
Clarice Lispector.

Novos aportes críticos

Cristina Ferreira-Pinto Bailey

Regina Zilberman

Organizadoras



Clarice Lispector.
Novos aportes críticos



Clarice Lispector e a crítica <i>Cristina Ferreira-Pinto Bailey</i>	7
Um pequeno depoimento <i>Moacyr Scliar</i>	25
Por trás da imagem: literatura, autobiografia e fotobiografia de Clarice Lispector <i>Nádia Batella Gotlib</i>	29
Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector <i>Lucia Helena</i>	47
Feminismo transcultural em Clarice Lispector: "Disemia" ou o conflito entre auto-representação e autoconhecimento <i>Nelson H. Vieira</i>	59
Clarice Lispector e o misticismo da matéria <i>Renata R. Mautner Wasserman</i>	73
Lispector, cronista <i>Debra A. Castillo</i>	95
Clarice, Recife e o Rio de Janeiro, fevereiro, março ... <i>Maria Aparecida Ribeiro</i>	109

Lispector, cronista

Debra A. Castillo

POR SEIS ANOS, ENTRE 1967 E 1973, CLARICE LISPECTOR ESCREVEU CRÔNICAS semanais para o jornal carioca *Jornal do Brasil*, um dos mais importantes das Américas. Durante esse período, publicou centenas de textos nas páginas desse jornal, que variavam desde meditações filosóficas crípticas, quase aforismos *haiku*, até perspicazes comentários sobre as vidas e aflições de seus vizinhos, filhos desses e dela, empregadas domésticas e encontros casuais com amigos ou desconhecidos pelas ruas. Sete anos após sua morte, os filhos de Clarice Lispector editaram uma coleção dessas "conversas de sábado" sob o título de *A descoberta do mundo*, volume que se tornou a referência básica para o presente trabalho.¹ Uma vez que sua ficção mais intensamente estudada, não obstante a vasta bibliografia secundária, "permanece para nós, de uma forma geral, um grande enigma" (Fitz 7), os críticos aludem com frequência às suas crônicas, usualmente um ponto de entrada mais acessível para pensar obras como *A hora da estrela* e *A paixão segundo G. H.* Nesses estudos sobre a ficção de Lispector, a coluna do *Jornal do Brasil* permite aos leitores embasarem suas questões sobre aqueles romances, referindo casos análogos de mulheres que seguidamente aparecem naqueles breves textos.

Entretanto, as crônicas são raramente estudadas de modo sistemático ou recebem a mesma atenção que as obras de ficção atraem. Parte dessa falta de atenção se deve ao modo como Lispector considerava esse vasto trabalho, tido como algo pouco sério, feito meramente por dinheiro em tempos de necessidade e pertencente a um gênero e estilo de escrita que ela achava desconfortável e

¹ Todas as citações de Lispector neste artigo serão retiradas desta edição, indicadas entre parênteses.

estranho. Thais Torres de Souza observa em seu raro e extenso estudo das crônicas que, embora grande quantidade de material tenha sido produzido, “a escritora não é reconhecida como uma grande autora no gênero. Afrânio Coutinho e Jorge Sá sequer a citam entre o grupo de cronistas modernos”. Mesmo a análise de Torres de Souza, uma das mais detalhadas em relação a esse ângulo do trabalho de Lispector, está apenas marginalmente interessada nos artigos em si, preferindo mostrar como a crônica “permite ver a obra literária em movimento na observação do conto em seu estado bruto” – ou seja, ela se concentra em examinar as crônicas como o esboço de um projeto posterior, mais esteticamente elaborado.

No entanto, o argumento contrário também é válido. A forma extremamente flexível associada em geral à crônica latino-americana ajusta-se bem a uma variedade de temperamentos artísticos, e leitores latino-americanos não se surpreendem ao encontrar diariamente jornalismo e poesia amalgamados nas páginas de seus jornais. O gênero possui uma história longa e singular, devendo seu impulso inicial a poetas famosos como José Martí (Cuba) e Manuel Gutiérrez Nájera (México), aclamados cronistas do final do século XIX, processo a que também se associam cultos pensadores contemporâneos como Carlos Monsiváis (México) e Pedro Lemebel (Chile), conhecidos primariamente como cronistas. Também não surpreende que o *Jornal do Brasil*, amplamente respeitado, dirigido a leitores da elite, convidasse Clarice Lispector para sua colaboradora. Suzanne Ruta lembra que, como em outros países latino-americanos, o “Brasil possui uma tradição de dar rédea solta aos grandes escritores. Os precursores ilustres de Lispector na crônica ... incluem Machado de Assis no século XIX e Rachel de Queiroz no século atual”.

Earl E. Fitz comenta “como é adequado ao gênero, essas crônicas (que ela descreve como suas conversas de sábado) variam enormemente em termos de estilo, tom e conteúdo, e várias delas incluem aspectos políticos tanto implícita quanto explicitamente” (135). A abrangência de material e tópicos que Lispector aborda ao longo dos anos é assombroso e inclui o banal ao lado do hermético. Uma breve descrição do conjunto de textos teria de incluir uma taxonomia dessa produção diversificada. Seus temas recorrentes incluem meditações sobre as emoções impulsionadoras do amor, compaixão, medo e culpa; inúmeras vezes ela explora o significado de abstrações como beleza, silêncio, excesso, ser. Muitas de suas crônicas poderiam ser frouxamente reunidas como uma *ars poetica*; ela também dedica espaço ao seu amadurecimento enquanto escritora e a um meticuloso auto-escrutínio crítico. Nas passagens mais poéticas, ela explora a textura de metáforas favoritas, usualmente extraídas da vida doméstica: uma laranja, um ovo, uma galinha, um guarda-roupa, uma rosa. Em geral, como observa Fitz, “Lispector medita sobre as diferenças entre o modo como escreve suas crônicas (em que acredita conversar com os leitores)

e como escreve literatura, uma forma de escrever em que, alterando um pouco seu estilo, tenta se comunicar em profundidade consigo mesma e com o leitor” (58). Entretanto, acrescenta, Lispector “tendia a desconsiderar” distinções entre ficção e não-ficção (60), uma vez que, para ela, mais importantes que tais considerações mundanas eram as negociações com a linguagem para alcançar, não clareza, mas verdade sobre o ser.

Ao mesmo tempo, uma porção muito significativa dessas crônicas envolve comentários mais diretos e humorísticos sobre ela mesma e suas fraquezas, bem como sobre a vida cotidiana na cidade. Incluem também condenações apaixonadas e vigorosas de práticas sociais que cegam as pessoas diante das diferenças que atormentam sua comunidade: “Rapidamente, ... o leitor dessas colunas passa a ver Lispector como uma escritora socialmente consciente, alguém que considera a si mesma tanto comprometida quanto engajada”. (Fitz 135). Enquanto o privilégio relativo do narrador sempre permanece parte da conversa, não há dúvida em relação às profundas preocupações sociais de Lispector e a seu compromisso em melhorar a situação deplorável entre os pobres e especialmente sua atenção a mulheres e crianças marginalizadas econômica e racialmente.

Mais de um livro poderia ser escrito, explorando as crônicas de Lispector enquanto importante contribuição para o conjunto de seu trabalho. Para o propósito deste breve artigo, enfocarei apenas a análise de si mesma enquanto cronista, como uma maneira de abrir essa discussão. Enquanto trabalhou para o jornal, Lispector freqüentemente retornou a este tema, comentando o papel da crônica em cartas brasileiras, sua falta de talento como cronista e a evolução de sua relação com os leitores.

Quando Alberto Dines tornou-se editor-chefe do *Jornal do Brasil*, em 1961, estava profundamente comprometido em reformar e modernizar esse prestigiado jornal. Os anos 60 eram, obviamente, um tempo de extensas revoltas sociais em várias partes do globo, e o Brasil não era exceção. Apesar do desafio de trabalhar sob as restrições da censura imposta pelo regime militar após o golpe de 1964, Dines foi responsável por promover alguns dos mais brilhantes e subversivos escritos desse período culturalmente efervescente. Como parte de seu esforço modernizador, buscou e contratou importantes vozes culturais, como as de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Henfil e Ziraldo, que se uniram ao grupo que já incluía escritores e colunistas como Carlos Castello Branco, João Saldanha e Armando Nogueira (Nalini). Em 1967, Clarice Lispector foi convidada a se juntar a esse grupo, ao qual pertenceu até o fim da gestão de Dines em 1973. Uma análise detalhada está além do alcance deste projeto preliminar, mas um estudo mais extenso da relação de Lispector com o *Jornal do Brasil* exploraria essa história em profundidade e observaria a participação dela no contexto daquele momento cultural e histórico, assim

como em termos do selo de distinção dado pela liderança de Alberto Dines. Tal estudo examinaria necessariamente a política do jornal e sua editoria durante aqueles doze anos. Exploraria também as matérias que o jornal publicou nas edições de sábado junto com as crônicas, e que serviram de cenário para elas e por meio das quais o leitor podia constatar como a contribuição de Lispector se encaixava nessa paisagem cultural mais ampla, que incluía Fidel Castro, os Beatles, a guerra no Vietnã e o Cinema Novo, assim como poetas e músicos que ela freqüentemente cita.

Não há nada de novo em afirmar que a crônica é o interlocutor-chave nos debates relativos às relações do Brasil com a modernidade internacional. A crônica foi desde suas primeiras aparições um gênero incontestavelmente urbano, que define a modernidade nas grandes metrópoles latino-americanas ao mesmo tempo em que revela os processos que a sustentam. Talvez por essa razão a crônica seja vista freqüentemente como a continuação do ponto em que os romancistas contemporâneos pararam – comentando a forma como vivemos agora, os costumes e a moral na paisagem social das grandes cidades. E porque esse cenário urbano é tão interminavelmente rico e dinâmico, o cronista sobressai no registro do cotidiano em toda a sua urgência, na sensibilidade à fascinante diversidade da vida, na construção de cenas completas em vez de, secamente, recontar as notícias. Como José Martí intuiu, este novo tipo de extensa observação requeria também um novo tipo de escrita, impregnando a não-ficção com técnicas usualmente associadas aos contos ou poemas, o que Susana Rotker, em seu livro sobre a crônica modernista, discute em termos de mudanças contínuas entre o fictício e o real (*passim*).

Definindo o que ele chama “fisiologia do realismo” no gênero correlato nos Estados Unidos, o Novo Jornalismo, que de maneira similar emergiu, com grande entusiasmo, na metade do século xx, Tom Wolfe diz que a “escrita (ao contrário do cinema ou do teatro) é um meio indireto que não só cria imagens mas também incentiva a memória do leitor. ... Os escritores mais talentosos são aqueles que manipulam a memória do leitor de uma forma tão rica, que criam na mente deste um mundo que entra em consonância com as próprias emoções [do leitor]” (48). A crônica, então, assim como o longo ensaio de não-ficção associado ao Novo Jornalismo, ao menos em algumas de suas formas mais conhecidas, oferece acesso generalizado a uma cultura em mutação, confirmando a memória do indivíduo e fornecendo-lhe justificção e contexto. Ela alcança uma força emotiva vinda desses efeitos fictícios compartilhados entre o autor e o presumido leitor, enquanto ao mesmo tempo possui uma particular autoridade não-fictícia que começa com, e traz de volta para, o real. Sua força é a de uma verdade implícita ligada a poderosas ferramentas narrativas.

Normalmente supõe-se a existência de uma certa distância irônica entre o autor e o leitor. Com Martí, essa distância é também geográfica: em Nova Iorque, no final do século xix, ele escreveu para jornais em Caracas e Buenos Aires. Em outro registro, do Chile contemporâneo, Lemebel escreve como um homem assumidamente homossexual, assim como faz também o mexicano José Joaquín Blanco. O privilégio estilístico da postura externa enquanto tática comum à crônica poderia sugerir o interesse potencial em usar o gênero como uma variante vantajosa. Todavia, até hoje, a crônica é ainda largamente um estilo associado a homens. É um fato curioso que, apesar do estilo intimista – e talvez relacionado às suas associações públicas e urbanas retroativas à revitalização dessa forma no século xix – os cronistas mais conhecidos, com raras exceções, são todos homens (exceção feita, por exemplo, a Elena Poniatowska e Raquel de Queiroz). Essa é, acredito, uma das razões pelas quais as cronistas mulheres são constantemente sub-representadas e subestimadas na crítica que estuda essa forma; e também explica em parte a atenção dada a tópicos e temas tipicamente políticos indicados como representativos do gênero.

Como os grandes cronistas da segunda metade do século xx, Lispector faz seu próprio gênero, construindo-o na medida em que escrevia, usando técnicas emprestadas da ficção assim como de outros gêneros. Muitas vezes derivando sua inspiração de um encontro inesperado supostamente real, um tópico nas notícias do dia ou um evento cultural, ela emprega métodos mistos: cita conversações, oferece apartes filosóficos, alude a pessoas e a acontecimentos públicos bem conhecidos. Assim como seus colegas do sexo masculino, ela tacitamente supõe que o leitor compartilha seu interesse por personagens específicas e questões que acirram sua imaginação, não se preocupando em nos persuadir de seu peso ou importância. Com efeito, ela freqüentemente faz o contrário. Enquanto o envolvimento do leitor é um pressuposto desse gênero literário, ela freqüentemente se pergunta porque seus leitores acham tão intrigantes suas anotações aleatórias. Além disso, ao contrário de seus colegas, sua visão, tão urbana quanto a deles, é sempre a de uma mulher escrevendo como mulher, e sua realidade é limitada pelos eventos cotidianos de uma mulher de classe média: seus pensamentos, seus dias conturbados. Dessa maneira, ela toma também uma posição abertamente externa, mas em seu caso definida estritamente por seu sexo, muitas vezes formulando suas crônicas em termos que evocam conversas na cozinha ou intrigas de mulheres.

Essa modéstia é, obviamente, um papel ensaiado. Em outras passagens, Lispector deixa claro que ela está consciente de sua posição enquanto uma entre muito poucas mulheres admitidas ao clube cultural masculino – seja de cronistas ou da “alta” literatura. Por sua vez, falando sobre seu papel de cronista, ela tende a adotar o tom de autocomiseração comum a mulheres que penetram no universo masculino do início até a metade do século xx, ao mesmo tempo

em que lembra aos leitores suas credenciais profissionais impecáveis. Assim, numa das primeiras crônicas, de 9 de setembro de 1967, com um mês apenas de experiência no papel de cronista, ela estabelece um padrão de expectativas e esboça um contrato com o leitor:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. (20)

Lispector a essa altura era já muito respeitada como escritora de ficções difíceis e obscuras, e precisamente essas características fizeram-na atraente ao *Jornal do Brasil* enquanto cronista. Ela também tem, como aponta, experiência como jornalista profissional – embora não remunerada – e, assim, de forma alguma poderia ser considerada neófito. A crônica representa, pois, uma diferença de tipo, não de função, uma diferença envolvendo a assinatura de seu nome num trabalho pago. Como sugere em outras passagens, assinar seus livros e contos era um assunto completamente diferente, uma vez que ela espera compartilhá-los com uma audiência elitizada e não tem prévio entendimento de que algum ganho financeiro seria obtido. Logo, antecipando críticos potenciais, a coluna jornalística imprime à autora um desconforto compreensível associado estereotipicamente ao preconceito de que as mulheres de classe média não deveriam se preocupar com dinheiro.

A revelação de sua decisão de trabalhar por motivo financeiro se une a um desconforto pessoal em vender sua alma, ou ao menos em revelar sua intimidade. Intensificando essas preocupações, há o que ela vê como o problema da escolha dos assuntos. Enquanto mulher, supõe que deve escrever sobre temas de interesse de outras mulheres. Infelizmente, os assuntos de interesse das mulheres, conforme comenta, não são muito estimulantes para um público mais genérico. Elas estariam mais interessadas em homens e histórias de amor, tanto que chegam a se divertir entediando homens ou mesmo sendo entediadas por eles, desde que os temas envolvam relacionamentos (Lispector 21). Nesse sentido, habilmente Lispector define tanto a si mesma quanto sua tarefa – a de uma mulher entediante de classe média, que não oferece ameaça à instituição masculina – enquanto também mantém irônica distância do material orientado ao público feminino que ela estaria destinada a produzir e que, de fato, iria produzir.

Quando Lispector entretém seus leitores com um enredo melodramático do tipo associado a intrigas femininas, ela tende a reescrever o texto usando escrita tão estilizada que o modifica completamente. É o que acontece em “Um caso para Nelson Rodrigues”, de 3 de fevereiro de 1973, seu último ano como

cronista. Trata-se da complicada história de um caso de amor, ciúmes, vingança e erros médicos, mas o conto em si é irrelevante, uma vez que a autora não faz nenhuma tentativa de esclarecer as diferentes linhas da narrativa: “Mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo, e em outra linha e parágrafo para melhor começar. ... Acho que me perdi de novo, está confuso, mas que posso fazer? ... O que fazer desta história? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser pois estou enjoada dela. Demais até” (716-17). Dessa forma, Lispector transforma as intrigas femininas em um metatexto, uma meditação sobre o processo de contar a história.

Muitas crônicas fazem uso desse estilo narrativo de associação livre não-convencional. Parece que nenhum detalhe é pequeno demais para merecer a atenção de Lispector ou para distraí-la de seu propósito. Sob esse aspecto, sua escrita segue paralela à sua vida, em que ela é uma dona de casa confessadamente ruim, que deixa um rastro de desordem por onde passa ao invés de organização e limpeza. Ela reclama do desleixo de sua mesa e culpa a desordem de suas idéias, especialmente nas crônicas, que possuem um prazo final para publicação. A falta de organização doméstica também mascara um estilo intencional: “muitas vezes o que me salvou foi improvisar um ato gratuito” (648).

Em notório exemplo desse modelo distraído de escrever, ela começa com uma proposição filosófica difícil: “É preciso amadurecer um pouco mais para me chegar a essas verdades... Mas as verdades não têm palavras” (530). O restante do artigo diz respeito ao trabalho por meio de palavras para ir mais além das palavras, o que ela faz por meio do detalhamento minucioso de um dia quase monótono: “Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. ... Pronto, já voltei. ... Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo. ... Voltei. Estou agora pensando em tartarugas. ... Agora vou acabar mesmo. Adeus. Até sábado que vem” (531-32). O final do artigo parece inteiramente arbitrário – um certo número de palavras, o final de uma página ou o tédio tomando conta dela. Contudo, implicitamente, essa crônica sobre nada remete ao ponto original da autora sobre a verdade além das palavras: os fundamentos do ser não se encontram em grandes acontecimentos, mas no tédio, nos pequenos detalhes que colocam seu corpo em justaposição ao corpo do leitor no fugaz instante do agora, por meio de ações como acender um cigarro.

Um ano depois de começar sua carreira como cronista, no artigo de 22 de junho de 1968, chamado “Ser cronista”, ela discorre sobre sua compreensão da relação ambivalente que mantém com seus leitores. Ela escreve:

Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei. ... Quando combinei com o jornal escrever aqui os sábados, logo em

seguida morri de medo. ... No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. ... E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais. ... Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. (155-56)

Aqui novamente ela usa um tom autodepreciativo, sugerindo, ao mesmo tempo, que estava preocupada em não decepcionar o leitor sério daquele jornal de alta qualidade com suas tolices e que pensa que o material que escreve é profundamente insatisfatório. Implicitamente, uma vez mais, contrasta a leve conversação da sua versão de crônica às profundas mudanças que acontecerão em seus livros. Dessa maneira, relembra o leitor de que é uma escritora séria e importante, seus livros são consideravelmente mais complexos e desdenha o leitor do jornal que acha suas crônicas interessantes.

Nesse contexto, não surpreende que ela possa comentar que seu diálogo com o leitor lhe agrada, mas que não está contente. Essas contradições são abundantes: intimidade com a cronista é algo bom e esperado dela, mas preocupa-a o perigo de tornar-se popular. Seus tópicos são banais, mas evita escrever tolices e desapontar os altos padrões estabelecidos pelo editor. Por outro lado, torna-se progressivamente íntima de um público que ela não respeita muito e que permanece em grande medida alheio às suas preferências individuais. Como escreve mais tarde: "Se meu desejo mais antigo é o pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Porque não é isso o que eu chamo de pertencer" (152).

A crônica é conhecida por sua franca descrição da subjetividade autoral, uma qualidade especialmente verdadeira nesses textos que poucas vezes se afastam do âmbito doméstico. Ao contrário dos romances, em que a pessoa autoral se esconde no plano de fundo atrás do narrador e permanece anônima, na coluna semanal ela está se "dando a conhecer", tal como escreve em 21 de setembro de 1968. Essa característica pública que ela dá à sua intimidade representa "uma coisa extremamente desagradável". Acrescenta, entretanto, que "estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas" (195). A consistência dessas avaliações torna claro que a expansividade e autopromoção muitas vezes associadas à crônica são estranhas ao estilo mais introspectivo de Lispector e ao sentido de si mesma como escritora.²

² A longo prazo, o tom filosófico do trabalho de Lispector acabou sendo considerado excessivo mesmo para as políticas editoriais liberais do jornal: "ela seria despedida do *Jornal do Brasil*. Suas crônicas foram consideradas herméticas demais para o gosto do público" (IEOL).

O que ela percebe, uma vez mais, é que, assim como ocorre a seus colegas homens, o simples ato de assinar seu nome é revelador. No entanto, a exposição de uma mulher de classe média em público é ainda mais profundamente significativa que no caso de autores homens, uma vez que se espera que a mulher de sua classe seja subserviente e recatada. Essa ambivalência relativamente à pessoa pública persiste por toda a crônica: "Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constrangem, custo a responder" (68); "Minha pequena projeção fere o meu pudor. ... O anonimato é suave como um sonho" (92); "muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética" (98). Esses gestos repetidos de auto-anulação e, especialmente, o apelo ao pudor, antecipam e reagem a potenciais acusações de que se expõe de maneira inadequada, enquanto a alusão ao seu hermetismo nos faz lembrar que ele é uma força com que se pode contar.

Lispector é particularmente eficaz nesses atos de equilíbrio existencial, os quais aos poucos adicionam uma asserção insistente de poder provinda de um lugar marginal e desrespeitado. Enquanto os termos e estilos variam, seria um erro não considerar a continuidade entre as crônicas e seus outros textos literários. Falando de seus textos literários, Mariana Libertad Suárez afirma: "La revisión que propone Lispector de la teoría hegeliana no es tanto para refutar su concepción de la historia y de la subjetividad, sino más bien para presentar como una alternativa del ser permanecer al margen, de lo que en opinión del pensador moderno era, debía ser la búsqueda del ser humano" (124). Em ambos os casos, Lispector está atenta à adequação entre o padrão e distância ética da ficção com a urgência de um relato autobiográfico (ou pseudo-autobiográfico).

Assim como nos romances, as crônicas focam a vida cotidiana. Em sua variação mais simples, essa discussão poderia ser resumida à meditação frente à sua imagem no espelho. Em 19 de agosto de 1967, na primeira página do livro, Lispector já estabelece esse tema: "Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado" (10). Cuidadosamente, Lispector transforma introspecção em ato público. Enquanto olha a si mesma no espelho, evoca a presença do leitor, que também olha a si mesmo no espelho, mas que, mais importante, observa Lispector olhando a si mesma no espelho, tornando-se também objeto. Muito mais tarde, na terceira das cinco partes de "Travessuras de uma menina", a autora medita: "Foi num arrepião que me adivinhei de repente como num espelho. ... Foi quando ouvi meu nome" (403). Curiosamente, essa mulher que se define como solitária e reservada alcança o "encontro máximo" (303) consigo mesma nessas trocas público-privadas com seu leitor imaginário. Sozinha, a não ser pelo fantasmagórico outro que é seu reflexo no espelho, ela expressa sua indecisão

de habitar a categoria de ser, sua “confusão entre *ser* e o *uso do ser*” (378) que expressa como um solipsismo: “eu sou; logo sou” (389), ou “sou uma pergunta” (575).

O ato de espelhar-se em seus leitores também opera, imperdoavelmente, através de linhas divisórias de classes, como no exemplo a seguir. Lispector tem uma empregada que tem o hábito de ler. Na curta nota “A mineira calada”, Lispector escreve sobre Aninha, uma mulher de poucas palavras que trabalha em sua casa. Um dia, a empregada pergunta à patroa se ela escreve livros; a autora, surpresa pelo silêncio quebrado pela pergunta, responde que sim, de fato escreve livros. “Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: ‘Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar’” (51). Lispector termina a nota nesse ponto, expondo seus próprios preconceitos sociais e pretensões, ao mesmo tempo em que constrói um leitor que, assim como Aninha, refletir-se-á em suas obras, mas não poderá falar, que poderá ou não lê-la e que poderá ou não entendê-la.

Algumas semanas mais tarde, em longo artigo datado de 16 de dezembro de 1967, Lispector retorna a essa história. “Vocês já esqueceram de minha empregada Aninha, a mineira calada, a que queria ler um livro meu”. Lispector está sendo caracteristicamente irônica nessa passagem: ela sugere que nós, leitores, teremos esquecido Aninha, porque empregadas são invisíveis, sem voz, destinadas a serem esquecidas. “Vocês a esqueceram. Eu nunca a esquecerei”, acrescenta. A continuação da história conta que Aninha foi repentinamente atacada por uma doença mental tão grave, que precisou ser levada de ambulância a um hospital psiquiátrico. Os sintomas são intrigantes: “ela, que me dissera não gostar de livros ‘pueris’, estava com uma expressão pueril e límpida” (60-1). Em retrospecto, teria sido o primeiro sinal de sua dor/loucura a insistência em ler um dos livros de Clarice? Para Jean Franco, questões como essa esclarecem a “demonstração implacável do discurso ético, político e estético que tornam impossível o diálogo entre esses dois membros marginalizados da sociedade” (58). Ao recontar sua não-relação com sua empregada, a linguagem usada por Lispector parece deliberadamente banal, e Aninha mesmo, exceto por sua suave loucura, se parece com uma versão da (ou talvez inspiração para) pobre, nada atraente, heroína da última novela de Lispector, *A hora da estrela*. Porém, é óbvio, no texto da crônica, que é Aninha que serve como espelho para Lispector, expondo a feiúra de seu preconceito social.

Note-se que, quando o médico chega, sua primeira preocupação não é com a paciente, mas com a própria Lispector. Em um aparte, ele ecoa a pergunta

feita anteriormente por Aninha, não indagando sobre os sintomas da paciente, mas sim: “A senhora é escritora?” Lispector murmura uma resposta vaga, abalada pelo interesse maior do médico pela patroa que pela empregada (62). A repetição da pergunta e a marcante mudança na qualidade da resposta dada pela escritora – autoritária no primeiro caso, confusa e subordinada no segundo – sublinham a grande diferença dos pressupostos de classe e sexo entre as indagações da empregada e do médico. Além disso, a cronista, mulher reconhecidamente bela, revela que Aninha é “feia, doida e mansa” (61). O médico, dessa maneira, é também incluído na cruel e oculta crítica aos costumes sociais, um dos pontos fortes dessas crônicas. Ele fala desde uma clara presunção de sua superioridade masculina, e a famosa e bela mulher é reduzida ao silêncio. Como Franco nota, “o escândalo dos textos de Lispector ... não está tanto em seu ‘domínio’ da estética modernista enquanto intrusão inescapável e usualmente nua das diferenças de classe e subordinação de gênero que somente serve para ressaltar a horrível estrutura sobre a qual o templo da beleza foi construído” (57).

Apesar disso, todos espelham um ao outro: Aninha e Lispector, o médico e Clarice. O conceito-chave a conectá-los é a palavra “pueril”, com suas conotações de simplicidade, inocência e um acesso sem mediações ao *eu* interior. Uma vez mais, ao descrever a tragédia da loucura de Aninha, anota: “ela que me dissera não gostar do livro ‘pueril’, estava com uma expressão pueril”. E, paralelamente, a relação formal de uma mulher adulta com um médico reduz de modo semelhante a mulher a uma criança no que diz respeito à sua habilidade em responder. Este aspecto, entretanto, requer análise mais aprofundada.

Um dos temas recorrentes em *A descoberta do mundo* é o foco na personagem criança, às vezes em séries semanais. Lispector frequentemente escreve sobre meninos, especialmente seus filhos, e sobre meninas, como a confiante Ofélia; ela conta histórias sobre si mesma quando criança; evoca metaforicamente a inocência da infância em sua insistência em fazer alusões a ovos e galinhas. O acesso a uma inocência secundária similar à da infância constitui grande honra e sinaliza um grande artista. Por exemplo, em sua discussão sobre Picasso, ela se inspira: “Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente” (348). Picasso serve como modelo para Lispector nesse aspecto. De maneira similar, ela afirma sobre Chico Buarque: “você tem a coisa mais preciosa que existe: candura. Meus filhos têm. E eu, apesar de não parecer, tenho candura dentro de mim” (92). Ao evocar a criança como ponto de referência e reflexão, Lispector também tenta chegar a um entendimento mais completo da inocência por meio da

inevitável perspectiva da experiência, a fim de escrever seu caminho além do conhecimento em direção a uma compreensão infantil.

Lispector reivindica definitivamente esse território poético em razão de sua condição biológica e social: ela é mulher e mãe. Num de seus aforismos, escreve: "Toda mulher, ao saber que está grávida, leva a mão à garganta: ela sabe que dará à luz um ser que seguirá forçosamente o caminho de Cristo, caindo na sua vida muitas vezes sob o peso da cruz. Não há como escapar" (233). A evocação da *via crucis* por Lispector nesse texto parte de um ponto pouco usual em se tratando de um sentimento, afinal de contas tradicional. Ela começa com o físico do corpo feminino e com um gesto. E não é, como se poderia esperar, um gesto protetor sobre o ventre, uma vez que a mulher nutre uma outra vida dentro de si mesma, mas, ao contrário, o gesto da "mão à garganta", como se a maternidade e a repressão da voz fossem uma e mesma coisa. A imagem de um entendimento especificamente feminino da dor e do parto serve como uma metáfora fundacional também em outras passagens: "Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para a frente – como em dores de parto – e via que a menina em mim estava morrendo" (591). Aqui, à metafórica gravidez de si mesma, quando infantil e inocente, é atribuída uma forma chocante e poderosa: as dores de parto e o nascimento de uma menina natimorta.

Tais temas são mais profundamente desenvolvidos nas duas noveletas de cinco capítulos, "A Princesa", publicada em agosto de 1969, e "Travessuras de uma menina", em janeiro de 1970. Ambas são histórias concentradas em meninas; a primeira conta a história do relacionamento entre a confiante e imaginativa Ofélia e a adulta Clarice Lispector; a segunda, uma história em primeira pessoa que pode ser lida como uma autobiografia (ou pseudo-autobiografia) da relação conflituosa da autora com um professor em seus anos de escola primária. Ambas noveletas se desenvolvem desde o retrato admirável da confiança à inevitável perda da inocência. A criança está esperando que algo aconteça, querendo ser uma outra pessoa ou mesmo uma outra coisa. Entretanto, a transformação nunca é a que se espera, nunca leva a um final feliz. O leitor intui o final da criança confiante e segura de si de "A Princesa", com a morte de um pintinho de Páscoa. Como a autora escreve, haverá mais pintos no ano que vem, mas "Ofélia é que não voltou: cresceu" (346). De maneira análoga, "Travessuras" também conclui com um desencantado encontro com a realidade: "Não, eu não era engraçada. Sem nem ao menos saber, eu era muito séria. Não, eu não era doidinha, a realidade era o meu destino. ... E, por Deus, eu não era um tesouro" (408).

Similarmente, na crônica de 16 de março de 1968, "Restos de carnaval", Lispector oferece uma meditação sobre si mesma como uma criança de oito

anos obcecada por rosas. Ela atormenta sua família com a nostálgica vontade de se vestir como uma rosa, acreditando que sua única chance de salvar-se no mundo era tornando-se uma rosa, insistindo que deveria ter uma fantasia de rosa (105-08). Porém, a realização do sonho não basta: "eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina" (108). Chega-se a um ponto sem retorno; a menina que percebe que "não era mais uma rosa" jamais voltará a acreditar completamente em sua capacidade de metamorfose. Na melhor das hipóteses, caso fosse uma grande artista, ela poderia convincentemente imaginar a criança que uma vez acreditou ser uma rosa, mas sempre a uma certa distância. A advertência é clara. Picasso, Chico Buarque e mesmo Lispector são grandes artistas por suas habilidades de alcançar certa pureza infantil na expressão artística. Mergulhar numa versão totalmente translúcida dessa inocência, no entanto, seria loucura; essa é a lição da história de Aninha. A cronista traz à superfície essas memórias banais e comuns da infância, lembra o leitor das implicações de sua inocência perdida, mas não oferece nenhum gesto definitivo, exceto aquele disponível por meio da mais bem realizada e complexa arte.

Além disso, a inocência nunca é idealizada; de fato, no mundo de Lispector, ela é muitas vezes cruel e exigente. Por exemplo, quando cita seu filho: "o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, pára de chorar: mãe. Mãe é: não morrer. É sua segurança é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá" (369-70). Nesse comentário breve e chocante, Lispector ilustra uma imagem nostálgica da dependência da infância e a superpõe sobre o quadro muito menos atraente do adulto sedento por sucesso, como se o primeiro prefigurasse o segundo. "E em escrever?" Lispector pergunta retoricamente, "A tentação é grande, pois a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade ... Às vezes, de puro prazer, de pura pesquisa simples, ando sobre linha bamba" (280-81). Onde outros cronistas revelam aspectos familiares da vida urbana, sujeitando-se à prática da narrativa aguda, Lispector aprofunda-se na forma da família, nas relações banais e íntimas entre adultos e crianças enquanto uma metáfora para seu entendimento do papel do cronista como um provocador cultural. Fazendo-o, desnuda sua narração rumo à infantilização, a fim de brincar nos limites entre o mau gosto e a verdade.

Em sentido mais amplo, todo o trabalho de Lispector, tanto a ficção quanto a crônica, constitui um longo debate sobre a dimensão histórica do ser. A fim de analisar essa relação entre a mente e o mundo, e pensar seriamente sobre o papel de uma consciência em transformação ao mediar uma realidade similarmente dinâmica, sua crônica busca um efeito literário. O sucesso desse projeto depende das formidáveis habilidades narrativas de Lispector, embora um dos mais insistentes temas em sua crônica seja sua inabilidade em escrever

e particularmente sua incapacidade de entender a crônica como forma. Seria um grave erro interpretar essa autocrítica literalmente. Darlene Sadlier argumenta que a crônica "foi um meio ideal para Lispector – apesar de seus protestos em contrário". As conversas de sábado no *Jornal do Brasil* ofereceram a Clarice Lispector um fórum para experimentações sobre a relação entre realidade e linguagem, da mesma maneira que seus romances permitiram a ela repensar os pressupostos da ficção. Em ambos, crônica e romance, Lispector constantemente se esforça para andar sobre a linha tênue que separa um modo de experiência do outro: infância e sua perda; inocência e experiência; verdade e mau gosto. Por toda a sua obra persiste a insistência nas limitações das palavras, na necessidade, para qualquer um que se intitule humano, de recuperar o momento infinitesimal onde tudo se transforma, o momento além da linguagem.

Tradução: Bruno Meireles Xavier

OBRAS CITADAS

- Fitz, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*. Austin: U of Texas P, 2001.
- Franco, Jean. *Critical Passions*. Durham: Duke UP, 1999.
- IEOL. A escritora que desvendou as almas. <http://www.terra.com.br/istoegente/100mulheres/literatura/lispector.htm> (acessado em 15 de março de 2006).
- Lispector, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Nalini, José Renato. "A democracia midiática". *O Estado de São Paulo* (12 abril 2004). <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=272ASP013> (acessado em 25 de abril de 2006).
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Ruta, Suzanne. Resenha de *Selected Crônicas* de Clarice Lispector. Trad. Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1996. *New York Times* (15 dezembro 1996). <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0CE4DA143FF936A25751C1A960958260> (acessado em 03 de junho de 2006).
- Sadlier, Darlene. "Não sou cronista: um estudo da crônica de Clarice Lispector". *Mulheres e literatura* 8/9 (2004). http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol9.php?id=16 (acessado em 25 de março de 2006).
- Suárez, Mariana Libertad. "El grito de una ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad". *Atenea* 491/1 (2005): 113-24.
- Torres de Souza, Thais. "As crônicas de Clarice Lispector". <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm> (acessado em 23 de março de 2006).
- Wolfe, Tom. "The New Journalism". *The New Journalism*. Orgs. Tom Wolfe e E. W. Johnson. New York: Harper and Row, 1973. 3-52.

Clarice, Recife e o Rio de Janeiro, fevereiro, março...

NESSE INTERVALO DEI UM TELEFONEMA E, PARA MEU GÁUDIO, JÁ SÃO nas sete. Nunca na vida eu disse essa coisa de 'para meu gáudio' vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado estou com saudade dele. Parece mentira, mas não tenho nenhum livro na minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez" (Vida 17). A afinidade com Machado, declarada pela autora-narradora de "O que apareceu", incluído em *A via crucis do corpo*, não pára, porém, no uso de uma pequena expressão de ironia. Há pelo menos outras duas ocasiões em que Clarice parodia o "Bruxo do Cosme Velho": apropriando-se de uma das frases de "Um apólogo",¹ em "Comer gato por lebre", uma das crônicas do *Jornal do Brasil* incluídas em *A descoberta do mundo*, e de uma das idéias-forças de *Casmurro*, em *Um sopro de vida*.²

Mas a sua afinidade vai além e, também ela, perscruta a alma humana, o verdadeiro rosto e a máscara, como tão bem discute Carlos Mendonça no quinto capítulo de seu *Clarice Lispector. Figuras da escrita* (2000). Além disso,

¹ Texto incluído em *Várias histórias*, que termina assim: "Contei esta história a um poeta de melancolia que me disse, abanando a cabeça: – Também eu tenho servido de muita linha ordinária" (Assis 2: 538).

² Comparem-se estas frases de Marcolini, no romance de Machado – "A vida é um jogo e uma grande ópera... Também não se ouve o pau e a pedra, mas tudo cala como uma ópera" (Assis 1: 737-38) – e esta passagem escrita pela personagem Ângela Pallares: "a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto em paz" (*Um sopro* 102).

Clarice Lispector: Aparecida