

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Cristina Torres Gomes

A movência das fronteiras:

o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Cristina Torres Gomes

A movência das fronteiras:

o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2008

Banca Examinadora

*Dedico este trabalho À minha mãe, Regina Torres, minha
mais doce leitora, por jamais ter deixado de acreditar
neste caminho. E por ser amor e força em minha vida.*

Agradeço especialmente

À professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, orientadora dessa dissertação, que me ensinou a compor o rigor da análise e a paixão pelo meu objeto de maneira tão verdadeira e por ser sol e ternura, desde sempre, em meu caminho.

A professora Dra. Olga de Sá, pelos esclarecedores apontamentos no exame de qualificação, pela mão sempre estendida e pela construção de um afeto tão clariceano.

A professora Dra. Yudith Rosenbaum, pelo cuidado na certa argüição e pela sensibilidade com que ensina a ver Clarice.

Agradecimentos

À Ana Albertina, secretária do Programa de LCL, pelos gestos de carinho.

À CAPES, pela Bolsa concedida.

À Carla Caruso, amiga-tecelã, pela loucura lúcida de nossos diálogos.

Ao Carlos Daniel, meu carinho de sempre, por Quase tudo... e pelo *Abstract*.

À Carol, pela primorosa revisão final do trabalho e pelo afeto guardado.

À professora Cida Junqueira, pelas aprendizagens e tantas delicadezas.

À Cida Lessa, minha “terrível” terapeuta, pelas travessias e pelo mar alto.

À Dani Guerra, pelos vinhos, pelas viagens, pelos anos.

Ao Dong, pelo carro e pela confiança.

Ao Du-irmão, pelo ‘aluguel’ do quarto e pela torcida silenciosa.

À Eliane Fittipaldi, pelos tantos diálogos e pelas sábias e luminosas observações .

À Família Spitzner, pela acolhida, pelo afeto e pelo apoio, sempre.

À Flavinha, irmã do Rio, pelos momentos de cura.

Ao meu caro Homenzinho Patrício, companheiro de profundezas.

À Jandira de Freitas, por todo o início, lá na graduação...

À Ju Primi, carinho Sem Fim.

À querida Lucia Santaella, pela troca de e-mail tão esclarecedora.

À Lucimara, por cuidar de meu sorriso no mais dentro.

À Norilda, pelos abraços e por ser cor lilás.

À Roseli, por tanto e pela represa.

À Si, pelo amor que será para sempre seu.

À Sil Fuzineli, porque o Tempo é Rei.

À Suzana, lírio e força nestas veredas.

À Tia Lili e a Vó Cida, pelos docinhos, pelo afeto e pelos tantos artigos sobre Clarice.

Aos meus queridos alunos, pela poesia partilhada.

Ao meu avô Roque... narrador de tantas histórias... saudade sempre presente.

*“Sussurros da palavra que não pode ser compreendida
Mas sim sentida, um calafrio, um miasma
Expandindo-se ao longo dos cabos e penínsulas
De tuas nervuras e daí para os arquipélagos
E para o aéreo, lavado silêncio do mar aberto.”*

John Ashbery – Um módulo para o vento

RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto de estudo a construção das crônicas de Clarice Lispector para o **Jornal do Brasil**, escritas no período de 1967 a 1973, à luz de suas relações com o método de construção ensaístico de raiz montaigneana. É importante deixar claro que, em nosso caminho investigativo, ensaio e crônica não são interpretados como gêneros especulares; o que os associa e traz a possibilidade de um profícuo diálogo entre eles está no modo como trabalham a linguagem na fronteira entre o poético e o reflexivo-filosófico. Esta hipótese se ancora em dois pontos determinantes de confluência entre essas produções textuais: a responsabilidade pela forma escritural e a invenção do “eu”. Para guiar as propostas de nossa investigação, dialogamos com duas linhas de fundamentação teórica. A primeira pensa a voz do narrador e a construção do olhar do cronista à luz dos estudos de Walter Benjamin sobre o narrador e sobre o *flâneur*; a segunda pensa a construção do método ensaístico e da invenção do “eu” do cronista, a partir dos **Ensaio**s de Montaigne. Para a seleção do corpus, elegemos oito crônicas publicadas por Clarice no **Jornal do Brasil**. Cinco das crônicas foram analisadas no corpo do trabalho em diálogo direto com a parte da fundamentação teórica, pois apresentam a força de um pensar metacrítico e dialogam diretamente com a reflexão sobre a invenção do “eu” do cronista. As demais crônicas, que compõem o capítulo três, não abordam diretamente a voz metacrítica, mas sim seu manejo escritural no subsolo do texto, justificando nossa escolha pelo desejo de mergulharmos no processo construtivo não apenas pelo viés metacrítico, mas também pelo jogo escritural de suas bases de composição. Concluimos que a produção cronística de Clarice Lispector apresenta, de fato, um método ensaístico de composição que reverbera gestos fundantes de toda sua poética: a consciência da forma e a construção de um de “eu” movente, cujo lugar é sempre o de um devir.

Palavras-chave: Clarice Lispector; crônica; ensaio; ficção; método.

ABSTRACT

This research analyses the development of Clarice Lispector's columns for the newspaper **Jornal do Brasil**, written between 1967 and 1973. It considers the author's relations with Montaigne's constructive method about essays. It is important to make it clear that, in our investigative way, essays and chronicles are not seen as similar genres. What brings them close to each other is the way they fluently work with the language, right in the limit between the poeticism and the reflexive-philosophical area. Such hypothesis is based on two main points of confluence linking these two literary genres: the responsibility for the written way; and the invention of an "I". To guide our research's purposes, we use two lines of theoretical grounds. The first line thinks about the narrator's voice and the sight development based on the studies of Walter Benjamin about the narrator and the *flâneur*. The second one thinks about the construction of the essayistic method and the creation of a chronicle's "I", using Montaigne's **Essays**. To a *corpus* selection, we choose eight Clarice Lispector's chronicles published by **Jornal do Brasil**. Five of these were analyzed in this research based mainly in the theoretical ground, once they have the strength of a self and deep thought, establishing direct connections with the reflexive act about the creation of the chronicles author's "I". The remaining chronicles, found in Chapter three, do not dialogue directly with the self-reflexive and self-critic voices, but with the writing in the text's background, what justifies our choose of deep analyzing the writing process, not only through the self-criticism, but also through the written structure of its composition. We conclude that Clarice Lispector's chronicles do have an essayistic composition method which can be seen in her entire literary creation: the consciousness of writing and the developing of a moving "I", whose place is never established in the present time.

Keywords: Clarice Lispector; chronicle; essay; fiction; method.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I - Da crônica e sua trajetória	
1.1.De onde vem a voz do narrador cronista?	20
1.2. Exercícios de <i>flanèrie</i>	24
Capítulo II - Convergências: ensaio e crônica	
2.1. Da voz como forma: diálogos possíveis.....	34
2.2. Fios de tantas vozes: faces das crônicas clariceanas.....	39
Capítulo III - A movência das fronteiras	
3.1. Uma escritura movente	50
3.2. Da clandestinidade da forma: análise de Tortura e Glória	56
3.3. Uma <i>flaneriè</i> textual: análise de Banhos de Mar	61
3.4. Esboço para uma possível captura: análise de Menino a bico de pena....	65
Considerações Finais	69
Anexos	73
Referências Bibliográficas	83

INTRODUÇÃO

“Dediquei a maior parte de minha vida à literatura e só posso lhes oferecer dúvidas”.

Jorge Luis Borges

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. (VALÉRY, 2003, p.21)

Esta colocação de Paul Valéry abre o primeiro estudo de seu livro **Degas Dança Desenho**. Valéry fala de um desejo: ler imagens e falar sobre elas como um leitor quase desavisado, que deixa que o capricho da mente e o prazer de lembrar se coadunem com a percepção crítica e teçam suas considerações sobre a obra de Edgard Degas.

Enquanto as observações sobre os traços da dança e o som dos desenhos de Degas vão construindo os textos de Valéry nós, leitores, vamos ouvindo uma melodia ao mesmo tempo forte e doce que vai compondo seus estudos – essa melodia entoa o cuidado da análise e a paixão pela obra do artista.

A escolha de um tema de pesquisa parece se tecer em ritmo muito similar a essa espécie de dança que educa o gosto e os sentidos. Toda investigação acadêmica exige de nós disciplina, seriedade e entrega. Somos fisgados por nosso objeto, em algum ponto de nossa vida, e desviados, levados para um lugar de incertezas e inquietudes onde moram as perguntas e as procuras de nosso trabalho. Assim costuramos texto e, da paixão pela obra de um artista escolhido, nasce o mergulho no objeto; do rigor da análise, nasce a verdade da pesquisa.

A paixão, que circula na pesquisa que aqui se apresenta, vem de longe. A obra de Clarice Lispector tem sido o lugar de um prazer e de um desconforto onde há anos nosso olhar se deita. Nossas leituras, pesquisas, cursos, sempre foram focados em seus romances e contos. Sua produção como cronista nunca nos havia fisgado e, tampouco, sido objeto de interesse para qualquer tipo de análise. Da nossa resistência pessoal em relação à leitura de crônicas, e da resistência quase inconsciente vinda de pesquisas que nos influenciavam e que também não inseriam essa produção em suas análises, fomos deixando de lado seus textos nomeados de crônicas.

Mas, como toda paixão surge de uma falta, a voz de Clarice cronista, em algum momento, nos atravessou. Conforme avançávamos nas leituras desses seus textos e nos púnhamos à escuta de sua voz como narradora-cronista, uma

mudança gradual foi se fazendo, e o que era antes recusa foi se transformando em procura. Essa procura, mais tarde, foi se configurando em um processo de análise sobre o modo como Clarice compunha esses textos. Neles, algumas inquietações, que circulam por toda a poética da autora, insistiam em aparecer: a consciência aguda e constante sobre a fenda existente entre o real e a linguagem; a forte indagação sobre o papel da literatura e da escritura; a movência de um eu que se oculta e se mostra sempre dentro de um jogo escritural infinito; a importância da figura do leitor em diálogo com a obra; a presença de um texto metacrítico; a busca do retorno a um lugar ilusoriamente perdido e cerceado pelo simbólico, enfim, temas que edificam e configuram a poética de Clarice em seu todo. Então começamos a indagar se suas crônicas, de algum modo, estariam reverberando uma poética serpenteante, que passeia em torno de si mesma e se ergue como espelho e eco de suas mais inquietantes inquietações sobre o processo escritural. O que há de jogo especular dentro dessa sua produção, e como analisá-lo?

Sem nos dar conta, estávamos, na verdade, exercitando a reflexão sobre um problema de método. Afinal, perguntar sobre os procedimentos e as estratégias de composição de um texto é olhar o método que rege seu processo de criação. Assim, recortamos a pergunta central da pesquisa: que método seria esse?

Como interpretar um método que parecia se erguer, a cada leitura que fazíamos, em um território cujas linhas denunciavam um mapa narrativo movediço e híbrido? Como nos mover nesse lugar de intensos movimentos no qual a regra parece, sempre, trapacear a regra?

Junto a essas questões, uma outra: seria adequado utilizar a palavra método para analisar um processo de construção de base hipotética e criativa? Onde poderíamos buscar argumentos para traçar nossa investigação por este caminho, já que, desde sempre, aprendemos aquela lição de que parece haver uma “oposição inconciliável entre método e poder de criação, como se um necessariamente implicasse a negação do outro”. (SANTAELLA, 2004, p.12)

Frente a essas interrogações foi nascendo nossa hipótese: na base dos procedimentos de composição da crônica clariceana, mostrava-se um método de descoberta e de livre pensar que nos remetia à raiz da composição ensaística. Mas seria coerente essa possível relação?

Em uma “descompromissada” observação, a própria Clarice nos trouxe um primeiro argumento.

Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho, ou na faculdade, me ocorriam idéias e eu dizia: ‘Tá bem, amanhã eu escrevo’. Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava ‘para amanhã’, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a idéia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria, E contei ao Lucio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: ‘Depois faz sentido, uma está ligada a outra’. Aí eu fiz. Estas folhas ‘soltas’ deram Perto do Coração Selvagem. (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2004, p. 80)

Fica clara, aqui, a posição de Clarice frente a seu fazer literário: seu método é este, da descoberta, dos traçados fragmentários, da junção do que aparentemente não faria sentido, mas que tece uma obra singular e autêntica.

Todavia, por mais que a fala clariceana iluminasse nossas reflexões, não poderíamos fundamentar e legitimar as bases da pesquisa apenas por meio do levantamento de alguns depoimentos da autora. Precisávamos investigar seus procedimentos no fazer dos textos e nos alicerces de sua poética. Percebemos que importava percorrer os caminhos e os territórios que Clarice, em sua produção para o *Jornal do Brasil* (doravante JB), percorria.

Mais uma vez, a própria Clarice, ao pensar sobre a construção da crônica, ergue uma séria problematização lançada para dentro da própria linguagem, que ecoa a problemática do método sobre o qual refletimos. Ouçamos a autora:

SER CRONISTA

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 se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender.

Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de eu começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente me intimou a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de

ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber. 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. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o 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. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. 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 competente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (LISPECTOR, 1992, p.113)

Ao erguer suas reflexões a autora pensa uma convenção para problematizá-la dentro de seu fazer. Notemos que, para Clarice, alguns traços dessa convenção aparecem nas perguntas: “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?”. Assim, leveza, diversão e uma leitura breve se configuram, para a autora, como marcas da crônica. Deste modo, sua reflexão incorpora uma escritura auto-consciente e abre um questionamento sobre alguns aspectos extremamente significativos. A autora se põe a pensar o tipo de leitor da crônica confrontando-o com o leitor de seus livros; indaga sobre a diferença de seu discurso dentro de distintos suportes textuais – o livro e o jornal; pensa o limite entre ficção e biografia; procura justificar seu trabalho de cronista por meio da necessidade financeira.

Outro aspecto bastante curioso que se soma a essas reflexões, é pensar o que significa Clarice eleger, como criador da crônica à qual ela tenta se adequar, Rubem Braga. Se Clarice escreve que não se sente competente nesse novo fazer textual e procura um caminho de composição que se encaixe no que ela nomeia de crônica, eleger Braga como referência - apesar dele ter sido autor ‘apenas’ de crônicas - não parece ser a escolha mais adequada, já que Braga, como observa Arrigucci:

Era um escritor diferente, pois havia escolhido um espaço diverso de criação: o espaço dominado pela informação jornalística. E, novo paradoxo, se destaca naquele meio moderno da informação, como se o que trazia para expressar fosse inteiramente incompatível com o jornal. (2001, p. 30)

Seria este mais um jogo da máscara escritural da autora? Observe-se que o jornal acaba sendo um grande espaço de reflexão e eco de muitas questões já presentes no corpo de toda sua obra - a escritura se elabora sob a invenção de um *eu* que vai tecendo um jogo de ocultamento e desvelamento de sua própria posição dentro do exercício de construir e ver-se construindo. Esse jogo fica ainda mais claro se lembrarmos que, antes de ser convidada a trabalhar no JB, Clarice já contribuía com a imprensa brasileira, aliás, a produção da autora em jornais e revistas percorreu quase toda a sua vida.

Note-se que a crônica supracitada é datada de 22 junho 1968, mas a autora afirma que, antes de escrever para o JB, havia apenas experimentado escrever contos e romances. Lembremos:

Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de eu começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. (LISPECTOR, 1992,p. 113)

Aparece, portanto, no exercício de seu fazer, uma encenação não só da escritura, como também do *eu* que tece essa escritura. Temos aqui um movimento de jogo inscrito nas bases do texto, e esse jogo aparecerá muitas outras vezes, em outros textos, como por exemplo, no trecho de uma crônica anterior à transcrita acima, datada de 9 de setembro de 1967:

AMOR IMORREDOURO

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de der neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, mas sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal (...) (1992, p.22)

Ora, mas o que se pode chamar propriamente de crônica? A autora, outra vez, problematiza o método de construção da crônica. Evidentemente não será essa problematização a única presente em seus textos para o JB, nem tampouco único o tema da questão da gênese da crônica, mas o que essas passagens nos oferecem é pensar a problemática do *como* fazer, que insere na narrativa o pensar sobre a forma não dissociado da problemática do *eu* que a faz. Instaura-se uma tensão entre a busca da identidade desse *eu* e a identidade da própria crônica como gênero.

Perguntamo-nos, pois: quais os procedimentos e estratégias que regem o processo de criação da crônica e como se ergue a voz dessa narradora-cronista clariceana?

Notamos que, na base dessas questões, emergem os dois principais elementos formadores do texto ensaístico: a invenção do *eu* e o pensamento pela forma. Daí, como pensar a aproximação ensaio e literatura e, mais especificamente, narrador ensaísta e narrador cronista? De algum modo, o *eu* que narra e se inventa análogo à suas próprias impressões e reflexões, acaba revelando uma estratégia de enunciação ligada a um método de jogo edificado sobre um terreno movediço e vertiginoso.

Partindo desta via de reflexão, propomos analisar, por meio da produção cronística de Clarice Lispector, a problemática da constituição do sujeito e a questão discursiva vinda daí; como procuramos evidenciar, na Introdução, dialogando com as crônicas “Amor imorredouro” e “Ser cronista”.

Em um primeiro capítulo, traçaremos um panorama geral a respeito da crônica e proporemos uma escuta atenta da voz do narrador cronista. A proposta é trazer, para a discussão, algumas temáticas em torno da crônica; pensá-la como herdeira das narrativas de tradição oral; do *feuilleton* e das *variétés* escritos nas páginas dos jornais franceses do século XIX; analisar sua inserção no jornal e sua relação com a imprensa; refletir sobre seu diálogo e sua nova configuração como gênero produzido na contemporaneidade. Estudos como os de Marlyse Meyer, David Arrigucci Junior e Antonio Candido, a respeito da crônica e sua origem, são alguns textos fundamentais que dialogam com nossas primeiras reflexões. A partir desse recorte, e paralelo a ele, o pensar a voz do narrador cronista se faz fundamental. De onde vem essa voz, como se configura e o que

conta? À luz dos estudos de Walter Benjamin sobre o narrador e sobre o *flâneur*, buscamos alguns caminhos possíveis para refletir sobre essas questões.

O segundo capítulo tratará dos paralelos possíveis entre o ensaio e a crônica clariceana. O recorte de nossa hipótese norteará esse capítulo, investigando a invenção do *eu* do narrador cronista como eco da invenção do *eu* de certo tipo de narrador ensaísta. Desse diálogo possível, traçaremos a ponte para pensar o método de construção que estaria na base da elaboração da crônica clariceana e talvez, por extensão, na raiz de sua produção literária.

Para pensar essas questões e fundamentar o enlace do diálogo proposto, alguns estudos sobre o ensaio nos auxiliam, como textos de Theodor Adorno, Luiz Costa Lima e Manuel da Costa Pinto. Como tomaremos aqui o ensaio de raiz montaigneana para dialogar com o método de composição da crônica clariceana, os Ensaaios de Michel de Montaigne, e alguns estudos sobre as estratégias de composição desse autor, serão também utilizados. Ainda nesse capítulo, discutiremos alguns procedimentos presentes nas crônicas “Fernando Pessoa me ajudando”; “Persona” e “Escrever”, a fim de problematizar a validade do diálogo proposto e abrir caminho para a parte analítica, foco do capítulo três.

O terceiro capítulo, a partir do recorte do *corpus* da pesquisa, concentra-se, pois, na parte analítica. Selecionamos algumas crônicas de Clarice publicadas no **Jornal do Brasil** (JB), entre os anos de 1967 a 1973, e coletadas em obra intitulada **A Descoberta do Mundo** (ADM). Essa escolha se justifica porque muitos dos textos inseridos nessa coletânea apresentam uma composição que se faz no espaço limítrofe de uma poética ensaística. A voz da narradora cronista cria um *eu* que se experimenta e revela um método por meio do treino e do exercício incansável que oscila entre a força poética e a referencial.

Deste modo, será a partir da problematização e da análise sobre o método de composição dos textos escolhidos, que investigaremos o diálogo entre a invenção do eu na crônica clariceana como uma possível máscara ensaística, dentro da estruturação da forma e da elocução narrativa presentes aí. Os textos selecionados são: “Tortura e Glória”; “Banhos de Mar” e “Menino a bico de pena”. É com estas inquirições nas mãos que partimos para o mergulho investigativo desses textos que são, tantas vezes, área de jogo na qual aquele prazer de dançar irradia ao seu redor o prazer de ver dançar. (VALÉRY, 2003, p.36)

CAPÍTULO I - Da crônica e sua trajetória

“Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia”.

Walter Benjamin

1.1.De onde vem a voz do narrador cronista?

Lançar um olhar crítico sobre a crônica exige um sobrevôo de suas origens até a contemporaneidade, se quisermos compreender a dimensão que a crônica acabou ganhando nos tempos atuais.

Como e quando, afinal, poderíamos afirmar ter nascido a crônica? Machado de Assis, em uma bela passagem sobre o assunto, nos ajuda a pensar essa questão:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (apud, CANDIDO, 1992, p. 75)

Dentro da costumeira ironia machadiana ecoam algumas importantes observações: na raiz da crônica as relações entre escuta, oralidade, percepção do cotidiano, temporalidade, parecem ser fundamentais.

Em seu consagrado ensaio sobre a crônica, “A vida ao rés-do-chão”, Antonio Candido (1992) afirma que esse é um “gênero menor” e que não imagina uma literatura feita apenas por cronistas. O tom menor dado a esse gênero deve ser entendido, segundo o autor, pelo fato de que não há, na base deste exercício textual, o mesmo teor universalista inscrito nos grandes romances e epopéias. Diz Candido:

A crônica não é um “gênero maior”. Na 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. (1992, p.13)

Por outro lado, Candido comenta que, justamente por não ter essa característica, a crônica estaria mais perto de nós, trazendo-nos, em filigrana, muito do que deixamos escapar no dia-a-dia, colocando-nos a par do que esquecemos de observar, de pensar e até mesmo de viver.

“Graças a Deus”, - seria o caso de dizer, porque sendo assim [um gênero menor] ela fica mais perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura(...). Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (1992, p.13)

Neste trecho, Candido traz duas questões fundamentais para pensarmos a crônica dentro de nossa proposta de trabalho: a que aponta a linguagem da crônica como aquela que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural e, mais adiante, pontua que esse gênero, quase que despretensiosamente, se elabora com certa profundidade de significado e acabamento da forma. Partindo dessa via de reflexão, Candido pensa a composição da crônica sob dois aspectos: o da voz e o da forma.

É exatamente na confluência do pensar entre voz e forma, no corpo da crônica, que as reflexões de nossa pesquisa se tecem. A partir desse pensar, erguemos duas questões: afinal, de onde vem a voz do narrador cronista? E que método construtivo estaria inscrito na construção da crônica?

Com base nisso, a primeira tarefa que nos parece fundamental é a de que precisamos treinar nossa escuta para pensar esse gênero. Mais do que ler a crônica, é necessário saber escutá-la e, para isso, será importante recuar um pouco no tempo e na História.

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin (1988), dentre as tantas reflexões que faz, aponta que o narrador ergue uma voz que tem em sua raiz a capacidade épica de narrar, pois se edifica sobre um trabalho mnemônico cuja medida está ao lado do saber escutar e de reter o que se escuta; afirma Benjamin:

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. (BENJAMIN, 1988, p.62)

Para o autor, o ato de narrar está ligado diretamente ao estar à disposição daquilo que se pode reter; portanto, esse narrar passa a ser uma espécie de resíduo da memória daquilo que se escuta. Assim, capturando o registro dos fatos presentes, a voz do cronista seria uma espécie de memória relatada que pretende fixar os acontecimentos de uma sociedade, seus hábitos, costumes, fatos culturais, políticos, econômicos, para não os deixar morrer com a passagem do tempo e da História. Neste exercício, articulam-se voz e artesanaria, e esse processo acaba evidenciando uma espécie de inscrição da voz, da mão e do corpo do artista como presença no ato de narrar.

A narrativa, de maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano – é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem narra, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. (BENJAMIN, 1988, p. 63)

Segundo Benjamin, o narrador tece suas histórias no trânsito entre a subjetividade e a factualidade, entre as experiências próprias e as alheias, traçando em voz e gesto as marcas de sua percepção sobre si mesmo e sobre o mundo.

Mas, no correr da História, o que se conserva e o que se apaga no perfil desse narrador benjaminiano? Com o passar do tempo alguns traços desse perfil vão sofrendo alterações, sobretudo devido ao surgimento da imprensa e da vinculação da crônica com o jornal.

Benjamin já colocara que o surgimento da imprensa influenciou de forma determinante sobre a voz épica – eco e raiz do narrador. Esta mudança, associada à forma nova de comunicação, que é aquela ligada à informação, não beneficia a narrativa, segundo o autor. Importa, portanto, a novidade da notícia, sua valoração vem do instante e não do que é único, ou fruto da memória; passamos do artesanal para o industrial.

Assim, ao pensarmos sobre a posição e a figuração do narrador-cronista, na modernidade, como devemos analisar essas questões? Não restaria, ainda, na voz desse narrador-cronista contemporâneo, o traço daquela marca de artesanaria que conseguiria surpreender o prenúncio benjaminiano? A resposta quem sabe a encontremos submersa entre a pressa da prensa e a espera da escuta, bem ali, ao rés-do-chão, onde se tocam, quase despretensiosamente, a voz do narrador e a escuta de seus ouvintes. Como bem observa Arrigucci:

O cronista moderno, é claro, está mais perto dos fatos do dia do que da tradição oral ou histórica, como comentarista que é dos acontecimentos do cotidiano; mas de vez em quando retoma, por assim dizer, a persona de seus ancestrais. (2001, p.54)

Para entendermos melhor essas mudanças, é importante que façamos um sobrevôo, ainda que breve, sobre a importância do surgimento dos *feuilletons* e das *varietés* nas páginas dos jornais franceses no século XIX.

1.2 – Exercícios de *flaneriè*...

No princípio, os folhetins que apareciam nos jornais franceses, no século XIX, eram destinados a pequenos e superficiais comentários sobre o cotidiano. Os chamados *feuilletons* ocupavam o espaço do rodapé dos jornais, diferentemente das seções que tomavam o corpo principal da página e se separavam das outras matérias por meio de um traço horizontal que demarcava sua ocupação ao final da página.

Nesse espaço ao *rez-de-chaussée* do jornal, falava-se sobre um acontecimento político ou cultural, dava-se a notícia dos últimos espetáculos teatrais, contava-se um episódio curioso, enfim, colocava-se, à vista do leitor, os temas mais diversos, colhidos daquilo que o jornal não preza para seu noticiário, mas que acaba divertindo e informando o leitor. Sobre esse espaço que tudo captura, discorre Marlyse Meyer:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha e beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas. (MEYER, 1996, pp. 57-58)

O espaço das *varietés* e dos *feuilletons*, como eram nomeados esses textos, acabará se tornando um rico espaço que passeará do fútil ao útil, pois muitos dos primeiros esboços das crônicas de grandes escritores nascerão desse novo lugar nas páginas jornalísticas. Aos poucos, um veículo consagrado ao factual e ao pragmático vai cedendo lugar a um tipo de texto híbrido, cuja base se vai compondo do que é divertido, descartável e quase inútil, fundido àquilo que desarticula, desloca e acaba sendo cápsula poética e duradoura dentro de um espaço no qual a palavra é feita para não durar.

Nesse novo espaço e desse novo gênero, muitos escritores consagrados, no Brasil e fora, farão suas experimentações. Será o caso, em território nacional, de José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio, Rubem Braga e Fernando Sabino, para citar apenas alguns nomes. Sobre essa nova categoria de texto, Machado de Assis, em crônica datada de 1859 e intitulada “O Folhetinista”, discorre:

Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista.

Se é defeito de suas propriedades orgânicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade.

Entretanto, eu disse - dificilmente - o que supõe algum caso de aclimação séria. O que não estiver contido nesta exceção, vê já o leitor que nasceu enfezado, e mesquinho de formas.

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal.

Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais. Se o tem conseguido por toda a parte, não é meu fim estudá-lo ; cinjo-me ao nosso círculo apenas.

Mas comecemos por definir a nova entidade literária.

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência 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.

Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. (ASSIS, 2003, p.40)

Ao pensar sobre essa nova entidade literária, o folhetim, e sobre aquele que a pratica, o folhetinista, parece que Machado compreende a estratégia do folhetinista como aquela que captura do efêmero sua matéria textual, escuta os ruídos e rumores do espírito moderno e faz deles o ritmo de seus registros. Mais adiante no texto, Machado desenha uma bela imagem para o folhetinista:

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.

Assim aquinhoado pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a *bas-bleus* para aplaudi-lo.

Todos o amam, todos o admiram, por que todos têm interesse de estar de bem com esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação de hebdomadário.

Entretanto, apesar dessa atenção pública, apesar de todas as vantagens de sua posição, nem todos os dias são tecidos de ouro para os folhetinistas. Há-os negros, com fios de bronze; á testa deles está o dia... adivinhem? o dia de escrever!

Não parece? pois é verdade puríssima. Passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra.

Não é nada, é o cálculo e o dever que vêm pedir da abstração e da liberdade - um folhetim! Ora, quando há matéria e o espírito está disposto, a coisa passa-se bem. Mas quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao *far niente*, então é um suplício. (ASSIS, 2003, p. 40-41)

A imagem do colibri, retomada por Machado nessa crônica, aparece primeiro em crônica de José de Alencar¹. Para Alencar, o folhetinista também colhe sua matéria narrada de pequenas porções e diferentes lugares, tal como “o colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como mel das flores, a graça, o sal e

1.Em estudo sobre as relações entre jornal e livro, a partir das crônicas machadianas, Maria Rosa Duarte de Oliveira faz um interessante paralelo entre a imagem do colibri nos textos de Machado e de Alencar. (Cf. OLIVEIRA, 2005, p.234)

o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho”. (ALENCAR, 1995, p. 39)

Dentro desse movimento, o folhetinista transita entre dois lugares – o da multidão e o da individualidade. As páginas dos jornais vão sendo espaço para um produtivo exercício escritural cujas bases vão dando origem ao traçado da crônica moderna. Daí, como um dos retratos da modernidade, emerge uma voz flanadora que coaduna a sintaxe jornalística, fragmentada, sintética e tecida por uma multiplicidade de vozes, àquela que é também voz única e solitária. Assim, a voz ancorada, em um primeiro momento, na prática jornalística, passa a configurar um outro corpo, menos breve e mais denso, corpo sensível e de uma ordem que perdura, se impõe enquanto espaço poético dentro do referencial, transmutando-o.

A voz que emerge da crônica é, portanto, fio tecido entre o ofício da objetividade factual e o ofício duplo do poético. Mas como se compõe esse fio que tece a identidade de um eu que serpenteia entre a voz factual e a poética? Nesse tom que hesita numa enunciação tantas vezes imprecisa e oscilante, o eu do narrador cronista se divide entre o centro de quem narra e o testemunho de quem olha e escuta a história de outros: estamos diante de um exercício de *flanerie*. Ao olhar para si e para o mundo, o traço do cronista surge como um reflexo do *flâneur*, pois está, irremediavelmente, em um lugar de passagem.

O verbete sobre o *flâneur*, do dicionário Larousse do século XI, citado por Benjamin, é um belo exemplo desse lugar de passagem que é também o lugar do artista:

Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um daqueles traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso apreender ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com que ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai atingir o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa; ela mistura e agita as suas idéias, tal como a tempestade mistura as ondas do mar. A maior parte dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, mas *flâneurs* laboriosos e fecundos. Muitas vezes, na hora em que o artista e o poeta parecem menos

ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos. (BENJAMIN, 1989, pp. 233-234)

A figura do *flâneur* está presente em muitos textos de Walter Benjamin e, em todos eles, o autor o “pinta” como um tipo associado à imagem da modernidade. Dentro da frenética Paris do século XIX, Benjamin constrói seu *flâneur* com as fuligens da urbe – seu contorno é feito da geometria das ruas, da neblina das multidões, dos espaços das calçadas, das travessias das passagens. O *flâneur*

examina o passante, o homem da multidão, com o olhar ingênuo do fisionomista, que julga desvendar o individual no personagem-tipo do transeunte anônimo. Se o passante é arrastado inexoravelmente pela massa, como um autômato, o *flâneur* tem a ilusão de não ser massa, de conservar sua personalidade. Em seu passeio ele vai colher impressões, alimentar-se de vivências, botanizar no asfalto. (ROUANET, 1987, p. 76).

Como um esboço do movimento do *flâneur*, ouçamos o que diz Fernando Sabino, em um trecho de seu texto “Última Crônica”:

Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo de seu disperso conteúdo humano, fruto da convivência, que a faz mais digna de ser vivida. Visava ao circunstancial, ao episódico. Nesta perseguição do acidental, quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança ou num incidente doméstico, torno-me simples espectador e perco a noção do essencial. Sem mais nada para contar, curvo a cabeça e tomo o meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: “assim eu queria o meu último poema”. Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então o último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica. (apud.CANDIDO,1992, p.19)

Também no gesto do cronista, o registro do que é alheio e estrangeiro à própria verdade factual figura como elemento fundamental; assistimos, ou melhor, escutamos uma pausa para uma percepção menos afoita e mais contemplativa que se demora, mesmo que em um registro curto, a tecer aspectos da vida cotidiana longe e perto do olhar de todos. Colocando-se aparentemente como mero espectador de cenas e episódios circunstanciais, Sabino observa e narra a

orquestração de seu entorno quase como uma miragem, revelando um eu que passeia entre um fora e um dentro e vai expondo uma estratégia de enunciação cujo ângulo narrativo se torna ambíguo, pois ao mesmo tempo em que diz, mais de uma vez, que lança o olhar para fora à procura de um assunto – tal como o sobrevôo daquele colibri – ele olha também para dentro, escondendo-se e curvando a cabeça, numa típica dialética da *flanerie*: “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido”. (BENJAMIN, 1989, p.190). Próxima a imagem do *flâneur* está também a do artista-trapeiro, metáfora usada pelo poeta da modernidade, Charles Baudelaire, que assim o desenha:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis e agradáveis. (apud.BENJAMIN, 1989, p.78)

A imagem do artista-trapeiro seria uma metáfora da conduta do poeta, para Baudelaire. Sob uma perspectiva benjaminiana, “o trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos”. (BENJAMIN, 1989, p.78). Benjamin relaciona, portanto, a figura do trapeiro na obra do poeta como aquele que caminha pela cidade e recolhe tudo em que tropeça e, tal como o artista, transforma o inútil em matéria de observação.

O que é essencial para as correspondências entre essas figuras do trapeiro e, sobretudo do *flâneur*, com a do narrador cronista, é notar que elas relampejam imagens que estão a todo tempo nas passagens, ora do centro, ora da margem, traçando um movimento que jamais repousa. Assim, a voz do narrador-cronista segue, incansavelmente, à procura do que o olhar, a escuta e as sensações alcançam, para transformá-los em matéria relatada.

A voz que emerge da crônica é, portanto, fio tecido entre o ofício rígido da objetividade factual e o ofício duplo do poético. Mas como se compõe esse fio que

tece a identidade de um eu que serpenteia entre a voz factual e a voz poética? Nesse tom que hesita numa enunciação tantas vezes imprecisa e oscilante, o eu do narrador cronista se divide entre o eu de quem narra e o testemunho de quem olha e escuta a história de outros: estamos diante de um exercício de *flanerie*.

Para Benjamin, o *flâneur* é um laborioso estudioso daquilo que percebe, captura e apreende em meio à multidão. É aquele que está no centro e na margem, passeia entre os dois extremos seu olhar arguto e sua escuta atenta e, deste movimento, vai colhendo vestígios de tudo o que passa. Diz Benjamin:

A embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais. (1989, p.186)

E como imagem especular desta embriaguez anamnésica por onde passeia o *flâneur*, desenha-se a figura de um narrador que não apenas conta uma história, mas de um narrador que alinhava uma escuta e faz dela seu texto, costurado entre os retalhos mais legítimos que o cenário da modernidade oferece. Deste modo, o narrador cronista traz da prática folhetinesca muito do que o constitui, ora por estar no meio da multidão escutando e retendo, de tudo o que passa, as últimas notícias, os acontecimentos mais imediatos, as informações mais apressadas, ora por estar nas margens deste frenético cotidiano e deste lugar contemplar aquilo que percebe, fazendo dessa contemplação matéria relatada.

Em uma belíssima crônica, espécie de elogio confesso às ruas da modernidade, João do Rio pinta a passagem e o gesto do *flâneur*:

[...]Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas,

conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido dilettanti de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja. É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico².

Nesse trecho, João do Rio mostra aquela relação dupla que o flanador tem com seu entorno: o *flâneur* é construído pela rua, e, ao mesmo tempo, se oculta nela. Sob o traçado de sua palavra - que se faz entre a mistura da argila e a tinta da prensa - ele reconstrói os traços dessa multidão sempre em duplicidade: ora pelo coletivo, ora pelo individual; ora por um olhar de vadiagem, ora por um olhar de observador crítico; ora por um tom ficcional, ora por um tom real.

Como podemos notar as tintas que pintam as imagens do *flâneur*, do trapeiro e do cronista, esboçam a invenção de um eu cuja subjetividade se edifica também na multiplicidade.

Essas relações possíveis mostram que a voz do narrador cronista e seus procedimentos de construção textual revelam uma estratégia de composição bastante singular: ao flanar entre diferentes lugares, o eu do narrador cronista se inventa a partir de um método de criação cuja estruturação oscila entre a clareza da referencialidade, as nuances das representações ficcionais e a inquietação das reflexões filosóficas. . Nesse passeio, o cronista vai daquilo que escuta e retém dos fatos circunstanciais e das diversas notícias que modulam sua voz, até as indagações mais essenciais sobre a vida, as relações cotidianas e o *como* escrever, traçando laboriosamente sua pena no trabalho de transformar em texto o que sua percepção recolhe.

É importante esclarecer, contudo, que não será toda crônica que irá trabalhar com o deslocamento do tom meramente referencial, transgredindo-o e inserindo no espaço jornalístico um outro tom, muito mais próximo do poético do que do pragmático, dando ao texto aquele “poder misterioso de fazer as palavras

² Esse texto de João do Rio pode ser encontrado na íntegra no site: (<http://www.almacarioca.com.br/jdorio01.htm>)

funcionarem de maneira diferente em combinações inesperadas”. (CANDIDO, 1992, p. 21).

Ao fazer esta difícil equação, a crônica compõe uma área de jogo cuja característica básica está ligada a uma forma muito particular de transitar entre o ficcional e o não ficcional, dentro da qual o eu do narrador-cronista é aquele que se conta, e pensa a si e, também, o mundo e a linguagem. Operando desse modo, a construção do eu desse narrador-cronista parece se assemelhar, em muitos aspectos, a uma outra construção de voz narrativa – a do ensaísta. No exercício do fazer que aparece em determinadas crônicas, temos, pois, os dois principais fundamentos que erigem o texto ensaístico: a invenção do eu e o pensamento pela forma.

É exatamente na confluência dessa possível equação, que funde crônica e ensaio, que se localiza grande parte da produção cronística de Clarice Lispector, inserida nas páginas do Jornal do Brasil, entre os anos de 1967 a 1973.

Em sua produção, a autora constrói um discurso que, muitas vezes, se desloca do meramente circunstancial, ou casual, para mergulhar em textos tecidos dentro de incansáveis experimentações narrativas que, a nosso ver, evidenciam e reverberam a essência de um método de composição que está presente na maior parte de sua produção: o ensaístico.

CAPITULO II – Convergências: ensaio e crônica

“Somos em toda parte, vento. E o vento, ainda mais sensatamente que nós, se apraz em mexer-se, em agitar-se e se contenta com isso, sem desejar a estabilidade, a solidez, qualidades que não são suas”.

Michel de Montaigne

2.1 – Da voz como forma: diálogos possíveis

Nesse capítulo, investigaremos, mais de perto, o fio que costura o possível diálogo ensaio-crônica. Segundo nossa investigação, esse fio está na base do método construtivo dessas duas práticas textuais. Então, que método é esse? E que referência ensaística tomamos como ponto de convergência para dialogar com a crônica clariceana? Aclaremos algumas questões.

A raiz ensaística que elegemos para esse diálogo, como mencionamos na introdução do trabalho, é aquela de linhagem montaigneana, concernente à obra Ensaaios, do filósofo Michel de Montaigne (1533-1592). Os princípios sobre os quais se fundamentam os Ensaaios de Montaigne indicam um posicionamento crítico e incansavelmente investigativo sobre os fatos que se propõe a pensar. O ensaio que nasce com Montaigne tem como características “a atitude antidogmática, a concentração na subjetividade e a criação de uma escrita não-metódica”. (PINTO, 1998, p. 38).

Em um de seus Ensaaios, observa o filósofo:

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem, como eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade da posição em que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou a minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo como na forma. (MONTAIGNE, 1972, p. 164)

Por meio da bela metáfora do vento, Montaigne desloca seu discurso para onde? Seu lugar parece ser aquele que pratica um pensar sem repouso, instaurando na construção de sua elocução uma articulação sibilante e quase indomável. A configuração inscrita na base dos ensaios montaigneanos é aquela que desloca o traço de uma tradição e acaba por dialogar com ela de dentro de um exercício de reflexão no qual importa mais a liberdade do pensar do que a

imposição de uma verdade. Em seu trajeto ensaístico o filósofo pratica, segundo Liana Teles.

Uma dança perigosa de quem ousou despojar-se de si mesmo e beirar o abismo da perda da identidade, mas que por isso mesmo emerge como um ser livre. A sua investigação incessante da verdade(...) marcada nesse retrato inacabado surge como a busca maior e atemporal de todo ser humano: ser o próprio ser. (TELES, 1922, p. 159)

O Renascimento vai movendo fronteiras para a construção de um outro modo de olhar o mundo e vai ensinando ao homem a aprendizagem e o lugar do indivíduo. Assim, a construção da individualidade parece ceder lugar a uma ordem discursiva na qual a constituição do indivíduo adquire uma significância e um pensamento não legitimados apenas por um traço valorativo a priori, ou coletivo.

Destarte, refutando uma tradição que não admitia espaço para a dúvida e o questionamento, e pertencendo a uma época que vai permitir o surgimento de novas reflexões, em diferentes áreas do conhecimento, Montaigne ensina a pensar e a perceber o homem e a linguagem como organismos em constante movência e indeterminação. Como comenta Auerbach:

Assim o método aparentemente fantasioso de Montaigne, que não obedece a nenhum plano preconcebido mas elasticamente se adapta às mudanças de seu próprio ser, é, basicamente, um método experimental, o único método que se conforma a tal tema.(...) No fim não há unidade de verdade; no fim é seu ser essencial que emerge de seu retrato do cambiante. (apud. LIMA, 1993, p 81)

Ao tomar o homem como tema de suas reflexões, diz Montaigne: “Por certo, o homem é um tema (um subject) maravilhosamente vão, diverso e ondulante. É infundado nele fundar julgamento constante e uniforme”. (LIMA, 1993, p. 32).

Traço importante é que a consciência montaigneana desenha para si e para o pensar sobre o sujeito um esboço falível e não uniforme. Pierre Villey, em texto que traça um belo panorama sobre a construção da “pintura do eu” montaigneano, aponta:

Antes Montaigne partia dos livros. A estrutura do capítulo era feita de exemplos livrescos; o desenvolvimento tecia-se por vezes com sentenças e máximas tomadas de empréstimo a outros autores. Agora Montaigne parte de sua experiência pessoal. Os assuntos são aqueles cujo propósito sua vida habitual solicita sua reflexão. Por isso o *Eu* aparece doravante em todas as páginas (...) Antes o ensaio era um amalgama de exemplos e sentenças tiradas de um herbário. Somente o fio vulgar que os ligava pertencia a Montaigne. Agora é um ramilhete de observações práticas, e de reflexões pessoais, ainda frescas, e perfumadas pelo *Eu* de Montaigne. (apud.MONTAIGNE, 1961, p.38-39)

O procedimento escritural montaigneano evidencia uma liberdade reflexiva que traz para a forma da escritura um quase método de descoberta e, enquanto assistimos à pintura do eu ser traçada, a invenção de um novo método escritural se faz, e se fixa, paradoxalmente, nas passagens. Ouçamos novamente Montaigne:

Não pinto o ser. Pinto a passagem. [...] É o avesso de um papel (um contrerolle), de diversos e mutáveis acidentes e de imaginações irresolutas e, quando sucedem, contrárias: ou porque eu tenha mudado (sois que je sois autre moy-même), ou porque capto o objeto por outras circunstâncias e considerações. Daí que, com frequência, me contradigo, embora à verdade como Dêdades dizia, não a contradiga. Se minha alma pudesse fixar-se, não me ensaiaria, mas sim me resolveria. Minha alma está sempre em aprendizagem e sob prova. (LIMA, 1993, p. 70)

O que significa pintar a passagem? Na sua escritura, Montaigne desvela um itinerário nômade, de fluidez permanente, que tece seu fazer longe de um pensamento dogmático e imutável. Esse fazer traz em sua essência uma forma que:

Monta vários movimentos que se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura, depende a fecundidade do pensamento. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco de experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (ADORNO, 2003, p.30)

Assim, na base do método montaigneano, a voz do narrador ensaísta parece se fundamentar e se determinar, portanto, por um ponto que é singular também para a urdidura da voz poética: o ponto de fusão entre o corpo ficcional e

o corpo referencial. Para Manuel da Costa Pinto, o ponto central que aproximaria ensaio e literatura seria exatamente a questão da “invenção da subjetividade erigida e pensada no interior do tecido discursivo” (PINTO, 1998, pp.80-81). Neste aspecto, é importante notar que se está pensando sobre a responsabilidade da forma dentro do manejo de uma estrutura interna de enunciação. Parece-nos que o método aqui apontado seria aquele deflagrado no interior da própria linguagem, o que faz ecoar uma reflexão de Roland Barthes:

O método não pode ter por objeto senão a própria linguagem, na medida que ele luta para baldar todo discurso *que pega*: e por isso é justo dizer que esse método é também ele Ficção: proposta já avançada por Mallarmé, quando pensava em preparar uma tese de lingüística.” Todo método é uma ficção. A linguagem apareceu-lhe como o instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem: a linguagem se refletindo. (BARTHES, 2004, p. 43)

Como uma voz paralela a esta parece se erguer o tom central dos métodos constitutivos do ensaio e da crônica, pois seus princípios operatórios hesitam entre a reflexão e a captura do real e a invenção do eu que reflete sobre a forma. Por meio desse constante jogo dos signos, vemos a presença de uma espécie de reflexão crítico-filosófica junto à presença da reflexão estética encenar o movimento do pensamento e da forma.

Mas como pensar um método que é também ficção? Estamos diante de um método de criação, cuja essência é problematizar e não determinar um caminho. Mas se na base de todo método está um mapeamento, uma espécie de território pelo qual se deve seguir, como caminhar em um território movente? Como não se perder ou andar em círculos nesse território? Para não sermos tragados por sua movência, cremos que o melhor caminho é aprender a ler sua cartografia.

Para tanto, é fundamental lembrarmos que, nesse terreno, o trabalho com a forma é lançado para mais perto da força semiótica da linguagem do que de sua força mimética. Essa força semiótica, segundo Barthes:

[...] consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas arrebataram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem

servil uma verdadeira heteronímia das coisas.(BARTHES, 2004, p 28-29)

Nesse sentido, a posição frente à linguagem não é de certeza nem de completude, mas de incompletude e de falta; pois esse método de jogo não é determinante nem sistemático, mas aponta sempre para uma flexibilidade - daí, a totalidade do ensaio ser “a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo”. (ADORNO, 2003, p.36).

Tal como no ensaio, na crônica clariceana há também um território movente, no qual o discurso joga com o pragmático e com o poético em uma medida jamais totalizadora. Deste modo, a lei formal, tanto do ensaio quanto da crônica, seria exatamente uma lei transgressiva. Mais uma vez coloca Adorno “É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível”. (2003, p. 45)

Deslocar a lei da ortodoxia é assumir para seu discurso um lugar de encruzilhada, ou seja, é “manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (BARTHES, 2004, p. 27).

É exatamente neste território de movência e de passagem que se tece o corpo e a voz da produção cronística clariceana.

2.2 – Fios de tantas vozes: faces das crônicas clariceanas

Clarice Lispector transita durante mais de trinta anos no meio jornalístico brasileiro. Desde 1940 Clarice contribui com a imprensa brasileira; de 1940 a 1941 publica, em uma revista intitulada *Vamos Ler!*, traduções, contos e entrevistas. Entre as décadas de 50 e 60, a autora, sob pseudônimos, assina colunas femininas em alguns jornais cariocas. No semanário *Comício*, Clarice assina uma coluna como Teresa Quadros e, em coluna intitulada “Correio Feminino – Feira de utilidades”, Clarice será Helen Palmer. Além de sua assinatura sob esses pseudônimos, na década de 60, aceitará ser *ghost-writer* da atriz Ilka Soares em uma coluna chamada “Só para mulheres”, publicada pelo *Diário da Noite*.

Nesses trabalhos os textos encomendados tinham de seguir um formato determinado, e a intenção era a de pura informação e entretenimento para o público feminino; a maior parte de suas colunas lembra um brevíário das notícias mais variadas, prosaicas e superficiais sobre moda, comportamento e tudo o que dissesse respeito ao universo da mulher.

Nas colunas femininas, o tom dos textos costuma ser aquele comprometido com o entretenimento e com a informação sobre certos aspectos do comportamento feminino. A verdade assumida pela narradora desse tipo de texto é a daquela que observa sua época, seus costumes, as tendências da moda, captura-os e lança-os em um diálogo direto com suas leitoras.

A leitura dessa produção de Clarice mostra a voz de uma colunista que tece seu texto dentro de uma moldura factual, informativa e pragmática que os jornais ou revistas solicitavam para este tipo de texto - motivo que faz com que aqueles aspectos de corrosão e ruptura com o formato estabelecido ainda não apareçam no método de construção de grande parte desses textos.

Contudo, em certas colunas, quase como num idioma estrangeiro, encontramos textos que atravessam com força poética e linguagem ambígua o

tom dessas colunas. Como fica, então, a questão da ordem de seu discurso dentro do discurso da ordem jornalística?

É interessante notar que, ao lado das receitas de boa conduta e dicas de moda, parece escapar a esta máscara jornalística traçada por seus pseudônimos, e tão distante da voz clariceana que estamos habituados a reconhecer, uma outra voz bem mais próxima de nós, cujas nuances nos remetem à força de sua poética que, nas páginas jornalísticas, faz hesitar o factual e o poético.

Selecionamos dois trechos para ilustrar com maior clareza essas diferenças encontradas dentro do ofício jornalístico clariceano para essas colunas.

CULTIVE SUA BOA APARÊNCIA (Helen Palmer)

A boa aparência faz com que a pessoa se sinta mais feliz e com um sentimento de segurança que muito a ajudará na vida. A boa opinião que fazem de nós é na realidade muito mais importante do que admitimos a nós mesmos. Não estamos falando em beleza, perfeição de traços, mas a um correto modo de se preparar e fazer o “make-up” que ajude a mulher a parecer bela, mesmo quando seus traços são irregulares. Com todos os recursos que temos nos dias de hoje, a mulher não pode ser feia, e só será se o quiser, deliberadamente. Mesmo para a feiúra irremediável – como se dizia antigamente – há recurso. A cirurgia plástica consegue corrigir a maior parte dos defeitos e os cosméticos apropriados são capazes de esconder cicatrizes no rosto e outras deformações. (NUNES, 2006, p.19)

CHEGA DE CINTO (Teresa Quadros)

Ao pôr o papel na máquina, me vem à mente uma pergunta primitiva, ingênua, que seria quase idiota se, dentro da sua simplicidade, não fosse a semente desta crônica. “O que é a moda”? Confesso que embатуquei. Definir é sempre difícil, perigoso e, algumas vezes, pedante. Principalmente para uma mulher, mesmo se tratando de assuntos femininos. As definições implicam profundezas filosóficas e filosofia é, no dizer dos homens, para cérebro de homem e nunca para miolo de galinha, como eles julgam o nosso quando pretende se imiscuir na ciência que vai de Platão a Sartre, passando por Spinoza e Heidegger. Saltemos, pois, a pergunta perigosa e fiquemos na outra, que veio na sua cauda e cuja especulação poderá trazer maior proveito coletivo. “Qual a finalidade da moda? (NUNES, 2006,p.130)

Na primeira coluna, esboça-se um texto leve, informativo, cuja linguagem objetiva visa informar e dar “dicas” de maquiagem e beleza. Aqui, não há espaço para falarmos em um deslocamento ou uma ruptura com o modelo instituído, sem esquecermos, também, que a coluna de Helen Palmer era patrocinada pela indústria de cosméticos *Ponds* – assim, a colunista informa e agrada ao patrocinador.

Já ao segundo texto, é preciso lançar um olhar mais atento. Em um volteio pelas margens de uma pergunta aparentemente banal – “o que é a moda?” - a cronista, ao lado da aparente conversa fiada sobre a finalidade da moda, vai além do circunstancial proposto pela coluna e acaba costurando um pensar crítico e irônico.

De saída, a narradora pensa o próprio material de seu texto – que nomeará de crônica, e problematiza sobre a impossibilidade de defini-lo. Definir, segundo ela, implica o filosofar sobre o assunto, coisa que, segundo os homens, não estaria ao alcance da mente feminina; no entanto, em fina estratégia, a voz da colunista se mascara de uma falsa ingenuidade e, em canto irônico, cita filósofos como Platão e Spinoza. Dentro desse manejo irônico, e sob uma forjada inocência, prefere saltar desse terreno, passando para a reflexão sobre a definição de moda sem, no entanto, abandonar a estratégia de trocadilhos e ironias na construção do texto. Dessa forma, nesta cena narrada instaura-se, muito machadianamente, a máscara de uma narradora que em nada se parece com uma simples colunista de textos fúteis, mas que, ao contrário, encontra na ironia a sua base construtiva e:

sobre a qual se funda outro pacto de leitura do narrador-cronista com seu leitor: o de formação de uma consciência crítica e de uma agudeza perceptiva para os dois lados daquilo que se diz: o visível e o invisível; o dito e a sua negação; o revelado e o subentendido. Nela, na ironia, se fundamenta a arte da leitura enquanto “mastigação ruminativa”, exigindo que a atenção do leitor se volte para as tonalidades e sutis deslocamentos do discurso. (OLIVEIRA, 2005, p. 239)

Por essa via de reflexão, ainda que em suave nuance, podemos vislumbrar, no texto citado de Teresa Quadros, o contorno daquele

mascamamento/ desmascaramento que estará presente na voz das crônicas, estas sim, assinadas por Clarice Lispector no JB.

Nos idos da década de 60, Clarice recebe um convite para assinar uma coluna semanal, aos sábados, no JB. Seus textos irão ocupar por quase sete anos esse espaço na imprensa, de 1967 a 1973, e falarão sobre os mais variados assuntos. Mas seu compromisso agora não é com a verdade da informação sobre a moda ou a boa conduta para o casamento, nem tampouco com o patrocínio de uma indústria cosmética - nas páginas do JB Clarice é ela mesma, autora reconhecida pelos leitores e consagrada pela crítica. Dentro desta sua “nova” prática, Clarice reflete:

FERNANDO PESSOA ME AJUDANDO

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, 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. Na literatura de livros permaneço anônima a discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha identidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. 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. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. (LISPECTOR, 1992, p. 139)

Clarice passeia e se experimenta como cronista. Quando dizemos que ela *passeia* e se *experimenta*, estamos nos referindo ao gesto da invenção do eu e ao movimento da construção da forma que vem daí. Esse eu que está à procura de uma forma para suas crônicas traz, de sua poética, um método assumidamente não-sistemático, e nesse chão que continua a ser estrangeiro àquele de sua prática – a literária –, a movência da voz desta narradora-cronista se parece com aquela de uma estrangeira que é “obrigada” a falar a língua de outro país, mas que vai deixando perceber, em filigrana, a marca imutável de sua língua de origem.

Enquanto esboça a “pintura de si”, Clarice esboça, sobretudo, a “pintura” de seu método. O que vemos dentro das páginas jornalísticas está também esboçado nas páginas de muitos de seus contos e romances – esse eu à procura de um lugar e essa escritura à procura de uma forma. Como eco a essa reflexão, citamos Clarice:

Eu tinha um medo de que escrever se tornasse um hábito, e não uma surpresa. E eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “ Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo esse preceito. (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2004, p. 73)

Clarice assume esta ‘lição de pintura’ que ensina um constante treino, espécie de exercício que não repousa. O preceito que ela segue revela aquele estar em movência, pois a autora deixa claro que não deseja para si a aquisição de um hábito que lhe tire a surpresa da experimentação frente ao ato de escrever. Junto a este treino da forma, está a invenção do eu que busca essa forma e os dois tecem uma imagem sem repouso.

Essa via de reflexão nos faz pôr em questão, aliás, a relação de seu ofício jornalístico vinculado diretamente a uma escritura biográfico-literária, pois esse vínculo daria à sua obra um repouso que nela não existe. Luiz Costa Lima, pensando a diferença entre ensaio e autobiografia, esclarece:

Se autobiografia e ensaio são derivas que partem do mesmo ressalte do eu, radicalmente se distinguem seja por suas tematizações características – a de uma vida que se confessa, a da vida sobre que se reflete – seja sobretudo pelo modo como se conduzem diante do vazio correlato ao indivíduo. (LIMA, 1993, p. 88)

É claro que negar os traçados biográficos em suas crônicas seria fechar os olhos para uma evidência, mas cremos que estudar sua obra ancorada neste viés seria reduzi-la e não olhar mais de perto o constante jogo de seu traçado. A criação de uma *persona* é a presença movente de seu eu. Em crônica de ADM, mais uma vez Clarice tece esse jogo:

PERSONA

Não, não pretendo falar do filme de Bergman. Também emudeci ao sentir dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor. [...] Vou falar da palavra *pessoa*, que *persona* lembra(...). *Persona*. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir.[...] Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. (LISPECTOR, 1992, pp. 77-78)

Ao jogar com o conceito de *persona*, veste o corpo da crônica de uma dupla face: o texto não é exatamente sobre o filme de Bergman, mas sobre o que ele suscita. A crônica não é exatamente sobre o conceito de *persona*, mas sobre o que ele costura no texto: múltiplas faces de um eu que oscila entre aquele que representa e aquele que se apresenta – sua essência é problematizar aquilo que pensa.

Assim, seguindo mais de perto seu traçado, vamos percebendo que o que vemos não é um retrato em repouso nem definido, mas sim um esboço indefinido, incerto, e em constante procura. Deste modo, sem deixar de usar o tom pessoal junto ao informativo para compor seus textos – uma das características que legitima a crônica como gênero, aliás – Clarice atravessa as páginas jornalísticas com um traçado que vai muito além de um horizonte autobiográfico. Aliás, em coro à nossa reflexão, ecoa uma bela passagem de Ernesto Sábato:

AUTOBIOGRAFIAS

Dada a natureza do homem, uma autobiografia é inevitavelmente mentirosa. E somente com máscaras, no carnaval ou na literatura, os homens se atrevem a dizer suas (tremendas) verdades últimas. “Persona” significa máscara e, como tal, entrou na linguagem do teatro e do romance. (SÁBATO, 2003, p.60)

Evidentemente não é proposta dessa pesquisa a análise sobre a questão da autobiografia na obra clariceana, mas um pequeno sobrevôo sobre essa questão nos pareceu importante para pontuar alguns aspectos significativos dentro do modo como estamos investigando nosso objeto. Pelo recorte que fazemos e pelo viés analítico que sustentamos, parece coerente defender que o método ensaístico seria, de fato, aquele que está na base da produção cronística clariceana. Acreditamos, pois, que ler essa produção como o lugar de um testemunho confessional, ou de uma criação meramente biográfico-literária³ seria fixar sua poética em um lugar onde ela não poderia estar.

É em torno dessa reflexão que, nas páginas do JB, Clarice ergue uma voz descentralizadora que, ao mesmo tempo que sugere uma narradora-cronista que se conta a si própria, conta muito sobre seu fazer.

Nesse jogo, suas crônicas coadunam a força poética ao traço pragmático. Evidentemente, jornalismo e literatura se fazem de um núcleo comum – o rastreio e o manejo da palavra, e o que pode ela capturar do real - mas suas ordens discursivas são outras.

A fala do jornalista se estabelece mais próxima de uma ordem que investiga o real e se compromete a analisá-lo e observá-lo, sobretudo, pela janela da ética, enquanto a fala do cronista, ao observar e analisar este real, o percebe, sobretudo, pela janela da estética.

O cronista não exatamente conta os fatos, mas observa, comenta, faz digressões e, vez por outra, também conta e erige personagens no corpo de seu contar híbrido.

Apesar de suas bases partirem de lógicas construtivas diversas (se quisermos utilizar uma nomenclatura jakobsoniana, o discurso jornalístico se construiria no domínio da função referencial e o discurso literário no domínio da função referencial e o discurso literário no domínio da função poética), no jornal e, especificamente, no corpo construtivo da crônica, estas duas bases se imbricam.

³ Embora nosso viés analítico discorde daquele que lê a obra clariceana, em grande parte, como uma obra biográfico-literária, indicamos, ao leitor interessado nesse viés, o trabalho de Edgar Cezar Nolasco, **Restos de Ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**, São Paulo, Annablume, 2004.

Nesse sentido, seu discurso passeia do eixo paradigmático ao sintagmático e em seu revés também, fazendo do texto lugar em que a lógica do discurso não elege uma supremacia de funções, mas as funde e, nesse movimento, a voz do cronista segue caminhos que traçam harmonicamente os laços possíveis entre ensaio e literatura. Sobre esse enlace, lembramos uma esclarecedora passagem de Manuel da Costa Pinto:

Na literatura, porém, a criação de um universo que é justaposto ao universo referencial se dá a *partir* da ênfase sobre o caráter sensível da linguagem, enquanto, no ensaio, a poeticidade (no que ela tem de ficcional) é o *ponto de chegada* de um discurso que se quer referencial. Por isso o ensaio é um gênero limítrofe entre a reflexão filosófica e a criação artística. (PINTO, 1998, p. 79)

No trabalho do ensaísta, está também a consciência de que é sempre no intervalo, na passagem, no velar e desvelar do signo, que o escritor está trabalhando. Isso traz a certeza de que narrar o vivido é perdê-lo um pouco; porém, narrá-lo significa, também, manipular o signo, fazer dele moeda de jogo entre a verdade do que se pensa e do que se percebe, e a verdade da linguagem. Ecoam, aqui, as palavras de Leyla Perrone-Moisés:

O trabalho da forma é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao elecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza. (1990, p.106)

Assim, uma vez mais se esbarram, nos traçados entre forma e voz da escritura, a criação ensaística e a criação literária. E, como vimos apontando, é neste meio, no esbarrar desse diálogo, que a prática jornalística clariceana e, por extensão, sua poética, se fiam.

Podemos perceber que dentro do jogo especulativo e de movência, presente em suas crônicas, a narrativa pratica todo o tempo um escorrer para dentro de si – no espaço jornalístico - e para fora – no espaço literário. Em diferentes textos Clarice afirma que o trabalho com o texto para jornal e para livro é muito diferente e que na passagem desses meios o modo de escrever se

transforma. Todavia, muitas das crônicas publicadas no **Jornal do Brasil**, quando não aparecem como contos em outras publicações e sem modificações no texto, aparecerão como capítulos de alguns livros. Então onde está a diferença proclamada pela autora? A respeito disso, ouçamos o que diz Clarice, em texto publicado no dia 2 de maio de 1970, no **JB**:

ESCREVER

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. Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método e 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. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar, por assim dizer a minha verdade. 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. A história interminável que então comecei a escrever (com muita influencia de O lobo da estepe, de Herman Hesse), que pensa eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de auto-conhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir. (LISPECTOR, 1992, p. 304)

Mais uma vez, temos a autora pensando a questão de seu método e, nesse pensar, Clarice se mostra como uma devoradora de suas próprias afirmações – ela própria coloca sua narrativa frente a si mesma, num tecer e destecer sem fim, que se cita, se reaproveita, se nega e se afirma dentro de um movimento ilimitado. Esse movimento forma, na base de sua poética, o espelho daquela imagem orobórica, espelho de uma narrativa serpenteante cujo traço desenha o rastro de um caudal narrativo que, a todo tempo, se olha e se morde a si mesmo.

Dentro dessa espécie de jogo alquímico, de uma poética que jamais repousa e de um eu que jamais se define, seus textos são voz e forma que se fazem em um movimento sem fim, onde a ordem não é a das certezas, mas a das possibilidades.

CAPITULO III – A Movência das fronteiras

“No fundo do desconhecido em busca do novo”.

Charles Baudelaire.

3.1 Uma escritura movente

Abrimos as reflexões deste capítulo com um pequeno texto de Jorge Luis Borges:

DO RIGOR DA CIÊNCIA

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (BORGES, s.d., p. 83)

Não encontramos melhor passagem para dialogar com a proposta deste terceiro capítulo do que esta citada. O texto borgeano⁴ fala de um mapa que se dilata na tentativa de abarcar todo um território e suas fronteiras, mas tal procura é inútil e obliterada. Apesar da busca por uma extrema precisão, ou do rigor excessivo pela captura plena da representação de tal território, a tarefa é malograda. Por meio de sua peculiar ironia – inscrita também no título do texto - Borges ergue a certeza de uma falibilidade - afinal, como precisar e delimitar o que é sempre excedente e que está em contínua movência?

⁴ É essencial pontuar que Borges atribui a autoria do texto a um suposto autor do século XVI - Suárez Miranda. Todavia, alguns estudos esclarecem que este seria mais um jogo irônico e de mascaramento do autor argentino.(Cf.JUNIOR, Guilherme Simões Gomes. Borges, disfarce de autor. SP:EDUC, 1991).

Como espelho dessa impossibilidade, a “relíquia das Disciplinas Cartográficas”, que mostra de maneira irremediável um método malogrado. Então, o que fica para nós desta implacável ironia de Borges, para dialogar com a poética clariceana? A imagem de um território movente no qual limites são permeáveis e fronteiras ultrapassadas.

A obra de Clarice torna praticamente impossível um mapeamento preciso no que diz respeito a sua produção. Tentar formatá-la em gêneros, ou classificá-la, seria incorrer em um ingênuo reducionismo. Uma das marcas de sua produção é, como apontamos no final do capítulo anterior, passear em torno e ao redor de si mesma, em um contínuo jogo de capsular-se / desencapsular-se, feito corpo camaleônico. Percorrer sua obra significa encontrar trechos, citações, passagens inteiras, ora como crônicas, ora como contos, ora como partes de capítulos que transitam no caminho permeável e fluido de sua poética. Tal qual a certeza do malogro cartográfico citado por Borges, no terreno dilatável da escritura clariciana a captura da totalidade é traço utópico. Numa esclarecedora colocação sobre a noção de totalidade, o geógrafo Milton Santos aponta:

É a realidade do todo que buscamos apreender. Mas a totalidade é uma realidade fugaz, que está sempre se desfazendo para voltar a se fazer. O todo é algo que está sempre buscando renovar-se, para se tornar, de novo, um outro todo. Como, desse modo, apreendê-lo? (SANTOS, 2002, p. 117)

Investigando o processo construtivo de **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**, e ancorada no argumento de que o fazer clariceano é urdido sem limites classificatórios, Vilma Áreas aponta que “De antemão sabemos que a produção da escritora é de tal modo entrelaçada que seria um risco de simplificação ou furor classificatório estabelecer fronteiras ou rupturas drásticas em seu percurso”. (2005, p. 21)

Não é à toa que Arêas elege **Uma Aprendizagem** para falar do enlace constante entre os textos clariceanos, pois que esse livro se compõe de muitos fragmentos de outros textos – inclusive de crônicas publicadas no JB. Mesmo por meio de um sobrevôo muito rápido, que tenta estabelecer um cotejo entre a forma de composição da obra em foco com outras obras clariceanas, o texto de Arêas

traz uma questão com a qual não podemos deixar de dialogar: a busca de um lugar para suas crônicas dentro e fora de **Uma Aprendizagem**.

A obra clariceana em foco é feita de algumas cenas e partes de outros textos, isto comprova o traçado de movência, de remontagens, de autocitação tão habituais no fazer de Clarice. Ao falar da passagem dos textos que primeiro foram publicados como crônicas e depois acabaram fazendo parte de Uma aprendizagem, Arêas ora chama a atenção para as mudanças de pontuação, ritmo e diálogos na estrutura dos textos, ora para a quase ausência dessas marcas:

Ora, as crônicas, ou trechos delas, ou trechos do romance ou de cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de Uma aprendizagem.(...) Em suma, o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos e artifício, o que muitas vezes conta mais pontos para as crônicas, em termos de funcionalidade. Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião. (2005, p.36)

Mas é justamente na rachadura dessa forma que as crônicas clariceanas tecem um corpo maleável cujos traçados permitem essa passagem para outros territórios de sua obra, daí a afirmação de Arêas “para o jornal, textos mais diretos” parece ser um tanto perigosa e generalista. Apesar de não ser proposta do capítulo de Arêas a análise aprofundada sobre as crônicas clariceanas, a um leitor mais desavisado poderia parecer que sua produção para jornal é feita de restos de uma ficção, ou apenas da força de uma necessidade financeira. Em outros dois momentos a crítica expõe que “Aqui, para fazermos justiça, lembramos as condições insuportáveis sob as quais Clarice escrevia na época. Uma aprendizagem inaugura os livros feitos de reaproveitamento ou de autocitação, por pura necessidade”. (2005, p.36) E, mais à frente, “Se compararmos todos os trechos, vemos que o texto de 1972 não passa de um curto fragmento extraído de Uma aprendizagem alinhado com outros para compor a crônica em dia de pouca inspiração ou de muita impaciência”. (2005, p.37)

É certo que a própria Clarice afirmava que escrevia por necessidade financeira, que pretendia se plagiar, que reaproveitava seus textos, mas não podemos esquecer que estas falas chegam de uma autora que se mascara, e que sempre construiu a invenção de um eu movente, camaleônico e incerto⁵. Aliás, é a própria Clarice quem diz “Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê? um quase tudo”. (GOTLIB, 1995, p. 49). Portanto, mencioná-la assim, sem apontar essas faces, não seria correr o risco de reduzir suas crônicas à herança daquele velho tom menor dado a essa sua produção? Outra questão importante é aclarar que não é apenas nas páginas de *Uma aprendizagem* que Clarice inaugura os livros feitos de reaproveitamento ou de autocitação. Em *Laços de Família*, por exemplo, publicado em 1960, Clarice reaproveita o texto “Mistério em São Cristóvão”, já publicado no tablóide *Comício*, em 1952.

Mais uma vez, notamos que mover-se no espaço da literatura clariceana é andar em terreno movediço. Importa menos o registro de quando a autora inaugura esse movimento, do que o modo como ela joga com este gesto e o que ele significa no manejo de sua poética. Aliás, como mais um exemplo dessa estratégia, é fundamental lembrarmos o refluxo desse movimento, no gesto contrário da migração da crônica ao livro ou ao conto, quando Clarice publica, como crônicas no JB, inúmeros textos que foram, antes, publicados como contos. Lembramos o caso dos contos “O ovo e a galinha”, “Tentação”, “Os obedientes”, que fazem parte de *A legião estrangeira*, obra de 1964, e que serão publicados no JB nos anos de 69 e 72.

Em novo movimento contrário, outra vez na migração das crônicas para o livro, leremos algumas crônicas do JB como contos publicados em *Felicidade Clandestina*, de 1971. Nas páginas do JB, entre os anos de 69 e 70, “Felicidade Clandestina” era “Tortura e Glória”; “Tentação” era “O Intransponível”; e outros que conservam o mesmo título, como “Menino a bico de pena” e “Miopia Progressiva”, que também nasceram como crônicas. Desse modo, esse trânsito

⁵ Arêas cita duas falas de Clarice que mencionam a relação de sua escrita com as questões financeiras e de plágio. Cf. op. cit., p.36 e 37.

de textos na íntegra, ou de pequenos trechos que circulam por todo o corpo da obra clariceana, serve para nos trazer de volta a lição borgeana citada mais acima, de que traçar determinantes e fôrmas no interior dessa poética é olhá-la pela lente míope daquele Colégio de Cartógrafos, já que sua escritura nômade, ao deslocar-se, está também sempre nos deslocando.

Perceber esse trânsito importa à nossa pesquisa justamente para pensarmos, agora mais de perto, como as crônicas clariceanas acabam violando o formato da produção jornalística e diluindo aquelas fronteiras de gênero, pois será também no espaço da imprensa que Clarice fará circular seus textos sob as marcas da desmesura e da heresia. Marcas essas que erigem as bases de toda a sua produção e que, aliás, vimos defendendo como traço fundante da força ensaística de sua poética.

A invenção desse eu clariceano, que é forma textual se movendo sempre nas fronteiras e nas passagens de um lugar a outro, se faz corpo nômade que transmuta em direções diversas. Em um belo estudo sobre o nomadismo e a mobilidade dos textos de Clarice, apoiada no conceito de nomadismo desenvolvido por Deleuze e Guattari, Curi tem ricas e coerentes passagens sobre a produção da autora:

Posiciona-se, assim, no 'meio' do que se supõe crônica e o discurso jornalísticos porque, no intercâmbio dos espaços, dos meios, dos textos, produz um amálgama textual. Nos movimentos, nas remontagens, na margem, diluem-se, definitivamente, as fronteiras do gênero literário e dos temas adequados a determinado veículo. Escritura que só se acompanha através de suas linhas compostas e descompostas a cada encontro; escritura que repousa nos pontos, mas não faz deles seu sentido – de partida, ou chegada. Desconhece um lugar: na passagem se tem dela um instantâneo; as expressões ali capturadas são alguns rastros de sua própria geografia. (2001, p. 59)

Esse posicionamento fronteiro e em trânsito desenha, para a produção clariceana, aquele espaço no qual seu “eu” se fabrica e se inventa sempre em zonas de passagem - raiz e contorno do ensaísmo. É importante notar que não estamos querendo dizer com isso que há em sua obra uma abordagem assistemática de idéias; ao contrário, neste traçado, ela configura um movimento

que liga coerentemente as partes, apesar da ilusória oposição entre elas. Clarice está sempre pronta a lançar seus textos - contos, romances, crônicas, entrevistas - neste contínuo terreno dilatado. Eis aí seu método – o da travessia de seus próprios limites, que vaza marcos, que tece alianças, que jamais repousa. Esse pensar fraturado forma, também, as bases do ensaio, que:

pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2003, p. 35)

Diante destas relações possíveis, é fundamental perceber, na produção cronística clariceana, a imagem de um corpo maior, que reflete as tantas nuances de sua poética; daí sua singularidade, movência e ruptura com o traçado pragmático do jornal. Constrói-se assim um método cujo território sustenta-se mais no ritmo e na dimensão desse ritmo, do que na marcação de suas fronteiras. Lembrando Deleuze: “A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo”. (DELEUZE, 2007, p. 122)

Desta forma, à luz da perspectiva de fronteira como área de troca e influência, fazer a seleção das crônicas de Clarice significou passar em revista os dois pontos essenciais que essa produção suscita: seu movimento de deslocamento e sua base ensaística.

Daí, também, nossa dificuldade, pois que selecionar as crônicas para o corpus da análise exige uma larga atenção para não fazermos deste momento da pesquisa um ponto de incoerência com tudo aquilo que vimos argumentando.

Para caminharmos tentando não esbarrar em territórios classificatórios, propomos uma análise, a partir de três frentes investigativas: a da *invenção do eu*, que abrange o jogo de mascaramento / desmascaramento da voz narrativa; a da *responsabilidade da forma*, que analisa a construção da reflexão crítica de seu fazer literário, e a do *gênero limítrofe*, que investiga o diálogo entre a demanda filosófica e a poética.

3.2. Da clandestinidade da forma: análise de “Tortura e Glória”

“Felicidade Clandestina” é, talvez, um dos contos mais conhecidos da obra de Clarice Lispector. Todavia, antes de ser “Felicidade Clandestina”, publicado em 1971, em livro homônimo, esse texto foi “Tortura e Glória”, nas páginas do JB, em 2 de setembro de 1967. Não é proposta de nossa pesquisa levantar uma análise comparativa entre as mudanças, poucas ou não, de um texto para o outro; contudo, um dado exige de nós uma reflexão: a mudança dos títulos. Para essa reflexão, escolhemos partir de uma pergunta: o que há de clandestino em “Tortura e Glória”? Vejamos.

O texto narra a história de um jogo sádico vivido por duas colegas de infância. Uma, magra e loira, voraz leitora, deseja um livro: *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Outra, gorda e ruiva, rica e filha de pai dono de livraria, possui o livro. Para a voraz leitora, em sua infância humilde, desejar o livro de Lobato significa esperar por ele, já que era um livro muito acima de suas posses. Mas, certo dia, a colega rica, como que casualmente, comunica que lhe emprestará o livro. Inicia-se, assim, um sádico jogo articulado pela menina ruiva.

Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia. (LISPECTOR, 1992, p. 20)

Dia após dia, a menina loira vai à casa de sua colega rica, na esperança de pegar o livro, mas essa tem sempre uma desculpa para adiar o empréstimo. Promessa e espera, procura e renúncia. A narrativa é tecida em um ritmo tenso e lento e nós, leitores, ao mesmo tempo em que vamos ouvindo, atentos, o que vai ocorrendo, também vamos esperando pelo livro e sua leitura. Afinal, o que será que há de tão valioso nas páginas de **Reinações de Narizinho**, para que a menina se submeta a esse jogo? Diz ela: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”. (LISPECTOR, 1992, p. 20)

Curiosos, vamos seguindo a narrativa. A cada passo do relato, a narradora personifica na escritura o mesmo jogo por que passara: desloca-se, para o interior da linguagem, o movimento que projeta a espera vivida em uma espera, agora, lida⁶.

No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. (LISPECTOR, 1992, p.20).

Não se tem o livro, não se faz a leitura. E, enquanto a narradora nos conta como foi sabotada, vai compondo um efeito de ressonância que repete, na escritura, o gesto dessa sabotagem. Inversão de domínio: movimento de um prazer clandestino. Agora, a narradora, plenamente consciente do poder de seu discurso, domina o leitor – que também espera. Nesse campo movente, um espaço duplo: o palco da escritura, na cena da leitura.

O interessante é perceber como a consciência e a responsabilidade da forma revelam um movimento escritural serpenteante que, de uma mudez, pois a voz de Lobato não se escuta, faz nascer um outro contar. O adiamento do empréstimo e, por conseqüência, da leitura, marcado por passagens aparentemente inocentes de seu relato, insere um movimento de trapaça na própria escritura clariceana:

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho.(...) Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você não veio, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se formando sob os meus olhos espantados. (LISPECTOR, 1992, p.21)

Esse movimento faz correr no subsolo do texto o ritmo de uma escritura ensaística. Ao incorporar uma ambígua hesitação entre um contar e um devir, a

⁶ A partir do conto “Felicidade Clandestina”, Ricardo Iannace faz uma interessante leitura a respeito do papel do leitor e da leitura, no capítulo “Clarice e seus personagens leitores”, in: A leitora Clarice Lispector. SP:EDUSP, 2001, pp. 41-51.

narrativa faz mover, nas bases de sua construção, “um método de pensar por deslocamento e jogo, afinado com a sua expressão no ato da escritura”. (OLIVEIRA, 2006, p.01). Assim Clarice quase marginaliza as reinações de Lobato para dar centro a outras reinações, suas, de seu contar, de seu manejo com a linguagem e de seus arranjos discursivos. O gesto clariceano parece trazer à cena um modo de escrever muito próximo daquele ao qual se refere Max Bense:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (apud ADORNO, 2003,p.36)

Em uma rede prismática de histórias as fronteiras do texto movem-se e a tensão e a força de um devir continuam a tecer o jogo de trapaça ao qual estamos submetidos. Como diz Rosenbaum: “A ficção que se arma nesse jogo de vozes desmonta as certezas factuais, imprimindo ao texto um caráter inacabado, aberto, questionando a verdade única da experiência narrativa”. (ROSENBAUM, 2006, p. 72)

Lembrando uma concepção barthesiana, a escritura de Clarice “teima”, pois “Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se”. (BARTHES, 2004, pp.26-27) Deslocamento, desvio, rupturas, jogo... não estaríamos tocando aqui na face clandestina da linguagem? Aquela, na qual:

A sedução é um jogo em cadeia, e o bom seduzido é sempre um bom sedutor. O seduzido consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado: ele é presa não da mentira do sedutor, mas da fantasia que lhe indica seu próprio desejo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, pp.19-20.)

Com efeito, mergulhados nessa sedutora cadeia, já exaustos, mas fígados pela sagaz narradora-cronista, seguimos na leitura assim como a menina segue,

dia após dia, até a casa de sua colega. Até que o empréstimo do livro ocorre, mas...

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração estarecido, pensativo. (LISPECTOR, 1992, p.21)

O que vai revelando o texto clariceano?

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei mais comendo pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. (LISPECTOR, 1992, p.21)

Ora, mas por que o adiamento da leitura perdura se a posse do livro ocorre? A leitura fica em construção, passeia pelo texto na promessa do relato - a menina anda pela casa, come pão com manteiga, toca o livro, lê algumas linhas, mas não efetiva a leitura: seu lugar é no porvir. E aqui nos indagamos: por que a narradora, em gesto especular, também cria as mais *falsas dificuldades* para nos ofertar a leitura? Sem nos dar a resposta, a narradora nos entrega, feito “um lance de dados”, o último parágrafo:

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante. (LISPECTOR, 1992, p.21)

Que cartografia corre nesse terreno movediço? A de um prazer clandestino, de um gesto de trapaça que sabe que “o essencial não é que haja uma promessa na linguagem, mas que haja uma promessa de linguagem.” (PERRONE-MOIESÉS, 1990, p.16).

A narradora recua na história para avançar no prazer e cristalizar, em corpo e escritura, este final que condensa tudo: “não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante”. Na posse do objeto desejado, um irremediável prazer: sobre o colo, suas reinações – dela, essa *rainha delicada*, cujo reino é o dos signos.

Pelos meandros da escritura clariceana, corre o ritmo ensaístico, daquele método de deslocamento, que nos lança a um lugar alhures, como nos ensina Barthes: Deslocar-se pode pois querer dizer:transportar-se para onde não se é esperado.” (2004, p. 27)

A característica fundamental que temos então é a de um espaço aberto, itinerante; que ensaia a própria leitura dentro do movimento do texto, pois, ao mesmo tempo que congela a leitura, a expande e nos convida a ir além. Como num movimento orobórico, somos levados para outra área do jogo dentro da qual o passe de entrada nos faz a seguinte pergunta: afinal, o que contam as **Reinações de Narizinho?**

3.3. Uma flanerière textual: análise de “Banhos de Mar”

Na escritura clariceana, as cidades são caminhos onde tantas de suas histórias se movem, tantas das suas personagens transitam, tanto de seu texto se erige. Para seu leitor, Recife, Olinda, Rio de Janeiro, Brasília, Berna, Londres, Paris, Washington, Roma, são lugares por onde seu olhar passeia, recolhe imagens, impressões, contornos, cenários, e tece sua escritura quase como um vasto território em trânsito.

Percorrer seus textos é também percorrer espaços da urbe: ruas, calçadas, travessias, alamedas; bondes, táxis, cinemas, hotéis, enfim, imagens da cidade. É interessante notar que a constante presença dos espaços urbanos na obra clariceana indica um movimento duplo em sua escritura: ao mesmo tempo em que suas personagens, em sua grande parte, estão sempre atravessando espaços internos de si e do outro, trazem, do que colhem nas ruas, muitos de seus traços e significações.

Mas com que lente devemos observar a presença desses espaços externos em uma obra incansavelmente nomeada de introspectiva? Parece-nos importante perceber que, na mobilidade do diálogo entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo, está uma das grandes forças de sua escritura. Como linhas que se interceptam continuamente, o espaço externo e interno desenham uma arquitetura textual que constrói uma espécie de mapa afetivo por onde transita. Nenhuma cidade é apenas uma paisagem, a narradora estreita a distância pelo modo como olha e percebe os caminhos que percorre.

Eis aí o cenário de “Banhos de Mar”, crônica publicada no JB, em 25 de janeiro de 1969. Aqui, as ruas de Olinda, suas travessas, o bonde, as cabinas da praia, o mar, são imagens que povoam a narrativa. O ritmo do texto se faz em trânsito, enquanto a narradora relata seu trajeto para tomar banhos de mar com a família. Assim inicia a narrativa:

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.

Meu pai também acreditava que o banho de mar salutar era o tomado antes do sol nascer. Como explicar o que eu sentia de presente inaudito em sair de casa de madrugada e pegar o bonde vazio que nos levaria para Olinda ainda na escuridão? (LISPECTOR, 1992, p. 175)

Toda a significação dessa construção parece estar, sobretudo, no movimento de uma composição que não se fixa em um lugar determinado – ao fazer seu trajeto, o eu da narradora-cronista se faz, também, em trânsito.

Saíamos para uma rua toda escura, recebendo a brisa da pré-madrugada. E esperávamos o bonde. Até que lá de longe ouvíamos o seu barulho se aproximando. Eu me sentava bem na ponta do banco e minha felicidade começava. Atravessar a cidade escura me dava algo que jamais tive de novo. (LISPECTOR, 1992, p. 175)

A narrativa vai abrindo passagens em lugares específicos e os vai atravessando pelo tempo e pela rememoração dos fatos, trazendo para as páginas do JB as impressões de permanência dos banhos de mar tomados pela narradora-cronista. Importa aqui escutar a voz de sua memória construindo um tecido textual que ganha um ritmo que potencializa sua escritura. Ao rememorar as sensações do banho de mar, o eu dessa narradora percorre um trajeto duplo: a partir do movimento pelos espaços externos; nas ruas, nas cabinas, no terreno de areia, no mar; ela acaba tecendo um outro movimento, pelos espaços de si.

No bonde mesmo começava a amanhecer. Meu coração batia forte ao nos aproximarmos de Olinda. Finalmente saltávamos e íamos andando para as cabinas pisando em terreno já de areia misturada com plantas. Mudávamos de roupa nas cabinas. E nunca um corpo desabrochou como o meu quando eu saía da cabina e sabia o que me esperava. (LISPECTOR, 1992, p. 175)

Aqui, podemos ver um sombreado daquele gesto do *flâneur* que em seu passeio vai colhendo impressões, enriquecendo-se de vivências sem deixar de estar sempre “em plena posse de sua individualidade”. (BENJAMIN, 1989, p. 202). A narrativa está em movimento: no trilho do bonde, no olhar que atravessa a cidade, no trajeto pela madrugada – nas passagens. Lugar onde está também a narradora- cronista, que flana pelo que rememora e pelo que procura reconstruir em voz e forma. Mais um gesto de *flanerie* ecoa aqui:

O *flâneur* despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja, nas ruas e fachadas, o *genius loci*, trazendo para perto um passado que só para ele está vivo. (...) Se ele se comunica com o longe temporal, o *flâneur* sabe também trazer para perto o que está especialmente distante.” (ROUANET, 1987, p.78)

Nesse movimento entre distância e proximidade, entre o próprio e o alheio, o olhar da narradora de “Banhos de Mar” faz escoar para dentro do texto o gesto de sua *flanerie*. Aqui, seu itinerário é também o caminho do próprio texto. Continua a narradora:

[...] O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. (LISPECTOR, 1992, p. 176)

Ao mesmo tempo em que a voz da narradora-cronista rememora um acontecimento, ela traça uma espécie de interdição no ritmo da narrativa: depara-se com um não lugar, ou seja, um lugar de devir: o da palavra que revele a essência do vivido. Momento ambíguo, de mascaramento / desmascaramento entre a verdade da ficção e a verdade do vivido, a narrativa passeia ao redor de si e se olha de uma fresta aberta, de um lugar movente, no qual a sombra de uma *flanerie* esbarra. Assim como o *flâneur*, que tenta trazer para próximo *um passado que só para ele está vivo*, a narradora sabe que o reencontro com o que está para sempre perdido é reelaborado, agora, pela linguagem. Vejamos a parte final do texto:

Não demorávamos muito, o sol já se levantara todo, e meu pai tinha que trabalhar cedo. Mudávamos de roupa e a roupa ficava impregnada de sal. Meus cabelos salgados me colavam na cabeça. Então esperávamos, ao vento, a vinda do bonde para Recife. [...] A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol se levantar? Nunca mais? Nunca mais. Nunca. (LISPECTOR, 1992, p. 176)

Sob o efeito de um monocórdio “Nunca mais”, a voz da narradora cronista se retira. Mas não silencia. O que reverbera é ainda o som de seu tear, fiando uma das grandes certezas de sua literatura:

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os ouros podem pegar com as duas mãos.
(LISPECTOR, 1992, p. 145)

3.4. Esboço para uma possível captura: análise de “Menino a bico de pena”

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. (LISPECTOR, 1992, p. 256)

Em 18 de Outubro de 1969 Clarice publica, no JB, a crônica “Menino a bico de pena”⁷. A narradora-cronista, de saída, traz uma intrigante pergunta: “Como conhecer jamais o menino?”. Estrategicamente, esta pergunta anuncia um desejo negado: o advérbio jamais, seguido do verbo conhecer, indica e determina uma impossibilidade. Então, como conhecer o menino? Responde a narradora: “Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore...”.

Afinal, do que fala esta narradora por meio dessas duas negativas iniciais? Fala do que escapa. Numa espécie de tatear, pelo traçado de um texto que se deseja desenho, a narradora tenta dar forma a esse menino e, para tanto, alude a recursos de um outro código de linguagem - o das artes plásticas.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. (LISPECTOR, 1992, p. 256)

Aqui, a narradora busca uma espécie de equivalência, por similaridade, entre a escritura e a pintura. Pela linguagem verbal, a narradora busca “desenhar” o menino e vai apresentando o caminho de um esboço que se deseja exato. A alusão a essas duas técnicas, quase opostas, revela uma espécie de jogo imagético no interior do texto, causando um intercâmbio entre elementos de diferentes categorias, vazando as fronteiras entre o código da pintura e o da literatura enquanto a narradora busca destacar a imagem do menino.

⁷ LISPECTOR, Clarice, Menino a bico de pena, in: A Descoberta do Mundo, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992, p.p. 256-258.

O laço que vincula a narração à esfera da imagem e dentro do qual a escritura aspira a ser pintura aparece com freqüência na poética clariceana, como é o exemplo da obra *Água Viva* (1980):

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. (LISPECTOR, 1980, p.12)

Tanto nessa passagem, quanto em vários momentos do conto em análise, vemos uma linha divisória muito tênue, quase invisível, entre os dois códigos de linguagem. Clarice acentua a plasticidade do texto ao não restringi-lo a uma mera descrição do menino, mas, ao contrário, ao fazer dele corpo móvel pela contaminação dos códigos; busca apreender ao máximo a força qualitativa da imagem. Nesse trânsito, de certo modo aclara-se um procedimento metodológico que borra as fronteiras dos códigos e, ao mesmo tempo, desnuda seus limites de representação. Ainda que em esferas diferentes, desenho e escritura se coadunam na voz dessa narradora-cronista que procura efetivar a captura da imagem do menino, mas que, a todo o momento, revela seu escape.

Notemos que, nesse jogo especulativo, ao apresentar os traçados do menino, a narradora está também apresentando os traçados de sua escritura. Por meio da busca de seu objeto, revela-se um texto construído quase como instrumento de indagação e crítica de si mesmo. Em filigrana, o gesto ensaístico se move no subsolo do texto, pois, atravessando a história aparentemente banal de um bebê que irá pronunciar sua primeira palavra, a voz da narradora cronista ergue um canto maior, que pensa as correspondências entre o real e a representação, o permanente e o efêmero, a existência e a vida, a imagem e a palavra, esboçando uma espécie de exercício filosófico nas páginas do JB.

Assim, a arquitetura da crônica clariceana ecoa aquela forma na qual oscila sempre uma demanda filosófica, referencial, e sua impossibilidade, o que transforma suas representações em imagens (e não em conceitos) (PINTO, 1998, p.57). Daí a movência das fronteiras entre ensaio e literatura, compondo um corpo textual genuinamente híbrido.

Aqui, é interessante notar que as técnicas das artes plásticas às quais a narradora alude - a do bico de pena e a do carvão - apontam para um belo contraste

de traçados que também revela um curioso hibridismo. O carvão seria o material contrário ao bico de pena. A expressividade conseguida pelo bico de pena, por não permitir apagar o que está feito, requer uma grande precisão da mão do artista e estaria, desse modo, ao lado da exatidão e da permanência. Já a técnica do carvão está ao lado da impermanência e da efemeridade, pois sua matéria, ao dialogar com a representação, é fugidia, podendo, se não fixada por meio de um spray, por exemplo, apagar-se com um simples vento.

Então, o que a narradora revela ao colocar em diálogo, no corpo de sua narrativa, essas duas técnicas, e ao assumir que nenhuma delas, assim como sua escritura, conseguiria dar conta da imagem real do menino?

Compondo-se entre o desejo da captura e a demanda da efemeridade, a narrativa avança na tentativa de ‘desenhar’ o menino e, para que possa desenhá-lo, a narradora apontará uma curiosa necessidade de domesticação desse menino “Um dia o domesticaremos em humano e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação; ele é esforçado e coopera”. (LISPECTOR, 1992, p.256).

Nesse momento, a narradora instaura uma certeza: a única via para a captura da imagem do menino é domesticá-lo, pois domesticar significa dar a ele uma forma, que vem do registro do simbólico:

Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. (LISPECTOR, 1992, p.256)

Ao pensar o processo dessa domesticação que se vai fazendo aos poucos, a narradora marca uma fenda entre tempo atual e tempo cotidiano; mediação e expressão; existência e vida. E o que simboliza essa fenda? A condição de toda linguagem: a certeza de que o signo é vicário e de que seu lugar é sempre um lugar de passagem.

Revestida por essa certeza, a imagem do menino se vai construindo até a cena final, quando ele proferirá sua primeira palavra: “fonfom”. Na palavra dita, o gesto domesticado. E erigida na oposição entre a deterioração e a domesticação, que são faces duplas e unas desse desenho narrado, a narrativa feita a bico de pena e carvão, se finda.

E aqui, sobra para nós uma pergunta: poderíamos perceber, feito imagem especular daquele traçado a carvão, o corpo quase fugidio da crônica? Talvez seja exatamente esta escrita a carvão a do narrador-cronista – que experimenta, especula, e traz a marca de sua artesanaria no gesto duplo da combinação precisa e imprecisa, que captura das cenas cotidianas os mais variados matizes.

Ou, na outra margem desse traçado, no sombreado mais exato desse carvão, outra pergunta: desejar desenhar o menino a bico de pena seria lançar a crônica ao lado de uma escrita da permanência?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E depois?

- Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever mais alguma coisa?

- A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar”.

Roland Barthes

Sabemos que pensar a totalidade de uma obra como a de Clarice Lispector significa, antes de tudo, pensá-la em um fazer-se e desfazer-se contínuo, que jamais repousa e descansa, pois a literatura de Clarice sabe que "A linguagem literária instaura realidades de ficção e funda sentidos, sendo uma tessitura como a de Penélope, para confundir pretendentes a uma leitura unívoca". (SÁ, apud OLIVEIRA [et.al.], 2006, p. 101)

Com a imagem de um tear de Penélope nas mãos, traçamos nossa investigação buscando harmonizar fios, costurar caminhos, tecer contornos que pudessem, de alguma forma, contribuir para uma leitura não unívoca da produção cronística de Clarice.

Fomos descobrindo, conforme avançávamos nas pesquisas, que sua produção para o **Jornal do Brasil** criava uma rede urdida de variados matizes, desenhando uma geografia multitonal. Territórios híbridos, que perfaziam o contorno sagaz do olhar da cronista, mais afeito ao reflexivo e filosófico. Aparecia, no traçado de suas crônicas, movendo-se no subsolo do arranjo textual, um método ensaístico de composição. Erguia-se, aí, o foco principal de nossa análise: investigar a correlação entre crônica e ensaio.

Foi assim que, no ritmo construtivo e na não marcação de determinadas fronteiras, parecia ecoar o diálogo possível entre o método ensaístico montaigneano e aquele constitutivo das crônicas de Clarice Lispector .

Atenta às singularidades do ensaio e da crônica, nossa pesquisa buscou detectar o diálogo possível entre ambos, e, para isso, percebemos, antes de tudo, a necessidade de percepção de um aspecto fundamental de seus textos cronísticos: o ritmo da composição. Assim, a metodologia de análise consistiu , basicamente, na escuta da cadência da voz do narrador-ensaísta e do narrador-cronista para, num segundo momento, apreender o movimento singular e múltiplo dessas crônicas clariceanas.

Acompanhar os traçados do gesto ensaístico no interior da crônica clariceana colocou-nos frente a uma espécie de campo de dobraduras: ao olhar para a produção cronística de Clarice víamos, em filigrana, nuances de toda sua produção literária. Esse fato nos foi intrigando e ganhando corpo reflexivo, desencadeando algumas questões: será que as crônicas, tão pouco investigadas

dentro da fortuna crítica da obra clariceana, deveriam ser observadas de outro lugar? E que lugar seria esse? Junto dessas interrogações, fomos aprendendo a costurar possibilidades de leituras, que não haviam sido conjecturadas quando do início da investigação como, por exemplo, a *flaneriè* benjaminiana em cruzamento com a escritura introspectiva da crônica.

No movimento de sua construção, a produção cronística clariceana foi, também, nos ensinando a pensar um novo traçado de *flaneriè*: aquele que escorre para dentro do texto. Nas páginas do **Jornal do Brasil**, a escritura de Clarice flanou, moveu-se, experimentou seu fazer sem uma direção única, cuja essência está em operar na contramão da *dóxa*. Como ensina Barthes: “A *Dóxa* é a opinião corrente, o sentido repetido, como que casualmente. É a Medusa: ela petrifica os que a olham”. (BARTHES, s.d., p. 131). Na recusa da imagem da Medusa, o gesto ensaístico se move e nos ensina a pensar o mundo e a linguagem de um outro lugar: aquele que jamais repousa. Pareceu-nos, pois, que o desafio de pensar sobre um método de construção textual cujas bases estão quase todo o tempo subvertendo e trapaceando a *dóxa*, foi um bom caminho de investigação para refletir sobre a poética clariceana.

A partir desse ponto de vista, pensamos ter contribuído para uma nova perspectiva de análise sobre a produção jornalística da autora e, quem sabe, para a reflexão do próprio gênero crônica.

Aprendida essa lição, os resultados alcançados durante nossa trajetória de pesquisa foram bastante gratificantes; sobretudo porque nossas crenças particulares foram as primeiras a serem abaladas. Da recusa que tínhamos à leitura das crônicas clariceanas, como apontamos na introdução do trabalho, fomos ao prazer da investigação sobre elas. Quando uma certeza que parecia irrefutável para nós mostrou-se falível, aprendemos, talvez, a lição maior de um caminho de pesquisa: a de que o pensamento é um vasto território em trânsito e que suas fronteiras são moventes, fluidas e jamais repousam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Editorial Melhoramentos, 1955.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ARRIGUCCI Jr., Davi **Enigma e Comentário - ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **O escorpião encalacrado: a poética de destruição em Julio Cortazar**. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ASSIS, Machado de. **Melhores crônicas**; seleção Salete Almeida Cara. São Paulo: Global, 2003.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O rumor da língua**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
(partes I e II)

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, s.d.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire**. in: *Passagens* Belo Horizonte : UFMG, São Paulo : Imprensa Oficial, 2007.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **História Universal da Infância e outras histórias**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

CANDIDO, Antonio (et al.). **A Crônica**. Campinas. SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, Gustavo e GALENO, Alex (org.) **Jornalismo e Literatura – a sedução da palavra**. 2002. São Paulo: Escrituras Editora.(coleção ensaios transversais).

CONCAGH, Viviana Bosi. **Jhon Ashbery: um módulo para o vento**. São Paulo: Edusp, 1999.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Borges: disfarce de autor**. São Paulo: Educ, 1991.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice uma vida que se conta**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

IANNACE, Ricardo.(org). **A Leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

INSTITUO MOREILA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira, Clarice Lispector**. Edição especial números 17 e 18 – Dezembro de 2004.

JACKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

KANAAN, Dany Al-Behy. **Escuta e subjetivação - a escritura de pertencimento de Clarice Lispector**. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz: Montaigne, Schlegel**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. **Água Viva**. 10.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

_____. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. (organização Teresa Monteiro).

MARTINS, Gilberto. **Um passeio pelas ruas do Rio – o espaço do perigo**. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. (org. Regina Pontieri). São Paulo: Hedra, 2004.

MAYER, Marylise. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia das Letras. 1992.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**, livro II. Rio Grande do Sul: Ed. Globo, 1961.

NOLASCO, Edgar C  zar. **Restos de fic  o: a cria  o biográfico-literária de**
Palavras-chave: Clarice Lispector; crônica; ensaio; fic  o; método.

Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **O mundo imaginário de Clarice Lispector**, in: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Maria Aparecida. (org). **Clarice Lispector – Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

OLIVEIRA, Maria Rosa D. [et al.] **Território das Artes**. São Paulo: EDUC. 2006;

_____. **A crônica machadiana entre o jornal e o livro**, in:
Eça & Machado. (org) Beatriz Berrini, São Paulo: Educ, 2005.

_____. **João Goulart na imprensa: de personalidade a**
personagem. 2.ed.São Paulo: Annablume, Selo Universidade, 6, 1993.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura: um diálogo em três**
dimensões. São Paulo: Funda  o Editora da UNESP(FEU), 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cidades desmedidas**, in: *A crise da razão*. (org.
Adauto Novaes). São Paulo: Cia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura:
Rio de Janeiro: Funda  o Nacional de Arte, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escriv  ninha: ensaios**. São Paulo:
Companhia das Letras, 1990.

_____. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo:
Ateliê Editorial,1998.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. **Clarice Lispector cronista: entre o autobiográfico**
e o ficcional, in: *Cenas do Discurso: deslocamentos e transforma  es*. Rio De
Janeiro: 7 Letras, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **As Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice**
Lispector. São Paulo, Edusp:Fapesp, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Cia das Letras,
1987.

_____. **A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes**.
Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

S  , Jorge de. **A Crônica**. 6.ed.São Paulo: Editora   tica, 2005.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2.ed.Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

SÁBATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C.S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. 2001. São Paulo: Hacker Editores.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Clarice 30 anos depois**. In: Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v.1, n.1, p- 3-5, jan. abr. 2007. Disponível em: <[http:// proxy.furb.br/ojs/index/.ph p/linguagens](http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens)>. Acesso em: nov. 2007.

SANTI, Pedro Luiz Ribeiro. **A crítica ao eu na Modernidade (em Montaigne e Freud)**. Tese de Doutorado pelo Programa de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

SANTOS, Milton. **O espaço e a noção de totalidade**, in: *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002 (Coleção Milton Santos; 1)

STAROBINSKY, Jean. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Poesia e pensamento abstrato**, in: *Variedades*, São Paulo: Iluminuras, 1991.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.** 2.ed,São Paulo: Editora Escuta, 1992.

ANEXOS

Tortura e Glória

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos. Veio a ter um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de algum livrinho, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima com paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como *data natalícia* e *saudade*.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança de alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave. No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo

me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes eram a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez.

Bom, mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranqüilo e diabólico. No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida o drama do dia seguinte ia se repetir com meu coração batendo.

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer está precisando que eu sofra.

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você não veio, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se formando sob os meus olhos espantados.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Esta devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas. A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não entender. Até que essa mãe boa entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler! E o pior para ela não era essa descoberta. Devia ser a descoberta da filha que tinha. Com certo horror nos espiava: a potência de perversidade de sua filha desconhecida, e a menina em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, refazendo-se, disse firme e calma para a filha: você vai

emprestar agora mesmo *As reinações de Narizinho*. E para mim disse tudo o que eu jamais poderia aspirar ouvir: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser." Entendem? Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse" é tudo o que uma pessoa, pequena ou grande, pode querer.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração estarrecido, pensativo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei mais comendo pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

Texto publicado em 2 de Setembro de 1967, no Jornal do Brasil.

Banhos de Mar

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.

Meu pai também acreditava que o banho de mar salutar era o tomado antes do sol nascer. Como explicar o que eu sentia de presente inaudito em sair de casa de madrugada e pegar o bonde vazio que nos levaria para Olinda ainda na escuridão?

De noite eu ia dormir, mas o coração se mantinha acordado, em expectativa. E de puro alvoroço, eu acordava às quatro e pouco da madrugada e despertava o resto da família. Vestíamos depressa e saíamos em jejum. Porque meu pai acreditava que assim devia ser: em jejum.

Saíamos para uma rua toda escura, recebendo a brisa da pré-madrugada. E esperávamos o bonde. Até que lá de longe ouvíamos o seu barulho se aproximando. Eu me sentava bem na ponta do banco: e minha felicidade começava. Atravessar a cidade escura me dava algo que jamais tive de novo. No bonde mesmo o tempo começava a clarear e uma luz trêmula de sol escondido nos banhava e banhava o mundo.

Eu olhava tudo: as poucas pessoas na rua, a passagem pelo campo com os bichos-de-pé: “Olhe um porco de verdade!” gritei uma vez, e a frase de deslumbramento ficou sendo uma das brincadeiras de minha família, que de vez em quando me dizia rindo: “Olhe um porco de verdade.” Passávamos por cavalos belos que esperavam de pé pelo amanhecer.

Eu não sei da infância alheia. Mas essa viagem diária me tornava uma criança completa de alegria. E me serviu como promessa de felicidade para o futuro. Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária.

No bonde mesmo começava a amanhecer. Meu coração batia forte ao nos aproximarmos de Olinda. Finalmente saltávamos e íamos andando para

as cabinas pisando em terreno já de areia misturada com plantas. Mudávamos de roupa nas cabinas. E nunca um corpo desabrochou como o meu quando eu saía da cabina e sabia o que me esperava.

O mar de Olinda era muito perigoso. Davam-se alguns passos em um fundo raso e de repente caía-se num fundo de dois metros, calculo. Outras pessoas também acreditavam em tomar banho de mar quando o sol nascia. Havia um salva-vidas que, por uma ninharia de dinheiro, levava as senhoras para o banho: abria os dois braços, e as senhoras, em cada um dos braços, agarravam o banhista para lutar contra as ondas fortíssimas do mar.

O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. O mar de Olinda era muito iodado e salgado. E eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas e trazia um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele.

Não demorávamos muito. O sol já se levantara todo, e meu pai tinha que trabalhar cedo. Mudávamos de roupa, e a roupa ficava impregnada de sal. Meus cabelos salgados me colavam na cabeça. Então esperávamos, ao vento, a vinda do bonde para Recife.

No bonde a brisa ia secando meus cabelos duros de sal. Eu às vezes lambia meu braço para sentir sua grossura de sal e iodo.

Chegávamos em casa e só então tomávamos café. E quando eu me lembrava de que no dia seguinte o mar se repetiria para mim, eu ficava séria de tanta ventura e aventura.

Meu pai acreditava que não se devia tomar logo banho de água doce: o mar devia ficar na nossa pele por algumas horas. Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar.

A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol vermelho se levantar? Nunca mais?

Nunca mais.

Nunca.

Texto publicado em 25 de Janeiro de 1969, no Jornal do Brasil.

Menino a Bico de Pena

Como conhecer jamais o menino? Para conhece-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso — lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autosacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco — pela bondade necessária com que nos salvamos — ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nãoos que, para construir o possível também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.

Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo.

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino erguesse com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno. Conseguindo isso, agora a inteira atenção para fora: ele observa o que o ato de se erguer provocou. Pois levantar-se teve conseqüências e conseqüências: o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de O Menino. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou. Mas eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé é exatamente prender a atenção ao retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz — num único gesto total, ele cai sentado. Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como a uma formiga. O braço erguesse, avança em árduo mecanismo de etapas. E de súbito, como para prender um inefável, com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino.

— Quem é que você está chamando? pergunta a mãe lá da cozinha.

Com esforço e gentileza ele olha pela sala, procura quem a mãe diz

que ele está chamando, virasse e cai para trás. Enquanto chora, vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas, o volume branco cresce até ele — mãe! Absorve-o com braços fortes, e eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente e no bom. O teto está mais perto, agora; a mesa, embaixo. E, como ele não pode mais de cansaço, começa a revirar as pupilas até que estas vão mergulhando na linha de horizonte

dos olhos. Fechados sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno.

A água secou na boca. A mosca bate no vidro. O sono do menino é raiado de claridade e calor, o sono vibra no ar. Até que, em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre: ele estremece violentamente, abre os olhos. E para o seu terror vê apenas isto: o vazio quente e claro do ar, sem mãe. O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecera. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe.

Até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, para de chorar: mãe. Mãe é não morrer. E sua segurança é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá.

É mãe, sim é mãe com fralda na mão. A partir de ver a fralda, ele recomeça a chorar.

— Pois se você está todo molhado!

A notícia o espanta, sua curiosidade recomeça, mas agora uma curiosidade confortável e garantida. Olha com cegueira o próprio molhado, em nova etapa olha a mãe. Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!, reconhece ele de repente num grito de vitória e terror — o menino acaba de reconhecer !

—Isso mesmo! diz a mãe com orgulho, isso mesmo, meu amor, é fonfom que passou agora pela rua, vou contar para o papai que você já aprendeu, é assim mesmo que se diz: fonfom, meu amor! diz a mãe puxando-o de baixo para cima e depois de cima para baixo, levantando-

o pelas pernas, inclinando-o para trás, puxando-o de novo de baixo para cima. Em todas as posições o menino conserva os olhos bem abertos. Secos como a fralda nova.

Texto publicado em 18 de Outubro de 1969, no Jornal do Brasil.