha a crônica de Clarice.

Utilizando-se daquilo que permeia o imaginário popular, entre chavões, frases feitas, provérbios, na confissão de detalhes de sua intimidade, falando de amor, de morte, do tempo, de seus segredos e mistério, etc., e deslocando-se no corpo de suas crônicas onde tudo isso é incorporado, no mesmo movimento em que vai retrabalhando temas comuns de sua escrita (e mesmo fragmentos de textos já publicados), Clarice, reiterativa, sinestésica, paradoxal, metafórica, referencial, liricamente se apresenta ao leitor de sua crônica como alguém que se deixou levar pelo movimento, pela sucessão do agora que substitui o instante que acaba de passar. Clarice tão próxima de seu leitor que está vivendo enquanto escreve, aquilo mesmo que vai escrevendo na folha que irá diretamente para a redação do jornal, sem revisões, e assim chegará ao leitor (DM, 1999, p. 232-233).

E quando ela mais se mostra gratuitamente apreensível é que ela não está lá da forma como imaginou aquele leitor encantado, enlevado, convencido da sua proximidade. É então que ela, só porque lhe ocorreu, no meio de sua crônica diz algo como o que se segue aqui:

> Que direi disso que agora me ocorreu? Pois ocorreu-me que tudo se paga __ e que se paga tão caro a vida que até se morre. Passear pelos campos com uma criancinha-fantasma é estar de mãos dadas com o que se perdeu, e os campos ilimitados com sua beleza não ajudam: as mãos se prendem como garras que não querem se perder. Adiantaria matar a criancinha-fantasma e ficar livre? Mas o que fariam os grandes campos onde não se teve a previdência de plantar nenhuma flor senão a de um fantasminha cruel? Cruel por ser criancinha e exigente. (DM, 1999, p. 232-233)

E no instante em que aquele leitor se sente perdido, confuso diante de uma voz que lhe fala intimamente, mas de um momento para outro se distancia terrivelmente daquele apreensível e próximo tom de cronista e se esvai entre imagens de difícil compreensão,

entre imagens que a tornam inapreensível. Quando Clarice se esvai pelos campos ilimitados com a sua criancinha fantasma, ela arremata, um pouco mais sólida e apreensível, exclamando: “Ah! sou realista demais: só ando com os meus fantasmas.” (DM, 1999, p. 232-233).

Na outra crônica “Ao correr da máquina”, (DM, 1999, p. 340-342), 17 de abril de 1971, ela repete o inicio interjetivo da primeira crônica, só que numa variação: “Meu Deus, como o amor impede a morte!” (DM, 1999, p. 340-342). E agora, ao invés de divagar sobre o tempo e sua percepção dos momentos, vai diretamente a confissão de não sabe o que está pretendendo dizer com isso. E, diferentemente do que havia dito na crônica anterior sobre a compreensão, aqui Clarice diz: “... confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada.” (DM, 1999, p. 340-342). E assim podemos comparativamente verificar que nessa segunda crônica, a cronista evidentemente reelaborou o que na crônica anterior era o seguinte: “não [quero] a explicação, mas a compreensão.” (DM, 1999, p. 232-233).

Fala também, aqui nessa crônica, da morte de forma mais localizada, dizendo ter perdido amigos, não entender a morte, mas afirmando não ter medo de morrer, pois: “Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel.” (DM, 1999, p. 340-342). Disso parte para outro assunto, relacionando-o ao seu modo de lidar com a morte e com a vida, dizendo não gostar quando dizem que ela tem afinidade com a escritora Virgínia Woolf, de quem aliás, segundo diz, só leu alguma coisa depois de escrever seu primeiro livro. Isso, explica, devido ao fato de não querer “perdoar o fato de ela se ter suicidado.” Porque para Clarice, “O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém.” (DM, 1999, p. 340-342). Em seguida parece nos dar a sua receita, seu modo de enfrentar a vida dizendo:

> Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. E, para sofrer menos, embotar-me um pouco. Pois não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo *na delas* mas não tenho mais força. Vou viver um pouco *na minha*. Vou me impermeabilizar um pouco mais. (DM, 1999, p. 340-342)

Dando continuidade a esse movimento de “impermeabilização”, é que ela afirmará: “__ Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal. E não direi a ninguém no mundo”, (DM, 1999, p. 340-342)**,** onde vemos o desdobramento daquela sentença da crônica anterior: “E eu tenho não segredos, senão exatamente os mortais.”

(DM, 1999, p. 232-233). Em seguida, Clarice conta: “Um homem me disse que no Talmude falam de coisas que a gente não pode contar a muitos, há outras a poucos, e outras a ninguém[103].” (DM, 1999, p. 340-342). Aqui, Clarice, em um momento em que poderia falar de sua origem judia, já que cita o Talmude, apresenta o fato como tendo lhe sido contado por um homem de quem não dá mais detalhes.

Começa, já escamoteando a história de sua relação com o livro sagrado dos judeus, para em seguida acrescentar que não quer contar nem a ela mesma certas coisas. Aumenta o grau de mistério e o interesse de seus leitores dizendo saber “... de umas verdades.” (DM, 1999, p. 340-342). Porém, dirá, não sabe se poderia entender essas verdades mentalmente, pois acredita, segundo conta, que precisa amadurecer um pouco mais para se achegar a essas verdades. Ainda que as pressinta, elas, as “... verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não, nem pensem que vou falar em Deus: é um segredo meu.” (DM, 1999, p. 340-342). De anunciado, não passa o tal segredo da escritora, que em seguida muda bruscamente de assunto.

Começa então, por dizer que “Está fazendo um dia lindo de outono.” (DM, 1999, p. 340-342). E continua a descrever um dia de verão, enquanto fala de si mesma, “A praia estava cheia de um vento bom, de uma liberdade. E eu estava só. E naqueles momentos não precisava de ninguém.” (DM, 1999, p. 340-342). Porém, Clarice parece estabelecer aqui uma fusão de temporalidades distintas, trazendo para o presente anunciado no começo de sua descrição, a de algum outro dia na praia, já que as duas sentenças que se seguem a primeira trazem o tempo dos verbos no pretérito imperfeito.

Em seguida retornando ao presente com: “Preciso aprender a não precisar de ninguém. É difícil, porque preciso repartir com alguém o que sinto.” (DM, 1999, p. 340-342). Em que fala mais para si mesma, sobre o modo como deveria agir. O que nos remete ao fato de que muitos conhecidos, parentes, amigos da escritora terem dito, em entrevistas, por exemplo, que Clarice exigia muita atenção das pessoas. Voltamos ao pretérito do verbo novamente na passagem a seguir: “O mar estava calmo. Eu também. Mas à espreita, em suspeita. Como se essa calma não pudesse durar.” (DM, 1999, p. 340-342). Que não se separa da sentença seguinte, mas que parece harmonizar as distinções de tempo, entre a

[103] Interessante encontrar nas crônicas de Clarice uma alusão mais direta ao universo do povo judeu na referência que ela faz aqui ao livro sagrado da religião judia, o Talmude. Pois o judaísmo nunca foi um assunto abertamente tratado pela escritora, de origem judia, mas que em raríssimas ocasiões tratava dessa questão.

lembrança e o presente, quando termina dizendo, “Algo está sempre por acontecer. O imprevisto me fascina.” (DM, 1999, p. 340-342).

Não chegamos ao fim da crônica, mas estamos diante de outro assunto, ou melhor, do aprofundamento do que a cronista dizia anteriormente, pois agora ela nos conta que duas experiências de despersonalização que viveu: “Com duas pessoas eu já entrei em comunicação tão forte que deixei de existir, sendo. Como explicar? Olhávamo-nos nos olhos e não dizíamos nada, e eu era a outra pessoa e a outra pessoa era eu.” (DM, 1999, p. 340-342). Porém não diz muito além disso, justamente porque para ela seria “... tão difícil falar, é tão difícil dizer coisas que não podem ser ditas, é tão silencioso.” (DM, 1999, p. 340-342). E se pergunta como haveria de “... traduzir o profundo silêncio do encontro entre duas almas?” (DM, 1999, p. 340-342).

Como, se pergunta, seria possível contar tais momentos? Momentos que eram o seu segredo. Momentos em que houve “o que se chama de comunhão perfeita.” (DM, 1999, p. 340-342). Mas que para Clarice seria chamado de “estado agudo de felicidade.” (DM, 1999, p. 340-342). Estado do qual estava terrivelmente lúcida e parecia estar “atingindo um plano mais alto de humanidade.” (DM, 1999, p. 340-342). Mas, ainda sobre esses momentos, a escritora finalizará ao dizer que: “Foram os momentos mais altos que jamais tive. Só que depois... Depois eu percebi que para essas pessoas esse momentos de nada valiam, elas estavam ocupadas com outras. Eu estivera só, toda só. É uma dor sem palavra, de tão funda.” (DM, 1999, p. 340-342).

Termina aí o assunto da dor sem palavras, Clarice, após aludir a fatos que realmente possuem forte lastro referencial, muda abruptamente de assunto, interrompe a crônica, e, segundo nos conta, vai “... atender o homem que veio concertar o toca-discos.” (DM, 1999, p. 340-342). Mas avisa, não sabe com que disposição voltará à máquina. Mudando de assunto nos conta que não ouve música há bastante tempo porque estava procurando se dessensibilizar. Mesmo assim, houve uma ocasião em que, desprevenidamente, ao ver o filme *Cada um vive como quer*, Clarice no diz que foi “pegada” de surpresa, pois tinha música ela chorou (DM, 1999, p. 340-342). Aí se defende dizendo que “Não é vergonha chorar”, ela diz, mas é “vergonha eu contar em público que chorei.” Ainda mais, se, no espaço do jornal, porém, “Pagam-me para eu escrever. Eu escrevo, então.” (DM, 1999, p. 340-342).

Agora temos na crônica, o momento em que a escritora conta-nos que volta à máquina: “Pronto, já voltei. O dia continua muito bonito. Mas a vida está muito cara (isso

por causa do preço que o homem pediu pelo concerto). Preciso trabalhar muito para ter as coisas que quero ou de que preciso.” (DM, 1999, p. 340-342). Após ter reclamado do preço do concerto do toca-discos, emenda com o seguinte: “Acho que livros não pretendo nunca mais escrever. Só vou escrever para este jornal.” (DM, 1999, p. 340-342). Perspectiva que não parece ser mais agradável para a escritora que afirma, na verdade querer um emprego “de poucas horas por dia”, no qual pudesse lidar com pessoas. (DM, 1999, p. 340-342).

Aqui Clarice diz, com todas as letras que não vai recopiar o que está datilografando: “Se vocês pensam que vou recopiar o que estou escrevendo ou corrigir este texto, estão enganados. Vai assim mesmo. Só que lerei para corrigir erros datilográficos.”(DM, 1999, p. 340-342). Sendo essa uma prática comum para a escritora cuja mão debilitada após o incêndio dificultava o trabalho de datilografar a cronista que geralmente enviava seus originais para a redação do jornal. No que se segue na crônica, a escritora dirá:

> A propósito de uma pessoa de quem estou me lembrando agora e que usa uma pontuação completamente diferente da minha, digo que a pontuação é a respiração da frase. Acho que já disse uma vez[104]. Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética? (DM, 1999, p. 340-342).

Retoma a cronista, no trecho citado, a questão que volta e meia aparecia em suas crônicas, isto é, a questão do modo como o jornal exige um modo de escrever especifico. No caso, Clarice se indaga justamente sobre o grau exagerado com que um escritor de jornal parece obrigado a ser explícito: “Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito.” (DM, 1999, p. 340-342). E ao se indagar sobre estar correspondendo ou não a essa necessidade: “Sou explícita?” Sua resposta será somente: “Pouco se me dá.” (DM, 1999, p. 340-342). Isso antecede mais uma de suas interrupções, anunciada da seguinte maneira: “Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo.” (DM, 1999, p. 340-342). Após o rápido suspense retorna ao dizer “Voltei. Estou agora pensando em tartarugas.” (DM, 1999, p. 340-342). Clarice passa a divagar sobre tartarugas e sua relação com bichos até que, de seu modo particularmente interjetivo exclama: “Para que serve, meu Deus, uma tartaruga?”(DM, 1999, p. 340-342).

---

[104] Um dos momentos em que fala da pontuação é na crônica “Ao linotipista”, em que apresenta a especificidade de sua pontuação. Crônica publicada em 4 de fevereiro de 1968, presente em *A descoberta do mundo*, (DM, 1999, p. 74)

Propõe, agora que estamos praticamente no fim de sua crônica que, o verdadeiro título que deveria ter o está escrevendo nesse momento não deveria ser "*Ao correr da máquina*." (DM, 1999, p. 340-342). Deveria ser "mais ou menos assim, em forma interrogativa: *E as tartarugas?*" (DM, 1999, p. 340-342). E, continua dizendo, quem lesse diria: "é verdade, há muito tempo que não penso em tartarugas" (DM, 1999, p. 340-342). Chegamos ao momento em que finalmente Clarice termina sua crônica, garantindo aos seus leitores que realmente é o fim, pois, "Agora vou acabar mesmo. Adeus. Até sábado que vem." (DM, 1999, p. 340-342).

Enfim, tratamos da crônica "Escrever ao sabor da pena", de 14 de março de 1970. Aqui não estamos diante de uma crônica tão extensa quanto às duas anteriores, mas pelo contrário, trata-se de poucas linhas. Porém, o assunto ainda persiste. A cronista também principia por explicar a origem do título da publicação dizendo que a frase "Escrever ao sabor da pena" (DM, 1999, p. 278) lhe ficou na memória e sem que nem ao menos soubesse de onde ela veio. Mesmo porque, "... Para começar, não se usa mais pena. E depois, sobretudo, escrever à máquina, ou com o que seja, não é um sabor."(DM, 1999, p. 278).

Em seguida a cronista irá se explicar dizendo não estar se referindo "a procurar escrever bem", pois "isso vem por si mesmo" (DM, 1999, p. 278) para quem escreve. Procura esclarecer estar falando "... de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona __ até vir como num parto a primeira palavra que a exprima."(DM, 1999, p. 278). E isso, ao que parece, para Clarice seria o modo de melhor definir o que de fato haveria de ser o escrever ao sabor da pena.

Voltemos àquela crônica "A descoberta do mundo", citada nesse trabalho anteriormente como uma das crônicas do livro *A descoberta do mundo*, (DM, 1999, p. 113-115). Esclareçamos, contudo, que no presente espaço a referenciamos como no livro de crônicas *Aprendendo a viver*, (APV, 2004, p. 25). A única diferença, que aqui ela estabelece com relação a presente no livro anterior, é o fato dela estar agora publicada na seqüência daquelas crônicas que foram escolhidas para esse livro, justamente, pelo seu caráter autobiográfico.

Essa mesma crônica é citada por Nádia Gotlib, em sua biografia, *Clarice – um vida que se conta*, (GOTLIB, 2009, p. 80). Trata-se de uma passagem em que Clarice diz: "Até mais que treze anos, por exemplo, eu estava em atraso quanto ao que os americanos chamam de fatos da vida. E essa expressão se refere à relação profunda de amor entre um

homem e uma mulher, da qual nascem os filhos.” (APV, 2004, p. 25). E se, nesse trecho, citado por Nádia em sua biografia, percebemos também inscrita a precoce acuidade da percepção de Clarice, ao mesmo tempo em que testemunhamos sua sempre renovada capacidade de surpreender-se __numa configuração particularmente favorável para a articulação de suas experiências com os elementos de sua escrita __ não é, contudo, ele que nos interessa aqui.

Mas sim outro aspecto do texto, que percebemos em outro trecho de “A descoberta do mundo”, e que agora apresentaremos aqui:

> Até que um dia, já passados os treze anos, como se só então eu me sentisse madura para receber alguma realidade que me chocasse, contei a uma amiga íntima o meu segredo: que eu era ignorante e fingira de sabida. Ela mal acreditou, tão bem eu havia antes fingido. Mas terminou sentindo minha sinceridade e ela própria encarregou-se ali mesmo na esquina de me esclarecer o mistério da vida. (APV, 2004, p. 26)

O que nos interessa nesse trecho da crônica é precisamente a parte em que se fala da capacidade de “fingir” de Clarice. Já que, se ela havia fingido, nesse momento de que nos fala, e se havia fingido tão bem que sua pequena amiga acabou bastante surpresa com sua confissão de “ignorância”, então não poderíamos desconsiderar a precocidade dessa capacidade de atuação da escritora, essa configuração “performática” de sua constituição humana, e também enquanto escritora. E é nesse sentido que falar aqui de uma autobiografia de Clarice Lispector, no espaço de sua crônica, a nosso ver, obriga a se pensar nos limites desse “dar-se a conhecer” inscrito na cronística clariciana, inscrita mesmo em todos os registros que se têm da biografia da escritora.

E, voltemos ao trabalho de Diana Klinger (2007), por ser ela que nos aponta uma direção que aqui parece ser oportuno seguir na abordagem dessa atitude de clariciana, desse “fingir” que percebemos como uma atitude performática da escritora. Klinger pensando na abordagem das escritas do “eu” mais contemporâneas, fala-nos do conceito de autoficção, porém, propõe que à esse se acrescente o conceito de performance. Isso devido ao fato de o conceito de autoficção carecer ainda de uma “definição acabada e satisfatória”, e por se inscrever “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”, (KLINGER, 2007, p. 26).

E também por essa proposta nos parecer mais apropriada para a abordagem da escrita autobiográfica num conjunto de crônicas, que se situam mesmo no limite entre o ficcional e o referencial. Passemos ao que ela fala sobre a performance:

> o conceito de *performance* deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Desta perspectiva não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. (KLINGER, 2007, p. 54-55).

Nesse sentido, segundo ela, o autor "é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação. É um sujeito que 'representa um papel' na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras" (Klinger, 2007, p. 56), o que nos lembra bastante a postura mantida pela escritora Clarice Lispector em muitos e variados momentos.

E, continua Klinger, essa escrita de autoficção há de ser pensada tendo-se em vista aquilo que se dá na arte da *performance* __ advinda do terreno da representação teatral e tensionando aí os limites entre representação e inscrição do sujeito autoral em sua atuação__ na medida em que ambas as formas se apresentam como "textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse 'ao vivo' ao processo da escrita". (Klinger, 2007, p. 56).

Apresentemos um exemplo que consideramos oportuno dentre os que se materializam nas crônicas de Clarice, e falemos aqui novamente daquela crônica já referida no capítulo anterior: "Adeus, vou-me embora", de 20 de abril de 1968. Pois, nessa crônica, Clarice diz, em resposta a carta de um dos seus leitores: "Não fico nem por instante irritada: eu mesma me criei uma vida onde eu posso dizer tudo e ouvir tudo. Mas na sua carta fico sem saber vários trechos se sou a ofendida ou a elogiada", (DM, 1999, p. 93).

E é justamente esse confessar-se como produto de sua própria criação que nos interessa aqui aludir. Isso porque, na medida em que admitimos a inscrição de Clarice, autobiograficamente, no espaço de suas crônicas, havemos de considerar que, por outro lado, de modo autoficcional, a escritora acaba por inserir a própria vida em sua obra, como mais um produto de sua criação. Desse imbricamento, dessa construção que se definiria muito bem aqui como performática, acreditamos ser mais um exemplo à fala de Clarice, agora na crônica "Conversa descontraída: 1972", de 8 de janeiro de 1972, em que dirá:

"Nestes momentos de "agora mesmo" estou vivendo tão leve que mal pouso na página, e ninguém me pega porque dou um jeito de escorregar. Tive de aprender." (DM, 1999, p. 397-398).

E terminemos por aqui, já que vários são os registros desse tipo[105] no conjunto das crônicas claricianas, com a transcrição do fragmento intitulado "Trecho" publicado em 9 de novembro de 1968, presente em *A descoberta do mundo* (1999), e que segundo a escritora, refere-se à um esboço de personagem não desenvolvido:

> Sobre um personagem que uma vez comecei a descrever e que afinal nem sequer cheguei a deixá-lo fazer parte de um romance: "O que ele realmente e profundamente era, não era visível nem perceptível. O que ele era existia assim como uma praia na Ásia que neste mesmo momento em que estais aqui, a praia está lá. Ele mesmo, apesar de não poder se negar, no entanto não se provava nem a si nem aos outros. O que ele realmente era não era passível de prova. O único modo de saberem de sua vida mais real e mais profunda seria acreditar: por um ato de fé admitir essa coisa de que jamais provavelmente teriam a certeza, senão crendo." (DM, 1999, p. 150)

"Trecho" esse que, acreditamos, serve para definir e de modo bastante oportuno, a constituição da própria Clarice Lispector. Clarice aquela que, de certo modo nunca se "deixou" fazer parte, como personagem, de um dos seus romances. Talvez porque, e o paradoxo é aparente, estando visceralmente ligada a esses seus escritos não precisasse se colocar tão explicitamente em sua obra de romancista, obra esta por ela mesma considerada como maior.

Mas algo diferente ocorreu com a escritora na relação com a crônica. No espaço do gênero "menor", Clarice acabou por se deixar enredar pela aparente leveza, e ar de "coisa sem importância" inerente a ele. Com isso acabou revelando-se, dando-se a conhecer mais do que pretendia ou suspeitava. Por outro lado, como as habilidades de grande ficcionista não haveriam de abandonar a escritora apenas pelo fato de sua escrita direcionar-se ao espaço da crônica, percebemos que Clarice acaba por sua vez, enredando-o, de modo a mobilizá-lo em benefício próprio.

Pois se houve cronista que soube se utilizar da crônica, foi Clarice Lispector. Ela que se utilizou desse espaço no jornal para a divulgação de sua obra: trechos de romances,

---

[105] Como a crônica "Vietcong", de 25 de abril de 1970, onde Clarice nos conta o seguinte: "Um de meus filhos me diz: 'Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?' Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha." (DM, 1999, p. 284).

fragmentos e, sobretudo seus contos, republicando-os como crônicas. Ela que pode aí responder a algumas críticas recebidas ao longo de sua carreira de escritora. Ela que republicou várias das entrevistas que realizou para revistas da época como crônicas. Ela enfim que pode mesmo mostrar-se inapreensível quando lhe acusavam de estar se revelando demais no jornal. Ou ela que simplesmente, durante seis anos de produção cronística declarou reiteradas vezes que não era cronista, e que apenas estava complementando seus rendimentos com a escrita daqueles textos, não fazendo questão de se manter presa, ou mesmo de conhecer os ditames comuns ao gênero.

Ou ainda, porque, como seu personagem aqui em "Trecho", apenas esboçado, a escritora, consciente de sua intangibilidade, de sua inapreensibilidade no corpo da escrita, e sem saber como dar-se a ver aos outros na escrita de sua ficção, acabou por abdicar de tentar se dizer. Porém, consideremos por fim, esse trecho pode, tendo-se em vista a configuração performática do *eu clariciano*, estar aqui justamente atuando, cenicamente até, desviando a nossa atenção de leitores daquele imbricamento entre a referencialidade de sua vida e a materialidade de toda a sua escrita, naquilo mesmo que a constituiu, enquanto ser humano, enquanto escritora, enquanto Clarice Lispector.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector, disse em uma de suas crônicas que para três coisas ela havia nascido: para amar os outros, para escrever e para criar os seus filhos, e que essas três coisas eram tão importantes que sua vida seria curta para tanto. E se, com o tempo os filhos crescessem e ela acabasse sozinha, e se um dia percebesse que já havia esgotado seu lote de escrita e nunca mais escrevesse, restar-lhe-ia como garantia amar, já que se pode amar até na hora de morrer. Já que amar não acaba. Clarice Lispector disse isso em uma de suas crônicas[106] escritas para o *Jornal do Brasil*, uma de suas crônicas publicadas entre 1963 e 1973.

A escritora consagrada como romancista e contista surgiu diante de nós no espaço da crônica para turvar a imagem que comumente se tem dela. Àquela imagem de mito, de escritora hermética, de aparição, ela contrapôs aqui a imagem da dona-de-casa, da mãe, da mulher, da jornalista e entrevistadora, entre outras. Clarice nas suas crônicas ora foi combativa, respondendo a algumas críticas que, como escritora, recebeu ao longo do tempo; ora engraçada e desdenhosa diante das tentativas de categorização que essa crítica propunha à sua obra, então já consagrada __ afinal, seu primeiro romance havia sido publicado no final de 1943.

Surgiu nesse espaço problematizando o que seria a escrita, e como se daria sua relação com ela. Questionou, negou, riu e às vezes chorou, ao menos, foi o que nos contou como cronista. A escritora acabou por materializar nessas crônicas um importante registro de suas posições e opiniões naquilo que se referia à literatura, à vida e ao seu tempo. Ela se afirmou nas crônicas como a "não-profissional" da escrita, a intuitiva, a não-inteligente, a não literata, aquela a quem à menção da palavra "literatura" podia eriçar o pelo como o de um gato. Clarice nessas crônicas apareceu também no despojado, na intimidade de seu lar, rodeada pelos filhos, às voltas com suas empregadas domésticas, falando-nos da dor que foi o incêndio que quase lhe custou a vida e interferiu definitivamente na sua escrita __ já que ela queimou gravemente a mão direita __, ou simplesmente fumando ao lado de Ulisses, seu cão e amigo inseparável.

Nesse espaço do jornal ela apareceu de forma bastante pessoal, confessional, e segundo ela mesma, autobiográfica até... Falou de suas lembranças, ao contar histórias de

[106]Trata-se da crônica "As três experiências", de 11 de maio de 1968, (DM, 1999, p. 100-101).

sua vida e de seus amigos, de seus medos e sensações, num registro de si mesma que, ora a agradava ora a incomodava. E foi ainda esse incômodo que lhe motivou a escrita de muitas de suas crônicas, nas quais freqüentemente, refletia também sobre as particularidades desse *métier,* ao qual afirmou, mais de uma vez, dedicar-se apenas como meio de atender as suas necessidades financeiras.

O livro sobre o qual nos debruçamos aqui foi, *A Descoberta do mundo* (1999). Aquele que reuniu quase quinhentas crônicas de Clarice publicadas no *Jornal do Brasil* nos seis anos em a escritora assinou uma coluna no Caderno B desse periódico, entre as décadas de 1960 e 1970. Do fascínio inicial que foi, para nós, a descoberta desses textos, geralmente pequenos, nos quais e escritora falava com extrema desenvoltura de questões bastante variadas __ que iam do registro de suas conversas com chofer de taxi ao modo como escrevia essa coluna para o jornal __ passamos à necessidade de mobilizar um referencial teórico capaz de nos permitir a abordagem dessa produção escrita.

Mas qual seria o melhor modo de se abordar essa figura fugidia, misteriosa e paradoxal que foi em vida e obra Clarice Lispector? Principalmente no espaço ambivalente de suas crônicas? Foi quando se apresentou ante nós as questões que viriam a ser os eixos principais desse trabalho: a da configuração particular dessa escrita cronística de Clarice e ainda da relação da escritora com sua crônica, no sentido de recair sobre tal crônica a designação de espaço autobiográfico, ou noutros termos, de espaço no qual havida se produzido uma *escrita de si*, por parte de nossa autora. E foi então aí necessário buscar um entendimento do gênero em questão, a crônica. Sua condição enquanto gênero limítrofe, situado entre o que se designa como literário e o que se denomina jornalístico. Crônica que foi praticada por muitos escritores, menosprezada por alguns, inclusive pela própria Clarice, e ainda esquecida por quase todos nós durante muito tempo.

Assim foi que, nesse trabalho, no nosso primeiro capítulo pretendeu-se apresentar, antes do que como uma resposta para essas indagações, justamente um exemplo do modo como Clarice escapa às nossas tentativas apreensão. De como ela se constitui numa imagem ambivalente: ora a escritora consagrada, a mulher fascinante e apaixonante, a mulher refinada, poliglota e que viajou o mundo enquanto morava fora do Brasil, ora a moça tímida, a observadora avessa ao barulho das festas e reuniões, a mulher simples que escrevia com a máquina de escrever no colo e rodeada pelos filhos, aquela que queria até o fim ser vista, acima de tudo, como ser humano, e não como um grande nome da literatura brasileira. Aquela que nascera, sobretudo, para amar os outros.

Mas e quanto à crônica de Clarice? Foi essa pergunta que tornou possível a materialização do segundo capitulo deste trabalho. Foi essa pergunta que nos levou a refletir sobre a crônica, esse gênero "menor". E assim, percorrermos minimamente a sua história no interior, ou melhor, nas bordas, da literatura brasileira. Cuidando de lembrar que ela se erige na fronteira, às vezes praticamente inexistente, entre ficção e não-ficção, entre a criação literária e o relato de acontecimentos, ou entre a pena do jornalista e a voz do contador de "causos". E que a crônica aqui tratada teve o seu auge, enquanto gênero, no século passado. Quando, de João do Rio, nas duas primeiras décadas, passando pelos escritores do Modernismo, por Rubem Braga na década de 1930, até Clarice Lispector, já no final da década de 1960, muitos dos escritores de nossa literatura foram também cronistas.

Mas quanto ao material teórico sobre este gênero? Encontramos por bibliografia poucos textos, artigos, prefácios ou, mais raramente livros inteiros que, ao gênero crônica foram dedicados. De *A crônica* de Jorge de Sá (SÁ, 1985) ficou-nos a tentativa, ainda que equivocada, de delimitação dos caracteres da crônica. Pois da leitura das crônicas de Clarice nos veio à inconformada certeza desta impossibilidade__ na medida em que essa escritora jamais se ateve às delimitações de gênero em sua escrita.

Inconformada porque, ao se pretender a defesa da crônica, remonta a origem desse nosso trabalho, a tentativa de apresentar aquelas características inerentes ao gênero, que, pela sua especificidade haveriam de justificar- lhe a existência e garantir-lhe o reconhecimento. Mas, diante de uma produção que se definia mesmo por não respeitar as delimitações do gênero, como no caso de nossa autora, a questão do que seria a crônica acaba por se tornar irrelevante. E essa nossa tarefa de defesa do gênero aí parecia mais difícil de ser cumprida.

Todavia, se haviam teorizado sobre a crônica, ainda que fossem poucos os que a isso se prestaram, havíamos de percorrer tais considerações. Assim é que restou-nos por tarefa a leitura do prefácio de Antonio Candido "A vida ao rés-do-chão"[107], do qual saímos com a certeza de que a valoração do gênero como "menor" é bastante ambígua. Pois este seu texto se faz ao mesmo tempo exaltando-a, afinal tratava-se de um prefácio a uma antologia de cronistas da série, *Para gostar de ler-crônicas*. Mas, percebemos que ao afirmar o que de positivo, de ganho e relevância se apresentava nesse gênero, o teórico por

[107] CANDIDO, Antonio. "A Vida ao Rés-do-Chão" in: *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

fim apresentaria, contudo, o que faltaria a crônica para poder se alinhar aos grandes gêneros: à crônica falta monumentalidade, pois é despretensiosa, falta durabilidade pois, é efêmera, falta profundidade pois, quanto a profundidade a ela caberia no máximo "uma certa profundidade".

Recordamos com David Arrigucci que a crônica se relaciona com o tempo, como o narrar da sua sucessão, como o narrar da reflexão sobre as maneiras do homem se relacionar com ele. E que, para ele, Arrigucci, o cronista Rubem Braga foi o grande cronista da história de nossa literatura. Pela profusão de escritos, pela dedicação exclusiva ao gênero, mas, sobretudo, porque seria aquele que mais duradoura e fartamente esteve presente no espaço do jornal. Mas a importância de Braga nesse texto de Arrigucci (1987), acreditamos, havia de referir-se ao fato desse cronista poder exemplificar, em sua própria produção escrita, o paradoxal do lugar que ocupava no jornal.

Na medida em que, inseria-se no grande veículo de difusão da modernidade, capaz de atingir uma infinidade de pessoas, o jornal. Veículo com o qual as experiências e a narrativa despreocupada de Braga seriam incondizentes, pois esse espaço já, em tese, construído sob a óptica da objetividade e da velocidade na comunicação, não comportaria o contador de "causos" despreocupado que era o velho Braga. Porém se assim fosse, a crônica, e não apenas a de Braga não teria sido tão abundante nos jornais brasileiros. O que Braga irá contar aí, nesse espaço inerentemente moderno, serão seus "causos" que muito o aproximariam do contador de histórias da cultura popular, da narrativa oral. O que era, segundo Arrigucci, no mínimo interessante, devido ao sucesso de Braga e longevidade de sua escrita nos jornais (ARRIGUCCI, 1987).

Das referencias ao papel de cronista desempenhado por Clarice Lispector não há por sua vez, muito que dizer, no sentido de não termos encontrado grande quantidade de referências ao tratamento teórico da questão. Pois se *A descoberta do mundo* (1999) é um livro que foi lançado em primeira edição há 26 anos, por outro lado, não encontrou ainda o espaço que de direito deveria ocupar no interior da obra clariciana, muitos menos foi abordado criticamente do modo como foram as obras canonizadas da escritora. Esse é realmente um espaço específico, mas não no sentido de exceção, de "desvio" de rumos, mas sim como espaço de encontro, de confluências, para onde vários dos textos, fragmentos, trechos, todo o mundo escrito de Clarice, enfim, parece convergir. E aí se permitir tomar novas modulações. Tomar o lugar do outro, do outro gênero, do outro a quem se destina.

Afinal, se a crônica no decorrer de sua história passou por diversas configurações no espaço do jornal, e foi singularmente trabalhada pelas mãos dos mais diferentes escritores, tornando-se deste modo uma forma ainda mais difícil de ser delimitada, ela, nas mãos de Clarice Lispector não teria passado incólume. A crônica clariciana se configura como o produto *sui generis* resultante de uma verdadeira trama de textos que a escritora costurou no espaço de sua coluna no jornal. Textos e trechos, pois nessas crônicas ela pôs em jogo toda a sua coleção de fragmentos de escrita, rascunhos, trechos de seus romances, seus contos, inclusive os já bastante conhecidos, republicando-os, como haveria também de publicar algumas de suas crônicas como contos. As cartas de sua correspondência pessoal, entrevistas que realizou como jornalista, bem como de escritos de outros autores __ dos quais ela podia ora se "esquecer" de citar a origem, ora se demorar no tratamento dessas obras de escritores conhecidos __, estiveram do mesmo modo presentes em suas crônicas.

É comum nesses textos se apresentar um movimento inicial de espontaneidade no tratamento do tema anunciado mas que, no processo da escrita, vai se confrontar já com reflexões sobre o que se fala. O produto final será uma escrita sinuosa, encantatória até, pelos recursos usados: repetições de palavras, construções imagéticas, recorrência dos temas abordados, etc. E para pensar esse produto final não podemos considerá-lo apenas como uma escrita feita "ao correr da máquina", como dizia a própria escritora. Isso porque, segundo percebemos, esse produto final não se eximiu também do tratamento bastante elaborado de linguagem, do tratamento ficcional comum à escrita de Clarice Lispector, ainda que sobre temas banais ou assuntos realmente referenciais, ou de cunho autobiográficos.

Mas a relação de Clarice com a crônica não foi apenas singular, foi também de "inadaptação". Segundo a própria escritora afirmou muitas vezes em suas crônicas, ela as escrevia apenas porque precisava de dinheiro, estando mesmo longe de ser uma cronista, já que não sabia escrever crônicas e o que publicava ali no jornal eram textos. Devido a isso Clarice foi definida por Walnice Pereira Galvão, em seu artigo "Página de jornal, página de livro" (SÜSSEKIND&DIAS, 2004), como o exemplo perfeito de cronista "relutante".

Mas e se, como falou Lícia Manzo, nas crônicas de Clarice para o *Jornal do Brasil* a escritora "escrevia o que se poderia, mais tarde, chamar de 'autobiografia', ainda que de modo inteiramente não planejado"? (MANZO, 1997, p. 89). Seria aqui necessário nos perguntarmos que tipo de autobiografia viria a se materializar no espaço dessas crônicas do jornal. E foi a afirmação de que Clarice, enquanto cronista, acabou por se inscrever,

autobiograficamente, nessas páginas à medida que ia, sábado após sábado, contando aos seus leitores coisas de sua vida, é que nos levou ao terceiro capítulo, capítulo final de nosso trabalho. Pois, a questão autobiográfica, em sua relação com a produção cronística de Clarice Lispector, nos levou a refletir sobre a autobiografia, enquanto gênero, mas sobretudo, como um conjunto de formas de escrita do "eu", cuja pluralidade nos permitiria também aí inserir a obra cronística de Clarice Lispector.

Recorremos para tanto ao texto de Foucault sobre a *escrita de si* (2004), na tentativa de compreendermos o tratamento que este teórico confere ao termo *escrita de si*. Recorremos também no espaço desse capítulo ao trabalho de Diana Klinger (2007), que mais especificamente falando tratou recentemente das narrativas contemporâneas escritas na América Latina, nas quais, o autor do texto se apresenta como autobiograficamente implicado em sua narrativa. Sem que esta, contudo, deixe de ser uma narrativa de ficção. Os termos com os quais Diana Klinger aborda essas narrativas que tiveram lugar nas últimas décadas foi o que, segundo acreditamos, nos permitiu meios de melhor abordar as crônicas de Clarice Lispector.

Pois ao falar de "autoficção" e "performance", Klinger (2007), dirá que esses conceitos se refeririam ao auto-implicar-se de um autor em seu texto, sem que com isso possa se eliminar o fato deste texto estar submetido à instância do ficcional. Desse modo, já não nos seria permitido acreditar ingenuamente na possiblidade de um empreendimento autobiográfico pleno, ainda que em um texto que assim se designasse. E, podemos nos perguntar,__ munidos da resposta que a proposta de Klinger nos confere __, o que dizer de um texto que foi ensejado nos domínio da ficção, ainda que no limite, na tênue fronteira desse território com os gêneros não ficcionais? E talvez responder que apenas sua leitura não conseguiria eliminar a dupla incidência que recai sobre ele, a da ficção e da *escrita de si*. Diana Klinger ajudou-nos no delicado trabalho de pensar a inscrição autobiográfica que recai sobre o espaço das crônicas de Clarice.

Percorremos ainda alguma das obras designadas como pertencentes ao gênero autobiografia, e algumas biografias no sentido de nos familiarizarmos com a forma de escrita inerente a essas produções. O que afinal não se efetivou como se pretendia, pois as formas de escrita nesse âmbito se apresentam as mais variadas possíveis. O que quer dizer que, nesses domínios encontramos desde uma "falsa-autobiografia", a que foi escrita por Gertrude Stein, (STEIN, 1984). Passando por uma "semi-autobiografia", da vida de Luis Buñuel, escrita por Jean-Claude Carrière, intitulada *Meu último suspiro*, (BUÑUEL, 2009).

Chegamos mesmo, por exemplo, a autobiografia *Persépolis* de Marjone Satrapi, que desenho sua própria história no formato de quadrinhos, (SATRAPI, 2007).

Por fim, seria interessante dizer que abordagens que pretendem pensar os gêneros considerados menores, como a crônica e mesmo a autobiografia, foram aqui minimamente reunidas. Não apenas por serem necessárias para embasar esse trabalho, frente às crônicas de Clarice Lispector, mas sim, gostaríamos de acreditar, que em consonância com nossos tempos, hão de realmente integrar um movimento, no âmbito da teoria literária, que haverá de interferir, (ao redimensionar o modo de se compreender e lidar com as tradicionais barreiras e delimitações entre os gêneros, no que se refere a valor, a ficcionalidade, ao que quer que seja), no modo através do qual nos debruçamos frente às obras literárias, não somente as de Clarice Lispector.

Quanto à crônica desta Clarice de quem aqui tratamos creio que antes de concluir dizendo que dela conseguimos extrair uma imagem mais clara, uma verdade íntima ou um valor devíamos confessar, que na verdade, o que dela apreendemos refere-se mais a impossibilidade de se alcançar essa transparência, essa íntima revelação de sua vida no espaço de suas crônicas. Mas afinal, havemos por fim de admitir que não iniciamos essa abordagem do livro de crônicas *A descoberta do mundo* (1999), tendo em vista alcançarmos a verdade íntima de Clarice, ou esclarecer seu mistério. Pois ainda que acreditássemos nessa possibilidade, haveríamos de lembrar que, numa de suas crônicas publicadas no primeiro anos de sua colaboração para o *Jornal do Brasil* ela nos advertiria de sua inapreensibilidade.

Assim aconteceu de termos em mente, desde o início desse trabalho que a escritora não haveria de se entregar simplesmente porque dela nos aproximamos tendo em vista abordar essa parte de seus escritos onde ela assumia estar fortemente implicada. Mesmo porque já não nos seria possível, tendo em vista os conceitos dos quais nos servimos nesse trabalho, que acreditássemos nessa possibilidade. Ou simplesmente porque, como disse alhures a própria escritora, e agora dela diremos: Clarice Lispector sempre há de ser fugidia: "... fugidia que nem a mais mimética das enguias" (DM, 1999, p. 43).

REFERÊNCIAS

Obras da autora:

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Aprendendo a viver – imagens*. Rio de janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Correspondências*. Org.: Teresa Montero. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

_____. *Minhas Queridas*. Org.: Teresa Montero. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

Obras mencionadas nos capítulos:

ALENCAR, José. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. "A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira". In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, n. 9, 2006, p. 13-34.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. “O folhetim”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. In: *Cerrados:* revista. Brasília, DF: UNB Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24, 2007.

BARTHES, Roland, 1915 – 1980. *Roland Barthes por Roland Barthes*; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. (Ensaios sobre literatura e história da cultura).* Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

_____. “O autor como produtor”. In: *Walter Benjamin.* Flávio Kothe (org.), 1991, (p. 187-201).

BOSI, Alfredo. “As fronteiras da Literatura”. In: *Gêneros de fronteira - cruzamento entre o histórico e o literário.* São Paulo: Ed. Xamã ,1997.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, ed. Da Universidade de são Paulo, 1977.

Buñuel, Luis [1900-1983]. *Meu último suspiro*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CANDIDO, Antonio. “A Vida ao Rés-do-Chão” in: *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO GOMES, Ângela de. “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”. In: *Escrita de si, Escrita da História*. Ângela de Castro Gomes (Org.). Rio de. Janeiro: Editora FGV, 2004.

CHIAPPINI, Ligia. “Clarice e a crítica: Por uma perspectiva integradora” In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector* – Regina Pontieri (org.). São Paulo: Hedra, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 104).

DAUD, Roberto. "Um estudo comparado do conto de Clarice Lispector". Uberlândia: EDUFU, 2010 (artigo).

DE MAN, Paul. "La autobiografia como des-figuración." In: *Teorias Literárias Del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.

DERRIDA, Jacques, *Autobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.

FERREIRA. Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Veja, 2002.

GALVÂO, Walnice Nogueira. "Página de livro, página de jornal". In: *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Organização de Flora Süssekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004.

GOMES, André, Luís. "Entre Focos: correspondências e Textos Literários". In: *Cerrados*: revista. Brasília, DF: UNB Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6 ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Clarice Fotobiografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006, p. 106-107.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – a não-ficção na obra de Clarice Lispector.* Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MARQUES, Reinaldo. "A memória literária arquivada". In: *Revista Aletria*, 2008, v. 18-jul.-dez, p.105-119.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. "Resistência em Tom Menor – As crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar" In: *Cerrados:* revista. Brasília, DF: UNB Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24, 2007.

MEYER, Marlyse. "Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica". In. : *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

NOLASCO, Edgar César. "Clarice Lispector Tradutora". In: *Cerrados:* revista. Brasília, DF: UNB Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24, 2007.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____.*Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

PAZ, Otávio. “Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo”. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim.* 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves***.** 1ª ed, Companhia das Letras, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas: obra póstuma*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record: 1976.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Livro I (1712-1719)”. *As confissões de Jean-Jacques Rousseau* – prefácio e tradução de Wilson Lousada – Ediouro: 1987.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SATRAPI, Marjone. *Persópolis*. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “Debate”. In: *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

SEIXAS, Jacy A. “Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica”. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 32, p. 75-95, jan./jun., 2000. Editora da UFPR.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo – Seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Trad. De Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de Alice B. Toklas;* tradução Milton Persson. Porto Alegre: L& PM Editores Ltda, 1984.

Demais itens bibliográficos:

BONS, Jeanne Marie Gagnebin de. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História.* 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HESSE, Herman. *O lobo da estepe*. Tradução Ivo Barroso. 35ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999. (Coleção Travessias).

MARTÍNEZ. José Luis Gómez-. *Teoría Del Ensayo* – Cuadernos de Cuadernos, vol. 2 – Universidade Nacional Autónoma de México, 1992.

MIRANDA, Ana. *Clarice: ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.