

4

Entre o jornal e o livro: diálogos textuais

4.1

E por que não crônicas?

É inegável o arejamento que os textos de Clarice Lispector adquiriram ao serem publicados no *Jornal do Brasil*. Comparando-os com trechos idênticos ou quase idênticos de romances da autora, convém, contudo, melhor caracterizá-los. Fragmentos pessoais e íntimos, distantes da crônica de costumes que habitualmente preside o gênero. Era este o perfil dos textos da “cronista” Clarice Lispector, escritos entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, semanalmente, para o suplemento de cultura do *Jornal do Brasil*, posteriormente reunidas no volume *A descoberta do mundo*. Publicados aos sábados, eles eram a tradução confessional de seus impulsos e experiências de vida. Como ressalta Lícia Manzo, em *Era uma vez: eu*, já em 22 de novembro de 1969, Clarice afirma: “só sei ser íntima”. (Manzo, 2001: 87)

Tomando por empréstimo as considerações de Marina Colasanti, subeditora do Caderno B do *Jornal do Brasil* no citado período, comecemos por lembrar que, convidada em 1967 para escrever semanalmente no JB, Clarice se viu diante de um fazer literário novo. Intimidada a princípio, logo negou os padrões vigentes. Em *A descoberta do mundo* Clarice registra, em “Máquina escrevendo”:

“Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gêneros. Gêneros não me interessam mais (Lispector, 1999: 542).

Sem querer deixar-se aprisionar em um gênero específico, Clarice, na verdade, ainda segundo Marina Colasanti, escreveu contos, que poderiam ser crônicas, que poderiam ser textos. Textos que espelhavam sua escrita ímpar, porque intensa e fragmentada. Por isso, este estudo chama primordialmente “textos” o material publicado no *Jornal do Brasil*, uma vez que sua classificação

seria uma forma de diminuir sua força, abrangência e complexidade. Afinal, as crônicas poderiam ser, no caso de Clarice Lispector, contos ou trechos de romances de alguém que pretendia não se deixar decifrar diante das pessoas, diante dos críticos.

E por que não crônicas? Situada entre o jornalismo e a literatura, a crônica é quase sempre um texto curto e narrado em primeira pessoa, ou seja, em que o escritor assume dialogar com o leitor. A crônica brasileira foi aos poucos afastando-se daquela de sentido documental originada na França e passou a ter um caráter mais literário, utilizando uma linguagem mais leve e envolvendo poesia, lirismo e fantasia, provocada por acontecimento muitas vezes banal, mas tocante para o escritor. Mestre do gênero, o capixaba Rubem Braga, para falar dos nomes contemporâneos de Clarice, recriou a narrativa com seu estilo de tomar flagrantes quase inexpressivos e iluminá-los. Nesta esteira estavam Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e a própria Clarice.

Elaboradas sob a pressão do calendário imposto pelos veículos de comunicação e motivadas freqüentemente pelos assuntos polêmicos do momento, podendo cair no esquecimento no dia seguinte, as crônicas são parte importante da literatura brasileira. Podem, no entanto, traduzir-se em um instante de devaneio poético, filosófico e até mesmo irônico de autores pressionados pelo tempo corrido do relógio. Neste sentido, podem revelar traços novos, não antes vislumbrados, de seus autores. Um bom exemplo foi Carlos Drummond de Andrade, que enveredou por sátiras sutis à sociedade de seu tempo.

No caso de Clarice Lispector, os textos publicados na coluna semanal do JB prolongaram e ampliaram seu auto-retrato, porque, embora breves na sua estrutura, estes textos/crônicas/contos promoveram o aprofundamento de um momento complexo, de seu sentimento de humanidade, de um questionamento da existência. Além disso, não se pode esquecer que a crônica - e foi este o caso de Clarice - sempre divulgou, através de um meio de comunicação de massa mais barato e acessível do que o livro, o mundo dos autores e suas posições, opiniões, afetos. Especificamente tratando de Clarice Lispector, pode-se entender que até com os leitores que nunca leram um de seus livros foi estabelecido um contato democrático. Dessa forma, criou-se uma intimidade pública na qual a afinidade

veiculada pelo jornal não careceu de um encontro pessoal, embora ela o relate algumas vezes.

Na maioria delas, como se sabe, o que acontecia, no máximo, era a autora receber flores, elogios, agradecimentos, tudo como retribuição pelo consolo, pelo ânimo que seus textos traziam para o público. Convém destacar, ainda, que os personagens favoritos de Clarice – as videntes, cartomantes, empregadas domésticas, velhos e crianças – surgiram no jornal em momentos bastante breves, mas fortes, pungentes. Desse modo, a autora deu ao leitor mais sensível um esboço que ele quase sempre completou, com seu imaginário, como quer Iser, dando também matéria à ficção.

Para os críticos, torna-se problemático classificar os textos escritos por Clarice Lispector, nem é prudente forçar uma obra a se enquadrar nos quadros de classificações teóricas. Pelo contrário, é preciso entender, neste caso, que a autora trabalhou com tanta liberdade seus textos que um trecho de crônica pôde aparecer mais adiante em um romance. Justamente foi o que ocorreu: o aproveitamento das “crônicas” na ficção ou da ficção nas “crônicas” claricianas, caracterizando um trânsito livre de textos, um intercâmbio de formas e gêneros. Podemos, então, caracterizar a produção textual de Clarice Lispector veiculada no JB como experiências de vida, respirações do mundo, pensamentos.

Se eram, de fato, anotações para romances ainda inéditos da autora, já guardavam, segundo a diferenciação proposta por Wolfgang Iser (1996), espaços para a intervenção do leitor. Estabelecendo uma diferença entre a interação diádica e o que acontece no texto literário, o teórico assinala como os vazios demandam efetivamente o leitor muito mais intensamente no segundo caso. Se por um lado, a interação diádica acontece “face a face”, num diálogo onde é possível obter um feed-back direto com o autor - como num telefonema, numa conversa, num e-mail - o mesmo não acontece no texto literário, onde o leitor não tem meios de checar suas interpretações com o autor, e mesmo que o tivesse, seria inútil. O fundamental para Iser é a diferença entre determinado e indeterminado. Importa a falta de precisão que diferencia o texto literário do não literário. Os vazios deste último são transformados em continuidade sem esforços maiores – ou no dizer de Roland Barthes (1992), os textos lidos se tornam escrevíveis.

Poderiam alguns objetar dizendo que os textos publicados entre os anos de 1967 e 1973 são o relato de acontecimentos diários, que de uma forma ou de outra marcaram a vida da autora. Mesmo neste caso, não se tratavam de textos lineares, descritivos, documentais, já que entremeavam elementos de ficção, fantasia e reflexão, hesitação, além de não se proporem como textos meramente informativos.

Igualmente oportunas nesta abordagem dos textos de Clarice são as considerações feitas por Wilson Martins (2003), no texto “Folhetins: Machado e José de Alencar, observadores críticos e realistas”. Para o autor, importa diferenciar o folhetim oitocentista do que hoje conhecemos como crônica, pelo modelo Rubem Braga ou Fernando Sabino:

Esta última é uma espécie literária que só tem de jornalístico o fato todo circunstancial de aparecer em periódicos. O folhetim, de seu lado, é parte integrante e específica do jornalismo, é a “revista” hebdomadária, ou seja, cotidiana, inseparável da atualidade e acontecimentos correspondentes. Alencar definiu-o muito bem como “a história da semana”, confirmando o que Machado de Assis escrevera desde 1859 ao referir-lhe as origens históricas (em jornais franceses) e na natureza peripecial, inseparável da realidade exterior (Martins, 2003: 4).

A partir desta distinção, podemos entender como quase-crônicas os textos publicados no JB, pois são textos literários, muitas vezes só distintos dos publicados na forma fragmentária do romance, por exemplo, porque apareciam como um episódio completo no periódico. Quanto a este aspecto, remontamos à trajetória percorrida por Margarida de Souza Neves (1992), no texto “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”, que faz parte do livro *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Referindo-se à passagem do século XIX ao século XX, a autora destaca as crônicas cariocas produzidas neste período:

São muitas as invenções que povoam o cotidiano dos cariocas na virada do século XIX para o século XX. A crônica, na sua acepção moderna, é uma delas. Percorrer com os olhos da história, esses textos breves e saborosos que passam a ocupar na grande imprensa (outra das novidades do tempo) o espaço ocupado pelo folhetim constitui-se simultaneamente, um prazer e uma árdua tarefa. (Neves, 1992: 77)

Na virada do século, a imprensa carioca, a exemplo do que acontecia com a Cidade, modernizava-se, passando do aspecto artesanal dos diários a uma imprensa de cunho empresarial. Até mesmo Lima Barreto, encarado como voz descontente no conjunto dos contentes e empolgados com a nova ordem que se estabelecia no Rio de Janeiro daquela época, assimilou a importância da crônica na nova imprensa que surgia:

Mesmo quem não é diretor de um jornal parisiense e não está habituado à imprensa européia, pode, do pé para as mãos, indicar muitos (defeitos dos nossos jornais) ... isso de jornal sem folhetins, “sem crônicas”, sem artigos, sem comentários, sem informações, sem curiosidades, não se compreende absolutamente. (Neves, 1992: 81)

A citada relevância da crônica pode ser comprovada, ainda, pelo fato de terem dela lançado mão grandes intelectuais da época, assim como aqueles que pretendiam viver das letras. Foi justamente na virada do século que o gênero, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorporou uma qualidade moderna, qual seja, o lugar reconhecido à subjetividade do narrador. Se relacionarmos este último aspecto aos textos de Clarice para o JB, constataremos que eles se adequam à definição de crônica. Como explica Margarida de Souza Neves, trata-se, pela própria etimologia – *chronus*/crônica – de um gênero colado ao tempo:

Num e noutro caso, a crônica guarda sempre de sua origem etimológica a relação profunda com o tempo vivido. De formas diferenciadas, porque diferente é em cada momento a percepção do tempo histórico, a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. (Neves, 1992: 82)

Nos textos de Clarice Lispector, embora tomados pela subjetividade do narrador, percebe-se alusões a fatos recentes: há muitas vezes uma certa contextualização. O texto “Estado de graça – trecho” (JB, 06.04.68), é um exemplo. A crônica trata, como indica o título, do “estado de graça”, quando, segundo a autora, as pessoas são tomadas por uma lucidez que lhes permite até mesmo perceber nos outros a profunda beleza, antes imperceptível. Já na parte final, depois de fazer inúmeras afirmações a respeito deste “estado”, Clarice diz

que dele é possível sair-se melhor criatura do que se entrou. Termina o texto com uma pequena observação a respeito da situação dos estudantes do Brasil naquele momento, aproveitando como uma espécie de “deixa” suas últimas afirmações, sobre a possibilidade de sair-se do estado de graça com uma certa confiança no sofrimento e em seus caminhos:

Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites desta condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis.

Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça.

PS: - Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil. (Lispector, 1999: 93)

Esta sentença final é, praticamente, a diferença mais marcante entre este material, publicado no jornal, e seu aproveitamento em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. No romance, cinco páginas descrevem o “estado de graça” da personagem Lóri, o que obviamente foi omitido na crônica, passando a ser Clarice a narrar as sensações deste “estado especial”. Depois de observar uma maçã sobre a mesa e de dar-lhe uma mordida, Lóri percebe estar acontecendo alguma coisa estranha: *Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo – de um estado de graça*. (Lispector, 1993:154)

No texto “Estritamente feminino” (JB, 25.05.68), Clarice refere-se a um fato ocorrido 10 dias antes, citado no Jornal *O Globo*. A matéria mencionava a categórica negativa da autora em comparecer a um festival de literatura. Rebatendo a “acusação” do Jornal, ela desabafa com os seus leitores:

Tenho testemunhas de que se trata de uma inverdade flagrante. Para começo de conversa, só me telefonaram uma vez, e não duas como relataram. Só se telefonaram para um número onde alguém resolveu dar um trote e dizer que era eu .

Recebi um só telefonema e minha resposta literal foi que “lamentava não poder comparecer porque estaria nessa data fora do Rio”. Assim não se justificam as palavras recusou, terminantemente, de modo algum, etc (Lispector, 1999: 105).

Quanto ao material reunido em *A descoberta do mundo*, vários textos poderiam ser publicados hoje sem que se percebesse a passagem dos anos, considerando-se que algumas reflexões são atemporais e atuais. Pessoas e personagens que passaram pela vida da autora, como as empregadas Aninha e Jandira, e a jornalista Cristina – ela não citava os sobrenomes – são retratados em passagens da memória de Clarice. Dividido em dias, como se fosse um diário, o livro está sempre entre a realidade e a ficção. Não se pode esquecer que os acontecimentos do Brasil daquela época – marcado pelos anos de repressão – e a vida cotidiana permeavam a narrativa. Em “Nos palavrões no teatro” (JB, 07.10.67), ela elogia a atriz Fernanda Montenegro, por sua atuação na peça *A volta ao lar*:

Há peças de teatro, como *A volta ao lar* (Fernanda Montenegro, excelente) ou *Dois perdidos numa noite suja* (Fauzi Arap e Nelson Xavier, excelentes), que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que se passam e pelo tipo dos personagens. Essas duas peças, por exemplo, são de alta qualidade e não podem ser restringidas (Lispector, 1999: 36).

Em outros textos de *A descoberta do mundo* pode-se encontrar referências à realidade do Brasil daqueles anos, como “Chacrinha”. Neste, também de 7 de outubro de 67, Clarice fala aos leitores da péssima impressão que teve ao assistir o comunicador em seu programa de auditório, confessando, ao final, que gostaria de fazer parte de um povo mais exigente:

E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de calouros, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada hora nobre da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo o instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado (Lispector, 1999: 36).

No ano seguinte, Clarice publica “Carta ao Ministro da Educação” (JB, 17.02.68). Nela, interpela o Ministro sobre as verbas destinadas para esta área

no Brasil. Merece realce a afirmação da autora de que falava em nome de tantos rapazes e moças, estudantes do Brasil:

... Não estou de modo algum entrando em seara alheia. Esta seara é de todos nós. E estou falando em nome de tantos que, simbolicamente, é como se o senhor chegasse à janela de seu gabinete de trabalho e visse embaixo uma multidão de rapazes e moças esperando seu veredicto.

Ser estudante é algo muito sério. É quando os ideais se formam, é quando mais se pensa num meio de ajudar o Brasil. Senhor ministro ou Presidente da República, impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa.

Se a verba para universidades é curta, obrigando a diminuir o número de vagas, por que não submetem os estudantes, alguns meses antes do vestibular, a exames psicotécnicos, a testes vocacionais? Isso não só serviria de eliminatória para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado de vocação. Esta idéia partiu de uma estudante. (Lispector, 1999: 77)

No texto “Armando Nogueira, futebol e eu, coitada” (JB, 30.03.68), Clarice responde a um de seus leitores, desta vez ilustre, o jornalista Armando Nogueira. O cronista teria expressado seu desejo de trocar uma vitória de seu time em grande jogo por uma crônica de Clarice sobre futebol. Por este texto, pode-se ter uma idéia do cenário jornalístico e cultural da época, além do fato inquestionável de que a autora estava ligada aos acontecimentos daquele período e dialogava com seus pares:

E o título sairia muito maior, só que não caberia numa única linha. Não leio todos os dias Armando Nogueira – embora todos os dias dê pelo menos uma espiada rápida – porque “meu” futebol não dá para entender tudo. Se bem que Armando escreve tão bonito (não digo apenas “bem”), que às vezes, atrapalhada com a parte técnica de sua crônica, leio só pelo bonito. E deve ser numa das crônicas que me escaparam que saiu uma frase citada pelo Correio da Manhã, entre frases de Robert Kennedy, Fernandel, Arthur Schlesinger, Geraldine Chaplin, Tristão de Athayde e vários outros, e que me leram, por telefone. Armando dizia: “ De bom grado eu trocava a vitória de meu time num grande jogo por uma crônica ...” e aí vem o surpreendente: continua dizendo que trocava tudo isso por uma crônica minha sobre futebol. (Lispector, 1999: 89)

A escrita dos últimos anos de Clarice Lispector e a relação que ela estabeleceu com os leitores, expressa na coluna do JB, permite entender a sua “divisão” enquanto autora: aquela apegada, colada ao mundo concreto dos homens; e uma outra, misteriosa e enigmática, desejosa de viver todos os dilemas, de lançar-se nos mais perigosos mergulhos e abismos.

Voltando à grande receptividade dos textos claricianos em jornal e revistas, ela nos remete às reflexões de Walter Benjamin (1985) sobre o declínio da experiência ocorrido na modernidade e a oposição experiência/vivência. No caso da mídia impressa brasileira, desde as primeiras décadas do século XX, com o desenvolvimento dos jornais de tiragens cada vez maiores, até os dias de hoje, passando pelas decisivas inovações tecnológicas do meio (informatização das redações, construção dos modernos parques gráficos), é cativo, podemos dizer que fidelizado mesmo, o público leitor das colunas, dos espaços igualmente “cativos”. Público – mesmo que cada vez mais reduzido - que, no tempo apressado da vida cotidiana, encontra no diálogo e intercâmbio com os mais diversos autores uma forma de compensação para o declínio da experiência enquanto partilha coletiva de memória e palavra comuns, consequência da vivência hostil da era da grande indústria.

Esta perda da experiência constitui o tema central de “Experiência e pobreza”, escrito em 1933, e também apresenta-se para Walter Benjamin como um dos motivos da raridade moderna da figura do narrador, o que ele expôs em “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935. Os dois ensaios partem do que Benjamin denominou de **perda ou declínio da experiência** (*Verfall der Erfahrung*), ou seja, da experiência que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma determinada comunidade, retomada e transformada a cada geração, na continuidade das palavras transmitidas de pai para filho. Esta perda, por sua vez, acarreta o desaparecimento das formas tradicionais de narrativa, que têm sua origem na memória comum e na transmissibilidade:

Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências.

Uma causa deste fenômeno é evidente: a experiência caiu na cotação. E a impressão é a de que prosseguirá na queda interminável. (Benjamin, 1985: 57).

No ensaio “O narrador” – onde Benjamin esboça a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa - são vários os trechos em que ele ressalta como ameaçadora a influência da informação no destino histórico da narrativa. Ao expor as condições que levaram à substituição da narrativa por outras formas de comunicação, ele identifica determinados elementos que, relacionados ao declínio da experiência, seriam característicos da existência dos homens modernos. Segundo o autor, na própria natureza da narrativa, existia uma dimensão utilitária, mesmo que de forma latente. Isto porque o narrador representava aquele homem que aconselhava, dispunha de sabedoria, estando, conseqüentemente, seu desaparecimento relacionado à morte da sabedoria em nosso meio. Assim, cada pessoa seria incapaz de narrar sua própria história. Para Benjamin, o homem teria perdido a capacidade de ouvir e transmitir histórias.

Nesse contexto, seria condição essencial para a sobrevivência da narrativa a retransmissão da história narrada pelo ouvinte, sendo que ela apresentaria qualidades que facilitariam sua manutenção pela memória. De acordo com Benjamin, a narrativa é destituída de análise psicológica, própria do romance, e de explicações, que definem as informações. Neste ponto, o autor proclama uma concorrência histórica entre as várias formas de comunicação, focando na pior situação a narrativa. Esta perde lugar e vez para o romance e a informação. Aqui, convém frisar que, se a existência da narrativa está ligada ao aconselhamento, dependendo de sua conservação na memória do ouvinte, sua substituição – pelo romance e pela informação – coincide com o esgarçamento dessas faculdades.

Assim como o romance, bastante distante da narrativa está a informação, que se desenvolveu no capitalismo avançado, quando se constituiu em importante instrumento de dominação da burguesia. A partir destas considerações, podemos entender como a obra de Clarice Lispector (e, mais especificamente, seus textos escritos para jornal) refletia essa crise trazida pela modernidade. Afinal, o que a autora escrevia para a mídia impressa, ao mesmo tempo que não poderia ser caracterizado como ficção no sentido dos romances, estava distante da

informação, da atividade jornalística de comunicar determinado fato, por meio das práticas básicas de objetivação, coerência e coesão.

Retornando à experiência de Clarice no JB e à possível classificação dos textos produzidos neste período, surge a indagação: por que uma escritora como Clarice, considerada por muitos de difícil leitura, hermética, enveredou por textos “quase crônicas”, uma forma mais despretensiosa de atingir o leitor? Talvez porque o espaço reservado à crônica, com sua informalidade, impregnasse de possível leveza a linguagem densa da autora, que perscrutava o mistério das coisas mais simples. Compartilhando as idéias de Sylvia Paixão, em “Um sopro de vida na hora da estrela: uma leitura das crônicas de Clarice Lispector”, artigo publicado na *Revista Tempo Brasileiro*, o mistério da escrita que envolve o leitor nos contos e nos romances vai sendo revelado nos textos publicados na imprensa:

Se nos contos e nos romances o mistério de uma escrita envolve o leitor num processo quase que iniciático, nas crônicas este mistério vai aos poucos sendo desvendado, revelando o mundo pessoal e subjetivo dessa autora enigmática que se dirige ao leitor informalmente, livre do compromisso de conduzi-lo ao espaço do sonho e da fantasia.(Paixão, 1991:112)

Foi a partir de um olhar sensível e atento que a autora retirou de suas existências apagadas e reduzidas, personagens como Aninha, Ivone, Jandira, quase sempre tocadas pelo sutil humor de Clarice. Na maioria das vezes femininos, estes personagens nem sempre são nomeados, mas habitam histórias que constituem um cenário onírico, nas quais importa menos o fato do que a sua versão.

Na conversa sem compromisso, leve e solta que estabeleceu com seus leitores semanalmente, Clarice se esforçou no sentido de deixar de lado qualquer artifício que pudesse afastá-la do seu público. Por isso, procurou lançar mão de uma linguagem mais leve como caminho para transmitir o seu mundo pessoal de experiências. Quando aceitou o convite para escrever no JB, ela sabia que passaria a se comprometer pessoalmente com o seu público leitor. O mesmo não acontecia enquanto atuava apenas como romancista ou contista, pois habitava e transitava pelo mundo da ficção assumida.

Como a própria crônica representa um texto, em geral, difícil de ser definido, já que pode se confundir com o conto, com a confissão íntima, ou até um texto satírico, Clarice, em várias situações, declarou sua dúvida entre estar ou não escrevendo este gênero. Como no texto “Ser cronista” (JB, 22.06.68):

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 ? (Lispector, 1999: 112)

O sentido histórico que acompanhou o termo – como registro de eventos passados – foi desaparecendo. A crônica passou a ser considerada “gênero menor”, simples comentário de fatos do dia-a-dia, fatos efêmeros, passageiros, para, com o tempo, a partir de sua relação com a imprensa, se transformar em sessão de jornal ou revista, e por conseqüência, espelho da vida moderna, rápida, fugaz, descosida. E é justamente desta sua aparente fragilidade que a crônica retira sua força, na obra de Clarice.

Em outros termos, na atribulada rotina da vida moderna, onde impera a pressa, ela representa uma forma de leitura marcada pela força poética e, muitas vezes, pelo humor, mais acessível: pode ser lida em qualquer lugar e por uma parcela da população que não costuma ter acesso aos livros, mas não são muitos os que buscam este espaço de leitura na mídia impressa, como veremos adiante.

Por estas características citadas, percebe-se que a crônica é o gênero adequado ao contador de casos, como Clarice Lispector. Com isso, ocorre uma certa recuperação da arte de narrar, que foi desaparecendo ao longo dos séculos, conforme Walter Benjamin:

Na era da informação, nada mais há para contar, tudo já foi veiculado pelos meios de comunicação. O viajante não encontra mais ouvinte para suas novidades de países exóticos, pois todos já foram visitados pela indiscreta câmera dos telejornais. O narrador emudece diante da informação que é dada velozmente através de aparelhos cada vez mais aperfeiçoados e sofisticados.(Benjamin, 1985: 115).

Assim, como contadora de casos que seu olhar atento apreendia no dia-a-dia, Clarice imprimiu cor e sentido novos a situações e pessoas. Não foi por acaso, portanto, que se aproximou e fascinou os leitores. A partir desta aproximação, a autora começou a perceber a si própria, refletida no outro, no leitor. Quase sempre escritos em primeira pessoa, estas crônicas, relacionando o eu com o mundo, revelaram uma pessoa participando efetivamente do mundo ao seu redor.

4.2

Do literário ao jornalístico e vice-versa: o arejamento do texto clariciano

A investigação do arejamento dos textos de Clarice Lispector publicados na mídia impressa implica na caracterização do jornalismo cultural. Capazes de estabelecer um vínculo afetivo com o leitor, que passa a dialogar com os colunistas, os suplementos e cadernos culturais dos veículos impressos sempre representaram o espaço da ousadia gráfica e da experimentação da linguagem. Embora nas duas últimas décadas tenham se afastado destas características, considerando-se que a cultura está cada vez mais inserida na sociedade do espetáculo, do consumo imediato, da superficialidade das abordagens, os cadernos culturais, na maioria das vezes, estiveram ligados à difusão da cultura consagrada e em processo de consagração.

Os cadernos culturais se transformaram em objeto de desejo da maioria dos jornais brasileiros depois que foi criado o Caderno B, do Jornal do Brasil. E, no contexto da evolução da imprensa brasileira, a década de 50 foi decisiva. Convidado por Odylo Costa Filho para reformular visualmente o jornal, no final dos anos 50, o artista plástico Almícar de Castro não encontrou tarefa fácil. Entre outros obstáculos, precisava eliminar resistências em diversos setores do JB, dos mais elevados aos mais simples cargos deste veículo de comunicação, ainda apegado às antigas fórmulas de se fazer jornal. Para se ter uma idéia da dificuldade enfrentada por Amílcar, somente dois anos depois, em 2 de junho de 1959, a nova primeira página, muito semelhante à atual, foi para as ruas.

O Caderno B, que apresentava textos criativos e uma diagramação arrojada, surgiu destinado a tratar de cultura e para ser, mais do que isso, um

produto cultural. Arthur Dapieve, em “Jornalismo Cultural”, um dos textos reunidos no livro *Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da internet*, organizado por Álvaro Caldas, lembra que:

Parte do hábito de se embaralhar jornalismo de arte com arte do jornalismo vem, por conseguinte, dessa concepção de suplemento, suplemento anteriormente relacionado como “feminino” ou de “variedades”. O velho B podia se dar a este luxo: contava em seus quadros, por exemplo, com o designer Reinaldo Jardim e com o poeta Ferreira Gullar. Ambos, e outros tantos, eram representantes de um tempo pré-regulamentação da profissão de jornalista (ocorrida pelo decreto-lei no 972, de 17 de outubro de 1969, na qual escrever bem literariamente se confundia com escrever bem jornalisticamente. Graças a essa confusão, é bom ressaltar, os jornais brasileiros foram enriquecidos por, entre tantos outros, Graciliano Ramos e Nelson Rodrigues. Quase todo escritor nativo de antes dos anos 1970 pisou numa redação. A língua agradece. (Dapieve, 2002: 95)

Diante do exposto, podemos deduzir que Clarice Lispector foi mais uma escritora a contribuir para o suplemento de cultura e, sem dúvida, o seu “escrever bem literariamente” era o que prevalecia nos textos por ela produzidos para o Caderno B. Foi justamente dois anos antes da regulamentação da profissão de jornalista que ela começou a publicar semanalmente a coluna mantida no JB. No seu caso, não apenas a língua agradeceu, mas seu público, que foi se tornando fiel à sua escrita confessional. O conjunto dos textos publicados de 1967 a 1973 poderiam mesmo ser caracterizados como um diário que a autora abria, uma vez por semana, para o seu leitor. Como colunista que era, tinha o máximo de liberdade dentro do jornal – como têm todos aqueles que desempenham esta função na mídia. Liberdade, convém dizer, tanto em termos de forma como de conteúdo.

Cumpre, talvez, uma diferenciação. Embora colunista, Clarice se afastava da figura clássica do cronista, que tem em Rubem Braga um de seus grandes representantes, alguém que trafegava entre o jornalismo e a literatura:

Um indivíduo ao qual é permitido o leva-e-traz entre a literatura e o jornalismo. Nesse trajeto, se se mantiver dentro dos limites éticos, ele pode expor opiniões diferentes e até antagônicas às do veículo para o qual escreve. Nesse caso, ele se transforma num monumento vivo à liberdade de expressão. E, assim, até numa

poderosa peça de marketing: poucas coisas conferem mais prestígio à imprensa democrática do que manter um elenco variado e respeitado de colunistas, gente que assume a primeira pessoa do singular para poder falar mais de perto ao leitor. (Dapieve, 2002: 100)

Contudo, embora afastada da figura clássica do cronista, Clarice Lispector, a partir do uso da primeira pessoa em sua coluna, falou tão mais de perto ao leitor que se tornaram confidentes.

No rastro do *Jornal do Brasil* com o Caderno B, quase todos os principais jornais criaram ou recriaram seus suplementos. São exemplos: Caderno H (*Zero Hora*); Dia D (de *O Dia*); Tribuna Bis (da *Tribuna da Imprensa*); Caderno 2 (de *O Estado de São Paulo*). Com isso, os cadernos culturais alcançaram uma peculiaridade. Nem na América do Norte nem na Europa existem suplementos diários de cultura com reportagens, resenhas críticas, colunas assinadas e o serviço (tijolinhos-notas com o roteiro de cinemas, teatros, casas de shows, endereços, horários). Fora do Brasil, o jornalismo cultural se resume a um caderno semanal nos grandes diários ou a revistas especializadas, independentes.

Nas décadas de 60 e 70, justamente no período em que Clarice escreveu para o JB, o jornalismo cultural atendia às expectativas de leitores exigentes, em diálogos constantes com os colunistas, em um momento marcado pela repressão e pela censura. Em 1967, tendo como editor-chefe Alberto Dines, o Caderno B publicava em suas oito páginas matérias que quase sempre traziam o aprofundamento dos temas abordados. Neste mesmo ano, em 19 de agosto, na página 2, Clarice começava a publicar seus textos no jornal. Foram os primeiros: “As crianças chatas”; “A surpresa”; “Brincar de pensar”; “Cosmonauta na terra”.

Este estudo, que agora analisa o espaço jornalístico onde Clarice publicou seus textos, selecionou algumas datas que caracterizam, no veículo, o contexto sócio-político-econômico da época. Em 7 de outubro de 1967, a primeira página do JB, que trazia a manchete “Frente ampla se acautela ante reação do governo”, reproduz o cenário político do final dos anos 60: anos de ditadura, embate entre os então partidos Arena e MDB. Já o Caderno B publicava, em sua primeira página, ampla matéria sobre os áureos tempos do rádio, destacando a perda de prestígio deste veículo com a dominância da era visual. Em coluna vertical, localizada no

canto esquerdo da página, Clarice publicava três textos: “Medo do desconhecido”; “Dos palavrões no teatro” e “Chacrinha”.

No primeiro, observa-se um possível aproveitamento de trechos de romance da autora, quando ela aborda o tema da felicidade e expõe, ora em 3ª pessoa, ora em 1ª, sua angústia e perplexidade diante do sentimento. Já em “Dos palavrões no teatro”, o texto trata de duas peças de teatro e do uso do palavrão: “A volta ao lar” e “Dois perdidos numa noite suja”. Finalmente em Chacrinha, já visto neste estudo, está o mais jornalístico dos três textos. Nele, a autora faz comentários sobre o apresentador e seu programa de auditório, ressaltando a desagradável surpresa que teve ao assistir: sádico, deprimente e doido foram algumas palavras utilizadas pela autora. Este texto assemelha-se a uma crítica a respeito de uma atração, seja ela da mídia impressa ou eletrônica, muito comum nos cadernos culturais.

Ainda considerando o Caderno B desta data, na página 3, além da coluna destinada à crônica de José Carlos Oliveira, Léa Maria, Marina Colasanti e Carlos Leonam assinam espaço destinado à publicação de notas sobre assuntos variados. Um deles chama a atenção dos leitores para exposição de gravuras, na Galeria Bonino, de Maria Bonomi, comadre de Clarice, já citada na crônica “Um encontro perfeito” (JB, 18.11.67), no primeiro capítulo deste estudo. Finalmente nas páginas 4 e 5, destaca-se a matéria “A palavra baixa no teatro alto”, tratando do palavrão e da censura nos anos 60, e a sessão “Cotações do JB” apresenta matéria sobre o filme “A guerra acabou” (La Guerre est finie), de Alain Resnais e Jorge Semprun. Em ambas, verifica-se o debate sobre os temas abordados, sem esquecer que a primeira revela a preocupação do jornal com a censura imposta às artes, especificamente ao teatro nos anos da ditadura militar. Lembramos que Clarice fez a defesa do uso do palavrão em sua crônica deste mesmo dia!

Vendido a trinta centavos, o JB, no final dos anos 60, apresentava quase sempre na primeira página manchetes sobre a repressão no Brasil e na América Latina. Com uma diagramação que refletia sua preocupação inovadora, o jornal marcou época, especialmente com as matérias culturais, produzidas por escritores, intelectuais e jornalistas prestigiados, como Carlos Drummond de Andrade, Alberto Shatovsky, Alex Vianny, Maurício Gomes Leite, Sérgio Augusto, José

Carlos Avelar, Ely Azeredo, Eduardo Portella. Sem deixar de mencionar as ilustrações de Lan, Henfil e as colunas de Zózimo e Juarez Machado.

Em 14 de outubro de 1967, a primeira página do jornal publicava a manchete “Roberto Guevara deixa Bolívia sem ver o irmão”. Dividindo a página 2 com matéria de Luiz Carlos Maciel, “A volta de Oswald de Andrade”, sobre a estréia da peça “O rei da vela”, encenada no Teatro Oficina, Clarice trazia aos leitores o texto “Dies Irae”, já visto neste estudo. Ali, Clarice lembra a leitora Teresa e o incêndio que ela própria sofreu em seu apartamento no Leme, fato destacado no primeiro capítulo deste estudo. Teresa estava ligando para a autora no momento em que, segundo Clarice, ela escrevia seu texto para o JB.

Em 17 de maio de 1969, quando Clarice publicou, sempre na página 2, sua coluna com os textos “Fios de seda”, “A não-aceitação” e “Facilidade repentina”, dividindo a página com a matéria “Walter Benjamin, teórico da vanguarda”, de Eduardo Portella, a primeira página trouxe mais uma manchete sobre os anos de chumbo: “O presidente Costa e Silva baixou ontem AI nº 10”.

No primeiro texto, já mencionado anteriormente, Clarice lembra Henry James e reflete sobre a linguagem e sua relação com os leitores. No segundo, com o sugestivo título “A não-aceitação”, aborda o tema da velhice, do passar dos anos, processo experimentado por uma mulher que começou a querer ficar em casa:

Parece-me que achava feio passear quando não se era mais jovem: o ar tão limpo, o corpo sujo de gordura e rugas. Sobretudo a claridade do mar como desnuda. Não era para os outros que era feio ela passear, todos admitem que os outros sejam velhos. Mas para si mesma. Que ânsia, que cuidado com o corpo perdido, o espírito aflito nos olhos, ah, mas as pupilas essas límpidas. (Lispector, 1999: 194-195)

Em “Facilidade repentina”, novamente traz à luz seus temas recorrentes, tendo como fio condutor, desta vez, a sensação de “bem-estar” que estava sentindo. Lembra os amigos, as empregadas, os filhos, as dificuldades financeiras que enfrentava, o hábito de andar de táxi e conversar com o chofer. E, otimista, termina:

Tenho falado muito em dinheiro porque estou precisando dele. Mas táxi eu tomo de qualquer jeito. E converso com o chofer. Ele gosta também. Encontrei um que tinha nove filhos: achei demais. E depois ando meio bonita, sem o menor pudor: vem do bem-estar. (Lispector, 1999:196)

No ano seguinte, em 7 de novembro de 1970, já publicando sua coluna – no formato horizontal – na parte superior da página, Clarice traz “Antes da Copa”, texto que não foi incluído no volume *A descoberta do mundo*. Escrito em período anterior a sua publicação, nele Clarice conta aos leitores o encontro que teve – ainda na fase de classificação para a Copa de 70 – com João Saldanha, depois substituído por Zagalo. A conversa, que começou com o questionamento da autora sobre o crescente interesse das mulheres pelo futebol, tomou vários e interessantes rumos. De Saldanha, Clarice guardou as melhores impressões: bonito, interessante, nada afeito a poses, afinal, era pessoa ocupada demais para isso. Embora tenha afirmado no início da entrevista que não era fanático por futebol, o técnico deu à autora explicações típicas de um profundo conhecedor e amante deste jogo:

Concordou que o jogador brasileiro é um grande individualista mas que isso não era uma contradição em relação ao futebol de conjunto, pelo contrário: só era possível organizar-se grandes conjuntos com grandes individualistas ou craques. Por ter visto, disse-me ele, nossos jogadores atuarem em 62 países diferentes, nas mais diversas e importantes competições, é que sei que eles não tremem diante de uma grande batalha. Nossos jogadores atingiram uma maturidade internacional incontestável, e é por isso que os outros nos consideram entre os favoritos da Copa.¹

Nesta mesma data, a primeira página do JB estampou a seguinte manchete: “Médici considera os tóxicos ameaça à segurança nacional”. Apenas para situar em relação aos fatos políticos da época, o contexto era da mais grave repressão. Assinale-se que João Saldanha foi forçado a deixar o cargo de técnico da seleção brasileira, depois de prepará-la para a Copa de 70, por ser comunista assumido.

O ano de 1973 marcou a despedida de Clarice Lispector do JB. Tornavam-se mais visíveis algumas transformações no formato do jornal, que passou a apresentar maior número de anúncios no primeiro caderno. O mesmo aconteceu

¹ Trecho da entrevista feita por Clarice com João Saldanha.

no 2º caderno, como na página 2, tendo Clarice dividido sua coluna com alguns anúncios, além da coluna de Zózimo.

Em 11 de agosto de 1973, publica quatro textos, reunidos sob o título “Estudo de cavalos(II)” : “Na rua seca de sol”; “No pôr de sol”; “Na madrugada fria”; “No mistério da noite”, que também não foram incluídos no volume *A descoberta do mundo*. Em todos eles, observa-se que a autora faz comentários a respeito do tema “cavalos”. Mas “Na rua seca de sol”, ela volta a refletir sobre a impotência da palavra, quando lembra que a cena vista às duas horas da tarde no subúrbio, não poderia ser expressa por qualquer palavra:

Mas de repente – no silêncio do sol de duas horas da tarde e quase ninguém nas ruas do subúrbio – uma parelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas semi-erguidas. Fulgurando nas bocas como se não fossem amordaçadas. Ali, como estátuas. Os poucos transeuntes que afrontavam o calor do sol, olharam, duros, separados, sem entender em palavras o que viam. Entendiam apenas. Passado o ofuscamento da aparição – os cavalos encurvaram o pescoço, abaixaram as patas e continuaram seu caminho. Passara o instante de vislumbramento. Instante imobilizado como por uma máquina fotográfica que tivesse captado alguma coisa que jamais as palavras dirão.²

Já em “O pôr do sol”, Clarice relata um dia qualquer, em uma determinada localidade, ao pôr do sol, com os empregados chegando ao final de mais um dia de trabalho, tudo demarcado pela presença de uma estátua eqüestre na praça local. Em “Na madrugada fria”, o mais curto dos quatro textos, a autora – sintética, porém com linguagem sugestiva e delicada – insinua a imagem de cavalos nas madrugadas frias: “Pode-se ver o morno bafo úmido – o bafo radioso e tranqüilo que saía das narinas trêmulas extremamente vivas e frementes dos cavalos em certas madrugadas frias”.³

No mais longo dos textos, “No mistério da noite”, Clarice, em alguns momentos usando a primeira pessoa, desenha oniricamente imagens de cavalos

² Trecho de um dos textos publicados na coluna semanal de Clarice no Jornal do Brasil, em 11 de outubro de 1973. “Na rua seca de sol”, na verdade, é um aproveitamento de trecho do livro *A cidade sitiada*, anteriormente publicado pela autora. Os demais textos publicados nesta data também são trechos do citado romance.

³ Idem, *Ibidem*.

liberados das tarefas diárias, das cargas que devem carregar, soltos no silêncio da noite:

Mas à noite os cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros ou de repente uma cabeça fria e escura de cavalo! – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes uma longa respiração esfriava as ervas em tremor. Então o baio se adiantava. Andava de lado, a cabeça encurvada até o peito, cadenciado. Ouvindo o rumor dos cavalos, eu adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina.⁴

Mesmo quando publicados exatamente da forma como apareceram nos seus romances, os textos de Clarice Lispector divulgados na mídia impressa experimentaram o que podemos denominar “arejamento”. Esta leveza é decorrente das próprias características do jornal que, pelo seu formato e pela disposição dos conteúdos (matérias, artigos, colunas), permite uma maior familiaridade com o público leitor. Pode-se entender que o texto da literatura no livro é mais elitista, enquanto as crônicas ou os textos “viajam sozinhos” e chegam mais “distraidamente” ao leitor. É notável a importância que os periódicos tiveram na aquisição do conhecimento e, conseqüentemente, na aproximação com o público.

Peter Burke, em *Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot*, analisa o caminho percorrido pelo conhecimento humano desde a invenção da prensa tipográfica (1450) até a publicação da “Enciclopédia” francesa, de 1750 em diante, adotando uma abordagem sócio-cultural. A partir de textos escritos entre os séculos XVI e XVIII, o autor estudou as transformações pelas quais passou a organização do saber na Europa no início da era moderna. Ao tratar da aquisição do conhecimento por meio da leitura de livros e periódicos, Burke salienta que estes últimos merecem atenção especial porque facilitaram o aprendizado:

Como o filósofo italiano Cesare Beccaria certa vez observou – nas páginas da revista *Il Caffè* – os periódicos difundiam o conhecimento mais amplamente que os livros, da mesma forma que os livros o difundiam mais amplamente que os manuscritos.

⁴ Idem, *Ibidem*.

Alguns leitores se sentiam intimidados pelos livros e preferiam não mantê-los em casa. O periódico, porém, era mais amigável. Apresenta-se como um amigo que só quer soprar uma palavra em seu ouvido. (Burke, 2003: 160).

Burke destaca que a história da leitura mereceu bastante atenção nas duas últimas décadas, quando foram gerados muitos debates, ao contrário da história das maneiras de ouvir e das maneiras de ver, que não foram estudadas profundamente. Entre estes debates, segundo o autor, um merece destaque, o debate sobre o surgimento do que é conhecido como “leitura extensiva”. Trata-se da prática de folhear, passar os olhos, consultar. Burke lembra que existem duas hipóteses: a primeira, de que uma revolução da leitura ocorreu na Alemanha no final do século XVIII, quando houve uma mudança da leitura intensiva para a leitura extensiva. A segunda, descreve uma passagem mais gradual da leitura intensiva e reverente para um tipo de leitura mais extensiva e independente, conseqüência, primeiro, da proliferação e, depois, da dessacralização do livro:

Mas a leitura extensiva não foi uma descoberta nova. Na Roma antiga, o filósofo Sêneca, em sua segunda carta a Ducílio, já aconselhava o discípulo a não folhear os livros, o que comparava a brincar com a comida. Francis Bacon desenvolveu a mesma comparação entre ler e comer em seu ensaio “Dos estudos” ao distinguir três maneiras de usar os livros: “alguns livros são para provar, outros para engolir, e uns poucos para mastigar e digerir”. O conselho de Bacon sugere que era perfeitamente possível que a mesma pessoa praticasse diferentes estilos de leitura, no século XVII, exatamente como muitos de nós fazemos até hoje.” (Burke, 2003:161).

Creemos ser pertinente promover um breve debate entre o discurso literário e o discurso jornalístico, convergências e divergências. Se por um lado, é inegável a influência de modelos literários na construção de certos discursos jornalísticos, não é menor a presença do jornalismo (seus temas, técnicas, procedimentos) na criação de textos literários, em especial no século XX. Além disso, não podemos esquecer que as figuras do escritor e do jornalista (sobretudo de opinião) às vezes podem coincidir na mesma pessoa. Para citar um exemplo, o denominado “articulismo criativo” (elaboração de artigos criativos) e outras formas da segunda metade do século XX, inseridos no cenário dos “novos jornalismo”, representam um inegável território intermediário.

Segundo Manuel Angel Vázquez Medel, em “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”, um dos textos reunidos no livro *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, organizado por Gustavo de Castro e Alex Galeno, as relações entre literatura e jornalismo, entre criação literária e exercício jornalístico, têm sido problemáticas desde sempre:

Parece que aquela, sem abandonar a dimensão lúdica e frutiva deve encaminhar-se para o essencial humano, bem que encarnado nas inevitáveis coordenadas espaço-temporais que nos constituem. A atividade informativa, ao contrário, aponta mais para o efêmero, passageiro, circunstancial (e sabemos até que ponto a vertigem informativa devora a estabilidade e permanência dos acontecimentos). Simplificando muito, parece que a literatura se orienta para o importante e a informação jornalística para o urgente. (Medel, 2002: 18).

Contudo, o autor lembra a existência de um jornalismo e de uma falsa retórica da objetividade. Jornalismo que não percebeu que a verdade não existe e resulta da parcialidade e subjetividade daquele que informa. Em muito contribuíram para a quebra dos tabus que envolvem o jornalismo e a literatura as crises ocorridas nos anos 60, que cederam lugar a formas do “novo jornalismo” nos Estados Unidos, em toda América Latina e Europa. Estas crises são um exemplo incontestado de como a quebra de fronteiras gerou a criatividade informativa na esfera jornalística (especialmente em gêneros como o artigo de opinião, a crônica, a reportagem e a entrevista), possibilitando um impulso às formas de escrita literária que adotam a retórica do jornalismo.

Para concluir, podemos lembrar que Clarice Lispector escreveu para jornal na mesma época em que Carlos Drummond de Andrade. E para o grande poeta, algumas páginas de jornais estavam entre as mais bem escritas de toda a língua. Contudo, dos anos 60/70 até hoje, a situação mudou consideravelmente. Se antes os autores encaravam a oportunidade de escrever para a imprensa como uma forma de praticar uma literatura mais veloz, agora a realidade é outra. Se antes o jornalismo era um teste de fogo para os escritores (Gonçalves Dias, Machado de Assis, entre outros, passaram por redação), hoje a atividade dos jornalistas não está diretamente ligada ao sonho de ser ficcionista. E qual seria, então, a razão do pouco teor literário nos jornais atualmente? Recorremos a Daniel Piza, em

“Jornalismo e literatura: dois gêneros separados pela mesma língua”, texto também reunido em *Jornalismo e Literatura - a sedução da palavra*:

Aqui entramos na questão das mudanças do próprio jornalismo. Alguém poderia atribuir a ausência de teor literário nos jornais de hoje ao processo de modernização da linguagem jornalística promovido no Brasil desde os anos 60. O jornalismo nacional até então era retórico, verborrágico, personalista, apesar de trabalhos de síntese e clareza como os de Rubem Braga e Joel Silveira. Mas, inspirados na escola americana, os reformadores dos jornais nos anos 60 começaram a exigir uma abordagem mais objetiva, menos participante, concentrada em contar histórias sem iditorializá-las. Até aí, ótimo. Mas nos anos 80 veio uma nova onda de “modernização”, que nos anos 90 consolidaria uma triste realidade: textos relatoriais, burocráticos, com pobreza de palavras e recursos, tanto mais tendenciosos quanto mais se pretendem “neutros”. (Piza, 2002: 134-135)

Piza lembra que o problema não está na exigência da objetividade e homogeneidade dos textos, mas na escrita rudimentar e reducionista:

Sim, o público que se informa pela TV e por agências de notícias – pílulas informativas, quanto menores melhor – pode ser ainda mais afastado por literatice, mas há que enriquecer os tratamentos dados pelos jornais, da notícia mais rápida e enxuta – nem por isso mal pensada e mal escrita – os textos mais longos, analíticos ou descritivos, normalmente reservados para o fim de semana. (Piza, 2002: 135)

Quanto à crônica, ainda sobrevive, porém é raro observarmos um colunista descrevendo o seu dia-a-dia, dividindo fatos de sua rotina com o leitor, como fazia Rubem Braga e a própria Clarice Lispector. Por fim, todo o quadro exposto, de empobrecimento do jornalismo cultural no Brasil, é agravado pelo reduzidíssimo número de revistas, tablóides voltados à cultura (sem esquecer do espaço menor destinado a ela nos grandes jornais). Na virada dos anos 50 para 60, a revista *Senhor*, apenas para citar um exemplo, publicou contos que fizeram história, de autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Jorge Amado.

4.3

O mapeamento de um diálogo

No tocante à extensão do diálogo com os leitores empíricos e à sua repercussão na ficção de Clarice, este trabalho tomará para análise três livros da autora: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969; *Felicidade Clandestina*, 1971; *Água Viva*, 1973. A opção pelos três deve-se ao fato de que todos eles aparecem intimamente ligados aos textos publicados no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973.

4.3.1

“Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”

Publicado em 1969, *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* conta a história de Lorely, apelido Lóri, e de Ulisses, professor de filosofia. Depois de abandonar a casa dos pais, em Campos, a jovem vem para o Rio de Janeiro em busca de uma liberdade maior. Clarice constitui a personagem com o anseio que é a busca do mundo feminino: a procura da liberdade e, mais que isso, da aprendizagem do prazer. Como destaca Silvia Perlingeiro, na apresentação da 19ª edição do romance:

Na busca de Lóri está presente a grande questão que atormenta o ser humano desde sempre: a questão da identidade, do quem sou eu. E essa problemática é mais acentuada ainda na mulher, por ter sido vedado a ela o acesso ao discurso. Sujeita a se olhar conforme a ótica masculina, é difícil para a mulher se ver como pessoa individualizada. (Perlingeiro, 1993: 7)

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado dois anos após a estréia de sua coluna semanal, Clarice faz de Lóri porta-voz de suas próprias experiências e impressões. A crônica “Enquanto vocês dormem” (JB, 18.05.68) ressurge com pequenas modificações no romance. Nele, Clarice transfere para Lóri sua experiência durante uma noite insone. A diferença é que, na crônica, a autora se dirige aos seus leitores, que estariam dormindo naquele momento. Ao

usar a primeira pessoa, que se dirige ao leitor, promove o citado arejamento no texto, aproximando-o do leitor:

Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite está diferente porque, enquanto vocês dormem, estou conversando com vocês. Interrompo, vou ao terraço, olho a rua e a nesga de praia e o mar. Está escuro. Tão escuro. Penso em pessoas de quem eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café então se transforma em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão se torna tão maior. Estou caindo numa tristeza sem dor. Não é mau. Faz parte. Amanhã provavelmente terei alguma alegria, também sem grandes êxtases, só alegria, e isto também não é mau. É mas não estou gostando muito desse pacto com a mediocridade de viver. (Lispector, 1999: 140)

No romance, assim aparece o texto, com Lóri ocupando o lugar de Clarice na mesma noite insone:

Já que não tinha sono, foi a cozinha esquentar o café. Pôs açúcar demais na xícara e o café ficou horrível. Isto levou-a a uma realidade mais cotidiana. Descansou um pouco de ser. Ouvia o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia. Era uma noite diferente, porque enquanto Lóri pensava e duvidava, os outros estavam dormindo. Foi à janela, olhou a rua com seus raros postes de iluminação e o cheiro mais forte do mar. Estava escuro para Lóri. Tão escuro. Pensou em diversas: estavam dormindo ou se divertindo. Algumas estavam tomando uísque. Seu café então se transformou em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão dos solitários se tornou tão maior. Estava caindo numa tristeza sem dor. Não era mau. Fazia parte, com certeza. No dia seguinte provavelmente teria alguma alegria, também sem grandes êxtases, só um pouco de alegria, e isto também não será mau. Era assim que ela tentava compactuar com a mediocridade de viver. (Lispector, 1993: 79- 80)

Embora o nome Lóri não apareça em nenhuma das crônicas, vários trechos do livro aparecem quase sem modificação no JB, com o seguinte subtítulo: “trecho”.

Na crônica “Estado de graça - trecho” (JB, 06.04.68), se dirigindo em primeira pessoa aos seus leitores, Clarice escreve o texto a seguir, reproduzido parcialmente. Ao final, ela faz a observação de que estava solidária, de corpo e

alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil. Esta observação é, sem dúvida, uma forma de estreitar o vínculo com o leitor, emprestando leveza ao texto:

Quem já reconheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com a arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

E há uma bem-aventurança física que à nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.

No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo que o existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável.

Não é nem de longe o que mal imagino deva ser o estado de graça dos santos. Esse estado jamais conheci e nem sequer consigo adivinhá-lo. É apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna totalmente real porque é comum e humana e reconhecível. (Lispector, 1999: 91)

No trecho reproduzido, percebe-se a substituição de Lóri (3ª pessoa) pela voz da própria Clarice (1ª pessoa), um recurso que a autora utilizava quando se tratava de material a ser publicado na imprensa. Também ocorre a atualização do tema, a partir de sua ligação com um fato da época (no exemplo citado, os efeitos dos tempos difíceis da ditadura sobre os estudantes). Sem dúvida, o que os jovens experimentavam naquele conturbado período estava longe do “estado de graça” a que se refere Clarice no romance. Em contraponto com a situação ordinária do período ocorre a atualização que a crônica, a meio caminho do jornalismo e da literatura, exige.

O mesmo trecho aparece da seguinte forma no romance, desta vez como sentimento experimentado por Lóri:

Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia. Não se tratava de uma inspiração, que era uma graça especial que tantas vezes acontecia aos que lidavam com arte.

O estado de graça em que estava não era usado para nada. Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia. Nesse estado, além da tranqüila, felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de ninho que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável.

Nem de longe Lóri podia imaginar o que devia ser o estado de graça dos santos. Aquele estado ela jamais conhecera e nem sequer conseguia adivinhá-lo. O que lhe acontecia era apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna real, porque é comum e humana e reconhecível e tem olhos e ouvidos para ver e ouvir. (Lispector, 1993: 154-155-156)

Outras crônicas em que aparecem trechos inteiros de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* são: “A alegria mansa” (JB, 04.05.68); “A volta ao natural” (JB, 04.05.68); “Ritual – trecho” (JB, 27.07.68); “Trecho” (JB, 09.11.68).

Em “A alegria mansa - trecho”, Clarice fala para seus leitores, em primeira pessoa, do que, no romance, o narrador descreve como o sentimento de Lóri antes do encontro definitivo com Ulisses:

Pois a hora escura, talvez a mais escura, em pleno dia, precedeu essa coisa que não quero sequer tentar definir. Em pleno dia era noite, e essa coisa que não quero ainda tentar definir é uma luz tranqüila dentro de mim, e a ela chamariam de alegria, alegria mansa. Estou um pouco desnorteada como se um coração me tivesse sido tirado, e em lugar dele estivesse agora a súbita ausência, uma ausência quase palpável do que era antes um órgão banhado da escuridão diurna da dor. Não estou sentindo nada. Mas é o contrário de um torpor. É um modo mais leve e mais silencioso de existir.

Mas estou também inquieta. Eu estava organizada para me consolar da angústia e da dor. Mas como é que me consolo dessa simples e tranqüila alegria ? É que não estou habituada a não

precisar de consolo. A palavra consolo aconteceu sem eu sentir, e eu não notei, e quando fui procurá-la, ela já se havia transformado em carne e espírito, já não existia mais como pensamento. Vou então à janela, está chovendo muito. Por hábito estou procurando na chuva o que em outro momento me serviria de consolo. Mas não tenho dor a consolar. (Lispector, 1993: 98)

Como ressalta Lícia Manzo:

De qualquer forma, o intercâmbio entre o material apresentado nas crônicas e nas páginas do romance é tão intenso que torna-se impossível pensar em um sem levar em consideração o outro. Do mesmo modo que, como acontecera anteriormente com outros personagens, é impraticável pensar em Lóri, desprezando as experiências pessoais de Clarice Lispector. (Manzo, 2001: 107)

Outro texto do livro que aparece no Jornal, sob o título “As águas do mar” (JB, 13.10.73), é a experiência de Lóri diante do mar, na verdade uma maneira que Clarice Lispector encontrou para falar do encontro da mulher, do ser humano diante do desejo:

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. (Lispector, 1999: 470)

Para confirmar a estreita relação entre a experiência da personagem Lóri e as sensações guardadas na memória da autora observa-se que, em *A descoberta do mundo*, o texto “Banhos de mar” (JB, 25.01.69) revela que Clarice, na sua infância no Recife, era levada pelo pai, como em um ritual, aos banhos de mar. Apenas para destacar algumas semelhanças, a experiência de Lóri com o mar ocorreu às seis horas da manhã, assim como a da menina Clarice aconteceu também antes do sol nascer:

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, 1999: 169)

Como Clarice, Lóri é uma mulher solitária, incapaz de se dar aos outros, distante do mundo e vivendo em um certo isolamento. Contudo, parece que a autora resolveu dar a ela o “final feliz”, encontrando-se e encontrando o amor a partir do aprendizado com Ulisses. O aprendizado de sua personagem vem a partir das simples experiências, como entrar no mar ou sentir os cheiros do dia a dia, do mesmo modo que para Clarice. Também os cenários do romance são os mesmos descritos por Clarice nas crônicas do JB. Novamente recorrendo a Lícia Manzo: “Lóri irá descortinar a vida nas areias de Copacabana, nas ruas antigas do bairro da Glória, nas esquinas do centro, em Santa Thereza, no Museu de Arte Moderna, sendo comum a ambas a passagem por Berna e Paris. (Manzo, 2001: 109-110)

Merece ainda destaque quando se trata da ligação incontestada entre a voz de Clarice e a voz das personagens que criou, a referência à dor de que ambas foram feitas. Contudo, se para Lóri, Ulisses representou a saída da dor e do mundo sombrio, para Clarice as palavras, a linguagem e o diálogo com seus leitores representaram a possibilidade da saída da terra das sombras. Ambas, Lóri e Clarice, vieram de terras distantes para habitar o espaço da cidade grande. Guardadas as devidas proporções, é claro, uma vez que a personagem veio do interior do estado, da cidade de Campos, para o Rio de Janeiro, enquanto Clarice da longínqua Ucrânia, passando pelo Recife, onde viveu a infância:

Mas também nisso poderia falhar: era agora uma mulher de grande cidade mas o perigo é que havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue. E sabia que essa herança poderia fazer com que de repente ela quisesse mais, dizendo-se: não, eu não quero ser eu somente por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada. O que chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados”. (Lispector, 1993: 51)

Assim, a terra de que fala Lóri, sinônimo de Ulisses, com quem ela deseja a ligação extrema, deve ser entendida, no caso de Clarice, como sinônimo dos seus

leitores, tanto era importante para ela o diálogo com aqueles que acompanhavam seus textos.

Lóri, assim como Clarice, mantinha o seu diálogo com a empregada antiga que arrumava a casa e deixava o jantar pronto, além de visitar uma cartomante de vez em quando. Mais do que isso, Lóri mantinha o diálogo com Ulisses, e desse diálogo, dessas palavras, e de outras lidas, tudo se modificava para ela: *sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes por uma palavra tua ou por uma palavra lida tudo se esclarece.* (Lispector, 1993: 64)

Assim como Lóri, Clarice entendia que o seu caminho era os outros, e para chegar a eles, e obviamente ao seu caminho, a necessidade que a levou a escrever na imprensa para sobreviver parece ter sido fundamental, funcionando mesmo como mola propulsora. Do mesmo modo que Ulisses foi, aos poucos, se tornando íntimo, conselheiro e companheiro, os leitores com os quais dialogava na coluna semanal do JB desempenharam o mesmo papel para a autora.

4.3.2

“Água Viva”

Elaborado três anos antes de sua publicação e passando por três versões diferentes até chegar à sua forma última, *Água Viva* é outro exemplo de ligação estreita das crônicas produzidas para a imprensa e a ficção da autora. Contudo, dessa vez, a ligação foi problemática para Clarice, que procurou, de uma versão para outra, retirar as passagens confessionais, biográficas. A primeira versão do romance foi *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*; a segunda, que eliminou inúmeras passagens que haviam aparecido nas suas crônicas do JB, foi *Objeto gritante*.

Porém, como ressalta Lícia Manzo, mais uma vez, fica a dúvida quanto à precedência, se do romance ou dos trechos publicados no jornal. Enquanto em *Atrás do pensamento* há uma menção ao fato do livro apresentar trechos de crônicas já publicadas, em *Objeto gritante* a explicação é bem diferente:

Este livro, por razões óbvias, ia se chamar *Atrás do pensamento*. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las – não mencionei o fato de tais trechos terem sido

extraídos de *Objecto* (sic) *Gritante* ou *Atrás do pensamento*.
(Manzo, 2001: 142)

Uma característica que não pode deixar de ser valorizada é a forma como Clarice compunha seus romances. Na maioria das vezes, eles eram construídos a partir de fragmentos que ela anotava em papezinhos nos mais diferentes lugares (táxi, cinema, restaurante), caracterizando o que se pode chamar da rotina de uma cronista-repórter. No caso de *Água viva*, foi a amiga Olga Borelli que ajudou a autora, vencida novamente pelo desânimo, a estruturar o romance a partir destes fragmentos soltos, e deles construir uma unidade.

Neste romance, que Clarice escreveu tendo como ponto de partida seu pensamento fragmentado, a protagonista sem nome, atrás do pronome eu, procura entender o porquê de sua solidão e de seu estar no mundo. Poema em prosa, linguagem incandescente e fragmentada, *Água Viva*, assim como *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*, é um dos romances de Clarice onde se destaca mais a insurreição formal.

O processo de construção em Clarice é feito com o objetivo único de afrontar o sentido fragmentário do instante. E *Água viva* tem fundamental importância no conjunto de sua obra porque é justamente neste texto que a autora leva às últimas conseqüências a experiência de articular o processo fragmentário da linguagem com o processo fragmentário da vida. Segundo Benedito Nunes (1989), *Água viva* é, na verdade, um texto fronteiro impossível de ser classificado, que está no limite entre literatura e experiência vivida. A partir desta consideração, podemos entender como é coerente o trânsito da intensa produção de textos para a imprensa, nos quais a autora podia – pelo próprio formato do texto na mídia impressa – dar um tom mais pessoal e confessional ao seu material verbal. Neles, era Clarice e não Lóri, ou a pintora sem nome de *Água viva*, que sentia e nomeava a si própria e aquilo que sentia.

Em *Água viva*, a partir da interrupção da coerência textual são criados vazios, que acabam funcionando como elementos impulsionadores da imaginação do leitor. Este, por sua vez, acaba preenchendo as lacunas, formula hipóteses, se transformando em co-produtor do texto e aproximando-se do papel a ele delegado pela Estética da Recepção. Assim, é o leitor quem dá consistência representativa a um determinado objeto estético, sem esquecer que, de um lado, existe o leitor

inscrito no texto e, do outro, um indivíduo que carrega o livro nas mãos. No caso específico de *Água Viva* e também dos demais textos “co-produzidos” por Clarice Lispector, o leitor de carne e osso não se recusa a assumir o papel proposto pelo leitor abstrato, aquele oriundo da obra. O ponto de vista habitual dos leitores de Clarice não parece divergir do ponto de vista que seus textos postulam para eles.

Publicado em 6 de novembro de 1971, portanto antes de *Água Viva*, em 1973, o breve texto “Escrever nas entrelinhas”, já citado, apareceu na coluna do JB acompanhado de outros quatro: “O uso do intelecto”; “A experiência maior”; “Mentir, pensar” e “Lembrar-se do que não existiu”:

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

Este mesmo texto, na verdade mais uma reflexão de Clarice sobre a linguagem e o processo criativo, aparece em *Água viva* exatamente da mesma forma como foi publicado no Jornal. O fato de dividir a coluna com outros pequenos textos proporciona um arejamento, tornando-o mais acessível ao leitor. Já no romance, aparece em um dos momentos em que a protagonista, parecendo se dirigir a um possível leitor, reflete novamente sobre a palavra:

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. (Lispector, 1998: 20)

4.3.3

“Felicidade clandestina”

As histórias que Clarice contava sobre sua infância no Recife nas páginas do *Jornal do Brasil*, somadas àquelas que abordavam passagens da infância de seus dois filhos, foram reunidas em *Felicidade clandestina*. Este volume ainda repetia alguns contos publicados seis anos antes, no volume *A legião estrangeira*. Dado curioso é que foi para os leitores do JB que a autora escreveu pela primeira vez sobre os dias difíceis vividos pela menina tímida, que convivia com a doença da mãe, apenas para citar o fato mais marcante da vida pobre passada no Recife.

Contudo, o grande fato que envolve *Felicidade clandestina* foi justamente o aparecimento de uma leitora, Olga Borelli, na vida de Clarice. Impressionada com a leitura de *A paixão segundo G.H.*, ela decidiu conhecer a autora do romance e solicitou que Clarice autografasse seus livros infantis para um grupo de crianças abandonadas da Fundação Romão Duarte. Deste encontro, que emocionou Olga profundamente, até a hora de sua morte, ela foi a grande amiga de Clarice. Vivendo em uma profunda solidão na maior parte do tempo, Lispector descobriu na leitora de um de seus romances um canal para a vida e, conseqüentemente, para a expressão.

O encontro com Olga Borelli indica o quanto Clarice trouxe a sua realidade para a ficção que produzia e quanto a relação com o leitor extrapolava os limites da recepção crítica. A partir daí, pode-se inferir que os principais personagens criados pela autora são ela própria e os seus leitores, estes últimos fundamentais e sujeitos ativos no processo de construção dos seus romances. Sobre a importância da amizade com Olga, nas palavras de Lícia Manzo:

Vencida por um desânimo constante, Clarice parecia desmotivada para estruturar seus novos trabalhos. Fragmentos ela continuava produzindo, e muitos: sem hora para escrever, Clarice anotava trechos na rua, no táxi, dentro do cinema, no restaurante. Mas a disciplina numerária para ordená-los parecia agora entediá-la. Mais que uma secretária, Olga se proporia a auxiliar Clarice na organização de seus trabalhos posteriores, datilografando novos fragmentos e ordenando junto com ela os antigos. (Manzo, 2001: 143)

Diante da ativa participação de uma leitora na ordenação mesma de seus escritos, leitora que ajudou a autora a extrair de manuscritos desorganizados uma unidade, constata-se o quanto Clarice precisava da participação e da intervenção do seu leitor, que se tornava seu outro. Embora a figura de Olga Borelli seja a mais notória, porque era a leitora que se havia feito amiga íntima da autora, pode-se estender aos demais leitores os apelos de Clarice, que em vários textos do JB chegava a pedir-lhes ajuda. Esta relação igualmente ocorreu na ficção clariciana, logo, não é por acaso que no conjunto da sua obra as fronteiras entre o autor (o eu) e os leitores (os outros) aparecem “borradas”, como já dito.

Em *Felicidade clandestina*, a primeira pessoa é a predominante como narradora. Das 25 histórias do volume, um número considerável aborda o universo pré-adolescente. O conto autobiográfico que dá título ao livro, é construído em torno de um caso de infância, experimentado pela personagem-narradora, que é a própria Clarice Lispector. Narradora que, sutilmente, envolve os leitores na espera do livro prometido, *Reinações de Narizinho*, que uma colega de escola, cujo pai era dono de uma livraria, lhe prometera. Cruel, a menina adia o empréstimo do livro. Neste conto, misturam-se a realidade da adulta, tentando resgatar a fantasia experimentada na infância, e a daquela menina que no momento do enunciado admite ter sido enganada pela colega gorda e de cabelos crespos. Contudo, na análise de Ricardo Iannace, no plano ficcional, no qual contracenam autor/leitor-personagem/livro, a protagonista, na posição de narradora, exerce total controle sobre o leitor:

Com efeito, se antes a protagonista estava sob o domínio da filha do livreiro, agora, na posição de narradora, exerce pleno controle sobre o leitor. Passa de amante à construtora do texto, jogando cautelosamente com os sentidos daquele que está imerso no objeto de ficção. Pois a leitura de *Felicidade clandestina* implica a de *Reinações de Narizinho*, que por sua vez dialoga com os contos de Perrault, dos irmãos Grimm, as fábulas de Andersen, de La Fontaine... E nesta confluência de histórias insere-se justamente o conto intertextual de Clarice Lispector.

Acresce que, aos olhos do escritor, o leitor não deixa de ser apreendido como personagem. (Iannace, 2001: 49)

Podemos identificar na menina do Recife a própria Clarice, que também foi menina no Recife, e igualmente aos poucos amadureceu, como num rito de

passagem. Assim, a dor – pela morte e pela culpa da morte da mãe, além da infância pobre no nordeste – e o desejo – pelos objetos admirados aos quais não tinha acesso - possivelmente prepararam o espaço para o erótico: o livro. Aproveitando a contribuição da análise que Flávio Carneiro faz do conto, em *Entre o cristal e a chama*, percebe-se o quanto o livro se tornou, para a menina-Clarice, um objeto sedutor, de fato, a própria sedução:

O livro se torna, para a menina, essa cintilação sedutora, não mais ingênua. É estar ali e não estar, tão perto e tão longe, como um vestuário entreaberto, que alimenta ainda mais a sedução exercida pelo livro. O livro, seu querido, não é para a menina apenas papel e tinta mas pele cintilante, corpo, um corpo de homem cujo calor ela apenas adivinha. (Carneiro, 2001: 56-57)

Finalmente, depois de percorrer um longo caminho, que envolveu uma também longa espera, a menina-Clarice teve o livro emprestado pela mãe da menina. E o que era melhor: por quanto tempo ela quisesse, por prazo indeterminado. Aí, então, já no final da história, surge “uma leitora amorosa vivendo a clandestina delícia do encontro” (Carneiro, 2001: 57). Aqui, podemos perceber, estendendo a significação deste conto para o restante da ficção clariciana, que a autora clandestinamente procurou, “provocou” e acabou fazendo surgir nos seus textos leitores amorosos, sagazes, que vivem eroticamente a espera do encontro.

Foi em 2 de setembro de 1967 que *Felicidade Clandestina* apareceu publicado no *Jornal do Brasil* pela primeira vez, sob o título de “Tortura e glória”. Da versão do Jornal para o texto do livro, praticamente nenhuma modificação. Em ambos, a história da jovem e compulsiva leitora, massacrada por uma menina má e egoísta, começa de forma sombria:

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. (Lispector, 2001: 27)

Ainda no tocante ao conto “Felicidade clandestina”, cumpre ressaltar um aspecto importante no processo de construção de seus textos, presente neste conto:

a espera e a preparação que acompanham suas personagens e que estiveram presentes na própria rotina da menina Clarice. Afinal, ela se dedicou a aguardar bastante tempo pelo momento de ter o livro desejado.

Ao que tudo indica, a mesma relação de sedução Clarice estabeleceu com os leitores do Jornal. De semana em semana, com sete dias de espera e preparação, eles ficavam aguardando a troca íntima com aquela autora que, contraditoriamente, continuava afirmando não querer ser confessional, nem revelar sua intimidade. Neste contexto, a solidão, aspecto definitivo na personalidade de Clarice, colaborou para aproximá-la do seu outro, dos seus leitores, íntimos e distantes a um só tempo. Mesmo que não tão íntimos como Olga, todos foram seus confidentes em algum momento dos quase sete anos em que escreveu para o JB.

Já “Restos de Carnaval” apareceu publicado com o mesmo título em 16 de março de 1968, tematizando a culpa que a autora sentiu quando criança, por desejar tanto o carnaval durante a doença de sua mãe:

Nesse conto curto e sombrio, Clarice nos remonta ao tempo em que era menina e tão pobre que sequer lhe era permitido ter uma fantasia feita de papel crepom durante as festas de carnaval. Mais que isso: com sua mãe eternamente doente, “ninguém em casa tinha tempo para fantasia de criança. (Manzo, 2001: 123)

“Travessuras de uma menina (Noveleta), “Travessuras de uma menina – II (Noveleta) e “Travessuras de uma menina III (Noveleta), respectivamente de 3, 10 e 17 de janeiro de 1970, constituíram, em *Felicidade clandestina*, o conto “Os desastres de Sofia”, totalmente narrado em primeira pessoa. No conto, a personagem, porém, não é nomeada, sendo apresentada apenas como “eu”. Também não ocorreram mudanças significativas no texto para jornal e o posteriormente publicado no livro. Merece destaque novamente o uso da primeira pessoa, sendo Sofia alter ego-explicito de Clarice, desta vez já aos nove anos, dedicando sua vida a infernizar a vida de seu professor:

O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nós na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele. Não

amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas até que ele dizia vermelho: - Cale-se ou expulso a senhora da sala. (Lispector, 1999: 259)

A tematização que Clarice fez da linguagem também está presente no conto, afinal, embora contasse as histórias de sua infância no Recife, passava pela ótica e pelo sentimento da mulher já adulta:

As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – um palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas latas geleiras. (Lispector, 1999: 260).

A composição provocativa que a menina Clarice-Sofia fez, a partir de uma história contada pelo professor, e que acabou por aproximá-la dele, ao invés de desafiá-lo, remete a dois aspectos importantes que constituem traços da escritura da autora. Primeiramente, o desafio e a provocação constantes dos narradores de seus textos, tanto dos romances como dos contos, além dos publicados na imprensa. Mesmo quando narrados em terceira pessoa, os textos da autora desafiam e provocam os leitores, mesmo quando narrados, no exemplo citado, em primeira pessoa a partir do olhar de uma menina.

O segundo aspecto está relacionado ao fato de que Clarice percebia, desde muito cedo, ser a palavra sua prisão e, ao mesmo tempo, seu único caminho, sua única saída. E foi justamente quando pôde usar o espaço semanal de um jornal de grande circulação que ela estabeleceu sua mais contundente forma de comunicação com o mundo. Foi a partir do coração do outro, do seu leitor, que ela se descobriu mais e mais, especialmente aguçando a consciência de sua eterna solidão.

Remetendo ao postulado por Michel Picard – a partir da insuficiência dos modelos e fórmulas baseados nos destinatários teóricos - sobre a recepção concreta (deixando de lado o leitor abstrato em favor do leitor real, o indivíduo que segura o livro nas mãos) pode-se conferir que o leitor de Clarice Lispector

reage plenamente às solicitações psicológicas e à influência ideológica do texto, especialmente às primeiras.

Quanto ao conto “Felicidade Clandestina”, como lembra Lícia Manzo:

Em “Felicidade Clandestina”, no encalço de “Perdoando Deus”, começa a aparecer na obra de Clarice uma série de contos que podemos chamar de digressivos: histórias que partem de um fato apenas esboçado, e que se desenvolvem a partir das impressões de quem as narra. De *Laços de Família*, seu primeiro livro de contos, para *Felicidade Clandestina*, observa-se uma diferença brutal: os personagens parecem ceder espaço à figura centralizante de um narrador, que agora opta por contar diretamente a seus leitores suas experiências e sua própria vida. (Manzo, 2001: 130)

Não é pois de admirar que trechos de *Legião Estrangeira* (1964) sejam reapresentados no jornal e que *Felicidade clandestina* (1971) tenha o tom das crônicas confessionais. Publicado justamente na época em que Clarice mais dialogou com seus leitores, *Felicidade Clandestina* de certo refletiu a intenção de cada vez mais se assumir, logicamente lançando mão do uso da primeira pessoa.

Um dos últimos contos reunidos em *Felicidade clandestina*, “A quinta história” apareceu publicado pela primeira vez no livro *A legião estrangeira*. Republicado no *Jornal do Brasil* com o título “Cinco relatos de um tema” (JB, 26.07.69), leva o mesmo nome com que apareceu na coletânea póstuma *A descoberta do mundo*, considerada por este estudo. De fato, trata-se de duas narrativas entrelaçadas: a história de uma mulher que envenena baratas, e uma outra, a história que conta a história da mulher que envenena baratas. Nesse conto que, à medida que conta, também se conta, existe uma articulação exemplar entre conteúdo e forma, linguagem e metalinguagem.

Em “A quinta história”, a narradora tem consciência que a sua palavra é incapaz de deter o movimento inexorável do tempo. Assim, ela opõe o tempo virtual das infinitas possibilidades do narrar ao tempo real, em que o limite é dado pelo tempo de vida da própria narradora. Mas esta é tão somente uma projeção da autora, Clarice Lispector. Expandido, o tempo da enunciação deste conto converte-se no tempo de todas as histórias narradas por Clarice. Expandido mais ainda, transforma-se no tempo dos narradores de todas as histórias, considerando-se a primeira vez que o homem começou a lançar mão da linguagem para expressar a sua vivência.

Ainda sobre *Felicidade clandestina*, pode-se pensar na sua possível contribuição para inaugurar no Brasil um novo estilo de narração: o conto-confissão, o conto-diálogo com o leitor. Se o conto que dá título ao livro focaliza auto-biograficamente a pobreza da autora, sem dinheiro para comprar livros no Recife, “Restos de carnaval” confia ao leitor que ela tem dificuldade em retratar o carnaval da sua infância, quando poupava ao máximo um saco de confete e um lança-perfume. Neste e em outros contos, Clarice sussurra palavras ao leitor, tornado confidente de um mundo interior angustiado. Ela também libera para este mesmo leitor uma dose de poesia. Sobre o volume de contos pode-se dizer, ainda, que os motivos constantes das suas histórias continuam: as crianças, os bichos, as criadas que se opõem ao mundo racional, adulto constituem o elemento humorístico, poético e mesmo fantástico que subverte a realidade. Pode-se dizer, também, que freqüentemente o mundo real serve como um atalho para a especulação metafísica: um ovo, observado sobre a mesa da cozinha é uma revelação religiosa que deve ser decifrada.

Além de *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *Água Viva* e *Felicidade Clandestina*, selecionados para analisar o trânsito, a comunicação entre os textos de Clarice Lispector e a participação dos leitores – a partir do olhar permanente e atento que a autora lançou sobre o mundo e seus “personagens” – outro livro merece ser lembrado, o romance *A cidade sitiada*, de 1949. Nele se encontram personagens dedicadas a criar seu mundo por meio de uma atividade visionária insistente e, ao mesmo tempo, paciente, assim como fazia Clarice em sua rotina. Personagens que representam precursores de outras criações da autora. As mesmas personagens, importa frisar, simbolizam uma característica clariciana por excelência: o olhar como instrumento de um conhecimento que se faz como autoconhecimento.

É o olhar atento de Clarice, que se aproxima dos seres e das coisas numa rotina, num dia-a-dia de pequenas e grandes surpresas. Olhar atento, olhar rápido, como um flash, capaz de desembocar em grandes narrativas, a partir de fragmentos íntimos e confessionais. Sobre este terceiro romance de Clarice, escrito durante sua estadia em Berna, de 46 a 49, publicado neste último ano, a autora se manifestou no texto “Lembrança de uma fonte, de uma saudade” (JB, 14.02.70), juntamente com “A comunicação muda” e “Ficção ou não”:

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

Sobre este trecho, Regina Pontieri, em *Clarice Lispector: um poética do olhar*, lembra que:

Nele ressurgem com grande vigor a Clarice pintora, refinada criadora de imagens visuais de intensa beleza. Nele se pode perceber o eco distante do singular modo clariciano de ver o mundo que o inverno de Berna, a fixidez da estátua e o lago gelado onde pousava haviam ajudado a configurar. (Pontieri, 1999:13)

O modo singular de Clarice Lispector ver o mundo, autora que fez do exercício visual a atividade principal de muitos dos seus personagens e, mais que isso, atividade primeira dela própria, foi decisivo na sua atuação como cronista. Por conseguinte, a importância da percepção visual da autora no discurso literário foi inquestionável.

No texto “Ficção ou não” (JB, 14.02.70), Clarice volta a se analisar enquanto leitora, tomando-se quiçá como modelo de seus leitores – oferecendo-lhes textos sedutores, mas que não demandam demasiado esforço:

Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, essa experiência vale a pena. (Lispector, 1999: 271)

Ainda sobre os romances analisados, se optarmos – como fez Cláudia Nina (2003), em *A palavra usurpada*, pela divisão da obra de Clarice entre os escritos do exílio (narrativa do silêncio) – compreendendo os três romances escritos total ou parcialmente no período vivido por ela fora do Brasil – e os escritos tardios (textos nomádicos), produzidos após os anos 70- percebemos que eles se

encaixam no segundo grupo. Todos são escritos reveladores do movimento de deslocamento da autora, que durante anos teve sua obra marcada por um silêncio experimentado no exílio. É o mesmo que pensar na trajetória literária de Clarice como uma longa viagem, do silêncio ao movimento, do exílio à abertura.