

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

DANIELLE PEDRASSOLI DOS SANTOS ROSA

**CLARICE LISPECTOR AUTORA DE SI:  
Reflexões sobre o fazer literário em *A Descoberta do Mundo***

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO

2018

DANIELLE PEDRASSOLI DOS SANTOS ROSA

**CLARICE LISPECTOR AUTORA DE SI:  
Reflexões sobre o fazer literário em *A Descoberta do Mundo***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Bastazin.

SÃO PAULO

2018

**Banca Examinadora**

---

---

---

Ao meu marido, amigo, companheiro e amor  
da minha vida, *Alexandre Rosa*. Minha  
gratidão e amor por me encorajar sempre,  
principalmente quando me faltaram forças, e  
por estar comigo nesta jornada.  
Ao meu filho *João Lucas* pelo amor maior.

Agradeço à CAPES pela Bolsa de Estudos concedida.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Bastazin, por todo apoio, paciência e disponibilidade.  
Gratidão sem fim!

Aos membros da minha banca examinadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leila Darin e Prof. Dr. Gerson Tenório dos Santos, pelos comentários e apontamentos enriquecedores a respeito da minha pesquisa.

Às minhas Professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, pelo carinho em compartilhar seus conhecimentos.

Aos colegas de mestrado, pela troca de conhecimentos e experiências.

À Ana Albertina, pelos conselhos e atenção.

Rosa, Danielle Pedrassoli dos Santos. **CLARICE LISPECTOR AUTORA DE SI: Reflexões sobre o fazer literário em *A Descoberta do Mundo***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2018, 87 p.

## RESUMO

A partir de um estudo pontual da crônica de Clarice Lispector, em suas múltiplas faces de revelação, a presente pesquisa propõe desvendar o processo reflexivo e metalinguístico de sua escrita, passando pela presença ficcionalizada da autora, bem como por sua visão sobre o ato de criação. O *corpus* de investigação está centrado nas crônicas publicadas entre os anos de 1967 e 1973, no **Jornal do Brasil** e, posteriormente, reunidas no livro **A Descoberta do Mundo** (1984). Para tanto, examinam-se as características inerentes à crônica e de que forma a escritora trabalha com este gênero para, em seguida, apreendermos a questão da *escrita de si* e analisarmos como as reflexões sobre o fazer literário se fazem presentes no espaço da crônica. A pesquisa tem caráter, prioritariamente, analítico-reflexivo e utiliza para a discussão da crônica como gênero, artigos de Antonio Candido, Davi Arrigucci e Marlise Meyer. Para a abordagem da crônica clariciana, em específico, recorre-se aos estudos de Nádya Gotlib e Walnice Nogueira. Sobre a presença da escritora no corpo da escrita, privilegiaram-se dois teóricos chave sobre a questão: Roland Barthes e Michel Foucault. Para os estudos sobre autoficção e metaficção, destacam-se entre outros: Philippe Lejeune, Diana Klinger e Linda Hutcheon, enquanto que sobre o processo da construção criativa, nossa atenção passa a centrar-se, prioritariamente, em Octávio Paz e Leyla Perrone-Móises. Nas *Considerações Finais*, reitera-se a crônica como um testemunho escritural do perfil inquieto e questionador da autora observado e analisado ao longo da pesquisa, assim como os mecanismos criativos e reflexivos do seu fazer literário.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Descoberta do Mundo; escrita de si; autoficção; metaficção.

Rosa, Danielle Pedrassoli dos Santos. CLARICE LISPECTOR AUTORA DE SI: Reflexões sobre o fazer literário em A Descoberta do Mundo. Dissertation for Master Degree in the Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Studies. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2018, 87 p.

### ABSTRACT

Starting from a punctual study of the chronicle of Clarice Lispector, in its multiple faces of revelation, the present research proposes to unveil the reflective and metalinguistic process of its writing, passing through the fictionalized presence of the author, as well as her perspective about the act of creation. The *corpus* of research is centered on the chronicles published between 1967 and 1973, in the **Jornal do Brasil** newspaper and, later, collected in the book **A Descoberta do Mundo** (1984). For this purpose, we examine the characteristics inherent to the chronicle and how the writer works with this genre, then we grasp the issue of self-writing and analyze how the reflections about the literary work are present in the space of the chronic. The research is primarily analytical-reflexive and, in order to discuss the chronicle as genre, uses articles by Antonio Candido, Davi Arrigucci and Marlise Meyer. In order to approach the chronicle of Clarice, in particular, we use the studies by Nádía Gotlib and Walnice Nogueira. About the presence of the writer in her writing, two key theorists on the subject were favored: Roland Barthes and Michel Foucault. For the studies on autofiction and metafiction, the following stand out among others: Philippe Lejeune, Diana Klinger and Linda Hutcheon, whereas in the process of creative construction, our attention will focus primarily on Octávio Paz and Leyla Perrone-Móises. In the Final Considerations, the chronicle is reiterated as a scriptural testimony of the restless and questioning profile of the author observed and analyzed throughout the research, as well as the creative and reflective mechanisms of her literary work.

**Key words:** Clarice Lispector; A Descoberta do Mundo; self writing; autofiction; metafiction.

*Eu não leio Clarice para a literatura,  
mas para a vida.*

Guimarães Rosa

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – As Crônicas de Clarice Lispector: um convite à reflexões literárias.....</b>	<b>16</b>
1.1 A Crônica: um histórico conceitual de suas transformações .....	16
1.2 A Crônica clariciana: <i>A Descoberta do Mundo</i> .....	22
<b>CAPÍTULO 2 – Clarice Lispector e as relações Autor/Narrador .....</b>	<b>33</b>
2.1 O autor na obra: pontos de vista em mutação.....	33
2.2 O sujeito multifacetado no exercício da escrita de si.....	39
<b>CAPÍTULO 3 – Metaficção e o <i>Fazer Literário</i>.....</b>	<b>55</b>
3.1 Metaficção como ofício escritural.....	55
3.2 Impasses do <i>Fazer Literário</i> .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>80</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>87</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A criação artística é um mistério que me escapa felizmente. Eu tenho medo antes e durante o ato criador: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um primeiro livro.

São as angústias da criação. O problema da criação artística sempre me fascinou e ainda não perdi a esperança de um dia desmontar esse complicado mecanismo.

Em mim a criação se processa numa mistura de palavra, ideia. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberado.

Clarice Lispector

A importância de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira é indiscutível frente a sua vasta produção e à multiplicidade de artigos, ensaios, dissertações e teses que trazem estudos sobre sua obra. Desde o lançamento de seu primeiro romance, seu modo de escrita tem provocado impacto nos críticos e suscitado uma legião de fãs. Prezando sempre por sua intimidade, Clarice fez de sua criação testemunho de uma identidade inquieta e questionadora. Seu rastro biográfico está disperso nas falas de suas personagens, nos contos sobre sua infância e, principalmente, em suas crônicas.

Clarice Lispector (1920–1977) foi ucraniana, brasileira, nordestina, carioca, mas, acima de tudo, escritora. Nasceu em Tchechelnik, uma aldeia da Ucrânia, pouco antes da família emigrar da Rússia para América, fugindo da perseguição aos judeus após a Revolução Bolchevique, de 1917. Chega ao Brasil com dois meses de vida, passa sua infância no Nordeste, a maior parte em Recife e, posteriormente, muda-se para o Rio de Janeiro, onde cursa a Faculdade de Direito, profissão que não chegará a exercer. Casa-se com um diplomata, o que faz com que ela more em diversos países. Em 1959, separa-se do marido e volta a residir no Rio de Janeiro até 1977, ano de sua morte.

Sua obra de estreia, **Perto do Coração Selvagem** (1944), quebra o paradigma do que se produzia na época: romances regionalistas. Choca por já apresentar características que farão parte de toda sua trajetória de escritora: obra centrada na experiência interior e na sondagem dos estados da consciência individual. A recepção da obra de Clarice, por parte dos leitores, passa a ser maior a partir da publicação de **Laços de Família** (1959). Um dos fatores que contribui para este reconhecimento é sua produção como cronista para o **Jornal do Brasil**. Segundo a professora Yudith Rosenbaum, sua produção é inclassificável: “[...] a mulher e a

escritora Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramentos, classificações ou definições. O que ela pensava da vida talvez pudesse estender-se a sua própria pessoa: — O mundo me parece uma coisa vasta e sem síntese possível”. (2002, p. 8-9).

O livro **A Descoberta do Mundo** (1984) reúne as crônicas publicadas originalmente na coluna semanal que Clarice manteve no **Jornal do Brasil**, entre os anos de 1967 e 1973. Fazem parte da coletânea 469 crônicas organizadas de forma cronológica, de acordo com a data de publicação. Dentro deste conjunto de textos, a escritora transita por diversas temáticas: a infância no Recife; seu processo de criação; a satisfação em receber o carinho dos leitores e particularidades da sua vida familiar. Como o restante de sua obra, **A Descoberta do Mundo** também é inclassificável, pois traz desde a crônica tradicional, assim como a antecipação de contos, trechos de romances, entrevistas e reflexões sobre o ato da escrita.

Observamos que, em relação especificamente **A Descoberta do Mundo**, seus textos têm sido amplamente estudados, todavia sempre de forma fragmentada, além do que, nestas abordagens, as crônicas são exploradas como depoimentos da autora, sem se dedicar maior atenção à qualidade literária da composição. Sendo assim, examinar a reunião das crônicas de Clarice Lispector, explorando as características tanto do gênero quanto de sua escrita, dará a este trabalho um novo destaque a obra da autora. Destacamos que, ao final desta Dissertação, apresentamos Anexo, com o nome das crônicas que são objeto de nossa pesquisa.

Portanto, para iniciarmos este estudo, devemos compreender a crônica, como gênero que oscila entre o literário e o jornalístico e deixa transparecer uma forte ficcionalização do autor no corpo da escrita. No tocante à produção cronística de Clarice Lispector, é possível encontrar considerações sobre a arte, o artista, a linguagem - seu alcance, possibilidades e limites -, além da relação entre forma e conteúdo e elementos temáticos como o silêncio e a epifania.

Neste sentido, a presente pesquisa emerge a partir de uma forte motivação. Nas crônicas, reunidas em **A Descoberta do Mundo**, verifica-se, insistentemente, a presentificação da autora no corpo da escrita, a partir do que se segue nosso questionamento: Como se inscreve essa presentificação, e com que propósito a autora se valeria das reflexões sobre o fazer literário?

Em vista disso, tem-se como hipótese que a crônica possibilita a própria ficcionalização da autora, o que faz com que ela se permita discutir, *livremente*, os processos que envolvem a sua escrita e o pensar mais profundo sobre a literatura. O suporte do jornal proporciona maior liberdade para a reflexão literária, assunto constantemente abordado em seus livros, porém, o formato da crônica abre espaço para que Clarice teça suas considerações em diálogo com o suporte veiculado.

Assim, o objetivo desta pesquisa é, a partir da crônica, em suas múltiplas faces de revelação, discutir, analisar e compreender o processo da escrita reflexivo e metalinguístico clariciano. Destacamos que, em um primeiro momento, o reconhecimento e a valorização de sua produção se deu entre a crítica e outros escritores. Este reconhecimento, quase imediato, fez com que a sua *Fortuna Crítica* também tivesse um início precoce. Entre os primeiros estudos sobre a obra da escritora, é importante destacarmos “No Raiar de Clarice Lispector”, de Antônio Candido. Neste artigo, o crítico já aponta para o trabalho com a linguagem como uma das principais características da escrita clariciano. Após esta primeira recepção, a obra de Clarice Lispector não deixou mais de ser estudada por pesquisadores e críticos em geral.

Destacamos também a edição da revista **Remate de Males**, do Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Linguagem da Universidade de Campinas, do ano de 1989, que dedica um número à análise da obra da escritora. Esta publicação reúne ensaios importantes para o entendimento dos seus escritos, como o artigo “Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção”, de Benedito Nunes, crítico que possui uma produção importante relacionada à obra da autora, no qual encontramos um breve, mas elucidativo estudo sobre os livros **A Paixão segundo GH**, **A Hora da Estrela** e **Um Sopro de Vida**. Também faz parte da publicação, o artigo “Olho nos Olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector)”, da pesquisadora Nádia Batella Gotlib, que traz uma aproximação entre a poética de Fernando Pessoa e a de Clarice Lispector. Destacamos ainda que Gotlib é responsável pela biografia da autora, **Clarice: Uma Vida que Se Conta** (2009).

As pesquisas relacionadas à obra de Clarice se ramificaram, de forma que não é possível definir um polo principal que as agregue. Dentre os estudos desenvolvidos nas universidades brasileiras e que foram publicados em livro, podemos destacar as pesquisas das professoras, da Universidade de São Paulo, Regina Pontieri, **Uma Poética do Olhar**; e Yudith Rosenbaum, **Metamorfoses do Mal**. De igual importância para o entendimento da obra clariciano são as pesquisas da professora Olga de Sá, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, **A Escrita de Clarice Lispector e A Travessia do Oposto**. Por último, destacamos o estudo da professora Vilma Arêas, da Universidade de Estadual de Campinas, **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. Sobre a presença ficcionalizada da autora no corpo da escrita são pertinentes os estudos de Lícia Manzo, **Era Uma Vez: Eu**, e de Edgar Nolasco, **Clarice Lispector: Nas entrelinhas da escritura**.

Como se vê, a fortuna crítica referente à escritora é bastante significativa. No entanto, podemos considerar que, dentro do conjunto destes estudos, os que se debruçam sobre o *corpus*

escolhido para nossa pesquisa é relativamente pequeno. Dentre estes, destacamos os que mais se aproximam da nossa proposta.

O estudo “A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector”, dissertação de mestrado defendida no ano de 2008, por Cristina Gomes Torres, na Pontifícia Universidade de São Paulo, centra-se no processo de construção das crônicas, relacionando-as ao método de construção ensaístico de raiz montaigneana. A associação entre o ensaio e a crônica torna-se possível pelo modo como estes gêneros trabalham a linguagem na fronteira entre o poético e o reflexivo-filosófico. O estudo destaca dois pontos de confluência entre essas produções textuais: a responsabilidade pela forma escritural e a invenção do eu. A fundamentação teórica da pesquisa é pautada nos ensaios de Montaigne, além dos estudos de Walter Benjamin sobre o narrador e sobre o *flâneur*.

Destacamos também a tese de doutorado defendida por Suzana de Sá Klôh, em 2009, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O estudo está centrado no jogo autobiográfico, constituído pela presença ficcionalizada de Clarice. Além da produção jornalística da autora, o *corpus* da pesquisa abrange também **A Via Crucis do Corpo**, **A Hora da Estrela** e **Um Sopro de vida**.

Outro trabalho de pesquisa apresentado como dissertação de mestrado, é o de Adriana Carina Camacho Alvares, de 2003, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que se intitula “Sob o disfarce da crônica: o delineamento de um projeto estético em Clarice Lispector”. Ele apresenta uma tipologia dos gêneros dos textos de **A Descoberta do Mundo** e de **Para Não Esquecer**, reclassificando-os como crônicas, ensaios, contos, poemas em prosa, cartas e entrevistas, entre outros. A partir desta reclassificação, a pesquisadora busca desvendar o projeto estético presente nos dois volumes estudados.

Com o intuito de avançarmos no entendimento da obra cronística de Clarice Lispector e suas nuances, será necessário explorarmos os conceitos que envolvem o gênero em questão. A crônica se configura como uma forma de comunicação que fornece ao leitor a exposição do escritor, extraíndo de determinadas situações do cotidiano a possibilidade de abordar questões éticas e estéticas. Por meio da metalinguagem, a autora busca entender e desmitificar a concepção artística, expondo seu processo de criação.

Para compreendermos melhor este gênero, fazemos uso dos seguintes estudos: “A Vida ao rés do chão”, de Antonio Candido; “Fragmentos sobre a Crônica”, de David Arrigucci; e por fim, a historiografia em “De Variedades e folhetins se fez a Chronica” trazida por Marlyse Meyer.

Para nossos estudos sobre a crônica clariciana especificamente, utilizamos apontamentos feitos pelas pesquisadoras da obra da autora Nádya Gotlib e Walnice Nogueira. Devido ao caráter metalinguístico da obra, visitamos tal conceito por meio dos estudos de Samira Chalhub, Haroldo de Campos e Roland Barthes.

Partindo destas considerações iniciais, trabalhamos os conceitos relacionados à morte do autor e a *escrita de si*. Para as ponderações sobre o primeiro termo, usamos dois artigos emblemáticos dessa postura, quais sejam, “A morte do autor”, de Roland Barthes e “O que é um autor”, de Michel Foucault.

A designação *escrita de si* foi apresentada por Foucault, em texto do mesmo nome, sendo definida como as formas pelas quais o sujeito registra a si mesmo na escrita. Em contribuição aos pensamentos trazidos por Foucault e para que nossas considerações sobre a escrita de si se tornem mais abrangentes, usamos também os textos de Diana Klinger, **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**; e de Ângela Gomes, **Escrita de si, Escrita da história**. Contribuindo com tal temática, exploramos os conceitos de autobiografia, utilizando as considerações de Philippe Lejune e autoficção com Serge Doubrosky e Vicent Colonna.

Para refletirmos sobre a metaficção na cronística de Clarice Lispector, recorreremos aos estudos de Linda Hutcheon, que define o termo com ficção sobre ficção, e Gustavo Bernardo em **O Livro da Metaficção**.

Por fim, para um melhor entendimento da poética clariciana em relação ao que tange a criação literária, usamos Octávio Paz, em **O Arco e a Lira**; Antonio Candido em “Direito a Literatura” e Leila Perrone-Moisés, em “Criação do texto Literário”.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. Iniciamos com “As Crônicas de Clarice Lispector: um convite à reflexões literárias” - capítulo que está dividido em dois tópicos: um primeiro que discute a crônica como gênero - sua origem e características -, e um segundo, quando buscamos entender o papel do cronista e a relação entre a crônica e o suporte em que é veiculada, o jornal. A partir deste ponto, traçamos um breve perfil da autora como cronista e sua inquietude diante de tal tarefa: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito.” (LISPECTOR, 1999, p.81)

Em seguida, temos “Clarice Lispector e as relações Autor/Narrador”, capítulo no qual discutimos a presença da escritora no corpo da escrita. Subdividido em dois tópicos, permitenos retomar textos chaves sobre a morte do autor para, então, afirmar sua presença por meio de estudos sobre os modos de escrita de si.

No terceiro Capítulo, dando continuidade a nossa reflexão sobre a presença do autor no corpo da escrita, desenvolvemos os conceitos de metaficção e criação literária também baseados em análises das crônicas que compõem o volume **A Descoberta do Mundo**.

Desta forma, este trabalho pretende contribuir com a fortuna crítica de Clarice Lispector, trazendo novos enfoques, principalmente no que diz respeito à produção cronística da autora.

# 1. A Crônica em Clarice Lispector: um convite à reflexões literárias

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. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito.

Clarice Lispector

## 1.1 A crônica: um histórico conceitual de suas transformações

O significado da palavra crônica em sua origem está relacionado à questão do tempo; do grego *khronikós* e do latim *chronica*, a palavra remete ao relato de fatos, à narração. No entanto, o sentido do vocábulo se modificou ao longo do tempo. No início da era cristã, marcava o registro de uma sequência de acontecimentos organizada em ordem cronológica. Inicialmente, a crônica tinha clara motivação histórica: constituía uma narração de eventos. Nesse sentido, aproximou-se da história, atingindo seu auge, nesta concepção, na alta Idade Média. Um dos principais expoentes da crônica medieval é o cronista português Fernão Lopes, considerado o grande mestre da arte de narrar.

Embora desconhecesse estar praticando a crônica, Pero Vaz de Caminha, ao dirigir-se ao rei de Portugal descrevendo o território brasileiro, exercia o ofício de cronista de viagem. O texto de Caminha pode ser classificado como crônica, no seu sentido histórico, e antecede a existência de uma historiografia nacional. Com o passar do tempo, o termo crônica foi ganhando outras acepções, bem como o cronista. Somente no século XIX, a crônica se associa ao jornal, passando a frequentar suas páginas.

De acordo com Massaud Moisés (2012), no início do século XIX, o termo abandonou a acepção histórica e sua significação vinculou-se estritamente à literatura. De acordo com este entendimento, a crônica como gênero literário teve sua estreia nos jornais franceses, por volta do ano de 1800, sendo inaugurada pelo francês Julien-Louis Geoffroy, no *Journal des Débats*, o qual estampava, periodicamente, *feuilletons*. No Brasil, a crônica surge a partir de 1836, popularizando-se com o termo *folhetim*; sua divulgação torna-se crescente com o aumento da tiragem dos jornais. Começa a ser praticada a partir da segunda metade do século XIX por

nomes de peso como José de Alencar e Machado de Assis. No século XX, o gênero atinge sua plenitude, instalando-se com tal naturalidade, que muitos a definiram como expressão literária tipicamente brasileira - questão sem muita importância, pois com origem aqui ou na França, foi no cenário da literatura brasileira que melhor se aclimatou e que assumiu caráter *sui generis*. “Creio que a fórmula moderna, onde entra o fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis*, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.” (CANDIDO, 1992 p.15)

Para um entendimento amplo da crônica na literatura brasileira, devemos pensá-la em três gêneros compreendidos em momentos diferentes: o primeiro está relacionado ao sermão no período colonial; o segundo trata da relação do romance e sua publicação em capítulos nos jornais, no século XIX; e o terceiro, que nos interessa nesta pesquisa, é o da crônica literária publicada em jornais e revistas nos séculos XIX e XX.

A crônica brasileira começou, de fato, a tomar o aspecto atual, com Francisco Otaviano, no “Jornal do Comércio” do Rio de Janeiro, em 1852. Vários escritores cultivaram a nova forma: José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Raul Pompéia, Olavo Bilac. Outros os seguiram mais tarde: Coelho Neto, Humberto de Campos, João do Rio, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ribeiro Couto, Rubem Braga, Fernando Sabino, Luís Fernando Veríssimo, Rachel de Queiroz, Paulo Mendes Campos, Carlos Eduardo Novaes.

Em seu estudo sobre a crônica, Marlyse Meyer (1985) traça o que se pode chamar de *arqueologia da crônica*, referindo-se à *nova entidade literária*, ou *folhetim*. No começo do século XIX, *le feuilleton* designava um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée*, rodapé, geralmente da primeira página.

[*Le feuilleton*] Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal. (MEYER, 1985, p. 19)

A finalidade deste *espaço vazio* no jornal era precisamente entreter. Neste espaço já era possível encontrar os elementos que iriam compor a crônica brasileira contemporânea, visto que, entre nós, longe de ser um apêndice do jornal, tornou-se, como constata Arrigucci, uma “forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário [...] com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira”. (1987, p. 53)

Assim, nos jornais, a crônica se diferencia das notícias por tratar de acontecimentos banais do cotidiano. Nos periódicos, ocupa um espaço fixo, sem título ou manchete, aparecendo apenas com o nome do autor, incumbido de estabelecer relação insólita com o leitor. O que passaria despercebido, torna-se relevante diante do leitor. Para tanto, a crônica utiliza uma linguagem diferente na qual o *eu* ganha espaço e descortina a impessoalidade das páginas de jornal, constituindo desta forma um gênero flexível e heterogêneo que pode abrigar diálogos do cotidiano, comentários, entrevistas, reflexões, contos, confissões, poemas, narrativas, casos etc.

Segundo Luiz Roncari (1985), o cronista é o sujeito que inscreve o tempo no texto, canta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo. Tal como o narrador do romance, o cronista também vê o cotidiano com um olhar de estranhamento, um olhar capaz de flagrar e observar o movimento, a mudança, alertando para algo de extraordinário que passaria despercebido pelo olhar comum. Ao cronista cabe narrar a sua época, mantendo o olhar preciso no turbilhão da contemporaneidade, sendo capaz de observar e julgar o real, alertando os leitores sobre o que há de extraordinário no corriqueiro.

O tempo da crônica é o presente. Em decorrência, é necessário criar uma perspectiva para olhá-lo, daí a referência constante ao passado imediato, quase sempre com um sentimento de perda, como um pano de fundo com o qual se pode contrastar o movimento e o sentido do momento. Se o jornal, pelo quadro do presente que oferece, cria a expectativa do futuro, o cronista só pode responder com o realismo de quem já viveu e, portanto, é mais sábio e encara o futuro com ironia e relativismo.

Machado de Assis, em uma crônica de 30 de outubro de 1859, define as características do gênero, do modo como é entendido hoje:

(...) o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. [...]. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira, e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política. (ASSIS apud COUTINHO, 2004, p. 122)

No suporte do jornal, delineiam-se as principais características do gênero. A crônica tende à brevidade; é um texto curto, seu foco narrativo, geralmente, situa-se na primeira pessoa do singular. A pessoalidade é essencial para sua composição: é a percepção do autor dos eventos que importa ao leitor. Trabalha-se, sobretudo, com a certeza de que se produz um texto pessoal, no qual o autor fala com sua própria voz, não se atendo a neutralidade exigida pelo jornalismo.

Estamos, deste modo, diante de um hibridismo entre o jornalístico e o literário, em que o autor não está preso à imparcialidade na apuração dos fatos, mas tem a liberdade de criar conforme a *inspiração* do cotidiano.

A crônica como conhecemos atualmente, publicada em jornais e revistas e, muitas vezes, reunidas, posteriormente, em livro, concentra-se em acontecimentos diários que, à primeira vista, não apresenta características determinantes ou limites muito precisos. Caracteriza-se como expressão literária híbrida ou múltipla, visto que pode assumir diversas formas.

Segundo Cândido (1992), a crônica moderna definiu-se e consolidou-se na década de 1930, como um gênero cultivado por grande número de escritores e jornalistas, apresentando as ocorrências cotidianas com brilho, leveza e criticidade.

No Brasil ela [a crônica] tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da secção “Ao correr da pena”, título significativo a cuja sombra de José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. (CANDIDO, 1992, p. 15)

A crônica não tem a função de informar e comentar, tal como é próprio ao jornal; assim, ao subverter a finalidade do periódico, assume a função de entretenimento e desenvolve uma narrativa mais rápida, de maior fluidez para o processo de leitura. A linguagem se torna mais leve, mais descompromissada, afasta-se do jargão jornalístico, dos comentários políticos e econômicos para se aproximar da descontração do humor e da poesia. Ela envolverá sempre a visão pessoal de quem escreve diante de fatos rotineiros, o que, por vezes, despertará o viés poético do autor.

Por ser um texto destinado à descontração e de rápido *consumo*, a crônica opta pela modalidade de linguagem que fica a meio caminho entre o formal e o informal. O seu leitor é conhecido, é o mesmo do jornal. Desta forma, sabe-se que a apreensão do conteúdo se dará imediatamente. Na aproximação da prosa com a poesia, a crônica renova o teor de verdade particular, humana e histórica:

Não raro ela adquire assim entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de

conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado. (ARRIGUCCI, 1987, p.53).

Como gênero de fronteira, situando-se entre o jornalismo e a literatura, a crônica é, sobretudo, uma “forma do tempo e da memória [que] tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo”. (ARRIGUCCI, 1987, 51).

Em uma tentativa de definição da figura do cronista, Massaud Moisés escreve:

Identificada pela irredutível dualidade, de que extrai defeitos e qualidades, a crônica move-se entre ser no e para o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista [...]. O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia. Aliás, como procede todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo ficcionista de lei. De onde as características da crônica, como também suas grandezas e misérias, resultarem dessa inalienável ambiguidade radical.

A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia. No primeiro caso, a crônica envelhece rapidamente e permanece aquém do território literário: na verdade, a senescência precoce ou tardia de uma crônica decorre de seus débitos para com o jornalismo no sentido estrito. (MOISÉS, 2012, p.625-626)

Deste modo, o que vale ressaltar é o potencial de poeta e ficcionista atribuído ao cronista, que parte do cotidiano para recriar, por meio de suas experiências, a poesia contida no fato miúdo e por vezes esquecida, expondo a face humanizada nos detalhes daquilo que nossos olhos já não enxergam. Para Antonio Candido, as crônicas “por serem leves e acessíveis, talvez comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo o dia”. (1992, p.11). Ainda segundo o autor, ser cronista é “dar aos objetos e aos sentimentos um arranjo tão aparentemente desarranjado e na verdade tão expressivo, tirando significados do que parece insignificante”. (1992, p.13).

Quando o cronista registra um evento, interpreta-o num contexto maior, deixa marcas de seu estilo pessoal, excede as amarras do que foi seu ponto de partida, produz um texto plurissignificativo, moldado em linguagem literária que leva a crônica a ultrapassar a efemeridade do periódico e atingir o estatuto literário, transformando-se em algo especial. Para Antônio Candido (1992), a despreensão do cronista é a maior vantagem em relação a outros textos. Em suma, a crônica quer resgatar em cada leitor um lirismo e uma reinvenção do

cotidiano própria de seu discurso. A riqueza da linguagem da crônica acontece por meio de múltiplos aspectos combinados, que jogam com a mudança da forma de olhar o mundo, valendo-se das palavras. O cronista escreve sem buscar *status* literário ou seriedade jornalística, ressignificando os fatos e aproximando-se do leitor ao evidenciar o modo pessoal como compreende os assuntos de que trata. O tom da crônica mistura o discurso jornalístico com o literário.

Para Afrânio Coutinho, em seu “Ensaio e Crônica” (2004), o gênero da crônica confunde-se, não raramente, com o ensaio. Este, como aquele, equivale, grosso modo, a um estudo de curta extensão sem uma sistemática previamente definida. Além disso, ambas compartilham da ideia do texto inacabado, em que os assuntos parecem tender ao infinito.

O tom de intimidade com o leitor, a linguagem coloquial e a franqueza dos comentários são outros aspectos semelhantes aos gêneros em questão (COUTINHO, 2004, p. 117-119). O autor sustenta a teoria de que a crônica se enquadra em uma das modalidades do ensaio: a modalidade informal. Dentro dessa modalidade, a crônica poderia ser dividida em categorias, como a crônica narrativa, a crônica filosófica, a crônica poema-em-prosa, a crônica comentário e a de informação.

O conceito de gênero nos permite agrupar determinadas obras de acordo com características específicas. Segundo Massaud Moisés (2012), o mais antigo traço de pensamento acerca dos gêneros, embora sem o rótulo que os tornaria conhecidos, encontramos em Platão, cuja República defende pela primeira vez a divisão, tripartite, da Literatura.

O teórico Emil Staiger, em **Conceitos Fundamentais da Poética** (1975), adotando como base as distintas disposições do espírito humano (correspondentes às esferas do emocional, do intuitivo e do lógico), propõe uma divisão entre estilos lírico, épico e dramático, relacionando o primeiro à recordação, o segundo à observação (ou apresentação) e o terceiro à expectativa (ou tensão), questionando, com isso, a tripartição genérica clássica. Na visão do autor, esses estilos corresponderiam a ideais fixas que se encontrariam presentes, em maior ou menor grau, em todas as obras literárias, não sendo possível, por isso, determinar fronteiras rígidas entre gênero dramático, épico e lírico.

De acordo com Staiger (1975), a característica que distinguiria o gênero lírico do narrativo seria o fato de que a produção lírica é determinada por certa “disposição anímica” lírica, excluindo-se do âmbito lírico a lógica, que governa a narração. Essa obediência à inspiração explicaria também a necessidade do caráter breve das composições líricas. Mas isso não exclui certo grau de elaboração, o que Staiger (1975) deixa manifesto nos seguintes termos (tomando como referência um poema de Brentano):

O poeta vê-se obrigado a elaborar sua inspiração, a coordená-la, burilá-la e se necessário mesmo explicá-la. Com isso, situa-se frente ao lírico e, portanto, fora do âmbito da graça. Ele tem recursos, é claro, pode lançar mão da linguagem que já usou em canções de seu vasto repertório anterior; e Brentano assim o fez inúmeras vezes; mas um epígono, mesmo um epígono de si mesmo, não engana a ouvidos apurados. Revela-se aqui uma certa debilidade do gênero lírico, posteriormente abordada mais de perto, quando de sua análise como uma ideia que não tem a força de ser em estado puro e busca completar-se com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor. (STAIGER, 1975, p. 28-29)

Neste trecho, o crítico chama a atenção para um ponto fundamental: a constante fusão (ou cruzamento) dos referidos estilos nas diferentes manifestações literárias. É neste cruzamento de gêneros que se encontram as crônicas claricianas que são objeto de nossa investigação.

## 1.2. A Crônica clariciana em *A Descoberta do Mundo*

Uma pessoa que me contou que Rubem Braga disse que eu só era boa nos livros, que não fazia crônica bem. É verdade, Rubem? Rubem, eu faço o que posso. Você pode mais, mas não deve exigir que os outros possam. Faço crônicas humildemente, Rubem. Não tenho pretensões. Mas recebo cartas de leitores e eles gostam. E eu gosto de recebê-las. (*A Descoberta do Mundo*, 1999, p. 377)

A crônica, de 18 de setembro de 1971, evidencia o desconforto de Clarice Lispector diante da tarefa que assumiu em 1967, quando inaugurou sua coluna semanal no **Jornal do Brasil**, com a função de cronista que se estendeu por cerca de sete anos. Neste período, Clarice já era uma escritora conhecida e aceitou o trabalho como meio de complementar a sua renda. No entanto, não é a primeira vez que a autora assumia tal ofício.

Entre as décadas de 1940 e 1970, Clarice desempenhou diferentes funções na imprensa brasileira. Em 1940, exerceu o cargo de redatora e repórter na Agência Nacional, do Departamento de Imprensa e propaganda do governo Getúlio Vargas. Em 1952, a convite de Rubem Braga, retorna à imprensa do jornal **Comício**, em que assina com o pseudônimo de Teresa Quadros a coluna “Entre mulheres”. Nela, a autora deveria tratar do universo feminino, falando de moda, de receitas culinárias e de *assuntos do lar*. O fato de não assinar seu nome

garantia a Clarice o anonimato e a impessoalidade na escrita, embora a coluna tivesse uma nuance de conversa íntima entre Teresa e a leitora, nada era revelado a respeito da autora. Em 1959, após o fim de seu casamento, Clarice retorna ao Brasil e começa a escrever para o *Correio Feminino*, do **Jornal Correio da Manhã**, sob o pseudônimo de Helen Palmer; seu trabalho continua voltado para o público e para o universo feminino. No **Diário da Noite**, até 1961, Clarice Lispector encarna a *ghost-writer* de Ilka Soares (modelo e atriz brasileira da época). Em 1967, ela é convidada por Alberto Dines, por intermédio de Otto Lara Resende, para ser cronista do **Jornal do Brasil**. Desta vez, assumindo sua própria identidade.

A jornalista não só assina seu próprio nome, Clarice Lispector, como nesses textos trata diretamente de si mesma: dos filhos, da casa, da cidade (...). E, embora afirme não ser esta a sua intenção, insere também um passado seu, inclusive literário, através de textos diversos que já produziu e publicou anteriormente: contos, crônicas, capítulos ou trechos de romances. (GOTLIB, 2009, p. 375)

A partir de maio de 1968, Clarice também passa a realizar entrevistas para a revista **Manchete**.

Em sua experiência no **Jornal do Brasil**, pela primeira vez, alcança uma popularidade que vai além da adquirida por meio de seus livros. Neste momento, seu nome é conhecido no cenário literário brasileiro e possui certo prestígio entre os leitores. Mas o contato direto, sem a proteção do anonimato, a deixa desconfortável. A questão é tratada na crônica “Anonimato”, de 10 de fevereiro de 1968:

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 75-76).

A escrita se impõe e Clarice busca entender o processo que envolve seu ofício. Ao dizer “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais”. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.347), a autora se liberta e faz do espaço no jornal lugar de reflexão. As crônicas de Clarice não se pautavam, necessariamente, pelas notícias publicadas; elas extrapolavam o ambiente jornalístico o que lhes garantia durabilidade. Seus textos trazem muito de sua ficção, inclusive republicações e

mesmo a antecipação de romances e contos. A escrita de Clarice em sua coluna deveria durar tanto quanto uma notícia de jornal, no entanto, ela se mostra menos efêmera do que se esperava.

A crônica clariciana se faz com a poesia do cotidiano, distanciando-se do relato impessoal e, acaba por se tornar marcadamente literária. Em sua coluna, a autora expõe suas angústias e sua intimidade (embora diga fugir desta exposição) e mostra-se mais acessível ao público. Esta proximidade, trazida pelo convívio semanal faz com que ocorra uma identificação entre a autora e seus leitores.

Clarice não se sentia totalmente à vontade fazendo crônicas por diversos motivos, dentre os quais se destaca a personalidade exigida para esse tipo de texto. A autora, que se definia como amadora e não tinha compromisso restrito com a escrita, via-se obrigada a escrever com regularidade devido a sua coluna.

Para cumprir com sua obrigação de escrita semanal realizava o reaproveitamento de textos que pertenciam ao rol de sua ficção. Os números são significativos: 212 textos republicados, grande parte deles foi publicada mais de duas vezes. Podemos encontrar nas crônicas publicadas no **Jornal do Brasil**, entre os anos de 1967 e 1969, trechos do romance **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** publicado em 1969. Também é de fácil identificação contos que vão compor o livro **Felicidade clandestina** publicado em 1971.

Como exemplo desta prática, podemos citar os textos publicados entre 5 de julho e 30 de agosto de 1969 e 03 de janeiro a 7 de fevereiro de 1970. Clarice publica os contos “O Ovo e a Galinha”, “A Quinta História”, “A Legião Estrangeira” e “Os desastres de Sofia”; todos de **A Legião Estrangeira** (1964), mas que também estão em **Felicidade Clandestina** (1971). Estes contos recebem no **Jornal do Brasil** respectivamente os títulos de “Atualidade do ovo e da galinha”, “Cinco relatos e um tema”, “A princesa” e “Travessuras de uma menina”.

Walnice Nogueira Galvão em seu ensaio “Página de livro, página de jornal” (2004) sugere uma classificação para as crônicas de acordo com a relação que os escritores possuem com o jornalismo. A crônica de Clarice Lispector é classificada, como *relutante*, que segundo Galvão, é aquela cujo escritor, não profissional, em apuros financeiros, passa a desempenhar várias funções ou tarefas em diferentes periódicos, até sob pseudônimo. Sobre a importância desse material pontua:

Um dos interesses supremos desse material reside na frequente meditação desenvolvida por Clarice sobre a própria circunstância de escrever para periódico. As observações a respeito de exercer o jornalismo para atender a necessidades materiais ali se encontram igualmente. Não se pode dizer que, com toda a sofisticação de seu discurso, estivesse à vontade nesse veículo (...). É assim que algumas de suas crônicas se enxertam

nos romances e coletâneas de contos, ou trechos dos romances vão para o periódico como se não passassem de crônicas. A motivação pode ser financeira, mas o resultado é estético e requer análise (GALVÃO, 2004, p. 625)

A breve passagem de Walnice Nogueira sobre a produção cronística de Clarice Lispector é exceção, pois a crítica de um modo geral, deixa à margem de sua atenção este aspecto da obra da autora. No entanto, seu potencial poético é evidente e sua maior exploração se justifica. **A Descoberta do Mundo** se configura como um espaço singular dentro da obra clariciana. Entre as diversas temáticas trabalhadas pela autora, a metalinguagem - ou metacrônica – é, muitas vezes, o ponto de partida para uma contemplação dos aspectos da vida cotidiana e do fazer literário.

Segundo Massaud Moisés (2013), o termo metalinguagem foi utilizado primeiramente por volta de 1920, pelos positivistas lógicos da Escola de Viena, cuja figura central era Rudolf Carnap, o termo migrou para os círculos de semiótica e da linguística devido aos estudos de Louis Hjelmslev: **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem** e **A Linguagem: Uma Introdução**. Em seu primeiro estudo, o autor parte da premissa de que o signo pressupõe uma expressão e um conteúdo de modo que se impliquem mutuamente “uma expressão somente é expressão em virtude de ser expressão e um conteúdo, e um conteúdo somente é conteúdo em virtude de ser conteúdo de uma expressão.” (HJEMSLEV apud MOISÉS, 2013, p. 299). Em seu estudo seguinte, conclui que “a linguística tem por objetivo estabelecer um método por meio do qual se possa descrever as línguas. Isto se faz pela introdução de uma língua que permita a descrição de línguas. Denomina-se *metalingua* uma certa língua descritiva, e língua-objeto, a língua descrita”. (HJEMSLEV apud MOISÉS, 2013, p. 299).

A caracterização da metalinguagem complementa-se com as funções linguísticas propostas por Karl Bühler em 1934, que aponta apenas três fatores básicos no processo de comunicação: o destinador (mensagem de carácter expressivo) o destinatário (mensagem de carácter apelativo) e o contexto (mensagem de carácter comunicativo). Mais tarde, tais funções foram retomadas e complementadas por Jakobson: a função referencial orientada para o contexto, a função emotiva ou *expressiva*, centrada no remetente, a função conativa, voltada para o destinatário, a função fática, que se concentra no contato entre os falantes, a função metalinguística, focalizada no código, a função poética, caracterizada por voltar-se para a mensagem.

O termo metalinguagem é usado para denominar o uso da linguagem para falar de si mesma. É a reflexão sobre a linguagem contida no próprio meio em que ocorre. Samira Chalhub em **A Metalinguagem** (2005) diz:

Afirmamos também que ambos, leitura e mundo, são linguagens. Estamos dizendo que uma operação de conhecimento acerca de algo é, na relação eu-outro, uma tradução de linguagem, onde um termo *A* – que podemos considerar como a emissão que organiza os signos referentes ao objeto, operando um conhecimento acerca desse mesmo objeto – descreve, explica, identifica, reproduz/produz, cria, reinventa, equaciona, equivale a um termo *B* [...]. Em termos gerais, a isso denominamos *metalinguagem*. O próprio sentido do prefixo *meta* segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda remete-nos à sua etimologia grega, que significa “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre”. (p. 7)

Toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, sendo assim, ela comenta, explica ou pode ainda criticar. No prefácio de seu livro **Metalinguagem e outras Metas**, Haroldo de Campos afirma:

Crítica é metalinguagem. O objeto – a linguagem – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação. (2006. p. 11)

Desta forma, a literatura passa a ser tema dela própria, seja por meio de reflexões sobre o fazer literário ou em forma de crítica. Sobre a evolução da metalinguagem no campo da literatura encontramos a reflexão de Roland Barthes:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. Eis quais foram, *grosso modo*, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível (Flaubert); depois, a vontade heroica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se *vai* escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura (Proust); em seguida,

o processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal, rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um *estar-ali* da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência) : penso aqui na obra de Robbe-Grillet. (BARTHES, 2007, p.27)

Com base no estudo de Walter Benjamin sobre “A obra de arte, na época de suas técnicas de reprodução”, Samira Chalhub (2005, p. 43) sugere que foram essas técnicas que mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem. Walter Benjamin (2016) nos diz sobre a perda ou declínio da aura do objeto artístico. A aura indica a característica de intocabilidade do enigma, de distanciamento e singularidade da arte, seja pintura, música, literatura. A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código.

O aspecto metalinguístico nas crônicas de Clarice Lispector é evidenciado quando o assunto da crônica remete a ela própria, discutindo suas propostas, suas finalidades, sua linguagem, seus temas, as especificidades do gênero e suas relações com o público leitor. Desta forma, torna-se reflexão sobre a auto representação do próprio texto que é veiculado.

Como exemplo de exercício desta temática, podemos citar a crônica “Ser Cronista”, publicada em 22 de junho de 1968.

#### Ser cronista

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender.

Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois, antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber.

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para

que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só por que isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.112).

A crônica se inicia respondendo ao próprio título. Clarice estabelece um diálogo dentro da própria crônica; entre perguntas e respostas apresenta questões envolvidas na definição de seu título. Este exercício de questionamento e reflexão faz com que Clarice se aplique no entendimento do texto, questionando-se sobre o gênero e sobre sua ocupação como cronista.

Este é o ponto de partida para que a autora elabore alguma reflexão sobre o que é ser cronista, sobre o que significa este gênero em específico, e também sobre este seu novo ofício. A personalidade se impõe como característica inerente: “E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo”. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.112).

Outro ponto levantado pela autora, na mesma crônica, é a mudança em seu modo de escrita para o jornal e a construção de uma relação com seu público. Enquanto nos livros a autora busca uma comunicação consigo mesma e com o leitor, no jornal a tratativa é feita apenas com o leitor. Para o cronista, é impossível fugir da personalidade que caracteriza o gênero, o que acaba por estabelecer uma relação entre o autor e leitor. Clarice Lispector demonstra preocupar-se com este último e a ter consciência de quem ele é.

O caráter metacrônico do texto é inegável e, preservando o tom de conversa, Clarice elenca as principais características da crônica, tece suas reflexões e se justifica ao seu público de costume, por estar em um veículo tão popular como o jornal.

Em **A Descoberta do Mundo**, encontramos diversas outras crônicas em que Clarice Lispector discute o processo da escrita – frequentemente, apontando a dificuldade que o gesto exige:

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrade. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco a minha identidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da

superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos.” (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 137 )

O que a autora classifica como desagradável, em relação à escrita das crônicas, é o gesto de revelar-se:

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. (A Descoberta do Mundo, p. 80)

O hibridismo evidente na crônica verifica-se em um primeiro momento na oscilação entre o literário e o jornalístico. Contudo, espaço aberto para reflexões sobre os mais diferentes assuntos e experimentações estilísticas, a crônica se transmuta em diversas formas. O que faz com que tal característica seja percebida tanto na estrutura e estilística quanto nas temáticas desenvolvidas.

Apesar de ocupada com escrever desde que me conheço, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos. E pensar agora em termos de literatura está sendo para mim uma experiência nova, não sei ainda se proveitosa. De início pareceu-me desagradável: seria, por assim dizer, como uma pessoa referir-se a si própria como sendo Antônio ou Maria. Depois a experiência revelou-se menos má: chamar-se a si mesmo pelo nome que os outros nos dão, soa como uma convocação de alistamento. Do momento em que eu mesma me chamei, senti-me com algum encanto inesperadamente alistada. Alistada, sim, mas bastante confusa. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.118)

Como mencionado anteriormente, a autora utiliza o espaço proporcionado pela crônica para considerações sobre literatura, transformando-as em exercício de metalinguagem. Sua coluna também foi local para experimentos literários que ela classificou como *noveletas*<sup>1</sup>, além da antecipação e republicação de fragmentos de suas obras. Segundo Maurice Blanchot: “Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu

---

<sup>1</sup> Sob o formato de *noveletas* são publicadas as colunas entre 03 de janeiro e 07 de fevereiro de 1970. A primeira *noveleta* relaciona-se ao conto “Os desastres de Sofia” que tomou o lugar da coluna de três sábados; em relação a segunda, publicada em seguida, em duas datas consecutivas, não foram encontradas republicações.

lugar e de determinar sua forma”. (2013, p.93). O suporte do jornal como meio de publicação permitiu a aproximação entre a autora e seus leitores, proporcionando certo desnudamento perante seu público e, a partir desta revelação, é possível delimitar determinadas características de Clarice de forma diferente do que seria feito pela observação das outras produções literárias. Segundo Antonio Dimas:

Com o desnudamento do autor perante o público e a partir de um exame severo de sua produção, perguntamo-nos se não seria possível o levantamento de determinadas linhas-mestras que informam sua ideologia [...] não seria a crônica um veículo generoso para identificar as matrizes ideológicas que se ocultam sob sua retórica? (1974, p.49)

Partindo desta reflexão de Dimas, podemos afirmar que a crônica traz claramente a posição do autor sobre o cotidiano, contando com o suporte da ficção, em que atuam personagens e narrador e contribuindo para o entendimento do cronista e de sua obra.

Em a “A explicação que não explica”, de 11 de outubro de 1969, Clarice se recorda do processo de escrita dos contos publicados no livro **Laços de Família**. Este exercício de metalinguagem funciona como crítica ao processo de criação da autora ao mesmo tempo em que o revela ao leitor.

A explicação que não explica

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. Alguma coisa, porém, posso tentar reconstituir, se é que importa, e se responde ao que me foi perguntado. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.239)

Apesar de não considerar fácil se lembrar como escreveu um conto ou um romance, ela afirma “Depois que despegam de mim, também eu os estranho”. E completa, “Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito”. A relação entre a autora e o texto pós-escrito é revelada, evidenciando o denso processo envolto no ato de escrever.

Sobre o conto “Feliz aniversário”, é interessante observar que ela diz tratar-se da impressão de uma festa de aniversário qualquer, quando anotou algumas linhas para as quais retornou passado algum tempo: “Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista e, no entanto, nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa”. Ao passar pelos contos, Clarice recorda-se,

por vezes, de como foram escritos, dizendo mais sobre sensações do que sobre o processo de reflexão relacionado a cada um deles. Seria como se lhe tivessem dado prontos, restando-lhe, apenas, a necessidade de transcrevê-los a máquina. Também demonstra uma forte identificação com as personagens:

Do conto “Amor” lembro duas coisas: uma, ao escrever da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas e meio hipnotizadas - a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje. A segunda coisa de que me lembro é de um amigo lendo a história datilografada para criticá-la, e eu, ao ouvi-lo em voz humana e familiar, tendo de súbito a impressão de que só naquele instante ela nascia, e nascia já feita, como criança nasce. Este momento foi o melhor de todos: o conto ali me foi dado, e eu o recebi, ou ali eu o dei e ele foi recebido, ou as duas coisas que são uma só. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.239)

Sobre “Uma galinha”, a autora relata que o conto nasceu como uma crônica encomendada que não foi entregue, o que evidencia a existência de fronteiras tênues entre os gêneros, uma vez que este foi publicado posteriormente como conto: “Vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente.” (A Descoberta do Mundo, 1999, p.239)

Em relação à “Imitação da rosa”, Clarice se refere a um dos elementos mais marcantes de sua escrita, a repetição: “[o conto] me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.239)

O trânsito entre os gêneros e o processo de reflexão é o que confere ao conjunto de textos que compõem **A Descoberta do Mundo** valor literário inegável para compreensão da obra da autora. A transposição destas reflexões em crônica é dada de forma natural e leve, o que faz com que a cada crônica a autora se revele:

E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E, no entanto, cada vez que eu vou escrever, é como se fosse

a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 101)

Clarice utiliza seu espaço no **Jornal do Brasil** para comentar temas que estão na pauta dos principais assuntos da época. Em alguns momentos, ela se coloca como o tema principal da crônica; em outros seus acontecimentos pessoais são narrados a fim de servir de elemento coesivo entre os fatos e as suas considerações como cronista.

Em **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1995) lembra que a distinção entre conto e crônica se torna irrelevante diante da flexibilidade que a narrativa curta adquire em Clarice Lispector. Ainda para Nunes, pode-se notar que o espaço como ambiência cotidiana decompõe-se na narrativa, o que retira do meio familiar e doméstico narrado o comum e o banal e o transforma no espaço geral das questões existenciais. Desta forma, as crônicas quebram o espectro de hermetismo atribuído à autora. Por meio do hibridismo proporcionado pelo suporte do jornal e pelo tênue limiar existente entre os gêneros, é dado ao leitor a possibilidade de adentrar o universo da autora, compartilhando de seu processo reflexivo.

A partir destes primeiros apontamentos, podemos dar seguimento a nossa pesquisa explorando pontos fundamentais para o encaminhamento de nossa indagação maior - questão propulsora deste trabalho de investigação. Ao pensarmos na crônica como gênero, verificamos que suas fronteiras são tênues e se rompem no exercício que dele faz Clarice Lispector. A definição da *escrita de si* se faz necessária, na medida em que a conceituação e o tratamento desta questão implicariam cada vez mais, um sentido de abertura, ao invés daquele de estabelecimento de limites. Para tal, devemos assumir que a *escrita de si* não se apresenta como uma forma fixa, o que nos permite pensar, por exemplo, a sua inscrição na crônica clariciana.

## 2. A Crônica em Clarice Lispector e as relações Autor/Narrador

### 2.1. O autor na obra: pontos de vista em mutação

Ao pensarmos o autor e a relação com seus narradores e personagens, adentramos em um dos temas mais controversos e polêmicos da literatura. Segundo Massaud Móises (2013), tradicionalmente, podemos definir o autor como um ser determinado, socialmente diferenciado, que compõe narrativas fictícias para o aprimoramento e fruição do leitor. Ao compor a narrativa, o escritor desdobra-se em uma terceira pessoa, um *ele* que assume a função de relatar, de maneira que o *eu* do narrador não se confunde com o *eu* do escritor. Mas até que ponto o *eu* do narrador diferencia-se do *eu* do escritor? Sobretudo em determinados gêneros como é o caso da crônica?

O papel do autor, sua relação com o texto e a responsabilidade por sua significação são questões recorrentes na crítica literária. Durante a década de 60, a crítica estruturalista declara a morte do autor. Os dois artigos emblemáticos dessa postura são: “A morte do autor”, de Roland Barthes, de 1968; e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, de 1969.

Em “O que é um Autor”, Foucault analisa o conceito de autor, por meio da relação entre o texto e o sujeito da escrita, buscando evidenciar a ideia da morte deste último. Na indiferença apontada pela fala da personagem de Beckett “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, o autor reconhece um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. A escrita basta a si mesma, ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada.

O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 1969, p. 268)

O teórico afirma que, havia uma relação entre a escrita e a imortalidade, cita como exemplo as epopeias gregas e **As mil e uma noites**. No entanto, esta relação foi modificada, passando a escrita a ser conectada com a morte: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor.” Afirma ainda que

os caracteres individuais do sujeito escritor têm desaparecido: “A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor.” (FOUCAULT, 1969, p. 269)

Não obstante, a noção de autor não pode ser facilmente descartada, uma vez que há dois elementos que bloqueiam a certeza de sua desapareição: a obra e a escrita. A própria noção de obra e a unidade que esta institui dependem da categoria *autor*. Foucault busca preencher o espaço que ficou vazio com o desaparecimento do autor, alegando que este prossegue na sua *função*, que se constrói em diálogo com a obra: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas exerce certo papel em relação aos discursos; assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura: “A função autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 1969, p. 277)

Em “A morte do Autor”, Barthes, inicia sua reflexão questionando-se “Quem fala assim” após transcrever a fala de uma personagem de Balzac e conclui: “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57).

Para Barthes, o autor é o próprio sujeito moderno, transformado em personagem e representante da burguesia:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” (2012, p.57).

Barthes rejeita a noção tradicional do autor como origem do texto, fonte do significado e única autoridade. Ao afirmar que “o texto é um tecido de citações” do qual derivam outros textos, ele enfraquece a figura do autor como criador único e autoconsciente do texto. Ao tirar o foco do autor, ele privilegia o leitor, aquele que teria o encargo de dar sentido ao texto no processo de leitura: “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca,

todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (2012, p. 64).

Podemos concluir que o propósito da anunciada morte do autor tem como objetivo impedir que ele seja considerado como fim último do texto literário, não reduzindo, deste modo, a análise a uma simples conexão com fatos provenientes de sua vida e, procurando impedir que sua produção seja justificada por sua biografia. Mas, como podemos distinguir quem fala e traçar o limite da ficção, quando o próprio autor está inscrito no texto?

Na contemporaneidade, há um movimento de retorno do autor, à medida em que se multiplicam as obras que contam com este sob um prisma de pessoalidade. Tal aspecto é tratado por Diana Klinger: em seu livro **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Para se referir a este ressurgimento, a pesquisadora argumenta:

Somente no final do século XX, “quando o campo intelectual agoniza e os intelectuais são espécies em vias de extinção, o autor pode voltar a ser hipostasiado como uma figura com algum valor no mercado literário” (Link, 2002, p.253). É preciso, então, reconsiderar a afirmação da “morte do autor” ou sua redução a uma função da obra. Como assinala Andréas Huyssen, negar a validade às perguntas sobre quem escreve ou quem fala simplesmente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como sistema de relações de intercâmbio produz na vida cotidiana: a negação da subjetividade no mesmo processo de sua constituição (Hyussen, 1987). No entanto, é justo remarcar que tanto Barthes quanto Foucault, que no auge do estruturalismo criticam a noção do autor, nos seus trabalhos seguintes deixaram “cada vez mais pistas para afirmar não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas como lidar com o pessoal da escrita, sem recorrer a velhos biografismos” como assinala Denilson Lopes (2002, p. 252). De fato, desde os anos setenta, os debates pós estruturalistas, feministas e pós-coloniais devedores do pensamento de Foucault, não cessaram de retornar à pergunta pelo lugar da fala (KLINGER, 2012, p. 31)

Ao refletir sobre **A Descoberta do Mundo**, uma questão se faz presente: Como se dá a relação Autor/Narrador na obra em referência? Observemos que no gênero crônica, embora pertencente a ficção, existe uma certa necessidade do *eu* que fala na narrativa. A produção cronística da autora reitera este ponto, algumas vezes negando-a, outras afirmando-a. A *pessoalidade* na crônica é preocupação permanente em Clarice: “Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal”, afirma ela em “Amor imorredouro” (9 de setembro de 1967, p.22). Há na autora um medo de se mostrar demais, de cruzar uma tênue linha que exporia sua intimidade.

Sob outra perspectiva, a composição deste objeto artístico permite que Clarice se aprofunde nas reflexões sobre sua criação literária a ponto de fazer indagações a respeito de sua

própria identidade. Ao comentar o conselho de alguns leitores de seus livros que, temerosos de que faça concessões ao escrever no jornal, lhe recomendam: “seja você mesma”, Clarice indaga: “quem sou eu? Como sou? O que ser? Quem sou realmente? E eu sou?” (“Perguntas Grandes”, 29 de março de 1969, p. 267). Na crônica o *eu* não consegue escapar. O observador do mundo que traz matéria prima para a confecção da crônica é o próprio narrador; é ele quem está inscrito subjetivamente nos textos. Sua vida, suas escolhas, seu cotidiano é que dão forma a esse tipo de ficção.

Em 15 de agosto de 1970, Clarice Lispector publica a seguinte crônica:

#### Doar a si próprio

Tenho lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia, não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo.

Esse caso me fez devanear um pouco sobre o número de outros em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão, e riqueza, e luta. Cheguei a pensar na bondade que é tipicamente o que se quer receber dos outros - e, no entanto, às vezes só a bondade que doamos a nós mesmos nos livra da culpa e nos perdoa. E é também, por exemplo, inútil receber a aceitação dos outros, enquanto nós mesmos não nos doarmos a autoaceitação do que somos. Quanto à nossa fraqueza, a parte mais forte nossa é que tem que nos doar ânimo e complacência. E há certas dores que só a nossa própria dor, se for aprofundada, paradoxalmente chega a amenizar.

No amor felizmente a riqueza está na doação mútua. O que não significa que não haja luta: é preciso se doar o direito de receber amor. Mas lutar é bom. Há dificuldades que só por serem dificuldades já esquentam o nosso sangue, que este felizmente pode ser doado.

Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo já misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 304-5).

Nesta crônica, a autora relata um fato diretamente ligado à sua vida. Na madrugada do dia 14 de setembro de 1966, ocorre um incêndio em sua residência. Clarice adormecera fumando e, ao acordar, tenta apagar o incêndio com as próprias mãos. Como parte do tratamento para as queimaduras, foi necessário a realização de enxerto na mão direita; a matéria prima utilizada para a realização deste procedimento foi retirada de suas próprias pernas.

Esta última crônica, supra citada, suscita reflexões à cerca da inscrição do autor no corpo da escrita. Trata-se de um relato biográfico, mas que também proporciona à escritora a possibilidade de pensar e tecer relações com a criação literária, ficcionalizando sua presença no texto.

Clarice reflete, traçando um paralelo entre a implantação de sua pele e a criação artística. Em ambos os atos há a doação, para si ou para o outro. Trabalha-se com a sua própria matéria prima para que ela preencha uma necessidade evidenciada. O elementar do artista é transformado em doação, cedido em uma atitude altruísta. O ato da escrita e, portando, da criação literária é este complexo meio de doação.

A crônica clariciana conduz o leitor a um pensamento reflexivo. Partindo de algo da ordem do comum, a autora traça um caminho para uma ponderação sobre a vida e sobre a escrita. No conjunto de textos estudados, entretanto esse pensamento é gerado por um elemento biográfico, protagonizado, narrado e publicado pela mesma pessoa, que leva ao público um pedaço de si mesma. Para além desse conhecimento, o seu leitor também é conduzido a questões mais profundas que lhe dizem respeito, afinal o episódio mencionado serve de pretexto para pensarmos a respeito da doação em um plano mais plural.

Tais particularidades também são denotadas quando o assunto abordado esbara no método de trabalho da autora. Clarice possuía uma relação de intimidade com sua máquina de escrever e a mantinha no colo enquanto escrevia. Em **A Descoberta do Mundo**, encontramos cinco crônicas com esta mesma temática, e, por meio delas, percebe-se que a escritora atribuía o *correr* de sua escrita ao seu uso. Destas, observamos as duas abaixo:

Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objetiva. O ruído baixo do seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 69)

Neste texto Clarice relaciona seu método de criação à ferramenta utilizada para a escrita. Sabemos que o uso da máquina se tornou mais frequente e, praticamente indispensável, após o acidente já citado. No entanto, ela se incorpora à técnica empregada, a ponto de atribuir à máquina o fluir de sua escrita, numa espécie de escrita por livre associação.

Na crônica de 29 de maio de 1971:

Máquina escrevendo

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos.

[...] No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 347)

A palavra revela-se como elemento fundamental para Clarice Lispector. Em seu artigo “No raiar de Clarice Lispector”, Antonio Candido chama a atenção para o modo como a autora se relaciona com ela:

Raramente é dado encontrar um escritor que, como Oswald de Andrade de João Miramar, ou o Mário de Andrade de Macunaíma, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é Perto do coração selvagem de Clarice Lispector, escritora completamente desconhecida para mim (Candido, 1977, p. 126)

No entanto, esta intensa relação com a palavra revela que Clarice sempre está em busca de algo que a ultrapasse. E, neste limiar com a palavra está o silêncio, constituindo-se também como elemento de sua linguagem. Este silêncio, todavia, não indica a ausência, mas o impronunciável em seu estado mais puro, ou seja, a incompletude da linguagem.

A pesquisadora Maria Lucia Homem (2012) coloca o silêncio sob três prismas: primeiramente, existe um modo de *estar em silêncio* que segue paralelo a um modo de *estar no sentido*, na medida em que a significação se forja no contraponto entre significantes e destes com o silêncio - o sentido se torna possível a partir de palavras entremeadas de espaços; num segundo prisma, o silêncio se alia ao *silenciamento*, operação que exerce um calar ou um subtrair de sentido que pode ocorrer em duas camadas: o que não se pode dizer e o que se supõe já dito; por último, há ainda uma dimensão do silêncio que toca a impossibilidade de um dizer pleno, remetendo à estrutura de incompletude da linguagem.

Na obra de Clarice Lispector, temos o silêncio trabalhado sob estes três aspectos. Há uma luta constante para alcançar uma outra forma de fazer literário. Esta luta se dá por meio da palavra e do silêncio.

Em Clarice Lispector era o trabalho sobre a palavra que gerava o mistério, devido à marcha aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era expansão do mistério do próprio verbo (CANDIDO, 1988, p. XIX)

Em “Máquina Escrevendo” a autora declara que já chegou à quase liberdade, que seria a da não escrita, atingindo, deste modo, o pleno da linguagem. Ela evidencia que a escrita ocorre em uma triangulação com o leitor. Alcançar o todo da linguagem só é possível na relação autor vs. leitor vs. escrita. Sendo assim, o leitor teria um papel no critério da significação literária. Para Clarice, esta relação faz sua própria escrita, como dito nas últimas linhas da crônica.

Após este conjunto de observações, torna-se incontestável a presença da autora em seus textos. Todavia, a interpretação destes não tem um resultado determinado e definitivo; sua compreensão surge a partir de imagens instantâneas num fluxo de significações. A autora apresenta em suas crônicas, que - a princípio nos parecem despretensiosas -, todas as qualidades de sua escrita. Em continuidade com sua linha temática, também presente nos contos e romances, destacamos o retorno à problemática do sujeito e a busca pelo meio termo entre a desconstrução do sujeito e sua afirmação. Incluindo sua inscrição e presentificação no corpo da escrita.

## **2.2 O sujeito multifacetado no exercício da escrita de si**

Um dos traços marcantes na literatura contemporânea é a valorização das formas de escrita de si, fato este facilmente verificado se observarmos as recentes publicações e a quantidade expressiva de livros de caráter biográfico e autobiográfico. Em tempos de volatilidade e liquidez, a necessidade de criação de memória é expressa muitas vezes por meio da escrita. Tais publicações podem ser entendidas desde aquelas diretamente ligadas à *escrita de si*, tal como diários, correspondências, biografias, autobiografias, até as que configuram algum tipo de memória de si, como é o caso das crônicas claricianas. Para Gomes (2004, p. 11), todos os atos de escrita considerados como biográficos “evidenciam a relevância de dotar o mundo que os [o grupo e o indivíduo] rodeia de significados especiais, relacionados com suas

próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de serem lembradas”.

No entanto, essa tendência não é novidade, homens de todos os tempos se interessam em relatar a si mesmo.

Considerando-se a existência de um certo consenso na literatura que trata da escrita de si, pode-se datar a divulgação de sua prática, *grosso modo*, do século XVIII, quando indivíduos “comuns” passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si. Um processo que é assinalado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no século XVII, e que atravessa o século XVIII e alcança seu apogeu no XIX, não por acaso o século da institucionalização dos museus e do aparecimento do que se denomina, em literatura, romance moderno. Isso, atentando-se também para a emergência da figura de um cidadão moderno, dotado de direitos civis (no século XVIII) e políticos (no XIX). Um processo longo e complexo, que permaneceu em curso durante o século XX, embora sofrendo o impacto das grandes transformações ocorridas na área das comunicações, primeiro com o telefone e, mais recentemente, com o *e-mail*. (GOMES, 2004, p. 11)

O sujeito moderno busca, por meio do registro de seus documentos, a constituição de uma identidade. Para refletirmos sobre a questão do sujeito, devemos retomar a principal distinção entre o sujeito clássico e o sujeito moderno.

Segundo Gomes (2004), o sujeito clássico é *unifacetado* e possuía uma estabilidade no interior da sociedade clássica que o mantinha a salvo de conflitos internos no que se referia a sua identidade; a lógica coletiva não permitia a constituição de uma individualidade definida como singular. Em contrapartida, o sujeito moderno se caracteriza por meio de atributos opostos a esses, configurando-se como sendo essencialmente individual, mas, paradoxalmente, de composição múltipla e singular. Esse sujeito acaba, por definição, sendo multifacetado.

O *eu* do indivíduo moderno possui uma identidade que se fragmenta socialmente, construindo identidades que nem sempre são harmônicas. É exatamente por essa fragmentação do indivíduo que “as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo” (GOMES, 2004, p.13). Assim, esse tipo de escrita é transformado em uma prática de *domínio* do tempo que precisa e pode ser ordenado; um tempo que contém possibilidades simultâneas, que oferece escolhas e que é experimentado de forma aberta – como presentes e futuros possíveis. (GOMES, 2004)

Para Gomes, esse sujeito moderno alcança a condição de igualdade perante os outros, portanto, toda e qualquer vida passa a ter o direito de ser narrada e de eternizar-se enquanto

memória. O sujeito moderno, por meio das práticas de produção de si, está constituindo sua identidade, utilizando para isso seus documentos de escrita.

A ideia de indivíduo que aqui se deseja fixar vincula-se à longa transformação das sociedades ocidentais chamadas de tradicionais por oposição às modernas. Um processo de mudanças social pelo qual uma lógica coletiva regida pela tradição deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto desse mesmo todo.

As sociedades modernas, nessa acepção, são individualistas porque se consagram tendo por base um contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esses “eu moderno”. Uma ideia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros (GOMES, 2004, p. 12)

Portanto, diante da constituição do sujeito e da sociedade moderna, como meio de afirmação de sua existência e individualidade, o homem passa a escrever e documentar a sua vida, por meio da escrita de si: “A escrita de si ganha força e sentido no pós-estruturalismo e caracteriza-se pela narrativa em que o narrador apresenta sua identidade explícita, narrando em primeira pessoa, como autor biográfico.” (KLINGER, 2012, p. 22)

Entendida, também, nas palavras de Foucault (2004, p. 146), como uma forma de “exercício de si sobre si”, esse tipo de escrita procura refletir e alcançar formas de ser. Deste modo, pode ser apreendida como uma manifestação, no texto, de um *eu* que tenta validar sua subjetividade.

A designação *escrita de si* foi apresentada por Foucault, sendo definida como *formas pelas quais o sujeito registra a si mesmo na escrita*.

Como mostra Foucault (2004), na Antiguidade greco-romana o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a escrita de si contribui especificamente para a formação de si. Foucault argumenta que de todas as formas de askêsis, ou seja, do treino de si por si mesmo, focado à arte de viver (abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro), a escrita - para si e para o outro – desempenhou um papel considerável por muito tempo. (KLINGER, 2012, p. 23).

Foucault coloca a escrita como exercício pessoal e etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. O autor fala sobre modalidades de textos cujas reflexões propostas são a respeito de si mesmo, constituindo-se em relatos sobre sua vivência e seus

pensamentos. As principais formas de escrita de si que tiveram lugar na antiguidade greco-romana, entre os séculos I e II foram: os hupomnêmatas e as correspondências.

Os hupomnêmatas se definiam por serem livros de contabilidade, registros notarias, cadernos pessoais que serviam de agenda e que constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas.

[os hupomnêmatas] Constituíam um material para ler, reler, meditar e conversar consigo mesmo e com os outros. No entanto, esses hupomnêmatas não constituem uma narrativa de si mesmo, não podem ser entendidos como os diários que aparecem posteriormente na literatura cristã, que tem o valor da purificação. O movimento que eles procuram é o inverso: trata-se não de revelar o oculto, de dizer o não dito, mas, pelo contrário, de dizer o já dito, com a finalidade da *constituição* de si. (KLINGER, 2012, p. 24)

As correspondências ou missivas, são os textos que, destinados a outros, também dão lugar ao exercício pessoal.

Quanto a correspondência, embora seja um texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante (KLINGER, 2012, p.24)

Realizando uma aproximação entre estes dois itens, Foucault afirma:

A carta que se envia age, por meio do próprio gesto de escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe. (FOUCAULT, 2004, 149).

Tanto os hupomnêmatas quanto as correspondências eram práticas que serviam para a *formação de si*. Os hupomnêmatas recorriam à coleção de citações, anotações, fala de outros, e à voz da tradição, que serviria de exemplo e de fonte para ser consultada e que pelo modo de organização da escrita alheia, havia de se tornar particularmente relacionada a seu autor. A correspondência, constitui-se pela troca entre o *eu* e o *outro* no espaço intercambiante da carta, num espelho de tal peculiaridade que é, segundo Foucault, capaz de permitir um encontro praticamente face-a-face, entre os missivistas. Escrever é, portanto, *mostrar-se, expor-se*, fazer aparecer seu próprio rosto pelo outro. (FOUCAULT, 2004 p. 152).

Na contemporaneidade, dois modos de *escrita de si* têm se sobressaído: a autobiografia e a autoficção. Tais termos são frequentemente confundidos; no entanto, entendermos a

distinção existente entre eles aprofundará nossa reflexão sobre a personalidade presente nos textos estudados.

Segundo Lejeune (2008), a palavra *autobiografia* foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas, mesmo assim, diferentes. O primeiro foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio.” (p. 62). Larousse contrapõe a Autobiografia, entendida como uma espécie de confissão, às Memórias, contam fatos, por vezes, alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, *autobiografia* pode designar também o texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, qualquer que seja sua forma e o contrato proposto por ele.

O termo *autobiografia* começou a ser utilizado por volta de 1800. Lejeune (2008, p.16) define o termo como “a narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, uma vez que coloca ênfase na sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”. Ainda conforme o conceito, o *espaço autobiográfico* compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional. Na definição de autobiografia de Phillippe Lejeune (2008), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, por meio de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determinam seu modo de leitura.

De acordo com Lejeune (2008, p.15), para que haja autobiografia (e numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem. Desta forma, supõem-se a necessidade de que o autor, o narrador e a personagem tenham o mesmo nome e se identifiquem na mesma pessoa. Declara ainda “é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem em primeira pessoa” (p.22).

Entendemos que o termo autobiografia não é necessariamente um sinônimo do conceito de *escrita de si* tratado por Foucault e sim uma de suas variáveis. A autobiografia é um dos modos de apresentação da *escrita de si*. Para Klinger (2012, p.34) a *escrita de si* compreende outras formas modernas que compõem uma *constelação autobiográfica*: memórias diários, autobiografias e ficções sobre o *eu*.

O crítico Carlos Alberto Faraco (2006) ao comentar a questão da autobiografia baseado no texto “Autor e herói na atividade estética” de Bakhtin, afirma que para o autor: “a autobiografia não é (e não pode ser) um mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever uma autobiografia, o escritor

precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido.” (FARACO, 2006, p. 43).

Desta forma, para que a autobiografia seja possível, o escritor precisa dar a ela certo acabamento, que só conseguira distanciando-se: “Em outros termos, ele precisa se auto-objetificar, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento.” (FARACO, 2006, p. 43). Portanto, mesmo ao relatar a sua própria vida o escritor trabalha com a necessidade de exterioridade, é necessário olhar de fora para se contar e, de certa forma, transformar-se em personagem, na tentativa de passar ao leitor a experiência vivida, tornando-se personagem de si.

Dando seguimento a nossa investigação sobre a *escrita de si*, lembramos que o termo *autoficção* foi criado, em 1977, por Serge Doubrovsky e se referia a diversos livros que possuíam o próprio autor como assunto e que não poderiam ser classificados como autobiografias, diários ou confissões.

Serge Doubrovsky propõe o termo ao escrever o romance *Fils* (1977). Embora a obra apresente um narrador com o mesmo nome do autor, este afirma que não se trata de uma autobiografia, mas uma ficção de fatos reais, caso queira, *autoficção*.

Nos estudos da escrita do eu, a *autoficção* permite que o eu transite entre o real e a ficção, resultando, com isso, uma flexibilidade do sujeito que narra, tendo como base sempre que os nomes do autor, narrador e personagens sejam coincidentes.

Apesar de sua recente popularidade, a *autoficção* tem uma longa tradição na literatura. Em seu ensaio a “A Autoficção e os limites do eu” (2016), a crítica Leyla Perrone-Moises cita como exemplos deste segmento as obras de Montaigne, Rousseau e Thomas de Quincey. Desta forma, não estamos falando de um novo gênero e sim de uma revisitação ao gênero.

Em sua consideração sobre o termo, Perrone-Moisés (2016) recorre a uma definição enciclopédica, na qual a *autoficção* é apresentada como um gênero literário que reúne romance, memórias e biografia romanesca. Porém, esta definição não é aceita por unanimidade. Ainda em relação ao conceito, a autora coloca:

Philippe Gasparini, em seu livro *Autofiction: Une aventure du langage* (2008), definia algumas das características obrigatórias do gênero: identidade explícita do nome do autor com o nome da personagem-narrador; uma escrita visando à verbalização imediata; a reconfiguração do tempo linear, por seleção, fragmentação, inversão cronológica, mistura de épocas; objetivo exposto, pelo narrador, de narrar fatos reais e de revelar sua verdade interior. A última condição, como já vimos é discutível. (p.207).

O problema das definições de autoficção, para a autora, é que elas não abrangem a questão da linguagem verbal. Para a linguística, a linguagem é um sistema de signos que representam a realidade, mas que na verdade, não a abraçam, apenas a referem. Sendo, portanto, infiel e não realista. Em relação à questão do *eu enunciator* a crítica afirma:

Em se tratando da referência do eu do enunciator, a irrealidade é ainda maior, pois, como mostrou Benveniste, os pronomes pessoais não têm referente fixo, dependem do contexto de fala para que seu referente seja identificado. Na linguagem escrita, logo que o enunciator diz “eu”, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito. “Eu é um outro”, disse Rimbaud já há muito tempo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208)

Sob o ponto de vista de Perrone-Moisés (2016), se consideradas as questões apontadas acima, toda a narrativa contará com algo ficcional em sua composição. Para que este tipo de obra seja considerado literatura é necessário que ele fale aos outros: “o texto literário não é monológico, inclui outras vozes e se destina a outros ouvidos”. (p. 210).

Em 1989, o teórico francês Vincent Colonna (2004) apresenta uma nova concepção de autoficção. Se para Doubrovsky a matéria da autoficção é estritamente autobiográfica e a maneira ficcional, Colonna defende que a autoficção é uma projeção do autor em situações imaginárias. Para Colonna, o escritor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança.

Colonna (2004) observa quatro posturas distintas da fabulação de si: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Para ele, não há uma forma de autoficção, mas várias, assim como existem diferentes mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício. As quatro categorias propostas se organizam da seguinte forma: *autoficção fantástica*, na qual o escritor está no centro do texto, tal como em uma autobiografia, mas transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança; a *autoficção biográfica*, na qual o escritor continua sendo o herói de sua história, mas fabula sua existência a partir de dados reais, estando mais próximo da verossimilhança; a *autoficção especular*, baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro e a autoficção intrusiva (Autorial), na qual a transformação do escritor não acontece por meio de um personagem, pois seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita.

Dentre as categorias propostas por Colonna (2004) a que mais se aproxima de nosso *corpus* é a especular, na medida em que a presença do autor, bem como a questão da

verossimilhança são tidos como elementos secundários, de modo que o autor não precisa estar no centro da obra, mas pode surgir como um contorno, “o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p. 53).

Sobre a validade da prática deste tipo de literatura em que o *eu* está presente no corpo da escrita, recorreremos, mais uma vez, a Perrone-Moisés:

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o “cuidado de si”, tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao “pequeno eu”; cuidar de si é o primeiro passo para servir à polis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. (PERRONE-MOISÉS 2016, p. 206)

Ao tentar definir os limites da autoficção, deparamo-nos com uma rede de conceitos abertos. Na tentativa de delimitá-los, Diana Klinger (2007), retoma os postulados autoficcionais de Serge Doubrovsky e elabora uma nova categoria híbrida, colocando a autoficção como:

(...) uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2016, p. 67).

Nas crônicas de Clarice Lispector, observamos que há uma inserção do que foi vivido pela autora em sua obra. E, convém nos perguntarmos, em qual das definições vistas acima se enquadra a cronística de Clarice Lispector. Ao confrontarmos nosso *corpus* com as teorias sobre a escrita do *eu*, encontramos pontos de contato entre eles, no entanto, não é possível enquadrar plenamente a obra clariciana nos gêneros propostos pela crítica.

Ao considerarmos a obra cronística de Clarice Lispector como *escrita de si*, entendemos que esta pode ser classificada como autoficção devido a sua literariedade e as possibilidades de leitura que oferece.

As informações relacionadas a vida da autora nos fornecem pistas de como se estrutura o projeto literário de Clarice Lispector. No entanto, é necessário destacarmos que nos textos o que encontramos é a sua presença ficcionalizada. Em uma tentativa para entendermos esta questão recorreremos ao texto de Carlos Alberto Faraco “Autor e Autoria”.

Faraco (2006) assinala que Bakhtin em seu texto “O autor e o herói na atividade estética” distingue o autor-pessoa (escritor/artista) do autor-criador (função estético formal). Sendo que o autor-criador é aquele que dá forma ao objeto estético.

No ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transportada para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade. (FARACO, 2006, p. 38-9)

Para Faraco (2006), o autor criador é quem dá forma ao conteúdo, pois além de registrar os eventos da vida, a partir de uma posição de valoração, recorta-os e reorganiza-os esteticamente. Sendo assim, o ato criativo envolve uma série de transposições refratadas, pois o objeto estético é composto pelo autor-criador, que possui uma posição axiológica, e não pelo autor-pessoa. E também porque a transposição de planos da vida para a arte se realiza a partir de um certo viés valorativo do autor-pessoa.

Em **A Descoberta do Mundo** (1999), verificamos que as experiências vividas pela autora motivaram a escrita, promovendo um imbricamento entre vida e obra. A inserção de elementos autobiográficos em sua narrativa associa-se à reflexão sobre a concepção de sua obra literária. Nas crônicas claricianas, temos a escrita de si pautada no caráter reflexivo dos textos. A autora não compõe apenas sobre ações cotidianas, mas sobre o seu processo de escrita e sobre o fazer literário, problematizando inclusive a sua própria criação.

A pessoalidade existente nas crônicas vai além do que poderíamos caracterizar como uma escrita autobiográfica; por meio da escrita de si, vemos Clarice traçando um caminho que nos leva a um delineamento de sua poética. Nesse limiar entre ficção e pessoalidade, ela aparece de forma bastante íntima e confessional. Fala de suas lembranças, ao contar histórias sobre sua infância, de seus medos e sensações num registro de si mesma. Em sua literatura, Clarice esboça um trajeto em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, acabando por converter-se em suas próprias personagens.

**A Descoberta do Mundo** (1999) responde ainda aos anseios do leitor de desvendar a esfinge claricianas que, ao se mostrar, permite a desconstrução do mito que comumente se faz dela.

Entre tantas outras possíveis classificações, os textos publicados no JB, ainda que republicações de outros textos, tal como lá se apresentam, podem ser considerados um extenso “diário” de Clarice Lispector, que durou sete anos. Aí estão os seus afazeres domésticos e literários, como romancistas, contista, cronista. Aparecem aí as pessoas que a rodeiam mais proximamente. Aí comparecem as leitoras das crônicas, que com ela “dialogam” através de cartas. E o convívio com outros artistas: escritores, pintores, escultores. (GOTLIB, 2009, p. 468)

Clarice explora ao máximo as possibilidades do seu texto como crônica. A discussão sobre o fazer literário, que abarca tanto os contos e romances quanto as próprias crônicas, é frequente em sua coluna semanal, o que proporciona elementos importantes para esta pesquisa e expõe muito da concepção de sua escrita.

Em sua tese, “Clarice Lispector e o narrar-se”, Suzana Klôh também fala da presença ficcionalizada de Clarice em seus textos:

Clarice, na verdade, não conseguia fugir de si, dos assuntos pessoais (o curioso é que, embora ela negasse essa pessoalidade, seu próprio filho havia identificado essas características em seus textos). Tal como suas personagens, o drama desse eu encontra-se, sobretudo, em seu interior – não no que lhe é externo. (KLÔH, 2009, p. 60)

Ao dizer que o próprio filho reconhece a presença da mãe na obra, a pesquisadora faz referência à crônica de 25 de abril de 1970:

#### Vietcong

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. Ele disse que na crônica não havia escapatória. Meu filho, então, disse: “Por que você não escreve sobre vietcong?” Senti-me pequena e humilde, pensei: que é que uma mulher fraca como eu pode falar sobre tantas mortes sem sequer glória, guerras que cortam da vida pessoas em plena juventude, sem falar nos massacres, em nome de quê, afinal? A gente bem sabe por quê, e fica horrorizada. Respondi-lhe que eu deixava os comentários para um Antônio Callado. Mas, de súbito, senti-me impotente, de braços caídos. Pois tudo o que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa. E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e tristeza. Essa guerra nos humilha. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.284)

A autora retoma o tema da pessoalidade, agora flagrada por seu filho. E acaba por declarar a impossibilidade de não ser pessoal. Ao citar que recorreu a um cronista famoso para tratar do assunto, Clarice reforça que a própria crônica pede essa pessoalidade. Portanto, isto seria característica do gênero e não da escritora. Mas, ela afirma também que nunca tocou realmente em seus assuntos pessoais, ou seja, apesar do desconforto de trazer à tona seu cotidiano, existe ainda o que não foi publicado, algo mais íntimo do que aquilo que a escritora nos permitiu saber. Assim, o que está ao alcance do leitor não é a total intimidade da autora e sim o que ela permitiu que transbordasse.

O tom intimista existente nas crônicas também foi reconhecido pelo lançamento, no ano de 2004, do livro **Aprendendo a Viver**. Trata-se de uma seleção de crônicas nas quais há a presença da autora ficcionaliza. O livro pretende colocar o leitor em contato com a *escrita de si* exercida por Clarice durante o período em que escreveu para o **Jornal do Brasil**. As crônicas presentes no volume são aquelas repetidamente conectadas a sua vida e que são biograficamente comprováveis. A seleção é organizada de forma cronológica, de acordo com os acontecimentos relatados. O editor responsável pela seleção pretendeu refazer a trajetória de vida da autora por meio de seus escritos. Desta forma, a publicação se organiza como um pequeno diário, no qual aparecem 218 crônicas das 469 que compõem o livro **A Descoberta do Mundo**, outra evidência da natureza referencial de boa parte de nossa obra de estudo.

Clarice tende a indicar em alguns de seus textos finais as circunstâncias de produção dos mesmos, a proporcionar ao leitor referências sobre o tempo e o lugar de produção desses textos, como também certas informações sobre a sua história pessoal no momento da escrita. Como resultado dessa prática, há uma proliferação de textos autobiográficos no último estágio de sua escrita, assim como de ‘paratextos’ (prólogos, dedicatórias etc.) que permitem à autora transgredir os limites entre autobiografia e ficção. (RONCADOR, 2002, p. 14)

Salientamos, todavia, que nosso trabalho não se inscreve como uma comparação entre crônicas da autora e seus dados biográficos, mas caberá, aqui, pensar sobre a inserção da *escrita de si* e como isto nos leva à busca da compreensão do seu fazer literário.

Neste jogo de espelhos entre escritora, narradores e personagens, Clarice se esconde e se mostra, simulando-se, mascarando-se, sugerindo-se. E, associada a essa busca de si no texto, há a busca da compreensão do fazer literário: sobretudo as suas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil* e suas últimas obras de ficção são permeadas de discussões sobre o ato da escrita, que é, ele próprio, uma pergunta: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever.” (HE, p. 11) Percebemos, então, que a produção

clariciana, mais do que simplesmente marcada pelo tom confessional, é espaço em que se mesclam vozes da ficção e da memória, fazendo nascer uma terceira categoria que funde as duas e cria um sujeito híbrido – quem sabe, uma outra possibilidade, pois, segundo a autora, “escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu” (DM, p. 385). Entre o imaginado e o recordado, entre o eu e o outro, no intenso questionamento sobre o escrever, Clarice se mostra nas entrelinhas, guiando-nos por um apaixonante labirinto. Seguimos, pois, como escreveu Piglia: “Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.” (KLÖH, 2009, p.27)

A preocupação em separar sua vida de sua escrita é uma questão constante nas crônicas. Porém, o que se revela na leitura de suas obras é um paradoxo entre a negação e a afirmação do que se expõe da sua intimidade. A autora retorna a este tema na crônica publicada em 05 de junho de 1971:

Viajando por mar (1a parte)

Nota: um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: ‘Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?’ Ele disse: ‘É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal.’ *Mas* eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, *mas* não pretendo jamais publicar uma autobiografia. *Mas* aí vão minhas recordações de viagem por mar. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 349, grifos nossos).

Ao abrir o texto com uma nota, parece-nos que a autora quis chamar atenção, quase como uma justificativa, para o que se vai escrever. A *nota* aqui funciona como um anúncio, ratificado por Rubem Braga, que é apresentado como o criador da crônica. É como se a autora dissesse que aquilo que será escrito é altamente pessoal e biográfico, porém, corresponde ao que é esperado do gênero, trata-se de uma legítima crônica.

Tal posição também é revelada em um jogo que nega a exposição de sua intimidade, cuja composição se utiliza da conjunção adversativa *mas*. Observe-se que nesse pequeno trecho tal elemento aparece por três vezes. Sabemos que, em se tratando de Clarice, tais repetições não são utilizadas ingenuamente. O dicionário Houaiss define que a conjunção *mas* é utilizada para ligar orações, sintagmas ou períodos com as mesmas propriedades sintáticas, introduzindo um elemento que denota basicamente oposição ou restrição ao que foi dito anteriormente, com uma informação que, para o enunciador, tem maior importância do que a anterior. A primeira aparição da adversativa tem a função de contrapor a frase já legitimada pela voz de Rubem Braga; em seguida aparece novamente para negar a publicação de uma autobiografia; e a

terceira para negar tudo o que foi dito anteriormente, além de anunciar suas recordações. A escritora revela, desta forma, um jogo de reiteração e refutação em relação a exposição de sua personalidade.

A autora retorna ao tema da proteção de sua intimidade na crônica “Outra Carta” que foi publicada em 24 de fevereiro de 1968; nesta data a coluna de Clarice Lispector foi composta por três textos, que receberam os seguintes títulos: “Outra Carta”, “Hermética” e “Sentir-se útil”.

Verificamos que o primeiro dos textos, “Sentir-se útil”, se trata de uma resposta a uma carta recebida, da qual a autora cita o seguinte trecho: “Cada vez que me encontro com a beleza de suas contribuições literárias, vejo ainda mais fortalecida minha intensa capacidade de amar, de me dar aos outros, de existir para o meu marido”. Ao responder, Clarice toma este trecho como provocação, à medida que repele os termos *beleza* por se sentir “tão despojada da palavra *beleza*” e *contribuições literárias* por estar exatamente numa “fase em que a palavra literatura me eriça o pelo como o de um gato.” No entanto, tal manifestação também traz certo acalento à autora, pois a faz sentir-se útil; ela agradece à leitora por lhe proporcionar este sentimento e agradece, também, a si mesma por responder ao seu desejo de sentir-se útil. Deste pequeno trecho, podemos apreender que, para a autora, a literatura que lhe eriça o pelo é a mesma que a fez atingir seu objetivo de sentir-se útil “às pessoas, ao Brasil, à humanidade”.

Vejamos o próximo texto publicado na mesma data:

#### Outra carta

Esta vem de Cabo Frio, as iniciais são L. de A. A carta parece revelar que quem a escreveu só começou a me ler depois que passei a escrever no Jornal do Brasil, pois estranha meu nome, diz que bem que podia ser Larissa. Talvez em resposta a algo que eu tenha escrito aqui, diz que “o escritor, se legítimo, sempre se delata”. E termina sua carta dizendo: “Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender a sua intimidade. Quem a substituiria?”

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

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

Mas quem sabe se um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem que isso a deixe exposta, nua e sem pudor. Se bem que não haja perigo: a

intimidade humana vai tão longe que seus últimos passos já se confundem com os primeiros passos do que chamamos de Deus.  
O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que é inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 78)

Nesta crônica, a autora utiliza-se também de uma carta recebida para tocar em pontos que estão presentes frequentemente entre os temas de suas crônicas. Para falar sobre intimidade, Clarice começa preservando o anonimato de quem lhe envia a carta (procedimento tomado todas as vezes que Clarice responde às cartas de seus leitores). Importante notar, que logo no início da crônica, a autora diferencia o remetente ao dizer que este só a conheceu por meio da coluna do jornal. Usa a voz da leitora para afirmar que o escritor legítimo sempre se delata; apontando ainda, que isto ocorre em seus romances e não nas colunas. O que sabemos, não corresponde à verdade, devido ao caráter autoficcional impresso nas crônicas, como pretendemos demonstrar. Ao mesmo tempo em que diz estar aprendendo a defender sua intimidade, confessa o desejo de expô-la ao público. E relaciona o profundo da intimidade do ser humano a algo divino.

A contínua exploração do tema *intimidade* faz com que o leitor se sinta ligado a Clarice. A intimidade do autor, sua vida cotidiana, o espaço de sua casa se transformam em um microcosmo. Este pequeno universo em que estão envolvidos, agora, autor e leitor acaba por representar um espaço muito maior. As preocupações e dores expostas são uma amostragem de sentimentos universais.

Essa inquietude em relação a preservar sua intimidade é umas das questões que mais a preocupa a autora enquanto cronista. No entanto, podemos supor que a apreensão, muitas vezes traduzidas em inquietação e constantemente repelida, é algo que, na realidade, compõe o projeto literário da autora entre o fim da década de 60 e início de 70. Período em que se pode evidenciar uma maior personalidade impressa em sua obra, não apenas em suas crônicas, mas também nas obras que foram lançadas neste período, como por exemplo **A Hora da Estrela** e o póstumo **Um Sopro de Vida** (*Pulsações*) em que temos um entrelaçamento entre autora e narradores. Sobre este assunto a pesquisadora Sonia Roncador afirma que:

(...) em várias de suas publicações nos anos 70, Clarice adota o modo autobiográfico de enunciação. Sem ser fictício, nem tampouco impessoal, o narrador em muitas das últimas publicações de Clarice é deliberadamente identificado com a própria autora, e, ao contrário de suas narrações anteriores em primeira pessoa, esse narrador deixa rastros ou vestígios de sua própria

vida pessoal. É por esses anos que Clarice decide justamente incorporar um grande número de crônicas em suas coletâneas. (RONCADOR, 2002, p.114)

O último texto de 24 de fevereiro de 1968 recebeu o título de “Hermética?”. Nele a autora, questiona o fato de assim a classificarem. Afirma que ganhou um prêmio por seu livro **O mistério do coelho pensante** e questiona: “Quando escrevo para crianças sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil?” (p. 79). Esta crônica soa como uma provocação tanto para os seus leitores quanto para os críticos: “Deveria eu escrever para adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?”. Está lançado o desafio para quem a lê: ao afirmar que estão em um mesmo patamar, o leitor também passa a ser responsável pela interpretação da obra. Em um tom pacificador, finaliza a questão dizendo: “Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância.” Clarice, de fato, não cabia em classificações. Sua literatura é repleta de plurissignificação e neste jogo triádico - autor x obra x leitor -, o leitor ganha um papel de destaque.

Ao escrever sobre si, torna-se essencial para a autora tratar também de questões relacionadas a sua escrita e ao seu modo de composição. Percebemos que tal característica não é inerente apenas a obra de Clarice Lispector. Em certo momento, a literatura passou a discursar sobre si mesma - em um movimento que afirma sua autonomia enquanto arte. Os autores passaram a refletir sobre suas obras e sobre o fazer literário no próprio texto:

Desde o fim do século XIX, os escritores revelaram uma acentuada tendência à autocrítica. Desde então, a obra literária tem-se tornado, cada vez mais, uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem, que contém sua própria metalinguagem (Lautréamont, Mallarmé, Joyce). Essa crítica ‘interna’, realizada no interior das próprias obras, entrou em concorrência com a ‘crítica externa’, exercida pelos leitores-críticos. A crítica institucionalizada entrou em crise: as novas obras a repeliam, tornavam-na supérflua (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XII).

Deste modo, o autor passa a proporcionar ao leitor um espaço para reflexão sobre a criação literária, levando-o a desenvolver sua consciência crítica. Ao pensarmos sobre as três crônicas analisadas acima, notamos que a autora corrobora insistentemente no tema de sua escrita e no fato de sentir-se útil pela literatura.

Seus textos podem ser estudados separadamente, no entanto, se os observarmos sob um aspecto mais amplo, podemos dizer que a coluna publicada em 24 de fevereiro de 1969 foi dedicada a tratar questões relacionadas ao leitor. Ao revelar sua intimidade e abrir caminho para

que seu método de criação artística seja exposto, a autora faz com que o leitor também tome parte desta atividade, considerada quase sagrada. E, este será o objeto de nossa atenção no próximo capítulo.

### 3. Metaficção e o fazer literário

Ainda sem resposta

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar.

Clarice Lispector

#### 3.1 A Metaficção como ofício escritural

Aproveitando-se das fronteiras movediças que o gênero possui, Clarice Lispector adota um caráter experimental em suas crônicas ocasionando uma ruptura estrutural de difícil classificação. Ao subverter a forma e utilizá-la como estratégia de fragmentação, a autora abre caminho para relatos intimistas e para a reflexão sobre o processo de escrita. Essa reflexão, ou melhor, autoconsciência do processo da escrita é clara evidência da condição metaficcional da obra estudada.

A metaficção, segundo Linda Hutcheon “é —ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” (1984, p.1)<sup>2</sup>. Desta forma, é parte integrante da obra metaficcional a reflexão consciente sobre o fazer literário, característica da obra e de sua recepção. É a ficção que pensa em si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo o impulso de autodesenvolvimento como se o autor se espionasse no ato de construção da narrativa.

O termo metaficção tem sua origem na década 60, embora apresente divergências quanto à sua autoria. Gustavo Bernardo (2010) e Leyla Perrone-Moises (2016) o atribuem ao

---

<sup>2</sup> “Metafiction as it has now been named is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (tradução nossa).

crítico americano William H. Gass. Massaud Moisés (2012), por sua vez, confere o termo ao teórico norte americano Robert Scholes.

Segundo Bernardo:

A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizaram sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. O termo metaficção, no entanto, é bem mais recente. William Gass o cunhou como ‘metafiction’ para designar os novos romances americanos do século XX. Tais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções.” (BERNARDO, 2010, p.39).

No entanto, segundo Leyla Perrone Moisés, atribuir tal termo a um período específico é ignorar a história da literatura.

Em termos de teoria, é uma generalização que se afasta da definição mais restrita de Linda Hutcheon, seguida pelos teóricos anglófonos. Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114)

A afirmação de Leyla Perrone-Moisés reforça a evidência de que a metaficção não é um elemento característico somente da pós-modernidade. A consciência explícita formal e temática da metaficção, além de nos ensinar sobre sua natureza, é também paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, quando o autor-referência e o processo de espelhamento são frequentes.

Entre os séculos XX e XXI, vemos a dissolução do romance tradicional. O romance abandona sua forma acabada que busca, sobretudo, a realidade exterior para penetrar na constituição psicológica das personagens. Essa ruptura em relação aos modelos já consagrados do século XIX tem impacto sobretudo na forma de narrar. Segundo Gustavo Bernardo (2010, p. 37), “a metaficção é a ponte entre diferentes níveis de ficção, é uma ponte interna e nela se pensa a ficção dentro da ficção”. A multiplicação interna de ficções se opõe à produção literária do século XIX que levou a compreender a ficção pelo viés realista, como representação supostamente fiel da realidade. Um dos dispositivos utilizados, durante o século XIX, para a aproximação com o real era o distanciamento da figura do escritor e o reforço do seu pacto

ficcional com o leitor. No entanto, no início do século XX, esta tendência perde força e a figura do narrador não ganha destaque, mas sim a descrição dos processos internos das personagens.

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. (...) nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao menos são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. (AUERBACH, 2001, p. 481-482).

Essa mudança abre caminho para a metaficção, causando uma ruptura com a tradição e trazendo à tona, novamente, o papel do escritor, segundo Hutcheon (1984 apud Reichmann, 2006, p.1). O autor romântico-criador e fonte original do significado pode estar morto, mas sua posição de autoridade discursiva subvertendo as noções de objetividade e naturalidade é permanente.

[...] Portanto, o romance ‘não-ficcional’ é o desenvolvimento natural da velha tradição realista e até mesmo um redescobrimto espontâneo do realismo formal do romance do século XVIII. Os romances de Joyce, Proust, Woolf, Pirandello, Svevo e Gide foram fundamentais para o desenvolvimento do romance metaficcional pós-moderno, pois o realismo subjetivo explorado por esses escritores causou duas mudanças importantes na tradição novelística do século anterior que se tornaram importantes para as modalidades explícitas de narcisismo textual: 1. o foco de atenção deslocou-se para os processos internos, imaginativos ou psicológicos das personagens; O papel do leitor começou a se alterar. A leitura deixou de ser uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa, e o leitor, atacado de todos os lados pelo texto literário autoconsciente, passou a ser levado a controlar, a organizar e a interpretar esse texto. (REICHMANN, 2006, p. 3-4).

Para Linda Hutcheon (1984) a narrativa metaficcional possui duas características principais: a estrutura narrativa e o aspecto linguístico. No primeiro caso, o texto apresenta a si mesmo como narrativa. A crítica classifica este texto como diegeticamente autoconsciente, ou seja, texto consciente de seu processo narrativo. O segundo, designa um texto linguisticamente reflexivo, “texto que apresenta a si mesmo como linguagem” (HUTCHEON, 1984, p. 7)<sup>3</sup>, ou seja, texto consciente sobre o poder e os limites da linguagem.

---

<sup>3</sup> “In the first case, the text presents itself as narrative, in the second, as language” (tradução nossa).

Considerando estes dois aspectos, Hutcheon propõe a existência de dois tipos de metaficção: aquela que é explicitamente narcisista e as implicitamente narcisistas. Os textos explicitamente narcisistas revelam autoconsciência em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua linguística. Já os implicitamente narcisistas têm este processo internalizado e colocado em prática por meio da linguagem, sendo autorreflexivos, porém não necessariamente autoconscientes. Hutcheon atesta que, nos textos implicitamente narcisistas, o processo de autorrevelação é internalizado, resultando em um texto autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Nos textos explicitamente narcisistas, a narrativa é autoconsciente de seu processo.

De acordo com a classificação proposta por Linda Hutcheon (1984), **A Descoberta do Mundo** estaria na modalidade diegética explícita, ou seja, aquela que demonstra consciência do procedimento narrativo de maneira que a autoconsciência e a autorreflexão estejam evidentes. Na obra, a reflexão sobre a escrita e o questionamento sobre as possibilidades de forma e significados são constantes e representam uma busca pelo sentido do ato artístico e do papel do escritor. Durante este processo de questionamento e autorreflexão, o leitor é convidado a ingressar no espaço literário e tomar parte do processo de escrita.

Retomando o conceito de metaficção, Patricia Waugh (1984), apresenta-o como um termo dado à escrita que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para a relação entre ficção e realidade. No exercício de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa e exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário.

O leitor é, então, inserido no processo de escrita, como um novo elemento composicional, e se torna parte essencial para a construção do texto metaficcional que, além de trazer a consciência do conteúdo ficcional da obra, traz o convite para participar dela, refletindo sobre questões que até o momento pareciam não fazer parte de seu mundo. Cabe a ele, leitor, interpretar e explorar a plurissignificação do texto. Para Linda Hutcheon (1984), a leitura de uma narrativa literária deixa de ser uma tarefa confortável para o leitor: “Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, ‘a arte’, do que ele está lendo; por outro, exigências explícitas são feitas sobre ele como um co-criador, exigindo respostas intelectuais e afetivas

comparáveis em escopo e intensidades às de sua experiência de vida (HUTCHEON, 1984, p. 5)<sup>4</sup>”

Na narrativa metaficcional, a relação com o real acontece por meio da via discursiva, diferente do que acontece na narrativa tradicional, em que o foco está no real. Desta forma, o texto metaficcional reitera o processo de criação. De acordo com Hutcheon, nas metanarrativas, ou seja, nas narrativas que se voltam para si mesmas, o foco desloca-se da mimese do produto para a mimese do processo, de modo que o ato de contar a história é considerado tão ou mais importante que a história em si (o produto final). Com isso, constatamos que a metaficção “torna o processo visível” (HUTCHEON, 1984, p. 6):

(...) em toda a ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, no entanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a aceitar como ficcional. Contudo, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que ele atue intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua co-criação. Esta força de atração recíproca é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado no exterior, orientado pelo leitor (p. 7)<sup>5</sup>.

As características da crônica favorecem a mudança de foco da narrativa para a metaficção. Seu caráter fragmentário permite que as reflexões sobre a escrita e a literatura tomem lugar no texto de modo natural - o que pode ser observado na produção cronística de Clarice Lispector que está sempre dizendo como escreve, porque escreve, além de contar seus próprios rituais.

Parece claro que, ao falar sobre si, Clarice fatalmente acabaria falando também sobre o seu ofício como escritora. A constituição de um sujeito multifacetado, explica o crescente interesse pela reflexão acerca das novas realidades no universo da literatura. Em vez de apenas

---

<sup>4</sup> “On the one hand, he is forced to acknowledge the article, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (tradução nossa)

<sup>5</sup> “(...) in all fiction, language is representational, but of a fictional ‘other’ world, a complete and coherent ‘heterocosm’ created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused out ward, oriented toward the reader (tradução nossa)

descrevê-la como resultado da concepção de um sujeito pleno, esta realidade é questionada, e passa a refletir sobre as mudanças desse sujeito, que se encontra em constante transformação. Desse modo, as angústias existenciais e as preocupações sociais dos indivíduos se inscrevem ficcionalmente, revelando, por meio do jogo literário, os fragmentos da figura do sujeito.

Assim, pode-se afirmar que a literatura está em constante processo de recriação. Sobre isso, Patricia Waugh atesta: “Metaficção, então, não abandona ‘o mundo real’ para os prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – por meio de sua própria autorreflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos” (WAUGH, 2001, p. 18).<sup>6</sup>

Ao questionar-se sobre o gênero crônica e falar sobre a personalidade impressa, a contragosto em seus textos, conforme vimos nas crônicas expostas anteriormente, Clarice já havia adentrado no campo da metaficção. A barreira entre a ficção e o real é rompida logo em uma de suas primeiras colunas, quando expõe o fato de estar escrevendo por dinheiro<sup>7</sup>; a partir deste momento, a escrita torna-se totalmente autorreferencial e seus escritos passam a esboçar uma imagem de Clarice perante seus leitores.

#### A perigosa aventura de escrever

“Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras.” Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada, está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá-se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. E quando, meu Deus, pode-se dizer que o coração está puro? Porque é difícil apurar a pureza: às vezes no amor ilícito está toda a pureza do corpo e alma, não abençoado por um padre, mas abençoado pelo próprio amor. E tudo isso pode-se chegar a ver- e ter visto é irrevogável. Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 183).

Na crônica em referência, a autora discorre sobre a relação entre intuição e escrita de tal modo que transparece o ato da escrita como uma necessidade de caráter praticamente incontrolável, como se a autora não dominasse a escrita, mas fosse dominada por ela. A intuição seria a capacidade de pressentir determinadas coisas, independente de raciocínio. Na citação que abre o texto, a escrita seria a clarificação e materialização desta intuição. Entretanto,

---

<sup>6</sup> “Metafiction, the, does not abandon “the real world” for the narcissistic pleasures of the imagination. What does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers” (tradução nossa)

<sup>7</sup> Crônica de 9 de setembro de 1967 “O amor imorredouro.

a autora nega esse seu primeiro entendimento, corrigindo-se ao dizer que intuição e escrita estão lado a lado. Logo, podemos supor que intuição e escrita são indissociáveis e a intuição seria motor da escrita. O seguinte paralelo proposto por Compagnon ajuda a compreender esta relação:

Escrever, se se permite a comparação, não é como jogar xadrez, atividade em que todos os movimentos são calculados; é mais como jogar tênis, um esporte no qual o detalhe dos movimentos é imprevisível, mas no qual a intenção dos movimentos não é menos firme: remeter a bola para o outro lado da rede, de maneira que torne mais difícil para o adversário, por sua vez, devolvê-la . (2014, p.89)

Deste modo, entendemos que a escrita, apesar de aliada à intuição preserva a sua intencionalidade.

Retornemos à crônica, cujo título já traz indícios do que será dito. A palavra *aventura* carrega em seu significado algo de inesperado, quase acidental e, ao associá-la como *perigosa*, acaba também expondo sua face de experiência arriscada. Todavia, por que esta seria a natureza do ato da escrita? Para a autora, tal característica se deve ao seu aspecto imprevisível que pode ocasionar inclusive uma catástrofe caso venha a ser *sincera*.

Ao retomar o prisma da intuição, o texto coloca uma premissa para que essa seja possível: a pureza. Mas a percepção do que é *puro* não é obtida com facilidade, uma vez que atos ou sentimentos que poderiam ser classificados como não-puros, também o são. No fechamento da crônica, sugere-se um paralelo entre caça e caçador /escritor e escrita, sendo o escritor o caçador e, por conseguinte, a caça a escrita; há ainda a possibilidade de uma inversão, em que o caçador é que se torna o ferido.

A autora chama a atenção do leitor para a atividade da escrita. Expondo seu sistema ficcional e linguístico, compartilhando, desta forma, o processo do fazer literário. Clarice reflete frequentemente sobre o ato de escrever que, por vezes, sendo tortuoso, questiona seus próprios procedimentos e finalidades. Ela procura, em sua reflexão, abranger aquilo que nem mesmo ela própria compreende; por isso o cuidado com a palavra e com aquilo que ela pode revelar: “É desse assombro constante do ato de narrar diante da realidade, sempre impossível e inatingível pela palavra que a obra clariciana irá tratar, convulsiva e reiteradamente.” (ROSEMBAUM, 2002, p.11)

Hutcheon diz que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a auto-referência e o processo de espelhamento infinito são frequentes. A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isto acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito no texto que parece ordenar, através da manipulação desse texto, uma única perspectiva – única e fechada (REICHMANN, 2006, p.1)

A partir desta consideração, passamos a refletir sobre o papel do leitor na escrita metaficcional, uma vez que este é posto em destaque e é detentor dos meios para que haja o confronto com o autor, visto que dele também depende a produção do texto. Vejamos a crônica de 29 de julho de 1972.

Escrever para jornal e escrever livro

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse folego.

Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos.

Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum.

Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e, no entanto, achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados. Há um texto meu sobre o estado de graça que, pelo próprio assunto, não seria tão comunicável e no entanto soube, para meu espanto, que foi parar até dentro de missal. Que coisa!

Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de ideias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque “jornal é para ser entendido”. Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais - isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.421)

Clarice percebe claramente que escreve *diferente* para o jornal, já que este é um meio que exige uma preocupação maior (ou pelo menos direta) com o leitor. O tom utilizado é mais leve e a linguagem mais coloquial. No entanto, observamos nas crônicas um frequente reaproveitamento de textos tanto dos romances e dos contos, quanto, no sentido inverso, da coluna jornalística para os livros. Ou seja, há uma certa contradição no que é dito pela autora no texto acima. Este aproveitamento de textos faz com que sua coluna seja uma amostra de seus textos mais longos, muitos dos quais considerados densos e herméticos.

Em relação à aceitação maior de seus textos veiculados no jornal, a autora confere ao leitor essa diferenciação, atribuindo a dificuldade de leitura dos romances ao modo como o leitor os vê ou lê, podemos relacionar tal fato com a função-autor proposta por Foucault, conforme discutido no capítulo anterior desta dissertação. Os meios de comunicação em que os textos se inserem são determinantes para sua recepção. O jornal aumenta a possibilidade deste tipo de contato entre leitor e autor, já que os textos são publicados semanalmente e têm um alcance substantivamente maior do que os livros de contos e romances.

Ao se preparar para a leitura de um livro, o leitor coloca-se diante do autor, no caso de Clarice, considerando-a uma *escritora hermética*, o que pode transfigurar bastante o texto, diferentemente do que ocorre ao colocar-se frente ao jornal para ler *apenas* a colunista. Neste caso, a autora sabia que deveria falar diretamente ao leitor e se dispõe a dialogar com ele, em um evidente exercício de troca. Seu leitor é também seu correspondente, sua companhia, seu interlocutor. É o que deixa claro nas linhas finais da crônica “Conversas”, publicada em 14 de setembro de 1968: “Como vocês veem isto não é coluna, é conversa apenas. Como vão vocês? Estão na carência ou na fartura?” (p. 136), fazendo referência a outro texto seu publicado na mesma data, chamado “Fartura e Carência”. Mais do que se preocupar em ser compreensível, Clarice quer se comunicar. Ela aproxima autor e leitor e pretende se fazer entender, *sentando-se* ao seu lado e conversando; e, nesta conversa, abre espaço para os mais diversos assuntos.

Um dos temas recorrentes em toda a literatura da autora é o manejo da linguagem. Vejamos a crônica de 11 de maio de 1968.

#### Declaração de amor

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro ponta pé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida.

Essas dificuldades, nós as temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida. (A Descoberta do mundo, 1999, p.100)

Encontramos nas crônicas de Clarice uma relação conflituosa entre linguagem e existência, entre o *ser* e a impossibilidade e/ou o fracasso do *dizer*. A autora revela a consciência aguda de que a palavra não consegue engendrar a totalidade de sentido das coisas.

Muitos textos tematizam, por meio das personagens e do enredo, a inadequação da linguagem em veicular um sentimento, em comunicar um pensamento, ou mesmo um fato. Normalmente, este tema é introduzido como uma alegoria da frustração do autor quando defrontado com a necessidade de apresentar, apenas por meio da linguagem, um mundo que ele próprio cria e que deve ser atualizado por meio do ato de leitura (HUTCHEON, 1984, p. 29)<sup>8</sup>

Para a autora, escrever não é, portanto, algo de que se livre com facilidade – tão pouco é unicamente produto de sua vontade: a escrita é um impulso irresistível que pode fazer com que se compreenda o incompreensível, ainda que não se possa tentar traduzi-lo em palavra. Diante da percepção de uma realidade que jamais será organizada segundo princípios lógicos, escrever não deixa de ser uma tentativa de apreender seu sentido ou, ao menos, de buscá-lo, ainda que em vão. Essa impossibilidade do alcance da palavra é tema frequente na escritura da autora. Sobre a crônica em referência, Carlos Mendes Souza afirma:

Tudo o que se diz nesta reflexão é acompanhado da função testemunhal, o que leva a que a crônica possa ser lida como uma poética. Daí que a reflexão apresente, nos termos propostos, um espelhamento do que são as dificuldades essenciais definidoras da busca clariciana: ‘a língua portuguesa é um

---

<sup>8</sup> Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading (tradução nossa)

verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo'. Pressupõe-se um enfrentamento não pacífico. Do confronto com a língua nasce um desejo de aprofundar, de ouvir por dentro, de trabalhar as sutilezas seguindo o caminho do pensamento em formação.

A proclamação do desejo de um lugar plano — uma língua como território chão, não pressupõe um ideal de pureza ou de cristalizadora intocabilidade. A escrita clariciana é criada na busca desse lugar raso, mas também emerge, sobretudo, na medida em que o combate dentro dele possibilite trazer para a arena da língua as tensões diferenciadoras. (SOUZA, 1992, p.2)

A linguagem não consegue abarcar a profundidade do sentir ou mesmo do pensamento em sua totalidade. Sempre faltará algo que delate sua incompletude. Desse modo, a escrita nunca chegará a apresentar ao leitor uma fotografia fiel do mundo; ao contrário, ela é e será sempre um lugar de reflexão e também de busca para a expressão do indizível, contribuindo para o sentido de uma consciência crítica e criativa em permanente movimento de construção.

Segue crônica publicada em 14 de junho de 1969.

#### Autocrítica no entanto benévola

Tem que ser benévola, porque se fosse aguda, isso talvez me fizesse nunca mais escrever. E eu quero escrever, algum dia talvez. Embora sentindo que se voltar a escrever, será de um modo diferente do meu antigo: diferente em quê? Não me interessa.

Minha autocrítica a certas coisas que escrevo, por exemplo, não importa no caso se boas ou más: mas falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa- pois esse ponto é o aguilhão da vida.

E tantas vezes não consegui o encontro máximo de um ser consigo mesmo, quando com espanto dizemos: “Ah!” Às vezes esse encontro comigo mesmo se consegue através do encontro de um ser com outro ser.

Não, eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo - e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos. Não transposta, pois é a mesma coisa. Deve, eu sei que deve, haver um modo em mim de chegar a isso.

Às vezes sinto que esse modo eu o conseguiria através simplesmente de meu modo de ver, evoluindo. Uma vez senti, no entanto, que seria conseguido através da misericórdia. Não da misericórdia transformada em gentileza de alma. Mas da profunda misericórdia transformada em ação, mesmo que seja a ação das palavras. E assim como “Deus escreve direito por linhas tortas”, através de nosso ser ocorreria o grande amor que seria a misericórdia. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 201)

Nesta crônica, a autora se propõe uma autocrítica, mas pontuando que seu caráter deve ser generoso. Ao lermos o texto, entendemos que a crítica tratará de sua escrita. Por crítica literária pode-se entender a produção de um discurso acerca de um texto literário individual ou

da obra global de um autor, independentemente da situação de comunicação que desencadeia e/ou particulariza esse discurso. Roland Barthes diz, em *Crítica e Verdade* (2003), que a crítica é um discurso que tem a intenção de dar um sentido todo próprio à obra e que, por isso, é diferente da leitura e sua tarefa não é absolutamente descobrir verdades, mas somente validades, ou seja, não pretende encontrar na obra ou no autor observado algo de secreto que teria passado despercebido.

A autora trata novamente a incapacidade da palavra transmitir o todo. Berta Waldman, em *A paixão segundo Clarice Lispector*, ensaio de 1983, coloca: “A informação somente confirma um modo de ser da escritura de Clarice, que cerca, tateia, chama à tona o que ela própria desconhece. O inconsciente. A verdade é que ela persegue uma realidade que lhe escapa” (WALDMAN, 1986, p. 58).

O desejo de extrair o máximo das palavras é perseguido e apenas este estado da palavra seria capaz de transmitir o completo sentimento. Por vezes, considera que chegará a este estado por meio de sua evolução, aqui podemos inferir que se trata da evolução da escrita e de seu domínio sobre a palavra. Ao caminhar para sua conclusão, ela traz à tona a questão da misericórdia, que podemos entender como a compaixão pelo outro ou por si mesmo. Este sentimento seria o combustível capaz de transformar o sentimento em palavra/ação.

Semelhante a esta temática encontramos as crônicas:

#### Ficção ou não

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar, pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens. O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance sem nenhuma irritação, je m'enfiche. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. 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. Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? Não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que

desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: “Mas que vida! Mal se pode chamar de vida.”

Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de “romance de”. Enfim, problema apenas de classificação.

Mas é claro que *A paixão segundo G.H.* é um romance. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.270)

Neste texto, a autora retoma uma questão crítica da ficção. Desnudar a narrativa dos *truques* é a intenção literária clariciana. Em seu fazer, prefere *prescindir*, ou seja, não levar em conta as noções e classificações tradicionais do romance. Assim, a própria autora reconhece que sua escrita é multifacetada, uma vez que autobiográfico e biográfico, enredo, personagens, registro de pensamentos e sensações, tudo se torna pura construção literária, manipulada segundo a intenção do autor.

Em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno (2003), ao comentar escritores que renunciam às formas canônicas, afirma que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”(p.57). Para o crítico, romances que insistem em narrar o mundo a partir de um ponto de vista que corrobora o domínio do sujeito sobre a realidade e o sentido total das experiências são obras que trabalham com um realismo de superfície, pouco tocando o real. Clarice renuncia a esta forma em sua escrita e, apesar de se espelharem no real suas obras, como a própria definição do ficcional dada pela autora sugere, não tem o compromisso de tentar reproduzir fielmente este real e sim permitir que a *trajetória interior do personagem* sobressaia, de modo a ficar claro que a história que vale a pena ser contada é essa. Ao concluir, a autora deixa claro que, apesar das dúvidas elencadas a cerca do gênero, o livro é de fato um romance.

Carta atrasada

Prezado senhor X,

Encontrei uma crítica sua sobre um livro *A cidade sitiada*, só Deus sabe de quando, pois o recorte não tem data. Sua crítica é aguda e bem-feita. O senhor disse tantas coisas verdadeiras e bem-ditas e que encontraram eco em mim – que por muito tempo não me ocorreu acrescentar a elas nem a mim mesma outras verdades também do mesmo modo importantes. Acontece que essas outras verdades o senhor tem ou não tem culpa de não as conhecer. Sei que o leitor comum só pode tomar conhecimento do que está realizado, do que está evidente. O que me espanta – e isto certamente vem contra mim – é que a um

crítico escapem os motivos maiores de meu livro. Será que isso quer dizer que não consegui erguer até à tona as intenções do livro? Ou os olhos do crítico foram nublados por outros motivos, que não meus? Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas “palavras”, em minhas “frases”. Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi - jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa. Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas. Quanto à “intenção” do livro, eu não acreditava que ela se perdesse, aos olhos de um crítico, através do desenvolvimento da narrativa. Continuo sentindo essa “intenção”, atravessando todas as páginas, num fio talvez frágil como eu quis, mas permanente e até o fim (...) (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 272)

O livro **A Cidade Sitiada** foi publicado em 1949. Entre a publicação do livro e a da crônica passaram-se 21 anos. Ao rebater o crítico, Clarice torna visível seu descontentamento e constrói uma fina ironia que, sob os *olhos nublados* indiciam que a crítica não soube ouvir *os motivos maiores* do seu livro. A autora parece convocar o crítico a ler seu texto novamente, insinuando uma reflexão mais vertical sobre suas “intenções”. Este diálogo entre Clarice e a crítica revela sua capacidade de problematizar determinadas leituras. Além de expressar sua incompreensão a respeito da leitura do crítico, a escritora acaba apontando muito de sua percepção sobre a sua atividade artística. Ao argumentar, Clarice acaba por explorar seu próprio fazer: “Pretendi deixar dito também de como a visão - de como o modo de ver, o ponto de vista - altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento, etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade” (p. 272)

Clarice utiliza seu espaço no jornal para problematizar sobre alguns dos mitos e pressupostos literários. No entanto, ao invés de compor um texto unificado e totalmente argumentativo, escreve como quem conversa, adicionando ao texto alguma ironia.

A produção literária contemporânea revitaliza a questão sobre a autoria, tornando-a uma questão fundamental para a compreensão do fazer literário. Há, em **A Descoberta do Mundo**, inúmeras outras crônicas em que Clarice Lispector discute seu processo de escrita – frequentemente, apontando a dificuldade, o martírio que o gesto exige.

### 3.2 Impasses do *Fazer Literário*

As recompensas de escrever são as de escrever apenas. Escreve-se porque se sente sozinho no mundo, o que não é uma verdade de fato, mas uma verdade íntima. Preciso criar alguma coisa que viva com a fragilidade e a mobilidade de um pintinho recém-nascido. Não posso morrer sem antes ter descoberto a alegria que até hoje raras vezes encontrei. E, no ato de escrever, renascer das cinzas.

Clarice Lispector

O autoconhecimento, as questões relacionadas à existência, à linguagem e à dificuldade da escrita são referências, dentre outros, reincidentemente presentes na ficção de Clarice Lispector. No entanto, a objetividade e a personalidade exigidas pela crônica permitem que estes sejam tratados abertamente, sem o involucrio do hermetismo.

A relevância destas temáticas está contida na modulação com que são abordados. De característica marcadamente existencialista, as crônicas expõem a escrita flutuante e muitas vezes movediça da autora.

Sob um enfoque, predominantemente, verticalizado de nossa leitura, podemos apontar para uma questão ainda pouco explorada na obra da autora, mais especificamente em suas crônicas: a da criação literária.

À palavra criação podemos atribuir variados significados. Segundo o dicionário Houssais, ela significa a ação humana de conceber, inventar, gerar, dar existência ao que não existe, ou ainda, de dar nova forma, novos usos a alguma coisa, de maneira a aperfeiçoar o que já existe. Refere-se também à produção artesanal artística e/ou intelectual, ou seja, tudo aquilo que é fruto do trabalho e do talento humano, tudo que é produto da ação criadora.

Em relação à literatura, todos os significados acima são também válidos. Mas, abordar a criação em Clarice exige um percurso entre seus próprios escritos, enfrentando, inclusive a tênue fronteira existente entre os gêneros e o hibridismo que decorre da sua intensa produção. Ao abordar o tema do fazer literário em seus textos, Clarice acaba por evidenciar os meandros percorridos para estabelecer seu próprio método de criação. Vejamos na crônica a seguir, publicada em 02 de maio de 1970:

#### Escrever

Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.

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

Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem se quer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro - o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever

(com muita influência de O lobo da estepe, Herman Hesen), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor pois este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.286)

Ao falar sobre método de trabalho, Clarice retoma o início de sua trajetória como escritora e o relaciona ao encontro de uma verdade que deve ser dita. Ao apontar a influência da leitura de **O lobo da estepe**, deixa claro o esforço para sua aprendizagem; um caminho que deve ser trilhado sozinho. Para Clarice, escrever, além de ser um meio para compreender o mundo, é também um caminho para o autoconhecimento.

A dificuldade para encontrar seu método e para a realização da própria escrita são evidenciados pela estudiosa Lícia Manzo, no livro **Era uma vez: eu - a não ficção** na obra de Clarice Lispector:

Marina Colasanti, que à época, era sub-editora do caderno de cultura do **Jornal do Brasil**, onde a coluna assinada por Clarice aparecia a cada sábado, relembra: ‘O que Clarice escrevia não eram crônicas, eram fragmentos, iguais aos que ela anotava quando carregava um caderno na bolsa em **Perto do Coração Selvagem** e que viriam a compor seu primeiro romance’. Mas se os fragmentos que viriam a compor **Perto do Coração Selvagem** formavam uma unidade através da trajetória da personagem Joana, os que eram publicados no **Jornal do Brasil** iam pouco a pouco esboçando uma imagem e um percurso da personagem Clarice aos olhos de seus leitores. (MANZO, 1997, p.87)

O modo que encontrou para a realização de sua escrita permaneceu, ao longo de toda a sua vida, inalterado, mostrando-se, inclusive, em seus últimos romances. A fragmentação sempre foi o cerne da sua escrita.

Sabemos que seu método de escrita baseava-se, predominantemente, na anotação de fragmentos para, só depois, dedicar-se ao trabalho de uni-los para chegar à obra. Sobre **Água viva**, por exemplo, Olga Borelli afirma que a escritora “passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-las. Antes de completar o volume, porém, aproveitava trechos para responder ao compromisso diário de escrever suas crônicas. Transpunha, assim, para o jornal, trechos que não nasceram crônicas e que, mais tarde, se efetivariam como parte de romances ou textos outros de difícil classificação”. (1981 p. 87).

A imprescindibilidade de escrever está sempre aliada à adversidade do ato da escrita, que só é superado pelo próprio exercício que impulsiona e dá corpo à escrita. Tal situação aponta para a emergência do ato criador. O que permite a incessante reflexão, conduzindo o olhar sempre para dentro, na tentativa de esmiuçar toda forma de composição: enredo, linguagem, personagens, enfim, tudo aquilo que está motivado pela busca do entendimento do desnudar como uma experiência da escrita.

A necessidade de narrar é inerente ao homem. A literatura é um fato da cultura humana, um objeto relacionado à história e aos valores do homem: “(...) a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 2014, p. 174).

A literatura deve ser entendida como um complemento da vida, uma via de transformação inegável enquanto necessidade humana. Segundo Candido (2014), a literatura tem a função de organizar nossa mente, de forma a nos deixar mais aptos a construir e expandir nossas ideias e valores, habilitando-nos a ordenar nossa visão do mundo.

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador, nos propõem um modelo de coerência gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 2014, p. 177)

Escrever, para Clarice Lispector, era uma tentativa de exorcizar o choque constante que a vida lhe causava, “[...] era um modo vital de dar forma, de significar, de expressar o que latejava nela com tanta violência” (ROSENBAUM, 2002, p.122). Suas crônicas não têm a obrigação de falar a respeito de um assunto contemplado em uma das reportagens do jornal, mas concentram assuntos à parte, pertencentes a rotina que não é vista, mas sentida. A autora explora sua capacidade de sentir e expressar. Trata, desta forma, de incertezas e não de fatos. É deste meio que extrai sua liberdade para criar. Tudo que está ao seu alcance, está sujeito a profundas interpretações, inclusive o seu próprio fazer literário.

A criação literária não é uma atividade ingênua ou de pura fruição, mas uma atividade impetuosamente mediada pela palavra. Antonio Candido (2014) aponta que as palavras, quando organizadas, nos transmitem algo que nos toca justamente por estarem dispostas obedecendo a

certa ordem de composição - fusão *inextricável* da mensagem com a sua organização. Todo texto que toca quem o lê só tem esse efeito porque foi organizado de forma exata por quem o produziu.

Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão *inextricável* da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. (CANDIDO, 2014, p. 178)

Utilizando a Lira de Gonzaga como exemplo, Candido diz: “A extrema simplicidade desses versos remete a atos ou devaneios dos namorados de todos os tempos (...). Mas na experiência de cada um de nós esses sentimentos e evocações são geralmente vagos, informulos, e não têm consistência que os torne exemplares.” (2014, p.179). O trabalho do poeta - a sonoridade empregada, combinação de palavras, condensação de imagens etc. - faz com que o conteúdo ganhe maior significado e, desta forma, aumente a nossa capacidade de ver e sentir.

Para Clarice Lispector o fazer literário está relacionado em transformar o sentir em uma experiência valorizada, traduzir o senso comum, de modo a tocar o ser humano: “Meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos”. (apud BORELLI, 1982, p. 70)

Escrever, para a autora, era mais do que um ofício, era um impulso, uma necessidade. Olga de Sá, sobre o processo da escrita clariciana, afirma: “Escrever era uma forma de compreender a própria vida. Não era a vida que a levava a compreender o escrever. Era escrevendo que ela se compreendia. A palavra para ela tinha a maior importância, porque exorcizava seus fantasmas” (2004, p. 235).

Refletindo, ainda, sobre a criação literária, recorremos a Otávio Paz, em **O Arco e a Lira**, para ressaltar também o seu pensamento sobre a questão.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação,

compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 2014, p.21)

No trecho em destaque, Paz define de forma ampla e brilhante, o significado da poesia e do fazer literário. Ao escrever, ele faz com que o leitor experimente um turbilhão de emoções, ao mesmo tempo que procura explicar tanto a origem do poema, quanto a relação da história e do poeta com a poesia.

Para Paz (2014), a poesia é a forma natural de expressão dos homens; pertencendo a todas as épocas, ela é uma possibilidade permanente no mundo, algo que pode ser extraído ou suscitado a todo o momento. Fincada na linguagem humana, é algo que se confunde com o próprio tempo. O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem: “O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. (p. 22)”.

Por sua vez, a prosa, primordialmente um instrumento de crítica e de análise, surge depois de longos esforços destinados a domar a fala, quando esta dá lugar aos procedimentos do pensamento, à coerência e à clareza.

A forma mais elevada da prosa é o discurso, no sentido direto da palavra. No discurso, as palavras aspiram a assumir um significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo, traz em si um ideal inalcançável, porque a palavra se nega a ser mero conceito, apenas significado. Cada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos. (PAZ, 2014, p.29).

E é esta pluralidade de sentidos que cabe ao autor explorar. Numa tentativa de representação do real, a busca para que as palavras transmitam cada vez mais, é incessante. Tal aspecto se traduz em uma atividade criadora projetada pela expressão verbal, que nos insere em uma nova dimensão de sentidos e significados, unindo, desta forma, a sensibilidade e

inteligência. A criação literária, consumada *na-e-pela* linguagem, pretende um diálogo com o mais íntimo do eu, tendo a poesia como ação verbal reveladora do mundo.

Um poema puro não poderia ser feito de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la. (PAZ, 2014, p.191)

A incessante busca para que as palavras digam sempre mais é parte do ofício do poeta. Sua luta com a linguagem é constante. As palavras de um poeta pertencem a um povo e *são datadas* e, ao mesmo tempo, são inauguração de algo absolutamente novo. Elas consagram um instante concreto, em uma língua, em uma sociedade. São também manifestação da liberdade integral do poeta. “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são de outros. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são datadas. Por outro, são anteriores a qualquer data: são um começo absoluto” (PAZ, 2014, p.191).

Clarice Lispector aceita o ato criador como uma necessidade irremediável, refletida muitas vezes através de uma experiência. Sua busca é por transmitir ao leitor, por meio de palavras, de suas próprias emoções e de sua capacidade de interpretação, o âmago do que foi vivido.

A escrita é novamente tema de sua crônica publicada no dia 04 de outubro de 1969.

#### Aventura

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É nesse sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o mintam—mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético, o que acho bem chato nos outros. Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d’água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Se jamais a água ficar limpa, pior para mim. Aceito o risco. Aceitei risco bem maior, como todo o mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo, por

hábito até, aceito o risco. Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profundo está aí querendo dizer inerente. Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever. (A Descoberta do Mundo, 1999, p. 236)

A primeira frase desta crônica é corrigida em outro texto publicado pela autora com o título de “A perigosa aventura de escrever” (analisado no início deste capítulo). Cito novamente o trecho de interesse: “Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. Isso escrevi uma vez. Mas está errado, pois que escrever grudada e colada, está a intuição”. As duas frases refletem a forte ligação da escrita com a intuição. Podemos entender que o que a autora classifica como *intuição* é a força motora de sua escrita. Seja produzindo uma motivação inicial ou apoiando e gerando a escrita passo a passo.

Para a autora escrever é uma necessidade, para ela os textos se impunham e eram inelutáveis. Parte de seu processo de escrita consistia em não se intrometer no que o texto lhe exigia. E assim, ao escrever, busca entrar em contato com o mais puro sentimento.

A busca pela compreensão leva a escrita, uma vez que há uma incapacidade de entender sem ser pela palavra. E este entender abarca um processo de transfiguração das emoções em algo inteligível. Para a autora, escrever é transformar o sentimento em algo que se possa compreender.

Clarice Lispector aponta que sua arte tem respaldo na subjetividade e no direito do artista de contar com o leitor como colaborador na produção de sentido de seu texto. Escrever, assim como viver, para a escritora, é uma grande aventura.

Clarice Lispector escrevia uma literatura intimista, autoficcional, autorreflexiva e metaficcional. “O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada na literatura contemporânea. Os vocábulos perdem o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa” (CANDIDO, 1977, p. 129).

Um dos aspectos constantes na escrita da autora é a criação de uma linguagem literária que está em constante luta com os limites da palavra.

Vejamos a crônica publicada em 04 de outubro de 1969:

#### Humildade e técnica

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse estilo(!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só

problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em humildade, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de se ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. Virgem Maria, até eu mesma me assustei com minha falta de pudor; mas é que não é. Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. Descobri este tipo de humildade, o que não deixa de ser uma forma engraçada de orgulho. Orgulho não é pecado, pelo menos não grave: orgulho é coisa infantil em que se cai como se cai em gulodice. Só que orgulho tem a enorme desvantagem de ser um erro grave, com todo o atraso que erro dá à vida, faz perder muito tempo. (A Descoberta do Mundo, 1999, p.237)

A crônica em questão tem como tema o modo e o estilo de escrita. A escritora comenta com os leitores a sua própria reflexão quanto ao seu método de trabalhar com a linguagem em busca do entendimento. Trata-se de uma discussão relativa a seu estilo, a sua *humilde* procura pelo entendimento. Nota-se que para a autora não há como chegar ao entendimento sem passar pela escrita, pelo seu processo mental que somente é *concluído* no ato de escrever.

A autora insiste na premissa de que para apreender uma ideia e teorizar sobre ela deve passar pelo caminho da humildade como técnica; a compreensão é impossível senão por este método que consiste em apresentar-se inferior diante de um fenômeno ou acontecimento que não se consegue decodificar senão pela consciência dessa aparente limitação que só se desfaz na escrita. Os procedimentos de Clarice Lispector como artista são meios que ela considera pertinentes para ajustar seu pensamento ao objeto de compreensão. A autora, portanto, lança um olhar crítico perante seu método de escrita para compreender e se fazer compreendida mediante sua forma de expressão.

Clarice expressa a necessidade de escrever uma literatura que a obriga a lidar com os fatos do cotidiano e com a realidade do presente. Tal esforço se reflete na representação de crises interiores e na narração de um processo interno que envolve emoções profundamente contraditórias.

Seu processo de escrita evidencia uma capacidade singular de expressar-se. Em uma constante luta para que as palavras expressem sempre mais, sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível manifestar: “A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos” (CANDIDO, 1977, p.128)

A capacidade de converter o cotidiano em material de linguagem é um dos traços marcantes de Clarice, que instaura um novo modo de escrita a fim de desvelar os meandros

íntimos e infindáveis do ser humano, deflagrando, deste modo, um movimento para dentro, para as partes mais obscuras do ser.

A autora retira de momentos aparentemente despojados de grande importância o ponto de partida para reflexões sobre questões inquestionavelmente significantes. Segundo Candido (1977) Clarice aceita a provocação das coisas e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem.

Desmancha-se, assim, a aparente simplicidade das coisas e do cotidiano. O trabalho com a palavra como forma de equalizar perspectivas e referenciais sobre a realidade é o fundamento do trabalho artístico. Em Clarice, essa exploração é também a medida da instrumentalização da língua com a finalidade de desvendar o pensamento; é o que Antonio Candido afirma em face do que vê ser realizado em **Perto do Coração Selvagem** (1944), primeiro livro que lê da autora:

(...) este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 127)

Na direção de nossas reflexões, Silviano Santiago (1997, p.5) diz: “A literatura de Clarice, na sua radicalidade inaugural, se alimenta da palavra, é "um mergulho na matéria da palavra", sua significação sempre é, de alguma forma, uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo.

Ao travar sua luta com as palavras, ela jamais alcançará a satisfação absoluta, assim, além do drama de personagens e enredos encontramos outro drama na escrita de Clarice que é o da palavra, lançando suas malhas para captar estados de espírito desorganizados e caóticos. Eagleton (2006) esclarece, nesta direção que, para Lacan, a linguagem nunca está totalmente sob nosso controle: ela é aquilo que nos divide internamente, e não é algo que o homem pode dominar por inteiro. Ela preexiste em relação ao homem: está sempre pronta esperando por nós, e nunca é dominada pelos indivíduos nem pode ser submetida aos seus fins. Assim, pode-se entender que um escritor nunca poderá representar de forma real e precisa todas as questões do ser. A língua não pode ser subjugada; é ela quem nos molda, separa, determina e limita. No entanto, apesar de não poder ser dominada, ela pode ser trabalhada no âmbito do literário, e reside aí o ofício do escritor: trabalhar arduamente com a língua, transformando-a literariamente. Sob esse aspecto, pode-se inferir que a dor de Clarice, relacionada à criação, era

uma dor fadada a perpetuar-se, já que seu instrumento de trabalho exigia dela uma luta diária de dominação da palavra.

Clarice Lispector revela-se mestre em captar aquilo que a sua própria arte traduz: a simetria e a tensão, o impasse entre o objeto e sua representação; a convivência, íntima, com as palavras; a experiência da liberdade na arte; os limites entre o abstrato e o figurativo; o social, na arte; a gênese da escrita. Nas referências que faz a seus próprios textos, como cronista de sua própria crônica, Clarice mostra-se também neste seu próprio processo dissimulador, desvendando-se pelo que não é. Patinho feio. Retardando, assim, para nós, a descoberta dos altos e, por vezes, simultaneamente desconfortáveis voos de que é feita a sua arte. (Gotlib, 1988, p.178)

Em suas crônicas pode-se observar uma forma bastante característica de se autoconhecer pela escrita. Clarice expõe, em palavras, como o percurso para dentro de si e, em consequência, para dentro do ser humano. A autora, inclusive, retoma-se e articula textos como forma de dialogar consigo mesma. Seu material escrito é motivo de revisão, reconfiguração. É o que vemos na crônica “Sobre Escrever”, publicada em 20 de dezembro de 1969: “Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (A Descoberta do Mundo, 1999, p.254).

Ainda sobre a criação do texto literário, retomamos Perrone-Moisés (1990):

A palavra criação supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um novo mundo, nascido de sua vontade e de sua palavra. (...) A palavra criação, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico; presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma. (1990, p. 100)

Para a autora, a imaginação como fuga ou tentativa de compensação, como prêmio de prazer, é exercitada por todos os seres humanos. Alguns, entretanto, exteriorizam sua imaginação, inscrevem-se em objetos expostos à percepção de outras pessoas. Esse é o modo artístico de exercer a imaginação e de compensar o que falta no mundo.

Desta forma, o autor busca pela palavra refazer o real, reconstruindo o mundo, às vezes, preferível àquele que vivemos, outras mais terrível e insatisfatório: “Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta no mundo e em nós. Ela empreende dizer

as coisas como são faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104)

Nessa tentativa de preencher as lacunas, Perrone-Moisés aponta o paradoxo do fazer literário: “A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. E afirma ainda que o mundo criado pela linguagem nunca corresponderá totalmente ao real: “Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la.”, (p. 105). O horizonte da literatura é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta ou representar numa proposta alternativa de completude.

Ao escritor cabe, portanto, trilhar esse percurso oblíquo entre o real e a linguagem, buscando imprimir em seu texto algo que transforme nossa visão: “O que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108)

No caso de Clarice, não há como negar a sensibilidade com que cada assunto é tratado. Mais do que contar com a presença da cronista como narradora e personagem, os textos de **A Descoberta do Mundo** incluem o olhar subjetivo voltado não para a contemplação superficial do que é tematizado, mas sim para o tratamento aprofundado e poetizado de todo o objeto sob o foco da autora. Embora salte aos olhos a exposição da cronista que, até então, pouco havia dito a seu próprio respeito, não há nada que se fale sem que se perceba o envolvimento de quem escreve e a particularidade advinda da sua sensibilidade.

Assim, podemos dizer que um dos elementos que ligam os *fragmentos* do livro é a discussão sobre o fazer literário – fio condutor de uma reflexão para a qual não há racionalização sobre o que é produzido, mas tão somente impressões, necessidades, dúvidas, incompreensões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado, ao longo desta pesquisa, permite-nos afirmar que Clarice Lispector fez de sua produção para o **Jornal do Brasil** um testemunho escritural de seu perfil inquieto e questionador. Mesmo sendo tão fluido o lugar da crônica na imprensa, é possível encontrar no recorte proposto para o *corpus* desta dissertação as características que deram singularidade a obra cronística da autora.

Assim, nossa investigação textual permite observar e analisar a maneira como ocorre a presentificação da autora na produção de suas crônicas, tanto quanto sua efetiva ação criativa e reflexiva com o processo do fazer literário. É possível também confirmar nossa hipótese de que a crônica, no caso de Clarice, permitiu-lhe construir uma ficcionalização de si mesma de modo a abrir espaço para discutir, de forma quase interativa com seu leitor, os processos que envolvem a sua escrita.

O trabalho permite, ainda, retomar questões inerentes a crônica e verificar o modo como se realiza o corpo a corpo autor-texto, neste gênero literário. Destacamos que seus textos publicados na imprensa – tendo como suporte o jornal – trazem muito de sua ficção e, conseqüentemente, de forma reiterada, suas qualidades literárias. A questão da metalinguagem também se fez presente, abrindo caminho para que se aborde tanto a questão autoficcional quanto metafficcional em relação ao seu fazer literário.

Em **A Descoberta do Mundo** (1999), existe um convite à observação de que as experiências vividas pela autora podem oferecer motivação permanente para o processo criativo da sua escrita, promovendo, em alguns momentos, uma possibilidade de imbricamento entre vida e obra sem, contudo, limitar ou condicionar um espaço a outro. Nas crônicas claricianas, é possível verificar, portanto, marcas de uma escrita de si pautada, principalmente, no caráter reflexivo dos textos. Todavia, há de se ressaltar que tal característica vai além do que poderíamos classificar como uma escrita autobiográfica, pois Clarice traça, permanentemente, uma trajetória na qual a dominante é o caráter poético do texto. O limiar entre o sujeito autoral e a sua ficcionalização se manifesta de forma bastante íntima e confessional, criando elementos composicionais que favorecem a conversão instigante de Clarice em suas próprias personagens.

No tocante à metaficção, buscamos demonstrar o caráter experimental das crônicas e sua ruptura estrutural ocasionada pela pungente reflexividade marcada nos textos. As características da crônica possibilitam a mudança do foco narrativo (ficção) para a metaficção

de modo natural, o que torna possível a escrita consciente da própria ficção, explorando os sentidos do ato da escrita.

Em relação ao fazer literário, em Clarice Lispector, ele está relacionado à valorização da experiência humana e existencial, traduzindo o senso comum de modo quase sempre surpreendente, ou melhor, como um momento de redescoberta da vida. É neste sentido que, para a autora, o ato criador é colocado como uma *necessidade irremediável*. O texto seria a renovação permanente do mistério da escrita.

Suas crônicas representam uma demonstração de sua necessidade de compreender a existência pela materialização da escrita - única forma de tentar a solução do grande mistério. A escrita é enfrentada por Clarice como a sua forma de indagação, de questionamento que lhe traz *apenas* novas perguntas.

Nas crônicas para o **Jornal do Brasil**, salientamos, também, que se realiza um trabalho bem interessante com o hibridismo dos gêneros, configurando um verdadeiro laboratório para novas expressões que fazem o deslocamento de trechos de sua ficção para as páginas do jornal, tanto quanto a transposição para seus contos e romances como verdadeiras cápsulas escriturais cuja origem se deu, com certeza, em suas crônicas.

Podemos concluir afirmando que a crônica clariciana se faz com a poesia do cotidiano, distanciando-se do relato impessoal e, firmando-se na qualidade eminentemente literária. O trabalho de criação de Clarice registra-se, afinal, como possibilidade de percepção que aprofunda o sentido e a busca do que existe para além do contorno dos objetos, motivando seu leitor a buscar entender os secretos caminhos de sua criação literária.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.O Ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

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

ARRIGUCCI, David. Fragmentos sobre a crônica. In: **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mimesis**. Trad. George Sperber e Suzy Frank Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. A Morte do autor. In: **Rumor da Língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. São Paulo: WMF Martins Fontes,

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. São Paulo: Tinta Negra, 2010.

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

BUHLER, Karl. **Teoría del Lenguaje**. Madrid: Revista de Occidente, 1961

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Organização Setor de filologia da FCRB. São Paulo: Unicamp, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. v. 6. 7ed. São Paulo: Global, 2004.

DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? In: **Littera**. Rio de Janeiro: Grifo, 1974, p. 46-51.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAEDRICH, Anna. **Autoficção**: um percurso teórico. Criação & Crítica, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 17/09/2018.

FOUCUALT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos III – Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. A Escrita de si. In: **Ditos e Escritos V – Ética, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Página de livro, página de jornal. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOTLIB, Nádya Battella. EQUIPE IMS. A descoberta do mundo. In: **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez. 2004. p. 8-43.

\_\_\_\_\_. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). **Remate de males**, 9, 139-145, 1989.

HOMEM, Maria Lucia. **No Limiar do silêncio e da escrita**. São Paulo: Edusp, 2012.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Narcissistic Narrative**: the metafictional paradox. New York: Methuen, 1984.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

KLÔH, Suzana de Sá. **Clarice Lispector e o Narrar-se**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ, agosto de 2009.

LAGO JR, Silvio. **O Ofício do Ensaísta**. IN: Logos Comunicação e Universidade Vol.1 n.1(1990). Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 1990.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa Lima. **Limites da Voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Sopro 71. 2012. Consultado em 16/05/2018. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>

MANZO, Lícia. **Era uma vez:** Eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

MEYER, Merlise. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: **Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade v.46 n.(1/4)**. 1985.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária:** poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Ensaio sobre autoficção. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1995

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** (ed. Crítica coordenada por Benedito Nunes). Madri/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Rio de Janeiro. ALLCA XX, 1996 (Coleção Archivos).

\_\_\_\_\_. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

REICHMANN, B. **O que é metaficção?** Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional , de Linda Hutcheon. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf> acesso em 02/12/2016.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento; a escrita derradeira de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2002.

RONCARI, LUIZ. A Estampa da Rotativa na Crônica Literária In: **Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade v.46 n.(1/4)**. 1985.

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

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

Sá, Olga de. **A Escrita de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector: A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004.

SOUZA, Carlos Mendes de Sousa. **Notas para a leitura de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector.** 1992. Consultado em 25/06/2018. Disponível em: [https://eplum.files.wordpress.com/2007/12/notas\\_para\\_a\\_leitura\\_de\\_a\\_hora\\_da\\_estrela.pdf](https://eplum.files.wordpress.com/2007/12/notas_para_a_leitura_de_a_hora_da_estrela.pdf)

STAIGNER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WAUGH, P. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.** London: Routledge, 1984.

## **ANEXO**

Relação das crônicas analisadas neste trabalho

### Capítulo 1

Sem nome – publicada em 18 de setembro de 1971

Anonimato – publicada em 10 de fevereiro de 1968

Ser cronista – publicada em 22 de junho de 1968

Fernando pessoa me ajudando – publicada em 02 de março de 1968

De uma conferência no Texas - publicada em 20 de julho de 1968

A explicação que não se explica - publicada em 11 de outubro de 1969

As três experiências - publicada em 11 de maio de 1968

### Capítulo 2

Doar-se a si próprio – publicada em 15 de agosto de 1970

Máquina escrevendo - publicada em 29 de maio de 1971

Gratidão a máquina - publicada em 20 de janeiro de 1968

Vietcong - publicada em 25 de abril de 1970

Outra carta - publicada em 24 de fevereiro de 1968

Sentir-se útil - publicada em 24 de fevereiro de 1968

Hermética - publicada em 24 de fevereiro de 1968

### Capítulo 3

A perigosa aventura de escrever - publicada em 05 de abril de 1969

Escrever para o jornal e escrever para livro - publicada em 29 de julho de 1972

Declaração de amor - publicada em 11 de maio de 1968

Autocrítica no entanto benévola - publicada em 14 de junho de 1969

Ficção ou não - publicada em 14 de fevereiro de 1970

Escrever - publicada em 02 de maio de 1970

Aventura – publicada em 04 de outubro de 1969

Humildade e técnica – publicada em 04 de outubro de 1970

Sobre escrever - publicada em 20 de dezembro de 1969