

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS

Thais Torres de Souza

*Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação nas
crônicas do Jornal do Brasil (1967 – 1973).*

SÃO PAULO

2008

Thais Torres de Souza

*Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação nas crônicas do
Jornal do Brasil (1967 – 1973)*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Yudith Rosenbaum.

São Paulo

2008

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa,

À Yudith, pela paciência com minha impaciência, pela tranquilidade diante da minha
confusão e pela parceria que eu espero continuar,

Aos professores Cleusa Rios, Jaime Ginzburg e Vilma Arêas, pelos comentários e pela ajuda
na pesquisa,

À Thais Ribeiro, pela assessoria internacional,

Ao meu pai por, mesmo sem saber, também me embebedar da idéia de que “a poesia está em
tudo - tanto nos amores, como nos chinelos”,

À minha mãe, por ser meu espelho feliz,

À minha irmã, pelas “diferenças sobre um fundo de repetições”,

À Marina e More, pelas melancias.

Ao meu casal preferido, Fernanda e Chris, pelas risadas, conversas e presença constante.

À Elisa, Erick, Gabi, Kiko, Eduardo e Lidi, por sempre.

A repetição me é agradável, e a repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa.

Clarice Lispector, *A explicação que não se explica: Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1969.

Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio.

Clarice Lispector na entrevista concedida a Julio Lerner em fevereiro de 1977.

Releio? Menti! Não ousou reler. Não posso reler. Do que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada...

Bernardo Soares/Fernando Pessoa.

RESUMO

SOUZA, T. T. **Clarice Lispector: uma plagiadora de si mesma. Republicações no Jornal do Brasil (1967 - 1973)**. 2008. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.

Durante os sete anos em que publicou crônicas no *Jornal do Brasil* (1967 - 1973), Clarice Lispector republicou muitos contos e romances anteriores à participação dela no jornal, bem como primeiras versões de textos que seriam posteriormente reeditados em outros veículos. O presente trabalho se dedica a traçar um panorama destas republicações e analisar os efeitos deste constante “plágio de si mesma” na obra da autora nos jornais e nos livros.

Defendemos que estas repetições se devem, em parte, a uma depreciação da autora em relação à atividade no jornal, já que em muitos momentos não há um esforço por parte de Clarice de escrever crônicas inéditas. Por outro lado, há um interesse em republicar alguns textos em detrimento de outros, o que indicaria uma escolha literária explícita e uma necessidade de redizer e reler seus próprios textos através da republicação. A análise das alterações feitas entre uma publicação e outra mostra quais as reformulações que foram realizadas e, no caso dos textos quase inalterados, como isso determina um interesse de reafirmar a sua importância, expondo o texto a diversos públicos. Acreditamos que o auto-plágio, ao revelar uma busca da autora por uma compreensão da própria obra, acena ainda para a problemática maior dos modos da criação clariciana.

PALAVRAS-CHAVES: Clarice Lispector, crônica, republicação.

ABSTRACT

SOUZA, T. T. **Clarice Lispector: a self-plagiarist. Republications in *Jornal do Brasil* (1967 - 1973)**. 2008. Dissertation (Master's degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.

During the seven years when Clarice Lispector published her chronicles in the newspaper *Jornal do Brasil* (1967 – 1973), she republished several novels from books which had been put into print prior to her work in the newspaper, as well as first versions of texts that would be later re-edited in other communication vehicles. This aim of this paper is to outline those publications and analyze the effects from this constant “self-plagiarism” on Lispector’s work in the newspapers and books.

We establish that these repetitions are due, on one hand, to the author’s negligence regarding her activities in the newspaper, once we assume that there is no effort from Clarice to produce original chronicles. On the other hand, she seemed to be more interested on publishing some texts than others, what would point some kind of explicit literary choice and a need for reaffirming and re-reading her own texts by republishing them. The analysis of the changes performed between the publications reveals what reformulations were made and, in the case of the texts which had suffered almost no changes, how does this fact establish an interest on reaffirming their importance, by exposing them to different audiences. We believe that the "self-plagiarism", by revealing the author's quest for the comprehension of her own work, points out to the major problematics of Clarician's creative processes.

Key words: Clarice Lispector, chronicles, republishing.

Sumário

Introdução -----	1
I – A crônica -----	4
Definição	
Um gênero menor?	
No limiar entre a Literatura e o Jornalismo	
A formação da crônica	
A tradição da crônica no Brasil	
Um pequeno histórico do JB	
II – Clarice Lispector: cronista no <i>Jornal do Brasil</i> -----	19
Dois cronistas: Clarice Lispector e Fernando Sabino	
Clarice Lispector: uma cronista singular	
A cronista e seus leitores	
A cronista escreve sobre os assuntos em pauta	
A cronista ficcionaliza pessoas reais	
III – A republicação -----	53
A republicação: um projeto literário	
Clarice Lispector: uma plagiadora de si mesma	
Descarrilhando a tarefa de escrever para ganhar dinheiro	
Escolhendo o que plagiar de si mesma	
Alterações sobre um fundo de repetições	

Conclusão -----	93
Bibliografia -----	97
Apêndice: Panorama de textos republicados no <i>Jornal do Brasil</i> -----	102
Anexo: Entrevista concedida por Érico Veríssimo a Clarice Lispector -----	132

Introdução

As crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 e 1973 são constantemente tidas como uma exceção dentro da tradição do gênero. Mesmo para a autora, “aquilo não eram crônicas não, eram textos que eu publicava”.¹ A própria nota introdutória *A Descoberta do Mundo*, escrita pelo herdeiro e filho da escritora confirma isso: os textos publicados no *Jornal do Brasil* e reunidos neste volume “não se enquadram facilmente como crônicas, novelas, pensamentos, anotações”. Mas apesar da especificidade destes textos, não é possível afirmar que nunca houve um esforço da parte da autora no sentido de escrever crônicas. Ao se apropriar de maneira extremamente pessoal do gênero, Clarice não deixa de ser cronista, o que não nos permite concordar com a afirmação de Paulo Francis de que “suas crônicas eram um desastre, ilegíveis”².

A especificidade das crônicas de Clarice Lispector se deve em grande parte à fragmentação destes textos, o que os tornam diferentes da tradição do gênero representada por nomes como Rubem Braga e Fernando Sabino. Parte disto se deve à republicação, mais freqüente em Clarice no *Jornal do Brasil* do que na atividade de outros cronistas. Aparentemente, há um descaso com a atividade, tendo-se em vista o fato de que em muitos momentos ela não escreveu textos inéditos para a coluna e que declarava uma profunda insatisfação com a atividade. Em carta ao filho Paulo Gurgel Valente de maio de 1969, citada por Nádía Gotlib³, Clarice afirma:

As crônicas do *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais pretendo me plagiar: publicar coisas do livro *A Legião Estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo em que o romance.⁴

¹ Essa afirmação faz parte da entrevista que Clarice Lispector concedeu a Marina Colasanti e a Afonso Romano de Sant’Ana no Museu da Imagem e do Som e que está transcrita no volume *Outros Escritos*. P 148.

² GOTLIB, Nádía Battella: *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995. p. 317.

³ *Ibidem*. p. 386

⁴ A autora refere-se a *A Paixão segundo G. H.*, publicado em 1964.

Por um lado, esta carta evidencia um interesse em cumprir despreocupadamente a tarefa para a qual foi contratada: como o livro quase não foi vendido, ninguém notaria que os textos publicados no jornal não eram inéditos. Mas há também o objetivo de chamar atenção para o livro que não foi devidamente lido, republicando os contos nele contidos.

De qualquer forma, o fato é que há muitos textos de *A Legião Estrangeira* e *Fundo de Gaveta*⁵, no *Jornal do Brasil*. Há também trechos de seu romance *Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Água Viva* e contos de *Felicidade Clandestina* e *A Via Crucis do Corpo*, publicados novamente em outros veículos depois dessa primeira apresentação na imprensa, além de muitas entrevistas para a *Revista Manchete*⁶ republicadas no *Jornal do Brasil*. No anexo deste trabalho, apresentamos um cuidadoso panorama dos textos de Clarice no jornal e que também foram publicados em outros veículos. Acreditamos que ele será útil para futuras pesquisas sobre a obra da autora.

Buscar compreender o que significam essas republicações e como esse “plágio de si mesma” faz parte de um projeto literário da escritora, consciente ou não, é nosso principal objetivo aqui. Qual o interesse em expor esses textos a um novo público? Por que alguns textos são escolhidos em detrimento de outros? Se o “personagem leitor”, ainda que “inteiramente individual e com reações próprias é tão terrivelmente ligado ao escritor que, na verdade ele, o leitor, e o escritor”,⁷ este novo leitor seria responsável por uma nova leitura – e uma nova escritura - dos mesmos textos? Em que medida isso interessa à autora? Quais são as alterações entre uma versão e outra? O que motivaria estas mudanças? Em suma, em que medida observar as republicações de Clarice no *Jornal do Brasil* nos permite acompanhar

⁵ Optamos por nos referir a este volume como “A Legião Estrangeira - 2ª parte”, já que a primeira vez em que foram publicados estes textos não constituíam um volume à parte, mas faziam parte de *A Legião Estrangeira*.

⁶ Algumas das entrevistas feitas por Clarice na *Manchete*, entre maio de 68 e outubro de 1969, estão em *De Corpo Inteiro*. Consultamos o acervo da revista na biblioteca da FFLCH-USP para encontrar as datas das publicações na revista e identificamos algumas entrevistas republicadas no *Jornal do Brasil* que não estão em *De Corpo Inteiro*.

⁷ Trecho de uma crônica de Clarice publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de fevereiro de 1968.

parte do projeto literário da autora, de suas escolhas, preferências e ressignificações, o que seria impossível de ser percebido em seus manuscritos, já que ela os destruía?

Antes de partir para a análise destes textos e tentar responder a estas perguntas, é fundamental observar a história da crônica e os principais cronistas como forma de compreender o contexto em que esses textos se inserem. Caracterizar a obra de Clarice como cronista, não a fim de forjar uma definição para esta; mas para tentar delimitar os territórios pelos quais transita a Clarice-cronista é a melhor forma de iniciar uma compreensão desta parte significativa da obra da autora.

Para isto é preciso, mediante uma tentativa de definição do gênero crônica, buscar compreender a obra da autora nos jornais, suas semelhanças e diferenças em relação ao gênero em que esta se insere. Apenas com esta devida contextualização será possível responder às perguntas que norteiam este trabalho.

CAPÍTULO I - A Crônica

Definição

Para Afrânio Coutinho,⁸ os gêneros literários se diferenciam pela relação direta ou indireta entre autor e leitor. Apresentam relação direta com o leitor, os autores que escrevem ensaios, discursos, cartas, apólogos, máximas, diálogos, memórias e crônicas. A relação indireta é estabelecida nos contos, novelas, epopéias, romances, gêneros narrativos, líricos e dramáticos.

Etimologicamente, a palavra *crônica* remete ao termo grego *Kronos* (tempo). Segundo o dicionário Moraes,⁹ a crônica é a história escrita conforme a ordem do tempo; de modo que os fatos narrados se referem diretamente a este. Da mesma forma, o Frei Domingos de Oliveira¹⁰ compreende o tempo como o elemento organizador do gênero. Mas diferentemente do que acontece na organização da História, os fatos não são estudados para o estabelecimento de causas e conseqüências, mas simplesmente para que uma narrativa seja composta.

Arrigucci¹¹ introduz outro importante elemento nestas definições sobre a crônica: a memória. Na crônica, o tempo é o centro da narração dos fatos, mas estes não são relatados tal como aconteceram, mas tal como o cronista se recorda deles. Este é um “hábil artesão da experiência” e, ao transformar fatos em matéria narrada, ressignifica os acontecimentos de acordo com as impressões que obteve destes.

Um gênero menor?

⁸ COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”; in: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ ARRIGUCCI, Davi Jr: “Fragmentos sobre crônica”, in: *Enigma e comentário: ensaios sobre Literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Mesmo para os próprios cronistas, a crônica é tida como um gênero menor em relação aos outros gêneros literários. Em *Escrever para jornal e escrever livro*, publicado em 29 de julho de 1972, Clarice afirma:

(...) 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 (...) Não há dúvida de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que eu escrevo para jornais.

Para Antonio Dimas,¹² um dos motivos indiscutíveis para este descaso é a feição financeiramente utilitária do gênero. Escrever crônicas proporciona aos escritores um salário fixo e uma vida financeira estável que não seria possível com os livros; mas há ao mesmo tempo, um comprometimento burocrático que parece limitar as possibilidades de ruptura da “verdadeira” Literatura. Isto fica claro no trecho da crônica exposta anteriormente: ao escrever para um jornal, é preciso obedecer aos interesses dos leitores, já que a recepção dos textos publicados em jornal é mais dinâmica. O escritor é contratado para agradar aos leitores e, portanto, para vender jornais. Diante disso, a resposta do público é mais imediata do que nos livros, devido ao dinamismo do veículo em que a crônica se insere.

Isso gera uma insatisfação para os escritores, que sentem necessidade de justificar estes textos financeiramente utilitários. Paulo Mendes Campos, por exemplo, afirma: “Precisava ganhar dinheiro. Só de poesia, só de literatura, não se vive”.¹³ Os escritores parecem se sentir degradados ao serem obrigados a vender sua força de trabalho e escrever apenas para garantir a sobrevivência. Clarice Lispector, na crônica “Anonimato”, publicada em 10 de fevereiro de 1968, declara: “eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro”.

¹² DIMAS, Antonio: *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* In: *Littera*, nº 12, ano IV – set. dez. 1974.

¹³ Apud DIMAS, op. cit.

Outra causa para o descaso com o gênero é a efemeridade do veículo em que as crônicas são publicadas. Jorge de Sá afirma: “O jornal nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica também assume esta transitoriedade”.¹⁴ O fato de a crônica ser destinada à leitura e ao imediato esquecimento faz com que os críticos e os próprios escritores não atribuam ao gênero o status literário do romance ou do conto.

Não apenas o veículo, como os assuntos a serem abordados na crônica, devem ser efêmeros. Desprovida do rigor jornalístico das reportagens e do rigor literário dos romances, a crônica é, desta maneira, desmerecida tanto em relação à Literatura quanto ao Jornalismo, tornando-se, nas palavras de Machado de Assis, “uma fusão admirável entre o útil e o fútil”.

Apesar de não haver uma delimitação clara dos temas sobre os quais um cronista deve escrever, já que todos os temas em pauta e os fatos cotidianos podem ser assuntos da crônica, é fundamental que o ponto de vista do escritor se evidencie no texto e que este seja leve, sem a densidade dos textos literários e a precisão dos textos jornalísticos. Machado de Assis ironiza esta condição:

*O folhetinista, na sociedade ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: solta, esvoaça; brinca; tremula; paira; espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.*¹⁵

O cronista pode falar sobre tudo, mas deve fazê-lo de forma superficial aproximando-se dos assuntos e tocando-os apenas sutilmente, tal como o vôo do colibri. Isto determina uma superficialidade ironizada pejorativamente por Machado. Mas para Antonio Candido,¹⁶ ao contrário, esta despreensão é a maior vantagem em relação aos outros textos jornalísticos ou literários. Para o autor, ao se tornar mais acessível aos leitores, a crônica é capaz de comunicar mais sobre a condição humana e sobre a vida do que os estudos intencionais.

¹⁴ SÁ, Jorge de: *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1985. p 10.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *A semana*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”, in: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

Da mesma forma, para Arrigucci, ao tratar dos pequenos acontecimentos diários, a crônica atinge a mais alta poesia. Para Antonio Candido, a despreensão com a qual é construída permite que o texto “como compensação sorrateira, recupere com a outra mão uma certa profundidade”. O cronista escreve sem buscar status literário ou seriedade jornalística, ressignificando os fatos e aproximando-se, portanto, do leitor ao evidenciar o modo pessoal como compreende os assuntos de que trata.

Para Dimas, esta aproximação entre leitor e autor permite o “desnudamento do autor perante o público” e, a partir disto, seria possível delimitar as matrizes ideológicas do autor, de forma diferente do que seria feito pela observação das outras produções literárias deste. Há uma marca de personalidade que caracteriza o gênero, como se o autor se aproximasse do público, aproximando, além disso, o leitor das notícias publicadas no jornal.

No limiar entre a Literatura e o Jornalismo

Apesar da crônica se encontrar na zona de contato entre estes diferentes veículos de divulgação de textos, Roncari¹⁷ e Dimas¹⁸ recusam a inclusão da crônica em um gênero híbrido entre Literatura e Jornalismo. A função de linguagem jakobsoniana característica na literatura é a função poética. No jornalismo, é a função referencial. Isto determina, para Dimas, que os gêneros sejam entidades distintas, cujo único ponto de contato é a palavra. Para Roncari, a crônica não é um híbrido entre os gêneros, mas um “canal de comunicação ou zona de contato entre as esferas de alta e baixa cultura”.

Para estes autores, a crônica não é um gênero híbrido, pois ainda que esteja inserido no jornal, também pertence à Literatura. Para outros, a crônica é o texto literário leve, escrito para a publicação em jornal estando, portanto, no meio do caminho entre a Literatura e o

¹⁷ RONCARI, Luis: *A estampa da rotativa na crônica literária*, in: Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade, vol. 46, nº 1 – 4, jan. dez. 1985.

¹⁸ DIMAS, Antonio: op. cit.

Jornalismo. Mas é preciso lembrar que nenhuma destas definições determina um engessamento. Segundo Compagnon,¹⁹

O gênero, como taxinomia, permite ao profissional classificar as obras, mas sua pertinência teórica não é essa: é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico.

É evidente que uma redução seria feita se todos estes textos fossem compreendidos da mesma forma apenas por pertencerem ao mesmo gênero. Mesmo para Brunetière²⁰, que estudava os gêneros como método de análise literária, “Como todas as coisas desse mundo eles (os gêneros) não nascem senão para morrer”. Ao analisar as críticas que este autor recebia por estudar as obras através de algo exterior a elas como os gêneros, Compagnon ressalta:

(...) tratava-se de uma imagem viva. Como crítico, ele adota realmente sempre o ponto de vista da leitura, e o gênero desempenha em suas análises um papel de mediação entre a obra e o público – incluindo aí o autor – como horizonte de expectativa.

Delimitar este horizonte facilitaria a compreensão, para Compagnon, pelo seguinte motivo:

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero (...) O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando dessa forma sua compreensão.²¹

É certo que a compreensão não está assegurada por completo com este recurso. No entanto, é de se esperar que ter um conhecimento prévio do que significariam os textos e como eles costumam se apresentar facilita a leitura. Assim, o leitor não pode esperar das crônicas a seriedade jornalística dos outros textos do jornal. Se ele iniciar a leitura buscando

¹⁹ COMPAGNON, Antoine: *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001. p 158

²⁰ Ibidem, pp 157-8.

²¹ COMPAGNON, Antoine. Op. Cit. p 160.

encontrar no texto referências exatas sobre data e local em que os fatos aconteceram, bem como a veracidade das informações apresentadas, ele certamente se equivocará.

A crônica possui suas particularidades enquanto gênero, mas não podemos nos esquecer de que o modo de composição destes textos por diferentes autores é profundamente diverso. Classificar Clarice como cronista não significa afirmar que ela escrevia nos jornais obedecendo às normas do gênero, mesmo porque talvez não existam normas rígidas para compor crônicas ou qualquer outro tipo de texto. O que há são pontos em comum entre os cronistas, o que não determina, repetimos, um engessamento do gênero ou do cronista.

Um destes pontos em comum, que adquire outro status quando analisamos a obra de Clarice no *Jornal do Brasil*²², é o fato de não terem sido escritos necessariamente para a publicação na imprensa. Para Roncari,²³ os meios de comunicação em que os textos se inserem são determinantes para sua recepção. Assim, ainda que o cronista vise à posterior publicação em livro, o jornal é o veículo a que a crônica inevitavelmente pertence, sendo o livro o lugar, ainda que de prestígio superior ao do jornal, no qual ela será lembrada apenas como “imagem do que foi um dia”. Clarice, no entanto, reedita no jornal parte de sua produção que foi ou que será publicada nos livros, o que não acontece com grande parte de seus colegas. O problema de classificá-los como pertencentes a um ou outro contexto torna-se, portanto, ainda mais complicado.

Desta forma, as crônicas reunidas em *A descoberta do Mundo* precisam ser compreendidas a partir do espaço que ocupavam na imprensa brasileira. Compreender a história do JB e estabelecer relações entre este periódico e a imprensa da época como forma de caracterizar o veículo em que estas crônicas se inserem, é fundamental para o estudo da Clarice-cronista.

²² Doravante JB.

²³ RONCARI, Luis: Op. Cit.

A formação da crônica

As crônicas devem ser compreendidas a partir do veículo em que são publicadas. Por este motivo, é inevitável perceber que o dinamismo da recepção destes textos e o amplo alcance deles são determinantes para o gênero. É preciso, portanto, esboçar alguns pontos sobre o desenvolvimento da imprensa a fim de compreender um pouco a história da crônica.

Ian Watt, em *A Ascensão do Romance*,²⁴ apresenta dados interessantes sobre o aumento do público leitor na Inglaterra: em 1704, eram vendidos 43 800 exemplares de jornais por semana. Pouco menos de 50 anos depois, este número passou a 23 673 exemplares por dia. O autor lembra que, embora este número tenha aumentado três vezes, o público comprador de jornais ainda era pequeno para a população da época.²⁵

O mesmo ocorre com a publicação de livros. *Conduct of the allies*, livro de Swift publicado em 1711, vendeu 11 mil exemplares. Já *Observations on the nature of civil liberty*, livro de Price publicado em 1776, vendeu 60 mil exemplares em poucos meses²⁶.

Watt não apresenta números que mostram a expansão do público leitor no Brasil, mas sabe-se que isto aconteceu apenas no século XIX, 100 anos depois da realidade descrita por ele na Inglaterra. Isto porque, durante o período colonial, imprimir livros e jornais em território brasileiro era uma atividade criminosa. Este é um dos fatores determinantes para uma circulação de jornais e livros muito maior nos países desenvolvidos do que aqui hoje. O jornal *Washington Post*, por exemplo, um dos mais importantes dos EUA, vende até 983.243 aos sábados e 715.181 nos dias de semana²⁷. A circulação média da *Folha de São Paulo*,

²⁴ WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁵ *Ibidem*. p. 35

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁷ Os dados são da Audit Bureau of Circulations (agência de auditoria de circulações). In: http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Washington_Post, visto em maio/2007.

jornal mais vendido no Brasil, é de 287 mil em dias úteis e 360 mil aos domingos²⁸; menos da metade do jornal americano. *O caçador de pipas*, livro do afegão Khaled Hosseini, best-seller tanto nos EUA como no Brasil, vendeu 2 milhões de cópias em território americano²⁹ e apenas 500 mil no Brasil³⁰.

Ainda assim, é evidente que o público leitor no Brasil e nos outros países aumentou. No entanto, há limitações para a total popularização dos jornais e dos livros. Uma delas é o sistema educacional, que impede que o número de pessoas letradas seja significativo. A descrição feita por Ian Watt do século XVIII na Inglaterra evoca uma realidade muito conhecida por nós brasileiros hoje:

*Em geral a freqüência a essas escolas era breve e irregular demais para que os pobres pudessem aprender alguma coisa além dos rudimentos da leitura (...) A algumas dessas pessoas, sobretudo em Londres e nas cidades maiores, as escolas de caridade ofereciam instrução gratuita, enfatizando, porém, a educação religiosa e a disciplina social; ensinar a ler, escrever e fazer contas constituía um objeto secundário, raramente perseguido com grandes esperanças de sucesso: em vista disso e de outras razões, é bem pouco provável que as escolas de caridade tenham contribuído de forma significativa para a alfabetização eficaz dos pobres e muito menos para a ampliação do público leitor.*³¹

Outra limitação é o preço dos livros. Tal como hoje no Brasil, na Inglaterra do século XVIII “um livro custava mais do que um trabalhador ganhava por semana”.³² Watt relativiza, portanto, a ampliação deste público leitor inglês no período mostrando que, embora o acesso a leitura tenha se tornado mais amplo, esta ainda não era uma forma popular de entretenimento:

Com certeza o público leitor de romances não pertencia à camada mais representativa da sociedade – ao contrário, por exemplo, do

²⁸ Esta foi a circulação indicada no site do jornal em 2006. In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/>, visto em maio/2007.

²⁹ A informação se encontra no site do autor: <http://www.khaledhosseini.com/>, visto em maio/2007.

³⁰ Informação disponibilizada no site da Revista Bravo: <http://www.bravoonline.com.br/noticias.php?id=166>, visto em maio/2007.

³¹ WATT, Ian: op. Cit. p. 37.

³² Ibidem. p 40.

que aconteceu com as platéias do teatro elisabetano. Só os indigentes não poderiam gastar um penny de vez em quando para ir ao Globe Theater: o ingresso não custava mais do que uma cerveja. Em contrapartida o que se pagava por um romance podia sustentar uma família por duas ou três semanas. Isso é importante. No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de erudição estabelecidas e respeitáveis, porém, estritamente falando não era um gênero popular³³.

Ainda que isso não tenha ocorrido de forma irrestrita, os dados de Watt comprovam a ampliação do público leitor. Para o autor,

Essa ampliação (do público leitor) deve ter sido mais acentuada nas cidades, pois acredita-se que na época diminuiu o número de pequenos proprietários rurais, cujos rendimentos possivelmente se mantiveram estáveis ou decresceram, enquanto aumentavam o número de e a riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero. Sua abastança crescente provavelmente os levou a órbita da cultura da classe média, até então reservada a um número menor de comerciantes e artesãos bem-sucedidos. É possível que se deva a eles a expansão mais significativa do público leitor comprador de livros³⁴.

Embora tenha ocorrido com um século de atraso, a expansão do público leitor no Brasil ocorreu de forma similar e mediante as mesmas limitações da situação descrita por Watt em seu trabalho. Apesar de sua extrema popularidade nas décadas de 60 e 70, o JB não era lido pela maioria da população. Isso porque o preço do periódico não era acessível a todos e o número de brasileiros alfabetizados e interessados em lê-lo não era majoritário. É preciso ter em vista estas limitações para compreender alguns pontos do percurso da crônica no país.

A tradição da crônica no Brasil:

O primeiro cronista, na opinião de Jorge de Sá, foi Pero Vaz de Caminha. Ainda que sua responsabilidade na inauguração do processo literário brasileiro seja discutível, Caminha

³³ Idem, ibidem.

³⁴ Ibidem, p 39

é cronista ao recriar “com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva”.³⁵

Estes primeiros registros de Caminha e de outros cronistas históricos não difundem a crônica no país, o que acontece somente no século XIX, quando a imprensa passa a ser permitida e após o aumento do número de páginas das edições com a modernização dos jornais. A modernização da imprensa foi importante não apenas para a difusão da crônica, mas também para determinar sua constituição. Para Davi Arrigucci:

*A crônica é o próprio fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato e às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial.*³⁶

Jorge de Sá atribui ao ritmo da vida moderna a velocidade com que a crônica atual passa pelos diversos assuntos e a maneira com a qual ela lida com estes. Para o autor:

*“à pressa de escrever, junta-se a de viver. Os acontecimentos são extremamente rápidos e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los”.*³⁷

Tal como nos *feuilletons* franceses, a crônica no Brasil ocupa o espaço da diversidade. Marlyse Meyer descreve os primeiros textos periódicos da imprensa francesa de forma muito semelhante ao que encontramos aqui um século depois do início dos folhetins na Europa:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha e beleza, aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos - o esboço do caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam os mestres e os noviços do

³⁵ SÁ, Jorge de: op. cit. p. 8.

³⁶ ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit.

³⁷ SÁ, Jorge: Op. Cit. p. 10.

*gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas.*³⁸

Dois nomes se destacam nos primeiros momentos da crônica no Brasil: João do Rio e Machado de Assis. João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, é apontado por Jorge de Sá como o responsável pela roupagem literária que a crônica adquiriu desde então no país. Suas seções na imprensa apresentavam pequenos contos, ensaios breves, poemas em prosa e outra série de gêneros destinados a informar os acontecimentos da semana. É possível notar, portanto, que a indefinição em relação ao gênero, tal como em Clarice, ocorre também na atividade deste cronista-fundador.

Machado teve grande importância na imprensa nacional com as crônicas que publicou durante toda sua carreira literária. Mais contundentes do que as de João do Rio, elas teciam comentários irônicos e, muitas vezes, divertidos sobre as principais notícias políticas e econômicas da semana. Entretanto, para Lúcia Granja, ao contrário desta aparente despreensão, a atividade do autor consistia em conquistar a confiança através do riso para depois rompê-la, ao fazer do leitor uma “vítima do próprio riso do qual compartilha”.³⁹

Para a autora, há uma aproximação evidente entre os romances de Machado e suas crônicas, que podem ser compreendidas como um “laboratório de ficção do escritor”. É possível comprovar isto observando que alguns de seus contos como *O Enfermeiro*, por exemplo, foram publicados pela primeira vez nos jornais e só então reunidos em livros de contos. Estudos sobre outros escritores mostram as relações entre o trabalho na imprensa com obras posteriormente publicadas, como o de Vilma Arêas sobre Martins Pena⁴⁰ e o de Telê

³⁸ MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 57-58.

³⁹ GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas, Mercado de Letras, 2000.

⁴⁰ AREAS, Vilma. *Na tapera da Santa Cruz*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Porto Ancona-Lopes⁴¹ sobre Mário de Andrade. Isto prova que o constante trânsito de textos da imprensa para os jornais e vice-versa não ocorre apenas na obra de Clarice.

Rubem Braga é o principal cronista da geração de Clarice, chamado constantemente por ela como “o inventor da crônica”⁴². A autora relata no JB telefonemas e conversas que teve com o autor sobre o que significavam estes textos, o que prova como ela corroborava a importância do autor dentro do gênero.

Davi Arrigucci apresenta uma coletânea de textos de Braga ressaltando não apenas que ele era “um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia”, mas que era “um escritor diferente”, entre outros motivos, por ter escolhido “o espaço dominado pela experiência jornalística” como meio de publicação.⁴³

É interessante notar que, mesmo ao analisar o impacto das crônicas do “inventor da crônica”, autor que apenas publicou crônicas ao longo de toda sua trajetória literária, Arrigucci mostra a imprecisão do gênero destes textos. Nada muito diferente, portanto, do julgamento que costuma ser feito da cronista-Clarice:

Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer, com precisão crítica, o que eram aquelas crônicas (...) Disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar. E, no entanto, uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras.

Um pequeno histórico do JB:

Fundado em abril de 1891, o JB tem uma longa história de participação política na história do país. Monarquista e conservador até Rui Barbosa ocupar a função de redator-chefe,

⁴¹ ANCONA LOPES, Telê: “A crônica de Mario de Andrade: impressões que historiam”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações*. Campinas: Editora da Unicamp. Antonio Candido et al.

⁴² Em “Ser Cronista”, publicada no JB em 22 de junho de 1968.

⁴³ BRAGA, Rubem: *Os melhores contos de Rubem Braga*, seleção de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 1997.

o jornal exerceu oposição em uma série de momentos, como durante a Segunda Revolta da Armada (1893), quando foi o único jornal a publicar a carta de Custódio de Melo, opositor de Deodoro da Fonseca. Manifestou-se contrariamente também à ditadura militar nos anos 60 e possuía entre seus colaboradores jornalistas como Elio Gaspari, um dos maiores opositores ao regime. Então redator do *Informe JB*, Gaspari teve acesso a um documento do governo militar intitulado “Medidas contra o *Jornal do Brasil*” que caracterizava a atuação do jornal como “contestadora e subversiva permanente, está a exigir medidas repressivas do governo”.⁴⁴

O jornal se modificou com as mudanças da imprensa nacional ao longo desses anos e foi um dos primeiros a apresentar estrutura empresarial, parque gráfico, e a agilizar a distribuição através de carroças. Possuía também correspondentes estrangeiros, como Eça de Queiroz.⁴⁵

O site do jornal na internet apresenta o JB como pioneiro em uma “mutação gráfica” no fim da década de 50, “a princípio entrincheirada na seção de esportes para não assustar os leitores, acabou tomando conta do JB inteiro”.⁴⁶ Estas mudanças influenciaram toda a imprensa nacional e fizeram parte do processo mediante o qual o periódico se tornou o JB, tal como é conhecido atualmente. Ainda reforçando seu pioneirismo, no site o jornal se apresenta como “o primeiro jornal brasileiro na internet”.

Clarice trabalhou durante sete anos para o JB, entregando suas crônicas pontualmente e já editadas, como relata Alberto Dines, redator-chefe do jornal durante este período. Segundo ele, esta participação foi interrompida devido a uma perseguição aos colaboradores do jornal de origem judaica que provocou uma série de demissões na redação do JB.⁴⁷ Ainda hoje a cronista é apresentada no site do jornal como uma das principais colaboradoras de sua

⁴⁴ O documento é apresentado na íntegra no site do jornal: <http://jbonline.terra.com.br>

⁴⁵ Informações retiradas do site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_do_brasil, visto em maio/2007.

⁴⁶ http://jbonline.terra.com.br/destaques/110anosjb/110anosjb_impr_C2_9.html, visto em maio/2007.

⁴⁷ Em entrevista apresentada na dissertação de Célia Ranzolin: *Clarice Lispector cronista: no jornal do Brasil (1967-1973)*. Apresentada na UFSC em 1985.

história. É a primeira de uma lista de oito escritores e jornalistas, aparecendo na frente de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

CAPÍTULO II – Clarice Lispector: cronista no *Jornal do Brasil*

Dois cronistas: Clarice Lispector e Fernando Sabino

Para introduzir a caracterização das crônicas de Clarice em comparação à tradição do gênero, compararemos duas crônicas, a primeira escrita por Clarice Lispector, e a segunda por Fernando Sabino sobre o mesmo tema: o amigo em comum Érico Veríssimo.

Transcrevemos, a seguir, os textos na íntegra.

“Desculpem, mas não sou profundo”⁴⁸

Érico Veríssimo é um dos seres mais gostáveis que conheci: é pessoa humana de uma largueza extraordinária. Foi em Washington onde eu conheci a Mafalda, Érico trabalhando na OEA. Eu fazia ninho na casa e na vida deles. E disse ele que as melhores recordações que guarda de sua estada em Washington D.C. foram as horas que passaram em minha casa. Érico não conseguiu escrever uma linha durante esses três anos burocráticos.

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

⁴⁸ Crônica publicada no JB em 16 de dezembro de 1972.

Seu personagem mais importante é talvez o Capitão Rodrigo. Depois pensa em Floriano, seu sócio espiritual. Prefere dizer que seus personagens mais importantes são as mulheres de O tempo e o vento, como Bibiana e Maria Valéria. Quanto à ausência de profundidade de que alguns críticos o acusam, responde como um escritor francês que “um pot de chambre est aussi profond”. Mas concorda com os críticos: “Não sou profundo. Espero que me desculpem”.

Começou a escrever em menino, na escola, fazendo redações ótimas. Foi ainda em Cruz Alta, atrás de um balcão de farmácia, que escreveu o primeiro conto. Naquele tempo ainda pensava que podia ser pintor.

É péssimo homem de negócios, detesta discutir contratos e quando discute sai perdendo.

A fama de Érico é enorme. O ônibus de turistas tem que, como parte do programa, mostrar a casa aonde vivem os Veríssimo. Para Érico a fama tem um lado positivo: a sensação de que se comunica com os outros. E sua fama não é só como autor, através dos personagens, mas também como uma espécie de figura mitológica. A história do ônibus o encabula muito. Mas ele cultiva a paciência. E detesta decepcionar os que o procuram, os que desejam conhecê-lo em carne e osso. Sua casa vive de portas abertas. Há noites em que os Veríssimo têm de dez a 20 visitantes inesperados. Todas as semanas recebem dezenas de estudantes que o querem entrevistar, e a gama vai do curso primário ao universitário. Pessoas com os casos sentimentais o procuram para desabafar. Ele ouve, olha, e não raro dá uma afetuosa atenção. Às vezes consegue ajudar realmente um ou outro paciente, e isso o alegra.

Como escritor tem muitas alegrias. E, como homem, a sua maior alegria são os filhos, os netos.

Sobre inspiração, à falta de melhor palavra, não sabe de onde vem, e freqüentemente pensa no assunto.

É sabido que Érico não entraria na Academia Brasileira de Letras. Ele a respeita, e lá vê muito boa gente. Mas não tem, nunca teve, a menor vontade de fazer parte da ilustre companhia; é uma questão de temperamento.

Érico planeja de início a história, mas nunca obedece rigorosamente o plano traçado. Os romances, diz ele, são artes do inconsciente. Quase que se considera mais um artesão – e com isso se explica talvez por que a crítica não o considera profundo.

Viajou com Mafalda a metade do mundo. E o que o impressionou mais foi Mafalda. Sua capacidade de compreendê-lo, de ajudá-lo, acompanhá-lo e, de vez em quando, dirigi-lo sem que ele desse pela coisa. Érico herdou de seu avô, tropeiro, o gosto pelas andanças: quer sempre ver o que está pela frente. Mafalda tem a alma calma, no melhor sentido da palavra; quer logo estabelecer-se, radicar-se. Mas Érico arrasta-a para dentro de trens, ônibus, aviões, e lá se vão eles. Gostou principalmente dos países latinos da Europa: França, Itália, Espanha, Portugal. Tem uma fascinação enorme pela área mediterrânea. A Grécia e Israel encantaram-no.

Gostaria de voltar a escrever para crianças; elas precisam livrar-se do superman, do batman. Mas que história poderia contar nesta hora desvairada? isto é assunto para discutir. Considera ainda muito pobre sua literatura infantil.

O que é que ele mais quer no mundo? Primeiro, gente. A sua gente. A sua tribo. Os amigos. E depois vêm música, livros, quadros, viagens. Não nega que também gosta de si mesmo, embora não se admite.

“Gaúcho em ritmo de tango”⁴⁹

⁴⁹ SABINO, Fernando. In: *Gente*. Rio de Janeiro: Record, 1996. 4ª edição.

Antes de embarcar resolvo passar no César para cortar o cabelo. Convém não chegar descabelado, mas dar uma de escritor que se cuida, bem-penteado e arrumadinho. O cineasta é o David Neves, que vai levando a trapizonga de filmagem e não me deixa mentir. Peço ao César que se apresse, não posso perder o avião.

- O senhor vai a Porto Alegre? Dizem que lá está fazendo um frio desgraçado.

Em casa resolvo meter na mala tudo quanto for roupa de inverno.

Na última hora recebo um telefonema do David:

- Não vou poder ir hoje. Você vai na frente, sigo amanhã.

Seja como Deus quiser: em matéria de avião, não se deve contrariar o destino. Embarco sozinho e chego a Porto Alegre.

Ao contrário da previsão costumeira, o avião não caiu. O comitê de recepção, constituído como sempre de Josué Guimarães e Mauricio Rosemblat, me acolhe com o maior calor.

- Quede o David?

Muito mais calor do que eu esperava: a roupa grossa me sufoca, o suor percorre pelo corpo.

- Ele vem amanhã. Mas que é isso?

Repórteres, fotógrafos, pessoal do rádio e da televisão. O Royal Ballet, que está para chegar? Não, é comigo mesmo: me esqueci da fama do Érico, o nosso filme sobre ele é notícia de sensação na cidade:

- Um documentário sobre Érico Veríssimo? Quem? Como? Quando?

- Aqui. E em Cruz Alta. David Neves. Produção da Bem-Te-Vi Filmes.

- Não é Sabiá?

- Não, Sabiá era a editora. Agora é Bem-Te-Vi.

- Rubem Braga também está nessa?

- Não. Ele disse que só se for como ator.

Suando por todos os poros. Como faz calor nesta cidade! E na mala só roupas de lã – o César cabeleireiro vai ver quando eu voltar.

A caminho do hotel, Mauricio me diz que é assim mesmo, o tempo em Porto Alegre é dos extremos – um calor insuportável e um frio picante. Josué vai me advertindo logo que tome cuidado, Mauricio e Érico estão também insuportáveis e picantes, com mania de trocadilho.

- Você vai no Hotel Lido.

Mauricio não perde vaza:

- Hotel mesmo de escritor.

Os olhos azuis irradiando a um tempo vivacidade e doçura, o semblante claro, o perfil teuto recordado em brasileira e acolhedora simpatia – Mafalda, sempre a mesma:

- Quede o David? O galã está aí dentro te esperando.

Vou me embrenhando pela casa já minha conhecida – encontro o romancista à porta do escritório, estendendo-me graciosamente a mão:

- Rodolfo Valentino. Mucho gusto.

Não mudou nada: a voz suave, o grifo das sobrancelhas grossas, o rosto metreiro de índio, o ar inocente de menino. Mas essa inocência não me engana:

- O negocio é sério, Érico. O primeiro de uma série de documentários sobre escritores contemporâneos.

- Que tal um quimono de seda preta, uns bigodes espanhóis pintados a carvão, uma piteira comprida... Quede o David?

- Eu vim na frente para irmos trocando idéias, planejando o filme.

Trocamos idéia sobre tudo mas não planejamos nada. Honra seja feita: nenhum trocadilho.

Dois dias já e nada do David. Dou com o personagem de nosso filme sentadinho na saleta de entrada, bermuda, sandálias, boné e camisa de meia, diante de uma jovem que mal contém os soluços.

- Olha aí, Fernando. Posso falar minha filha? Essa moça está com problemas.

Não, não é o namorado, graças a Deus! Também não são meus pais, eles sempre foram uns amores. Que é, então? É a fossa. O sufoco. Já pensei em tantas vezes ir procurar o senhor, não tive coragem. Cheguei mais de uma vez até aqui no portão... Hoje tomei coragem. Sei que o senhor é tão compreensivo... E o romancista naquela compreensão além das palavras, ali ouvindo paciente, com doçura e simpatia humana, tentando ajudá-la a enfrentar o misterioso problema de ser jovem. Deixo-o com a moça e vou esperá-lo no escritório.

- Quando não é consultório sentimental, é visita de turista. Tem dias que despejam aí na porta um ônibus inteiro. Aqui neste escritório já recebi de uma vez 64 moças, sentadas nas cadeiras, nas mesas, no chão, nas estantes, empoleiradas como passarinhos.

A uma pergunta minha, ele se põe a falar sobre seu novo romance: tem duas soluções para o final, quer saber minha opinião. Arrisco timidamente um ou dois palpites e me calo, deixo-o falar. Percebo aos poucos que estou participando da intimidade de um momento raro, assistindo à misteriosa gestação de uma obra de arte, testemunhando o movimento secreto da imaginação do romancista em pleno ato de criação. Ele vai falando mansamente, pensando em voz alta, a formular situações na trama latejante de vida que em breve estará desabrochando em mais um grande romance. É o homem entregue docilmente à sua paixão. Nesse instante ele é a um instante o autor consagrado em todo o país e no exterior e o jovem

de Cruz Alta, cujo coração se esfrangalhou pela primeira vez ao testemunhar o desmoronamento de um lar. A família veio a constituir um leitmotiv profundo de sua obra, e ele passou a carregar com sua companheira um lar para onde fosse, como o refúgio mais seguro da inspiração. Jorge Andrade, em excelente reportagem, viu projetado sobre seu destino criador a presença trágica do Pai. Mas ele me confessa que na figura da Mãe encontra as raízes mais fortes que o ligam à sua terra e à sua gente.

Estamos agora com Mafalda na mesa do terraço, ao ar livre, em torno da qual os netos fazem algazarra, sem nos perturbar. Vai anoitecendo e aos poucos os amigos vão se chegando, mansamente, numa conversa descansada de gaúchos em que parece circular de mão em mão um chimarrão invisível. Está um pouco mais fresco, agora. Voltamos a falar no filme, e já que David não veio mesmo proponho ao Érico a realização de algo absolutamente inédito na história do cinema: um filme sem câmera. Uma tela onde se projeta um fecho de luz sem imagens, sem cores, sem nada. E o resto é silêncio.

Empolgado, o gaúcho me abraça, e sentimos ambos no ar os acordes silenciosos de La Cumparsita – não resistimos, saímos dançando um tango pelo jardim.

Ambas as crônicas tratam não apenas da mesma pessoa, como também citam os mesmos fatos sobre a vida de Érico Veríssimo: a importância da mulher Mafalda, as visitas turísticas à casa do escritor, o escritório transformado em um confessionário sentimental. Entretanto, enquanto Sabino insere estes fatos em uma narrativa cronológica a partir de um encontro que teve com o amigo (preparação para o embarque, chegada em Porto Alegre, chegada na casa do escritor; primeiras conversas entre os amigos); Clarice lista esta série de informações sem estabelecer uma relação direta entre elas, fragmentando seu texto de forma que cada parágrafo se destine a esclarecer um ponto sobre o escritor (Quem é Érico

Veríssimo? Como Clarice o conheceu? Ele se considera um autor importante? De qual personagem composto por ele mais gosta? Quando começou a escrever?).

Esta crônica de Clarice é uma adaptação da entrevista presente no livro *De corpo inteiro*⁵⁰ que reúne o trabalho feito pela autora para a Revista *Manchete*.⁵¹ Ao comparar a entrevista e a crônica, percebe-se que a cronista se limita a transpor os diálogos da primeira para o discurso indireto, excluindo algumas poucas perguntas e temas, o que, de certa forma, explica a aparente fragmentação do texto, já que as perguntas feitas em uma entrevista não necessariamente precisam apresentar uma conexão entre os assuntos, distanciando o texto de Clarice do de Sabino.

Não há diálogos em “Desculpem, mas não sou profundo” e todas as possíveis conversas entre os amigos estão interiorizadas. Na crônica de Sabino há um trabalho dramático construído não apenas através dos diálogos, mas, sobretudo, pela narrativa cronológica, em que as informações sobre o escritor são transmitidas a partir de uma cena que é focalizada no texto. Assim, “Gaúcho em ritmo de tango” é uma narrativa facilmente definível pelo leitor, enquanto o texto de Clarice se constitui de impressões fragmentadas e não de fatos apresentados cronologicamente. No entanto, esta seqüência cronológica não faz com que o texto de Sabino deixe de desconstruir o assunto que está sendo narrado. Além de ficcionalizar mais que Clarice, ele presentifica para o leitor toda a entrevista que daria origem ao documentário sobre Veríssimo, se colocando no texto como personagem o tempo todo, ao contrário do que faz a autora.

O que determina a diferença entre estes textos não é, portanto, apenas o modo como se apresentam, mas sobretudo o modo como foram compostos. Se Sabino se dedica à atividade e constrói uma crônica inédita, Clarice adapta um texto já publicado apenas transpondo para o discurso indireto o diálogo tido com Érico Veríssimo.

⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

⁵¹ Ver entrevista na íntegra no Anexo deste trabalho.

Ao republicar esta entrevista adaptando-a e buscando se aproximar apenas minimamente do formato do gênero, Clarice parece demonstrar um desmerecimento com a atividade no JB. No entanto, apesar disso, há uma preocupação com a atividade, ainda que ela não tenha escrito um texto inédito como foi combinado: ao republicar esta entrevista, ela demonstra que gosta do texto (ou do entrevistado) e permite que outros leitores, que não tiveram acesso à revista, possam lê-lo (e conhecer melhor o amigo íntimo da autora). Esta escolha não é completamente aleatória, afinal, por que esta entrevista foi adaptada e republicada no JB neste dia e não as outras que fez para a *Manchete*? Não podemos responder a estas perguntas e talvez nem mesmo Clarice pudesse fazer isso, mas o fato é que esta escolha prova o interesse da autora pelo texto e de forma alguma cumpre apenas a função de preenchimento.

Clarice Lispector: uma cronista singular

Percebemos até aqui que os textos de Clarice Lispector possuem algumas semelhanças com a tradição da crônica: o “hibridismo” do gênero e as constantes republicações são algumas delas. Há também similaridades na escolha dos temas, como observaremos a partir daqui: comentários sobre temas em pauta e criação de narrativas protagonizadas por personagens reais, por exemplo. Nada extremamente diferente, portanto, da Clarice dos livros, na qual estes aspectos também estavam presentes e que escrevia textos de gêneros imprecisos e republicava constantemente.

Embora a Clarice-cronista não se distancie completamente da tradição do gênero, é preciso tomar cuidado para não se cometer o erro oposto de homogeneizar a obra da autora na imprensa. É inevitável notar que a fragmentação é mais constante nas crônicas de Clarice do

que na tradição do gênero. Defenderemos aqui que isto se deve ao modo como ela compunha seus textos – os de jornal e todos os outros.

Justificaremos isto mais detidamente ao longo desse trabalho. Antes disso é preciso marcar a importância da produção jornalística de Clarice em sua carreira. A atividade jornalística surge simultaneamente à sua atividade literária, como lembra Gotlib. Ela colaborou para a revista *Senhor*, publicando contos e a coluna *Children's Corner*. Além da revista *Manchete, Fatos e Fotos* e os jornais *O Correio da Manhã, Diário da Noite* e, evidentemente, o JB.⁵² O próprio filho da escritora lembra que sua mãe foi uma das primeiras jornalistas mulheres no Brasil.⁵³

Entretanto, apesar desta vasta atuação na imprensa, ela não era vista como jornalista, mas como escritora. Isto é profundamente influenciado pela “posição-autor”⁵⁴ que ela ocupava. O termo, apresentado por Michel Foucault em *O que é um autor?*, se refere ao modo como as imagens a que o nome de certos autores remetem determinam a leitura que será feita dos textos publicados por eles. Assim, ao ver um texto assinado por Clarice Lispector, o leitor pressupõe que se trata de um texto tal como os outros que ele conhece da autora. A importância de seus romances e contos para os leitores e críticos se sobreporia assim a sua atividade como cronista, de modo que, para muitos, tudo o que ela publicava nos jornais fosse lido em comparação com seus outros textos e, muitas vezes, julgado como inferior a estes. Paulo Francis, em depoimento já citado na introdução deste trabalho, é um dos que analisa a Clarice Lispector do JB tendo em vista a posição-autor dela em outros veículos:

*Ela de repente precisou sobreviver como jornalista. Suas crônicas eram um desastre, ilegíveis. Claro, ela não era jornalista. Continuou fazendo literatura.*⁵⁵

Gotlib comenta este depoimento de Paulo Francis:

⁵² GOTLIB, Nadia. Op. Cit. pp 314-5.

⁵³ Em entrevista concedida a GOTLIB, Nádia. Op. Cit.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Ed. Imprensa. Passagens, 1992

⁵⁵ Apud Gotlib. Op. cit. p. 317.

*De fato, Clarice não deixa de ser escritora nem quando escreve nos jornais na qualidade de jornalista-escritora. Talvez esse dado pudesse explicar não propriamente o seu defeito enquanto jornalista, mas a especificidade da qualidade literária de tais crônicas ou fragmentos.*⁵⁶

As diversas coletâneas de crônicas de Clarice publicadas atualmente comprovam que a especificidade a que Gotlib se refere na construção das crônicas clariceanas é objeto de atenção dos leitores e editores.⁵⁷ Além disso, muitos trabalhos sobre a atividade nos jornais da autora têm sido publicados, mostrando que o interesse é também acadêmico.⁵⁸ A crítica de Paulo Francis não é mais amplamente aceita e a autora passa hoje a fazer parte, se não do grupo de cronistas tradicionais, pelo menos do grupo de cronistas brasileiros. De qualquer forma, sua posição-autor permanece influenciando o modo como estes textos são lidos; se não para simplesmente os excluir do gênero, para atrair a atenção do leitor e do pesquisador para os peculiares textos que a romancista e contista Clarice Lispector publicava nos jornais.

No entanto, Clarice não defende que a peculiaridade de suas crônicas não as invalide por completo, como faz Gotlib; mas adota o mesmo posicionamento de Paulo Francis, rejeitando-as. Em muitas ocasiões, a reflexão metalingüística sobre a atividade do cronista consiste em uma constante reafirmação de sua incapacidade como tal. Em “Ser Cronista”,⁵⁹ ela afirma:

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 e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito. Não sei (...)

⁵⁶ GOTLIB, op cit. p. 317.

⁵⁷ Dois compêndios com o título *Aprendendo a Viver*, um deles ilustrado, foram lançados nos últimos dois anos pela editora Rocco.

⁵⁸ *Clarice Lispector jornalista*, de Aparecida Maria Nunes, editora Senac, e a edição da editora Rocco de textos publicados por Clarice como *ghost-writer* no *Correio Feminino*, são apenas alguns exemplos.

⁵⁹ Publicada no JB em 22 de junho de 1968.

“Tatear sozinha e ver se chego a entender” é também o modo como ela afirma escrever, não apenas estes, mas todos seus textos. Mas se o *modus operandi* é o mesmo, a maneira como ela os julga é profundamente diferente: sua meditação sobre o assunto é apenas “ligeira”, sem a inquietar como as análises metalingüísticas feitas sobre sua Outra obra. Não há necessidade de refletir muito sobre textos pertencentes a um gênero menor e que ela escrevia apenas para ganhar dinheiro.⁶⁰

Em “Escrever para jornal e escrever para livro”,⁶¹ esta distinção se inicia no título e perpassa todo o texto:

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego. Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra (...) 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.

Escrever para jornal apresenta desvantagens: falar muito e correr o risco de “corromper a palavra” é uma delas. Na entrevista a Julio Lerner, Clarice afirma que a maior função do escritor em sua época é “falar o menos possível”.⁶² Apesar da valorização do silêncio como algo superior à forma literária e como um objetivo ao qual o escritor deve almejar, Clarice se vê obrigada a escrever semanalmente e, portanto, impossibilitada de ficar

⁶⁰ A dissertação de mestrado de Cristina Torres apresenta uma interessante aproximação entre a obra de Clarice no JB e o método ensaístico de Montaigne. A imprecisão da forma e o constante questionamento sobre a mesma, fundamentais nos ensaios de Montaigne, são também constantes nas crônicas de Clarice. No entanto, não podemos deixar de questionar até que ponto estas características aparecem apenas na obra cronística de Clarice, uma autora cujo tema principal era o questionamento da linguagem e a busca por uma forma que representasse a surpresa diante do fato narrado. Vale lembrar a frase da autora, apresentada por Cristina Torres em seu trabalho: “(...) e eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, temia que se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre - não me lembro quem - disse, certa vez: ‘Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés’. Eu sigo este preceito”. Isso vale não apenas para as crônicas, mas por todos os gêneros por onde Clarice Lispector transita. Vale lembrar também que o desmerecimento da atividade faz com que a forma da crônica seja desmerecida. Por isso, diferentemente de Montaigne, esta preocupação é apenas “ligeira”, como Clarice afirma na crônica citada. Ver: TORRES, Cristina: *A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado defendida na PUC-SP em 2008.

⁶¹ Publicada no JB em 29 de julho de 1972.

⁶² Vale lembrar o momento político em que esta fala se insere. Em 1977, durante o governo Geisel, a abertura política e o fim da censura estavam longe de acontecer. Falar o menos possível era também uma necessidade de sobrevivência aos escritores da época e uma escolha literária que, silenciosamente, dava a medida da revolta de quem não podia se manifestar plenamente.

em silêncio porque é necessário ganhar dinheiro para sobreviver. É necessário falar muito - e semanalmente - nos jornais. Corromper a palavra parece inevitável, daí este julgamento pejorativo da crônica em relação aos seus outros textos.

Escrever para atender aos desejos do leitor também pode “corromper a palavra”. O fato de a crônica ser lida por um número maior de pessoas, quando comparada com os romances e contos, modifica significativamente esta relação entre autor-obra-público.⁶³ Assim, a popularidade do JB nas décadas de 60 e 70 certamente expôs seus textos e sua imagem de uma maneira a que ela não estava acostumada quando era lida por um grupo bem menor de pessoas. A atividade de cronista, portanto, pela fama que advém desta e pela exposição característica do gênero, gera uma situação certamente incômoda, ainda que esta popularidade seja desejada por muitos. Em 10 de fevereiro de 1967, Clarice questiona este desejo comum:

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

A cronista e seus leitores

Escrever em jornais tem suas vantagens. Ainda que o alcance alcançado pela atividade a agredisse muitas vezes, pois se tornar popular e obrigada a falar o tempo todo não a agradava; encontros bem sucedidos com os leitores também são uma consequência da tarefa.

⁶³ A existência de um público leitor é a condição primordial para a existência da literatura, segundo Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*. Evidentemente, ao alterar esta importante variável, altera-se também a literatura. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Estes são valorizados apenas pela afetividade que carregam. Em 18 de setembro de 1971, Clarice fala sobre a crítica negativa que teria recebido de Rubem Braga:

Uma pessoa 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 (...) Faço crônicas humildemente, Rubem. Não tenho pretensões. Mas recebo cartas de leitores e eles gostam. E eu gosto de recebê-las. (grifo nosso)

Freqüentemente ela relata cartas que recebeu de leitores. Muitas vezes discorda deles no modo como eles compreenderam seus textos, ou afirma não gostar de como se aproximaram dela. Mas há encontros bem sucedidos. Em todos eles o ponto determinante para que o sejam não é a literatura. Os textos publicados por ela no JB são apenas o ponto de partida para que eles ocorram, mas não é a conversa sobre literatura que determina seu sucesso e esse assunto muitas vezes nem é mencionado. Normalmente algum leitor doa a ela algo de uso prático: em “Ana Luisa, Luciana e um polvo”,⁶⁴ uma leitora cozinha um prato de arroz com polvo para a família de Clarice. Em “O suéter”,⁶⁵ uma mulher doa-lhe um suéter que lhe permite “enfrentar o frio não só real como os outros”. Em “Maria chorando ao telefone”,⁶⁶ uma leitora, desesperada pela declaração, feita por Clarice no JB, de que não escreveria mais romances, doa-lhe flores.

A aproximação e a identificação são bem sucedidas porque, a partir deste objeto que é doado à autora, o “outro-leitor” passa a pertencer a ela, a partir da incorporação física: ao aceitar o arroz com polvo feito pela leitora, por exemplo, Clarice faz com que ela faça parte de sua família, sendo incorporada por ela.

Kahn⁶⁷ apresenta a discussão de Freud em *Psicologia de grupo e a análise do ego*, acerca da ingestão como uma forma profunda de total identificação:

⁶⁴ Publicada no JB em 23 de março de 1968.

⁶⁵ Publicada no JB em 3 de agosto de 1968.

⁶⁶ Publicada no JB em 23 de março de 1968.

⁶⁷ KAHN, Daniela Mercedes. *A Via Crucis do Outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2005.

(a identificação) comporta-se como um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal. O canibal, como sabemos, permaneceu nessa etapa; ele tem afeição devoradora por seus inimigos e só devora as pessoas de quem gosta.⁶⁸

O ritual de preparação e de ingestão do prato faz parte deste processo de identificação e incorporação do outro, através do alimento preparado por ele. Ainda que este não seja o ritual de incorporação do *próprio outro*, não resta dúvida de que ingerir este arroz é uma forma de incorporação:

(..) ela disse: “só dou polvo preparado por mim muito raramente porque gosto de cozinhá-lo mas tenho nojo de limpá-lo; hoje de noite é sábado, vou limpá-lo deixá-lo na salmoura domingo inteiro, e você terá o polvo com arroz para a segunda no almoço. (...) Na segunda-feira apareceu Ana Luisa, penteada, de calças compridas, elegante, com uma terrina bem cheia do mais lindo arroz de polvo que se possa imaginar: cor de rosa. Quando ela saiu, sentamo-nos a mesa, sem saber que espécie de ritual devia ser executado antes de comermos. Comemos em silêncio, de vez em quando um olhando para o outro como que indagando. Até que chegamos à conclusão: Ana Luisa sabe realmente preparar polvo, mas não gosto do que tem tentáculos. Em compensação, o arroz estava ótimo.

Ana Luisa invade a privacidade da autora porque se considera no “direito de ter meus impulsos” já que “o que você (Clarice) escreveu hoje no jornal foi exatamente como eu me sinto”. A leitora luta pelo direito de se doar à autora, resistindo ao nojo de limpar um polvo porque este será comido por Clarice e sua família. Esta forma de agradecer o texto publicado naquele dia não é tida como ofensiva ou invasiva porque parte de um sacrifício e de um ritual. Ritual que se repete, já que “uma semana depois ela me mandou um arroz com alguma coisa, reconheci, que vem do mar. Mas estava tão bom que foi um regozijo para mim, para meus filhos e para uma amiga cujas iniciais são S. M.” Apesar de não ter gostado por completo dos

⁶⁸ KAHN, Daniela Mercedes: op. cit. p. 74.

pratos, as doações feitas por Ana Luisa satisfazem a homenageada que termina o texto, silenciando com: “E nada mais tenho a dizer”.

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. Desde que estes encontros sejam bem sucedidos, como o que ocorreu com Ana Luisa, a popularidade que adquiriu com o JB é bem vista.⁶⁹

As publicações nos jornais não são valorizadas enquanto objetos literários, portanto, mas apenas nos poucos momentos em que um encontro legitimamente afetivo e não invasivo ocorre. Em todos os outros aspectos, a atividade nos jornais ou era vista como algo sem importância ou a incomodava.

Mesmo que ela não valorizasse seu trabalho nos jornais, ela o realizava, ainda que apenas com o objetivo de complementar a renda familiar. O fato é que, ao cumprir esta tarefa, ela não escrevia de maneira profundamente diferente de seus outros textos. Há temas e modos de escrevê-los comuns entre os diferentes veículos em que ela publicou e mesmo nos momentos em que ela tenta seguir a tradição do gênero, ela o faz de seu modo particular. É exatamente isto que caracteriza sua peculiaridade como cronista.

A cronista escreve sobre os assuntos em pauta

Assim como Machado de Assis e outros cronistas tradicionalmente reconhecidos como tal, Clarice utiliza seu espaço no JB para comentar temas que estão na pauta do jornal. Entretanto, diferentemente do que faz Machado, as crônicas não discutem os principais temas

⁶⁹ A dissertação de Valéria Franco Jacintho apresenta diversas cartas recebidas por Clarice Lispector. Nelas podemos verificar outros contatos entre a cronista e seu público e comprovar a hipótese de que só seriam bem-sucedidos aqueles que não tratassem apenas da literatura, visto que eram guardadas apenas as cartas que não se dedicavam a falar disso. Ver: *Cartas à Clarice Lispector: correspondência passiva da escritora depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa*. Dissertação defendida na USP em 1997.

em pauta no momento da publicação. Muitas vezes, quando isso acontece, há um certo “atraso” nesta discussão, como é comentado pela própria escritora no bloco citado a seguir:

Cosmonauta na terra

Extremamente atrasada, reflito sobre os cosmonautas. Ou melhor, sobre o primeiro cosmonauta. Quase um dia depois de Gagárin, nossos sentimentos já estavam atrasados em contraposição à velocidade com que o acontecimento nos ultrapassava. Agora então, atrasadíssima que repenso no assunto. É um assunto difícil de sentir.

Clarice publica este bloco em 19 de agosto de 1967, ainda que a viagem de Yuri Gagárin tenha ocorrido mais de seis anos antes, em 12 de abril de 1961. Apesar do considerável atraso neste comentário, o assunto ainda estava em pauta, já que as conquistas espaciais seguiam acontecendo e sendo maciçamente noticiadas. Mas a defasagem temporal em comentar os temas mais discutidos do momento da publicação não é o único ponto que determina as peculiaridades de Clarice em relação aos cronistas tradicionais. Ela não comenta a conquista espacial a partir da perspectiva política, mostrando como esta estava inserida nas disputas entre URSS e EUA durante a Guerra Fria; também não tece comentários científicos, mostrando surpresa diante da tecnologia que permitiu estes avanços. Seu objetivo aqui não é outro senão mostrar como, ao mudar o mundo, a conquista do espaço muda a percepção individual que a autora até então tinha sobre si mesma e sobre a realidade:

- De agora em diante, me referindo à Terra, não direi mais indiscriminadamente “o mundo”. “Mapa mundial”, considerarei expressão não apropriada; quando eu disser “o meu mundo”, me lembrarei com um susto de alegria que também meu mapa precisa ser refundido, e que ninguém me garante que, visto de fora, meu mundo não seja azul. Considerações: antes do primeiro cosmonauta, estaria certo alguém dizer, referindo-se ao próprio nascimento, “vim ao mundo”. Mas só há pouco tempo nascemos para o mundo. Quase encabulados.

Há aqui e nas outras crônicas em que ela segue esta tradição do gênero algo que poderia ser definido como ressonâncias do cotidiano na consciência da autora. A

interiorização é o ponto nodal dos textos de jornal e de todos os outros, primordial para que ela apresente suas considerações sobre os assuntos cotidianos com os quais se depara.

Por este motivo, *sentir* é determinante para que a crônica seja feita. O léxico relativo a este termo é constante ao longo do texto: (...) *nossos sentimentos já estavam atrasados (...)* *É um assunto difícil de sentir (...)* *A responsabilidade de sentir foi grande.*

O novo mundo que sucede as conquistas espaciais é percebido pela cronista através de impressões e de sensações. Tudo ocorre de maneira tão insólita e descortina-se tão nebulosamente que a única reação possível é o torpor e a quase total incompreensão. É preciso organizar essas sensações íntimas, caso contrário nenhuma análise será possível. Esta é a tentativa aqui: compreender este *sentir* indo contra qualquer facilitação que torne natural e óbvio um novo mundo ainda sem explicação para ela. Facilitar é perigoso, já que uma incompreensão dos fatos pode chegar a levar até mesmo a uma revogação da lei da gravidade:

Um dia desses um menino, advertido de que a bola com que brincava cairia no chão e amolaria os vizinhos de baixo, respondeu: ora, o mundo já é automático, quando uma mão joga a bola no ar, a outra já é automática e pega-a, não cai não.

A questão é que nossa mão não é bastante automática. Foi com susto que Gagárin subiu, pois se o automático do mundo não funcionasse a bola viria mais do que transtornar os vizinhos de baixo. E foi com susto que minha mão pouco automática tremeu à possibilidade de não ser rápida o bastante e deixar o “acontecimento cosmonauta” me escapar. A responsabilidade de sentir foi grande, a responsabilidade de não deixar cair a bola que nos jogaram.

Buscar compreender o “acontecimento cosmonauta” a partir de qualquer automatismo simplificador é entender o fato de maneira tão equivocada quanto o menino. A cronista se recusa a isso, pois percebe a responsabilidade de buscar alguma compreensão:

A necessidade de tornar tudo um pouco mais lógico - o que de algum modo equivale ao automático - me fez tentar criteriosamente o bom susto que me pegou.

A cronista busca organizar “criteriosamente” suas confusas sensações diante do fato-tema da crônica. O método utilizado é próximo ao de um matemático que, diante de um complexo teorema, divide o problema em partes mais simples para, posteriormente, sobrepor os resultados e só então solucioná-lo por completo. Assim, a análise se dá a partir de fragmentos. Observa-se o tema a partir de diversos ângulos e percepções e não há uma linha única que permeie toda a análise.

A própria forma como a crônica se organiza após o anúncio de que a análise será feita “criteriosamente” corrobora esta fragmentação: são quatro pequenos parágrafos, apresentados com travessões e sem conexão uns com os outros. O primeiro deles, já apresentado aqui, é seguido pelos seguintes:

- *Para vermos o azul, olhamos para o céu. A Terra é azul para quem a olha do céu. Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia? O inalcançável também é azul.*
- *Se eu fosse o primeiro astronauta, minha alegria só se renovaria quando um segundo homem voltasse lá do mundo: pois também ele vira. Porque “ter visto” não é substituível por nenhuma descrição: ter visto só se compara a ter visto. Até um outro ser humano ter visto também, eu teria dentro de mim um grande silêncio, mesmo que falasse. Consideração: suponho a hipótese de alguém no mundo já ter visto Deus. E nunca ter dito uma palavra. Pois, se nenhum outro viu, é inútil dizer.*
- *O grande favor do acaso: estarmos ainda vivos quando o grande mundo começou. Quanto ao que vem: precisamos fumar menos, cuidar mais de nós, para termos mais tempo e viver e ver um pouco mais: além de pedirmos pressa aos cientistas - pois nosso tempo pessoal urge.*

No segundo fragmento, há uma tentativa de construção de silogismos: se a percepção da cor azul só se dá ao olharmos para o céu e se a Terra só é azul para os cosmonautas, esta cor não existiria, mas seria uma abstração possível apenas pela distância. Mas esta não é a única conclusão possível: o azul também pode existir devido à nostalgia. Este não é, portanto, um silogismo completo. A frase final do parágrafo não parte destas considerações, mas

introduz um novo elemento (o inalcançável) ao direcionamento que vinha sendo feito sobre a cor em questão.

No terceiro fragmento, a cronista se imagina como uma cosmonauta, olhando para o mundo em que sempre viveu de uma maneira completamente inédita. Em “O Ovo e a Galinha”, ver um ovo na cozinha é um ato cotidiano transformado em mistério pela percepção do observador, assim como os habitantes de um planeta que, pela primeira vez observam o mundo em que sempre viveram de uma maneira nunca antes imaginada:

*Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. - No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. - Só vê o ovo quem já o tiver visto.*⁷⁰

No último parágrafo, a cronista defende que ser contemporânea das conquistas espaciais é dádiva concedida pelo acaso. Poder presenciar o início de um novo mundo após a visão dos cosmonautas no espaço e mudar a própria percepção sobre o planeta em que vivemos é muito bom. Por este motivo, ela e os leitores precisam valorizar a dádiva (“fumar menos”, “cuidar mais de nós”) para permanecerem vivos e capazes de observar os avanços destas conquistas, ainda inacabadas. Não é, portanto, possível solucionar completamente o complexo teorema. É preciso presenciar o decorrer destas evoluções para que a questão seja de fato compreendida.

A fragmentação da crônica é explicada em parte pelo método de escrita de Clarice. Segundo Renard Perez, em *Perto do Coração Selvagem*, ocorre “a descoberta de qual deveria ser seu método de trabalho: o da anotação imediata”.⁷¹ Gotlib complementa: “E passa a carregar seu caderninho, onde vai fazendo suas anotações”.⁷² Além disso, nada mais coerente do que falar de maneira fragmentada e inacabada sobre um assunto complexo e de

⁷⁰ “O Ovo e a Galinha”, in: *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999. p 46.

⁷¹ Apud GOTLIB, Nadia. Op. Cit. p 172.

⁷² Idem, ibidem.

compreensão ainda incompleta. Esta característica, comum em toda a obra da autora, é o principal motivo que faz desta crônica um texto peculiar sobre o assunto, não o atraso em comentá-lo, como Clarice afirma.

Em outros momentos do JB, não há atraso em comentar os assuntos em pauta do momento. Ao longo dos seis anos de JB, ela fala, por exemplo, da morte de Sérgio Porto (“As dores da sobrevivência” – 28 de setembro de 1968), da exibição de um filme que lhe parece interessante (“De como evitar um homem nu” – 16 de outubro de 1971), e do número de divórcios na Grã-Bretanha (“Para os casados” – 19 de maio de 1973). Estes provavelmente foram temas de crônicas feitas por seus colegas da imprensa; o que diferencia os textos da autora é o modo particular com que os assuntos são tratados.

Mas se ela apresenta temas comuns a outros cronistas, é a ausência de alguns temas e o modo como Clarice marca esta ausência o ponto mais significativo para distanciá-la da tradição, já que ela não “espaneja sobre todos os caules”, tal como Machado descreve que fazem o colibri e o cronista. Vale lembrar que ela foi considerada uma autora não-engajada em uma época em que tomar um partido político era de fundamental importância para a atividade intelectual.⁷³

Em *Vietcong*,⁷⁴ por exemplo, um de seus filhos lhe sugere um tema para o seu trabalho, discutido por muitos cronistas e jornalistas da época, mas não explorado pela mãe-escritora:

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 assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta (...) Meu filho, então, disse: “Por que você não escreve sobre vietcong?”

73 Vilma Arêas lembra que a autora foi enterrada mais de uma vez no cemitério do cartunista Henfil, sob a acusação de ser reacionária. ARÊAS, Vilma: *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁷⁴ Publicada em 25 de abril de 1970.

O assunto não pode ser alvo de uma crônica escrita por ela, simplesmente porque ela se julga incapaz de fazer isso:

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 a vida das pessoas em plena juventude, sem falar nos massacres, em nome de quê, afinal? A gente bem sabe por que e fica horrorizada. Respondi-lhe que deixava os comentários para um Antonio Callado. Mas de súbito, me senti 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. (grifo nosso)

Novamente, *sentir* é o ponto de partida para se analisar o assunto em pauta. Diante das notícias, a *sensação* é de impotência, perplexidade e, portanto, de incapacidade de analisar o assunto “criteriosamente”. Mas este complexo teorema, diferentemente da compreensão do mundo pós-cosmonautas, parece resolvido: “Essa guerra nos humilha”, frase final da crônica, deixa bem clara a sensação única e irremediável de que nada pode ser feito. A imagem “senti-me impotente, de braços caídos” reforça isso: de “braços caídos”, nenhum escritor é capaz de cumprir sua tarefa. A autora se vê sem sua principal arma para combater ou questionar qualquer atrocidade: a linguagem. Por isso, delega obrigações: “*Respondi-lhe que deixava os comentários para um Antonio Callado*”. Seus “braços caídos” de “mulher fraca” parecem se opor à atividade de Callado, um escritor que, para ela, é capaz de reagir a esta humilhação mais ativamente.

Ao se ver diante da tarefa de comentar um fato de importância histórica profundamente significativa cujo efeito é a revolta e a imobilização, Clarice é obrigada a se calar. Tal como outros escritores, ela escreve uma crônica sobre o assunto do momento: a Guerra do Vietnã. A diferença é que a sua não é construída a partir de um posicionamento político, mas pelo silenciamento sobre o tema; ao não poder falar, ela se apresenta como um ser desamparado, cuja única arma é uma linguagem incapaz de denunciar com a revolta

necessária a atrocidade da guerra, desnudando profundamente sua impotência diante disso. Este é um silenciamento diferente do provocado pela censura do regime militar, pois é manifesto e explícito, ainda que igualmente gerador de um sentimento de extrema impotência. Diferentemente dos editores que publicavam receitas de bolo e poemas nos espaços em que as reportagens censuradas seriam publicadas, Clarice opta por protestar de outra forma: ocupando o espaço com um silêncio explícito e declarado. Ela não se cala porque é obrigada a isso pelos censores, mas porque opta por não falar sobre o assunto, já que se percebe incapaz para tal tarefa. E este silêncio que protesta contra injustiças, chamando atenção para a impossibilidade de todos de lutar contra elas, torna-se o tema de uma crônica, ironicamente não censurada.

Nestes módulos, apresenta-se um dos temas recorrentes da obra de Clarice: o silenciamento. O cerne da construção destas crônicas não é a Guerra do Vietnã ou as conquistas espaciais, suas causas, conseqüências e tramas políticas e econômicas, mas a impossibilidade de se escrever sobre estes assuntos. Interessante notar como estes dois temas, amplamente discutidos na década de 60 e 70, fazem parte da obra da autora tida como não-engajada e envolvida apenas em questões existenciais. Os temas aparecem, mas de maneira profundamente singular: em textos fragmentados, baseados em sensações, nos quais o silenciamento é mais importante do que as análises “criteriosas” a que ela, pelo menos no caso dos cosmonautas, se propõe fazer. Para falar da guerra do Vietnã, nenhum critério para análise é possível, a não ser no texto de Antonio Callado.⁷⁵ O fracasso destas análises pode ou não ser tido como intencional, mas o fato é que há uma intenção em explicitar sua incapacidade em tratar destes assuntos e falhar propositalmente é uma das maneiras de fazer isso.

⁷⁵ Percorremos a obra de Antonio Callado nos jornais a que tivemos acesso e não encontramos nenhuma crônica específica em que ele trate da Guerra do Vietnã, mas é bem provável que esta tenha sido discutida pelo escritor e amigo de Clarice, quer seja em seus textos, quer seja nas conversas entre eles.

Uma cronista singular ficcionaliza pessoas reais

Outro tópico comum à Clarice e aos cronistas tradicionais é a “ficcionalização de pessoas reais”. O termo, utilizado por Jorge de Sá como um dos elementos fundamentais na composição da crônica tradicional, define as crônicas criadas a partir de situações que os cronistas afirmam ser verdadeiras e em que pessoas reais aparecem como personagens do texto. Em muitos casos, como mostra o autor, há uma estereotipação nesta “criação de tipos” e o objetivo não é outro senão fazer o leitor rir daqueles personagens, situados no limite entre a ficção e a realidade. As empregadas domésticas, por exemplo, constantemente apresentadas pelos cronistas de forma jocosa, como personagens inocentes, espertas ou mesmo de mau caráter, também aparecem constantemente na obra de Clarice, mas são caracterizadas de outra forma.⁷⁶

Segundo Célia Ranzolin,⁷⁷ há 10 módulos sobre empregadas domésticas no JB, nove delas presentes em *A Descoberta do Mundo*. Chiappini faz uma constatação que justifica em grande parte essa frequência:

*Que mulher intelectual já não viveu agudamente essa luta em países como o Brasil, onde a vida cotidiana da pequena, média e alta burguesia tem como base indispensável essa instituição: a empregada doméstica.*⁷⁸

A autora discute a forma como as personagens mulheres e burguesas na obra de Clarice permanentemente se defrontam com o sem-sentido de suas vidas quando se vêem diante de classes sociais mais baixas. Chiappini aponta dois contos em que este confronto acontece: “Amor” e “A Bela e a Fera”.

⁷⁶ O capítulo II da tese de doutorado de César Mota Teixeira, “Entre domésticas e cozinheiras: breve excuro pela convivência diária com os tolos”, trata muito bem deste assunto, mostrando os modos como estas empregadas aparecem em toda a obra da autora. In: *Narração, Dialogismo e Carnavaização: uma leitura de A Hora da Estrela de Clarice Lispector*. São Paulo, Tese de doutorado defendida na FFLCH em 2006.

⁷⁷ RANZOLIN, Célia. Op. Cit.

⁷⁸ CHIAPPINI, Lígia. *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo.: Revista Literatura e sociedade, nº 1, 1996

No entanto, diferentemente do que mostra a ensaísta, nas crônicas a relação entre a escritora e suas empregadas domésticas não é pautada apenas pelo conflito social, mas sobretudo por uma profunda identificação entre elas e a cronista. Em suas conversas, identificando-se com elas, Clarice percebe uma sensibilidade para os fatos da vida até mesmo mais aguda e sensível do que a sua própria.

Em *Enigma*, de 26 de abril de 1969,⁷⁹ uma mulher “vestida com uniforme listrado de empregada doméstica, mas que falava como uma dona de casa” aborda de forma simples e direta um dos temas mais constantes na obra da escritora:

*(...) Sabia do incêndio que eu sofrera, imaginava a dor que eu sentira, e disse: mais vale a pena sentir dor do que não sentir nada.
- Tem pessoas – acrescentou – que nunca ficam nem deprimidas, e não sabem o que perdem.
Explicou-me, logo a mim, que a depressão ensina muito.
E - juro - acrescentou o seguinte: “A vida tem que ter um agulhão, senão a pessoa não vive”. E ela usou a palavra agulhão, de que eu gosto.*

A identificação é inegável e surpreende até mesmo a própria cronista. O conflito social aparece, mas não é o que mais se evidencia nesta relação. Surpreende-se ao ver seu próprio preconceito desfeito, pois não imagina uma empregada utilizando termos caros a ela como “agulhão” e defendendo a depressão como um elemento fundamental para se alcançar qualquer tipo de felicidade, preferível a uma total ausência de sensações. Desfeito o preconceito inicial, a empregada não é descrita como representante de um tipo, ou como uma atriz no quadro de desigualdades sociais, mas como alguém capaz de partilhar do modo de perceber o mundo da autora.

Por trás da devoção,⁸⁰ segundo texto de uma trilogia sobre sua empregada mineira Aninha, é outro exemplo dentro desta temática. Aqui, a identificação parte da empregada, que

⁷⁹ Republicada em 08 de setembro de 1973.

⁸⁰ Publicado no JB em 02 de dezembro de 1967.

insiste em ler livros da autora. Clarice encontra em Aninha uma possível leitora, o que seu julgamento sobre preferências intelectuais de empregadas domésticas jamais poderia supor:

Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha: disse que era uma mineira que mal falava, e quando o fazia era com uma voz abafada de além túmulo. Falei também que ela inesperadamente, enquanto arrumava a sala, me pediu com voz mais abafada ainda para ler um de meus livros, que eu respondi que eram complicados demais, ao que ela retrucou com o mesmo tom de voz que era disso que gostava, não gostava de água com açúcar.

(...) Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não desejava a atmosfera de literatura em casa, fingi que esqueci. Mas em troca, dei-lhe de presente um livro policial, que eu havia traduzido. Passado uns dias, ela disse: “Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu”. É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra “pueril”.

Ainda que afirme não querer “a atmosfera de literatura em casa” como o motivo principal para se negar a dar livros de sua autoria para Aninha, o fato é que Clarice julgava que ela não os compreenderia por serem “complicados demais”. Mas ela surpreende a patroa-escritora ao afirmar não gostar “de água com açúcar”, tipo de livros que se opõem àqueles considerados como “complicados demais”, mas que o preconceito inicial da cronista imagina serem mais adequados à empregada. A surpresa, novamente, ocorre pelas escolhas lexicais da empregada: “pueril” parece ser uma palavra tão improvável de ser pronunciada por uma empregada quanto “agulhão”.

Aos poucos, os eventos relatados nesta série de crônicas desfazem a primeira impressão sobre Aninha, que não é uma empregada que poderia ser personagem de crônicas jocosas e despreziosas, comuns a “criação de tipos”, de que fala Jorge de Sá. Nem ela nem grande parte das empregadas retratadas por Clarice. Ao descrever suas empregadas e marcar sua surpresa diante das características e comportamentos delas, Clarice parece concordar com o comentário de sua irmã em *A Vidente*, publicada em 25 de novembro de 1967:⁸¹

⁸¹ Republicada em 14 de abril de 1973.

A cozinheira é Jandira. Mas esta é forte. Tão forte que é vidente. Uma de minhas irmãs estava visitando-me. Jandira entrou na sala, olhou sério subitamente e disse: “A viagem que a senhora pretende fazer vai se realizar, e a senhora está atravessando um período muito feliz na vida”. E saiu da sala. Minha irmã olhou para mim, espantada. Um pouco encabulada, fiz um gesto com as mãos que significava que eu nada podia fazer, ao mesmo tempo em que explicava “É que ela é vidente”. Minha irmã respondeu tranqüila: “Bom. Cada um tem a empregada que merece”.

Não se sabe se “ter o que merece” é, na opinião da irmã, uma dádiva ou um castigo, mas o fato é que, para ela, a personalidade de Clarice atrairia empregadas incomuns, de comportamento e temperamento insólitos, o que gera tensas relações patronais. Constantemente, Clarice relata ter sido abandonada por empregadas ou ter sido obrigada a demiti-las.

No caso de Aninha, por exemplo, ela é obrigada a aceitar seu afastamento. Vivendo um processo de enlouquecimento, relatado por Clarice nestas crônicas, a empregada é obrigada a morar em um sanatório. Em 9 de dezembro, a sensibilidade e quietude extrema desta mulher que não gosta de “água com açúcar” e de livros “pueris”, que “falava para dentro” e “tinha um sorriso mais para dentro”, transformam-se oficialmente em loucura:

Um dia de manhã aconteceu que demorou demais na rua para fazer compras. Afinal apareceu e tinha um sorriso tão brando como se só tivesse gengivas. O dinheiro que levava para compras estava amassado na mão direita, e do punho da esquerda dependurava-se um saco de compras.

Havia uma coisa nova nela. O quê, não se adivinhava. Talvez uma doçura maior. E estava um pouco mais “aparecida”,⁸² como se tivesse dado um passo a frente. Essa coisa nova fez com que perguntássemos com desconfiança: e as compras? Respondeu: eu não tinha dinheiro. Surpreendidas, mostramos-lhe o dinheiro na mão. Ela olhou e disse simples: ah. Alguma coisa nela fez com que olhássemos para dentro do saco de compras. Estava cheio de tampinhas de garrafa de leite e de outras garrafas, fora pedaços de papel sujo.

⁸² Referência à insistência de Clarice em chamá-la de “Aparecida”. Aninha explica que isto ocorria porque ela “apareceu”. Já Jandira, a cozinheira vidente, afirma que era um sinal de Nossa Senhora Aparecida, que queria ajudar a patroa, fazendo com que ela se lembrasse inconscientemente de seu nome.

(...) Quando dei fé, Jandira, a cozinheira vidente, tinha chamado a ambulância do Rocha Maia “porque ela está doida”. Fui ver. Estava calada, doida. E doçura maior nunca vi.

Ainda que existisse uma admiração mútua entre Aninha e sua patroa - a empregada admirando a literatura “não pueril” que supunha ser feita pela patroa, Clarice admirando a doçura de Aninha - o fato é que as compras que precisavam ser feitas não o foram e o andamento doméstico ficou prejudicado. Este é apenas um dos exemplos do tenso relacionamento patronal entre Clarice e suas empregadas. Grande parte dos rompimentos decorrentes desta tensão acontecem devido à relação de “ódio e devoção”, amplificada por um confronto entre as personalidades da patroa e da empregada. É, portanto, mais do que um conflito social, ainda que também o seja. Clarice vivencia isso ficcionalmente, como relata em uma das crônicas em que fala de Aninha:

*Por falar de empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos é cheia de um ódio mortal.⁸³*

O ódio mortal ficcionalizado na peça citada é alvo de um relato sobre outro rompimento entre Clarice e uma empregada. Em “A coisa”,⁸⁴ a tensão entre elas faz com que a relação patronal seja invertida, a ponto de a empregada mandar na patroa:

*(...) Eu dizia “Ivone”. Ela continuava a varrer, de costas para mim. Eu repetia “Ivone”. Ela, nada. Eu dizia “Ivone, quer fazer o favor de responder?” Então ela se virava de um só golpe e dava um verdadeiro berro “Chega!!!”
Até que, tempo passando, chegou uma manhã qualquer, a coisa se repetiu na hora de eu lhe dar o dinheiro das compras, e eu reagi. Não sei por que reagi com tanta calma. Disse-lhe: “Hoje quem diz chega sou eu. Quero que você procure outro emprego e que seja muito feliz na nova casa”. Ao que ela respondeu inesperadamente com voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa que se possa imaginar: “Sim, senhora”.*

⁸³ Publicada em 2 de dezembro de 1967

⁸⁴ Publicada no JB em 25 de novembro de 1967 e republicada em 14 de abril de 1973.

Até aqui, a crônica relata uma solução para uma situação de insustentável ruptura com padrões burgueses; por fim quem diz o “chega” final é a patroa e a relação se estabiliza, com a empregada voltando a ser humilde e submissa. O surpreendente é o desfecho que se segue: “E depois que saiu de casa já me telefonou várias vezes e outras vem pessoalmente visitar-me”.

Novamente, altera-se a relação social. Ex-empregada e ex-patroa passam a conversar com frequência, o que não parecia possível considerando-se as diferentes posições sociais que ocupavam. A crônica termina aí e nós leitores ficamos sem compreender como o ódio da relação patronal teria se transformado em uma relação de quase amizade. A incompletude de significações, um dos traços distintivos da obra de Clarice, aparece nas crônicas, reforçando a similaridade entre o modo como crônicas, romances e contos são compostos. Se ficcionalizar empregadas domésticas é um assunto comum nas publicações nos jornais, o modo como a autora o aborda distancia-se da estereotipação, muitas vezes comuns a estes textos.

E por mais surpreendente que seja ver esta relação de amizade como desfecho da história de rebeldia de Ivone, por fim, podemos perceber que a aproximação entre mulheres igualmente incapazes de obedecer a qualquer tipo de ordem só não tinha sido possível até então devido à barreira da relação patronal.

“A Italiana” e “Como uma corça” são outros exemplos de textos com esta temática. Publicados respectivamente em 04 de abril de 1970 e 27 de janeiro de 1968, ambos são republicações de textos publicados em outros veículos. O primeiro está presente na segunda parte de *A Legião Estrangeira*, com o título de “Uma italiana na Suíça”, o segundo em *Felicidade Clandestina*, com o título “A criada”. É interessante notar que estes textos republicados em livros possuem menos marcas biográficas do que os analisados até aqui, publicados apenas no JB. Ficcionalizar o cotidiano doméstico, a ponto de não ser possível

identificar marcas do cotidiano da família de Clarice, parece ter sido aqui um critério para a republicação em veículos mais valorizados por ela, nestes casos.⁸⁵

De qualquer forma, Gotlib afirma que há ressonâncias biográficas na construção destes personagens:

*Dos três anos que viveu em Berna, Clarice guarda, entre tantas lembranças, a das duas empregadas, ambas ligadas às artes. Uma delas, Rosa, lia romances e tinha personalidade forte. Clarice comenta o que Rosa dizia do noivo: que parecia um personagem de Daniel Rops, “roído por um mal desconhecido”. A outra, babá de Pedro, só admitia Rilke em poesia, Bach em música e “achava imperdoável a futilidade de perder tempo com cinema”.*⁸⁶

Na crônica/conto “A Italiana”,⁸⁷ Clarice descreve uma experiência traumática vivida por uma destas empregadas/personagens: Rosa era órfã e viveu um longo tempo em um regime de dura austeridade em um convento. Após sair espontaneamente do local, passa a conviver com o mundo externo e a trabalhar na casa de uma família. É importante lembrar que o texto quase não dá indícios que esta família era a de Clarice, o que podemos inferir apenas pelas informações apresentadas por Gotlib.

Certo dia, Rosa folheia *Le corset rouge*. Sua “inocência perigosa” a fez sentir febre intensa, que passa apenas após um médico garantir que “(essas coisas) são mentira”. Para Gotlib,

*Essa mulher, de densidade existencial, foi progressivamente saindo do paraíso do isolamento e da castidade para mergulhar no tenebroso inferno das relações humanas e amorosas, de que extrai o sentido substancial da febre, da alegria, da tristeza aparentemente idiota e sem sentido.*⁸⁸

Completamente despreparada para lidar com o mundo longe do convento e da castidade das freiras, a personagem se depara com um registro ficcional da sexualidade, algo

⁸⁵ Vale lembrar que as três crônicas sobre Aninha e a sobre Ivone também foram republicadas, mas apenas no JB.

⁸⁶ GOTLIB, Nadia. Op. Cit. p 267.

⁸⁷ Publicada no JB em 4 de abril de 1970.

⁸⁸ GOTLIB, Nadia. Op. Cit. p 267.

que sua inocência nunca supôs existir. É inevitável associar a inexperiência desta personagem com a da Clarice-menina na crônica que dá título a *A Descoberta do Mundo*, publicada em 6 de julho de 1968:

Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe do precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes (...) Até mais que treze anos, por exemplo, eu estava em atraso quanto ao que os americanos chamam de fatos da vida. Esta expressão se refere a relação profunda de amor entre um homem e uma mulher, da qual nascem os filhos.

A descoberta da sexualidade feita por personagens de sensibilidade tão intensa quanto a própria ingenuidade não pode deixar de ser traumática. O primeiro contato de Rosa com o fato é *Le corset Rouge*, enquanto o de Clarice aos treze anos é o esclarecimento da colega:

Até que um dia, passados os treze anos, como se só então eu me sentisse madura para receber alguma realidade que me chocasse, contei a uma amiga íntima meu segredo: que eu era ignorante e fingira de sabida. Ela mal acreditou, tão bem antes eu havia fingido. Mas terminou sentindo minha sinceridade e ela própria encarregou-se ali mesmo na esquina de me esclarecer o mistério da vida. Só que também ela era uma menina e não soube falar de um modo que não ferisse minha sensibilidade de então.

Rosa passa horas em um torpor febril após a descoberta. Este só cessa com a garantia do médico de que nada daquilo que tanto a assustou de fato existia. A reação da menina-Clarice não é menos traumática:

Fiquei paralisada olhando para ela, misturando perplexidade, horror, indignação, inocência mortalmente ferida. Mentalmente eu gaguejava: mas por quê? mas para quê? O choque foi tão grande que ali mesmo na esquina jurei alto que nunca iria me casar.

Já adultas, ambas acabam por aceitar a existência do sexo: a cronista relata que “em vez de me sentir escandalizada pelo modo como um homem e uma mulher se unem, passei a achar esse modo de uma grande perfeição”. Rosa “dez anos mais velha tem um noivo, com

quem dorme”. Além disso, respondia “tocando-se”, quando as pessoas lhe diziam que tinha cabelos muito pretos “É mesmo”.⁸⁹

Mas saber que homens e mulheres fazem sexo, não faz com que elas percebam este fato com naturalidade. A cronista, adulta, repensando o fato, conclui:

Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continuou intacto. Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza.

A Rosa do conto, com sua alegria inexplicável, manifestada por acessos de riso e frases sem explicação e a tentativa de suicídio por amor, parece também ter mantido o mistério intacto:

De como, aos 40 anos ficou tão alegre, não sei explicar. Cada gargalhada. Sei também que uma vez quis se suicidar. Não porque saíra do convento. Mas por amor. Ela explicou que naquela época do amor não sabia que “tudo era assim mesmo”. Assim, como? Não me respondeu. Hoje dez anos mais velha que seu noivo, com quem dorme, ela ri sob a grande cabeleira e diz: não sei mesmo porque gosto mais de outono do que das outras estações, acho que é porque no outono as coisas morrem tão facilmente. Também diz: não sou muito inteligente, tenho a impressão que a senhora é mais do que eu. Também diz: “A senhora alguma vez já chorou como uma boba sem saber por quê? Pois eu já” - e cai na gargalhada.

É evidente que as protagonistas dos contos citados podem não corresponder diretamente às pessoas reais. Não podemos afirmar se a Clarice de treze anos era tal como a personagem de *A Descoberta do Mundo* ou se viveu de fato esta situação, bem como não podemos afirmar o mesmo sobre a Rosa que trabalhou na casa de Clarice. O fato é que as percepções que a autora assume para as personagens empregada/patroa são muito próximas: a

⁸⁹ O símbolo de uma mulher de cabelos muito pretos indicando uma sensualidade latente e incontida aparece também em *A Via Crucis do Corpo*, em “Melhor que arder”. No conto, Madre Clara, “filha de portugueses e que, secretamente, raspava as pernas cabeludas”, de “buço escuro e olhos profundos, negros”, sai do convento após a intervenção do padre junto à madre superiora (“É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder”). Fora dali, “seus cabelos negros cresciam fartos”; casa-se com um português e juntos têm “quatro filhos, todos homens, todos cabeludos”.

inocência e o total despreparo para o primeiro contato com a sexualidade, aliados a uma sensibilidade extrema, fazem desta “descoberta do mundo” uma experiência traumática que reverbera em todos os momentos da vida destas mulheres. Personagens ou não, o contato entre Rosa e Clarice não se dá pela diferença social ou por relações patronais, mas por uma extrema identificação entre a vivência que a empregada relata e o modo como a patroa escritora se recorda de suas descobertas aos 13 anos de idade. Clarice vê em Rosa um par: alguém que precisou seguir a vida adulta tendo de lidar, ainda que de diferentes formas, com o mesmo mistério intacto.

A conclusão possível após a observação destes textos é que Clarice compõe crônicas segundo a tradição do gênero, mas o faz seguindo a temática e a abordagem do restante de sua obra. Há pontos nodais que perpassam sua obra e que são encontrados tanto aqui quanto em seus romances, como a condição humana e a função significativa do silêncio. Abordar temas do cotidiano segundo uma percepção particular é o que deve fazer o cronista e é o que faz Clarice no JB. No entanto, ela cumpre esta tarefa privilegiando o silêncio, a fragmentação, o inacabamento dos textos e outras características do seu “modo de escrever”, diferenciando-a, desta forma da tradição do gênero.

CAPÍTULO III – A Republicação

A republicação: um projeto literário

Em *Entre o autor e o texto*,⁹⁰ Umberto Eco, apesar de ser visto por Compagnon como um dos autores que consideram válida a hipótese da morte do autor, recusa uma série de interpretações de suas obras (*O Pêndulo de Foucault* e *O Nome da Rosa*), tomando para si, ainda que parcialmente, a intencionalidade e a autoria de seus romances. Desfaz superinterpretações e incompreensões, defendendo que alguns dos efeitos implícitos percebidos em seu texto pelos críticos efetivamente não existiam.

Eco coloca-se como um leitor da própria obra, questionando seus sentidos e subentendidos. Ao se propor a analisar os efeitos e as leituras que ela atingiu, é obrigado a admitir, que apesar de algumas interpretações não serem possíveis, a presença do inconsciente é algo, senão fundamental na composição literária, ao menos uma importante variável que deve ser considerada, admitindo que o propósito para a escrita de *O Nome da Rosa* tinha raízes profundamente inconscientes:

*Entender o processo criativo é entender também como certas soluções textuais surgem por acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes. É importante entender a diferença entre a estratégia textual (...) e a história do desenvolvimento daquela estratégia textual.*⁹¹

As escolhas textuais nem sempre são premeditadas e mesmo quando o são, podem falhar, fazendo com que o texto atinja outros sentidos não pretendidos pelo autor. Eco narra uma curiosa história mostrando como fatos dos quais ele não se lembrava conscientemente foram fundamentais para a composição do desfecho de *O Nome da Rosa*:

Os que leram O Nome da Rosa sabem que há um manuscrito misterioso que contém o segundo livro perdido da Poética de Aristóteles, que suas páginas foram besuntadas de veneno (...) Certo

⁹⁰ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.

⁹¹ *Ibidem*, p 100.

dia, vasculhando as prateleiras superiores de minha biblioteca particular, descobri uma edição da Poética de Aristóteles como comentários de Antonio Riccoboni, Pádua, 1587 (...) Depois comecei a escrever minha descrição [para catalogar o livro]. Copiei a página de rosto e descobri (...) que Riccoboni tentara reconstruir o segundo livro perdido da Poética (...). eu olhava para o livro de maneira fria e técnica, escrevendo minha descrição, e de repente percebi que estava reescrevendo O Nome da Rosa.⁹²

Além do inconsciente, há ainda outra importante variável para a composição dos significados. Para Eco:

(...) quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores.⁹³

Isto faz com que os leitores suponham interpretações dos textos diferentes das que foram pretendidas pelo autor e ele tenta desfazer algumas neste trabalho. Clarice faz o mesmo em diversos momentos, ainda que desconsiderando concepções acadêmicas, importantes na análise que Eco faz da própria obra. Em *A Explicação que não explica*, presente no JB e na segunda parte de *A Legião Estrangeira*, ela tenta reconstruir o momento em que os contos de *Laços de Família* foram compostos. Aqui, ela assume, tal como Eco, as raízes inconscientes na feitura da própria obra:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se desapegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever propriamente dito. (grifo nosso)

A partir disso, ela apresenta, um a um, os contos de *Laços de Família* revelando em seguida qual a sensação do momento da escrita ou o que a levou a escrever o conto. Sobre *Feliz Aniversário*, por exemplo, ela conta:

Tive uma impressão, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se

⁹² Ibidem, pp 102-105

⁹³ Ibidem, op cit. p 107.

sente. Anos depois, ao me 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. Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela só conhecera, em criança, um retrato e nada mais.

Neste texto, Clarice tenta explicar como estes contos foram gerados, ainda que reconheça no próprio título do texto que isto é inútil. De qualquer forma, há um esforço no sentido de perceber o que eles significam. Há outros diversos momentos em que a metalinguagem é o foco da atenção nos textos de Clarice, fazendo com que este seja um dos pontos nodais de sua obra. No entanto, a reflexão sobre a atividade nos jornais é apenas “ligeira”⁹⁴, como ela afirma em um texto já apresentado aqui.

Desta forma, diante da imensa quantidade de textos republicados no JB, não podemos saber por que ela repetia tantos textos, como os escolhia ou se tinha consciência da constância destas repetições. Mesmo na carta ao filho Paulo, em que ela declara sua intenção de republicar textos de *A Legião Estrangeira*, ela apenas afirma que o fará porque o livro quase não foi lido, sem explicar melhor como escolherá, dentre os textos deste livro, quais serão republicados.⁹⁵ Em entrevista a Marina Colasanti e Afonso Romano de Sant’anna,⁹⁶ ela confirma a impressão de Colasanti de que muitos trechos do romance *Água Viva* estavam no JB,⁹⁷ mostrando, com descaso, que não havia qualquer preocupação no preenchimento de seu espaço no jornal:

Marina Colasanti: Muitos trechos do teu trabalho no Jornal do Brasil eu reencontrei depois em Água Viva. Você usava muito das tuas anotações, não é Clarice?

⁹⁴ “Sei que não sou (cronista), mas tenho meditado ligeiramente no assunto” Em “Ser Cronista” de 22 de junho de 1968.

⁹⁵ Apud, GOTLIB, Nadia. Op. Cit. p 386.

⁹⁶ Transcrita em *Outros Escritos*, org. Teresa Montero e Licia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. pp 135-170

⁹⁷ Nove trechos de *Água Viva* estão republicados no JB. Ainda que este seja um número significativo, os livros que possuem mais textos republicados são *A Legião Estrangeira* e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, respectivamente com 63 e 34 textos cada.

Clarice Lispector: *Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava.*⁹⁸

Republicar parece apenas ser um método que facilitaria a tarefa de Clarice no jornal: com tantos textos a mão, bastava escolher um, republicar, e a tarefa estaria cumprida. Mas o desconforto no cumprimento da tarefa e o conseqüente descaso com o trabalho no jornal não explicam tudo. Diante do número impressionante de republicações e o modo como estes textos se distribuem, percebemos mais do que um simples descaso com a atividade de cronista. Há escolhas literárias, esboço de textos publicados posteriormente em outros veículos e uma sistemática repetição de alguns textos em detrimento de outros. Evidentemente, a própria Clarice talvez não soubesse qual era seu objetivo com estas constantes republicações e qual o efeito que isto teria, além do mero preenchimento. Como críticos, ao buscar compreendê-las, devemos postular hipóteses sobre isto, lembrando-nos de que a intenção, tal como afirma Compagnon, não deve ser, uma “norma para julgar o êxito de uma obra de arte literária”⁹⁹, mesmo porque a intenção do autor pode não estar claramente definida mesmo para ele, como parece ser o caso aqui.

Clarice Lispector: uma plagiadora de si mesma

Os números são significativos: 212 textos republicados estão no JB, dentre republicações de livros anteriores, textos reeditados após a primeira publicação no jornal e republicações de textos de Clarice no próprio JB. Grande parte deles foi publicada mais de duas vezes em veículos diferentes e há casos de até 5 repetições do mesmo texto.¹⁰⁰

⁹⁸ *Outros escritos*, op. cit. p 148.

⁹⁹ COMPAGNON, Antoine. Op. cit. p 80

¹⁰⁰ É o caso de “Ritual (trecho)”, fragmento de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), publicado duas vezes no JB (1968 e 1973), em *Felicidade Clandestina* (1971) e *Onde Estivestes de Noite* (1974). Ver anexo deste trabalho.

No apêndice deste trabalho, apresentamos um panorama das republicações, feito a partir de nossa consulta dos livros da autora, confrontados com textos do JB¹⁰¹. Usamos como referência a data de publicação no JB e, em seguida mostramos o título e o veículo em que este mesmo texto também está publicado. Como não tivemos acesso ao arquivo das revistas *Fatos e Fotos* e *Senhor*, é provável que este número de republicações seja ainda maior, já que Vilma Arêas e Nádía Gotlib apontam que muitos textos do JB também estão nestes veículos.

Na tabela, podemos perceber que a quantidade de republicações cresce a cada ano da participação de Clarice no JB. No primeiro ano, nove textos são republicados, ocupando sete sábados do espaço da autora no jornal. Em 1968, o número aumenta para 28 textos em 21 sábados. Em 1969, 1970 e 1971, o número se mantém alto, são, respectivamente, 30 textos em 28 sábados, 34 textos em 29 semanas e 31 textos em 25 sábados. Em 1972, o número de republicações é mais constante: são 37 textos em 24 sábados, número só superado em 1973, o último ano de Clarice no JB, quando praticamente todas as participações são compostas por textos republicados, muitas vezes repetidos pela 3ª vez no jornal: 54 textos distribuídos ao longo de 35 semanas.¹⁰²

Parece possível postular que o desmerecimento da atividade tenha se transformado em uma recusa em cumprir a tarefa como cronista. Se no início ela ainda se esforça para compor textos inéditos, ao longo do tempo ela se recusa a fazê-lo e apenas republica textos anteriores ou edita os que tem a mão.

A necessidade de entregar os textos semanalmente para o JB fazia com que a escritora aproveitasse aqueles no quais ela estava trabalhando e os enviasse para a publicação. É interessante notar que esta atitude reforça ainda mais o menosprezo pela atividade de cronista:

¹⁰¹ A consulta de textos de Clarice Lispector publicados no JB, mas que não estão em *A Descoberta do Mundo*, só foi possível a partir da dissertação de Célia Ranzolin, que apresenta os textos na íntegra. RANZOLIN, op. cit, pp 32-161.

¹⁰² O número de textos não coincide com o de semanas porque muitas vezes apenas um pequeno trecho era republicado e o restante do espaço era preenchido por textos inéditos. Outras vezes, um mesmo texto ocupava mais de uma semana, como é o caso de contos maiores como “A Legião Estrangeira” e “O ovo e a Galinha”.

seu trabalho era, fundamentalmente, escrever outros tipos de texto, não crônicas. Se estas surgiam, eram publicadas, mas não há um esforço para que elas fossem compostas. Os próprios termos escolhidos para se referir ao modo como estes textos eram “compostos” na já citada entrevista a Marina Colasanti e Afonso Romano de Sant’Anna são, por si só, significativos: *Publicar* estes textos, para Clarice, era *aproveitar* seu trabalho do livro e publicá-lo no jornal. Dedicando-se sistematicamente ao trabalho de escrever *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, por exemplo, a atividade no JB, apesar de ser parte significativa de seu orçamento familiar, ficava em segundo plano e ela apenas encaixava no jornal trechos de seu trabalho realmente importante.

Em alguns períodos, esta prática de republicar era tão constante que não havia como não perceber que ela havia deixado de lado a tarefa de cronista. Entre 5 de julho até 30 de agosto de 1969 e 3 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”;¹⁰³ todos de *A Legião Estrangeira*, de 1964, mas que também estão em *Felicidade Clandestina*, de 1971 e fica 14 sábados sem publicar textos inéditos. Nove semanas consecutivas (ou quase dois meses) no primeiro período e 5 semanas no segundo.

Algumas hipóteses podem ser formuladas a partir da distribuição dos textos reescritos ao longo dos sete anos de atuação no JB. Entre 1967 e 1969, 34 trechos do romance *Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres* são publicados no JB.¹⁰⁴ Após este período, Clarice publica apenas dois pequenos trechos deste livro em 1972.¹⁰⁵ Trabalhando no romance entre 1967 e 1969, concomitantemente à atividade no JB, ela simplesmente “aproveitou” o trabalho que vinha realizando para cumprir sua tarefa no jornal.

¹⁰³ Estes contos recebem no JB respectivamente os títulos de “Atualidade do ovo e da galinha”, “Cinco relatos e um tema”, “A princesa” e “Travessuras de uma menina”.

¹⁰⁴ A dissertação de mestrado de Célia Ranzolin aponta para trechos de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres* no JB e serviu de base para a construção de nosso panorama de republicações. Identificamos, no entanto, mais textos deste romance no JB do que os apresentados pela autora. RANZOLIN, Célia. Op. cit. p. 170.

¹⁰⁵ “Em Busca do prazer”, publicado em 19 de fevereiro e “Saudade”, em 27 de maio de 1972. Este último foi publicado também em 1968.

Em 1969, além destes trechos do romance, há também outros 22 textos, incluindo duas entrevistas¹⁰⁶ feitas pela autora para a revista *Manchete*, reaproveitados no JB. É um número significativo, considerando-se que, dos 52 sábados deste ano, 28 deles tenham sido ocupados por textos que não foram escritos exclusivamente para o jornal. Por que republicar tanto? Qual o objetivo disso?

Descarrilhando a tarefa de escrever para ganhar dinheiro

Em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Vilma Arêas mostra a similaridade entre as estratégias textuais da autora em diversos gêneros:

*(...) julgo não haver dúvida de que as estratégias textuais utilizadas pela escritora são basicamente as mesmas: textos fragmentados mesmo quando escritos a fio, muitas vezes revelando um surpreendente inacabamento ou indiferença a composições rematadas. “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um vôo e cai sem graça no chão”, escreve na Introdução a “Fundo de Gaveta”. Além disso, em todos os seus textos, os dilemas existenciais, sempre presentes, não são enfrentados de forma categórica; há a mesma dificuldade em fornecer respostas.*¹⁰⁷

Mostramos como isso acontece nas crônicas da autora. Mesmo sendo uma atividade menosprezada por ela, o modo como estes textos se apresentam e os temas centrais não são diferentes da *Outra* obra da autora. Esta constância determina a peculiaridade das crônicas em relação à tradição do gênero, como procuramos provar até aqui.

Para Arêas, os textos escritos por Clarice sob encomenda e com “a ponta dos dedos”¹⁰⁸, como os contos de *A Via Crucis do Corpo*, por exemplo, apresentam um projeto literário que consistiria em “uma espécie de resistência da escritora à imposição em geral, o mal-estar

¹⁰⁶ Com Alceu Amoroso Lima e Pablo Neruda. Estas entrevistas foram publicadas em *De corpo inteiro*, compêndio de entrevistas da autora.

¹⁰⁷ ARÊAS, Vilma. Op. cit. p 114.

¹⁰⁸ A autora apresenta uma citação de Clarice em que ela distingue os textos escritos “com as entranhas” e os que são feitos “com a ponta dos dedos”.

por ceder ao mercado”.¹⁰⁹ Nestes textos, a autora propositalmente utilizaria uma linguagem caricata, cômica, além de apresentar “incongruências raiando o absurdo”. Ao ler estes textos, há um estranhamento:

*O leitor fica desconfiado, - é uma espécie de jogo - e não sabe se ela “descarrilha” porque quer ou porque não pode ou não se interessa em fazer diferente.*¹¹⁰

As crônicas do JB, evidentemente, também se encaixam neste grupo de textos escritos sob encomenda. No entanto, este “descarrilhamento” de que fala Arêas se apresenta de forma diferente. O descaso aqui se evidencia não pelo uso de uma linguagem e de modos de desfecho ficcional caricatos, beirando o absurdo, mas pela sistemática repetição de textos. Em muitos momentos, Clarice simplesmente não compunha crônicas inéditas, apenas republicava textos de outros veículos, recusando-se a realizar a atividade para a qual fora contratada.

Escolhas do auto-plágio

A seguinte imagem proposta por Compagnon sobre os efeitos do texto cabe aqui para ilustrar o que estes números significam:

*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.*¹¹¹

A intenção da autora parece ser firme: preencher espaços, cumprindo a atividade financeiramente utilitária e deixando bem claro que a atividade no jornal não era importante para ela; mas o modo como isto é feito, ou seja, os critérios e as motivações na escolha do que

¹⁰⁹ ARÊAS, V: op. cit. p. 115.

¹¹⁰ Ibidem, p. 118.

¹¹¹ COMPAGNON, op. cit. p 91

será republicado não podem ser previstos com exatidão. Isso porque afirmar que estes textos são republicados apenas para preencher o espaço do jornal não explica porque alguns textos são escolhidos em detrimento de outros.

O conto “O Ovo e a Galinha”, por exemplo, foi republicado não apenas no JB, como também em *Felicidade Clandestina; A Legião Estrangeira*, além de ter sido lido pela autora na curiosa conferência sobre bruxaria de que ela participou.¹¹² São quatro repetições de um mesmo texto, o que parece indicar um especial apreço por ele. Gotlib cita uma entrevista da autora que explica porque “O Ovo e a Galinha” era tão importante para ela.

Disseram que queriam um texto meu [para o congresso de bruxaria]. Aí eu não sabia fazer um... um texto de bruxaria porque não sou bruxa, né? Então eu disse: eu vou traduzir pro inglês ‘O Ovo e a Galinha’, que é o conto mais hermético, mais incompreensível e, ao mesmo tempo, compreensível, envolvente (...).¹¹³

Ser estranho e incompreendido é justamente o que torna “O Ovo e a Galinha” “compreensível e envolvente”. E por este motivo ele foi o texto escolhido para ser lido na ocasião e publicado outras três vezes. Além de Clarice gostar do conto, o fato de ser uma escritora que “ganhava com a releitura”,¹¹⁴ pode ter sido significativo para a decisão de expor o texto diversas vezes, pois esta “cantilena enjoada” poderia “dizer alguma coisa”¹¹⁵ com estas quatro repetições.¹¹⁶

¹¹² Em 26 de agosto de 1974, Clarice participou de um congresso de bruxaria na Colômbia. Nesta ocasião, após uma breve introdução, ela pede para alguém ler uma tradução feita por ela para o inglês de *O Ovo e a Galinha*. GOTLIB: pp 427-430.

¹¹³ GOTLIB: op. cit. p. 430.

¹¹⁴ Na entrevista a Julio Lerner, Clarice conta que uma menina de 17 anos lia e relia *A Paixão segundo G. H.* e que este era o livro de cabeceira dela. Após contar isso, ela conclui: “Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio”. Ver epígrafe deste trabalho.

¹¹⁵ “A repetição me é agradável, e a repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”. *A explicação que não se explica: Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1969. Ver epígrafe deste trabalho.

¹¹⁶ Apesar da hipótese de que estas escolhas se devem a um especial apreço de Clarice por este texto (e pelos outros que são constantemente repetidos) ser a que defendemos aqui, é preciso ainda considerar outras possibilidades: Clarice não republicava os textos preferidos, mas aqueles que a incomodavam. Seria, portanto, um esforço de se livrar deles ao tirá-los da gaveta e expondo-os aos diferentes leitores. Há outra hipótese: haveria nestes casos uma repetição aleatória, feita sem que a autora se desse conta que repetia tantas vezes o mesmo texto. Novamente, reafirmamos que nosso esforço aqui é apenas levantar hipóteses e tentar comprová-las, evitando facilitações redutoras.

As escolhas dos textos republicados se tornam ainda mais evidentes quando esmiuçamos o panorama destes textos e sua distribuição ao longo destes sete anos. Nenhum texto de *Laços de Família*, publicado em 1960, é alvo de republicações no JB. Mas há 55 textos da 2ª parte e 8 contos da primeira parte de *A Legião Estrangeira*, de 1964¹¹⁷ no JB. Parece possível concluir que os contos deste livro ainda não tinham “se desapegado” da autora e houvesse a necessidade de relê-los e redizê-los novamente, o que não ocorria com *Laços de Família*, de 1960. Estes textos foram, sim, republicados, mas no início da década de 60, na Revista *Senhor*, não no fim da mesma no JB.¹¹⁸

É interessante notar que, com a exceção de *A solução*, todos os contos da primeira parte de *A Legião Estrangeira* estão em *Felicidade Clandestina*. Além disso, há 60 textos da segunda parte no JB. Com isso, a autora chama atenção duplamente para o livro que ela afirma ter passado despercebido por conta da publicação de *A Paixão Segundo G. H.* no mesmo ano: no JB e em *Felicidade Clandestina*. Com esta dupla “reestréia”, o foco dos leitores fica apenas nestes contos e a autora desfaz o pouco destaque que receberam no momento da primeira publicação.

Quando o texto estava em processo de criação e, portanto, ainda não tinha “se desapegado” da autora, as republicações são mais constantes. Uma prova disso é que 34 trechos de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres*, de 1969, estão presentes no JB. O mesmo ocorre com 21 textos de *Felicidade Clandestina*, de 1971¹¹⁹, nove trechos de *Água Viva* e sete textos de *Onde Estivestes de Noite*, de 1974.¹²⁰ São livros publicados durante o

¹¹⁷ Posteriormente publicados com o título de *Para não esquecer*.

¹¹⁸ Dos 13 contos do livro, seis deles estão na revista. São eles: “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”, “Feliz Aniversário” e “Uma Galinha”, publicados em 1959, um ano antes da publicação em livro. “A imitação da Rosa” e “O Búfalo” são publicados, respectivamente, em 1960 e 1961. Ver GOTLIB, op cit. p. 309 e 315.

¹¹⁹ Incluindo as republicações de “O Ovo e a Galinha”, “A Legião Estrangeira”, “Miopia Progressiva” e “Uma Amizade sincera”, que também estão em *A Legião Estrangeira*. Estes textos foram publicados, portanto, no mínimo, três vezes: No JB, em *Felicidade Clandestina* e em *A Legião Estrangeira*.

¹²⁰ Incluindo a republicação de “Um caso complicado”, também presente em *A Via Crucis do Corpo* (1974) como “Antes da Ponte Rio-Niterói”. O conto, portanto, também foi publicado três vezes: no JB, em *A Via Crucis do corpo* e em *Onde Estivestes de noite*.

período em que Clarice publicava no jornal, de modo que, novamente, seu processo de escolha se baseava em “aproveitar” o texto que ela estava escrevendo no momento, relendo-o, repensando-o e reformulando-o, além de cumprir a tarefa que garantia o sustento da família.

Em alguns casos, poderíamos explicar esta repetição sistemática de textos apenas por um descaso crescente em relação à atividade. Mas grande parte destas 212 republicações não se deve apenas à necessidade de preencher o espaço destinado a Clarice no jornal. Sendo “O Ovo e a Galinha”, por exemplo, um texto que a autora não compreendia, não parece estranha a hipótese de que, submetendo este texto a diferentes públicos e leituras, Clarice buscasse que ele fosse compreendido, talvez não por ela, mas por outras pessoas. Assim, ao reler este texto, o objetivo não seria apenas utilitário, mas o de direcionar a ele um novo olhar crítico. Para Philippe Willemart,

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.

121

Ao reler o próprio texto republicado, Clarice sairia do papel de *autora* do texto, para se tornar *leitora* deste. Diante da republicação, Clarice parece tentar compreender os sentidos que a autora - não mais um “eu”, mas um “ele” - pretendeu estabelecer com o texto. Ao se tornar leitora de um texto escrito por ela mesma, estas *personas* não coincidem por completo. Se a intenção do autor biográfico não é evidente e de fácil dedução, é preciso que ele saia de seu papel para compreender o que o texto significa. É preciso relê-lo, recopiá-lo, republicá-lo, redizê-lo.

Um efeito deste processo de releitura, cópia e reescrita pode ser percebido em um recorte de jornal exibido na exposição sobre Clarice Lispector no Museu da Língua

¹²¹ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna*. São Paulo: Editora da USP, 1993.

Portuguesa¹²² referente ao texto *Tortura e Glória*, publicado em 2 de setembro de 1967. O título da então publicação no JB está riscado; sobre ele, escrito com a letra de Clarice está o modo como ele seria republicado em 1970 no livro de contos homônimo: *Felicidade Clandestina*. Ainda que não possamos identificar com certeza o momento daquela anotação com o momento da reescritura do título do texto, parece evidente que a preocupação de riscar o recorte de jornal, reescrevendo-o, demonstra a preocupação da *autora* que, após ter se colocado na posição de *leitora* do próprio texto, retoma a autoria e reformula o título que lhe pareceu inadequado.

Para Compagnon,

Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições. (grifo nosso)
123

É preciso repetir para compreender, isso porque se, “ler, e sobretudo reler, é comparar”¹²⁴, a releitura de um mesmo texto faz com que surjam ressignificações, o que possibilitaria um entendimento. O mesmo podemos afirmar sobre a republicação, já que reeditar um texto implicaria uma releitura feita com um certo distanciamento pelo autor e pelos leitores. Diferenças são produzidas: novos leitores, novos veículos, novos interesses, novos objetivos de leitura mudam o texto e, ainda que se reconheça que “não se compreende nada” porque “o que está ali é outro”,¹²⁵ o texto não se engessou numa única interpretação, está vivo e em movimento, o que é profundamente positivo.

Assim, a repetição não serviria apenas para preencher espaços, garantindo o sustento familiar no cumprimento desta tarefa menor, mas ressignificaria os textos, alcançando uma nova compreensão, quer seja dos leitores, quer seja da própria autora, quer seja de ambos. Ao

¹²² Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*. Museu da Língua Portuguesa (24/04 - 02/09/2007)

¹²³ COMPAGNON,, Antoine. Op cit. p. 68.

¹²⁴ COMPAGNON, op cit. p 69

¹²⁵ “Releio? Menti! Não ousou reler. Não posso reler. Do que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada...” Bernardo Soares/Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

repetir textos, diz-se o mesmo, mas alcançam-se compreensões e significados distintos. Nos casos em que há alterações significativas entre uma versão e outra, o jornal serviria também como um espaço de ressignificação - de um texto anterior que precisava ser revisto - ou de ensaio e experimentação - para um texto que será publicado posteriormente.

Alterações sobre um fundo de repetições

O fato é que, mesmo quando não há alterações significativas no corpo do texto, “o que está ali é outro”. As versões de “O Ovo e a Galinha” no jornal e nos livros de contos, por exemplo, são muito similares, o que não nos permite dizer que os textos sejam os mesmos. Ser lido por pessoas que compraram um livro de contos não é certamente o mesmo que ser lido em um jornal de grande circulação como o JB e muito menos que ser ouvido em um congresso de bruxaria. Se “o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isso simplesmente porque ‘jornal é para ser entendido’”,¹²⁶ é provável que este público, que não conhece a fama de escritora hermética de Clarice, se aproxime do texto tendo em mente outros pressupostos, gerando novas leituras que poderiam permitir uma compreensão possível.

As variáveis são muitas: há ainda o leitor que conhece outros textos da autora, mas que não leu “O Ovo e a Galinha” e que se depara com este texto em um jornal; há o que leu o conto no livro e agora relê no jornal; há o que lê um texto literário pela primeira vez; há o leitor de crônicas de outros autores e que desconhece a cronista Clarice Lispector. Os efeitos disto também são muitos: este texto pode causar apenas estranheza, não agradando aos leitores habituados a outro tipo de crônicas. Outros leitores poderiam acreditar que o texto era simples, reduzindo os sentidos deste. Relatos de Clarice confirmam que subinterpretações,

¹²⁶ Trecho da crônica “Escrever para jornal, escrever para livro”, publicada em 29 de julho de 1972.

superinterpretações e incompreensões são constantes, já que não foram poucas as vezes em que ela se queixou de ser vista como autora de textos “herméticos” ou de receber cartas de leitores que limitavam os sentidos que pretendeu dar ao texto. Muitas são as possibilidades. E seriam mil e uma, se mil e um leitores nos dessem. Uma delas é a de compreensão.

Mas as variáveis não se devem apenas aos diferentes leitores que se encontrarão diante destes textos. Evidentemente, o texto se altera. Mesmo se considerarmos aqueles em que nenhuma alteração foi feita, o fato de terem sido publicados em um jornal faz com que a republicação não constitua apenas uma repetição do texto, como já foi dito aqui. A mudança do veículo de publicação altera o texto, bem como o fato de existir uma distância temporal entre estas publicações: novo leitor, novo veículo, novo tempo, novo texto.

Ao comparar as versões publicadas no JB com os textos dos romances e dos livros de contos, percebemos que alterações feitas por Clarice nas diferentes versões não seguem nenhum padrão rígido. Algumas vezes, os textos não sofrem qualquer mudança, em outras se altera apenas o título e a base dos textos é a mesma; há casos em que apenas uma contextualização é introduzida, como se a explicar melhor o texto, mas o sentido não se altera. Em outros, os textos são profundamente alterados.

“Ritual (trecho)”, publicado em 27 de julho de 1968, foi publicado 5 vezes. Seguindo a ordem cronológica: em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), no jornal em 27 de julho de 1968, em *Felicidade Clandestina* (1971), novamente no JB em 13 de outubro de 1973 ¹²⁷ e em *Onde Estivestes de Noite* (1974). A seguir, trechos dos parágrafos iniciais das duas primeiras versões publicadas:

“Ritual” - Trecho

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

¹²⁷ Ranzolin aponta para esta republicação em sua dissertação, mas como não apresenta o texto na íntegra, não pudemos verificar se houve alterações nesta versão. RANZOLIN, Op cit.

Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua capacidade humana de ver a curvatura da terra.

São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar. (JB, 27 de julho de 1968)

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta para si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar (...) Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua capacidade humana de ver a curvatura da terra.

Deviam ser seis horas da manhã. O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar. (Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, 1969) (grifo nosso)

A versão publicada em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é diferente da do jornal (grifamos as alterações na 2ª versão). O trecho adaptado para o JB constitui um capítulo do livro e representa uma cena central para o romance quando Lóri entra sozinha no mar, mergulha e “com a concha das mãos cheias de água, bebe em goles grandes”. Isto representa uma vitória muito importante para ela dentro do processo de aprendizagem amorosa no qual ela é guiada pelo amante Ulisses.

Parece possível postular que, no jornal, o texto tenha recebido o título de “Ritual (trecho)”, pois em 1968, data da publicação, o romance estava sendo escrito, fazendo com que o texto fosse, portanto, compreendido pela autora apenas como uma parte do romance, sendo preciso marcar que ele estava sendo tirado do contexto a que pertencia.

Outra alteração significativa são os tempos verbais utilizados nas duas versões. No jornal, o uso predominante do presente, indica que o tempo da narrativa e o tempo da ação são simultâneos, aproximando o leitor da crônica do fato narrado. Por isso, o narrador da versão do jornal presentifica a cena (“são seis horas da manhã”), enquanto o narrador do romance se distancia dela (“deviam ser seis horas da manhã”). No romance, ocorre a utilização

predominante do passado, o que indica uma reformulação da cena feita pelo narrador, já que o tempo da narrativa não coincide com o tempo da ação. Com isso, ocorre um trabalho narrativo feito através do distanciamento da cena.

Seria lógico prever que a versão do jornal concedesse mais informações ao leitor sobre o contexto em que esta cena se insere. Em alguns casos isto acontece, como no início de “Ritual (trecho)” no JB, quando somos informados de que a mulher está de pé *na praia*, o que não é necessário informar ao leitor do romance que, no capítulo anterior, acompanhou a preparação de Lóri para o ritual descrito neste capítulo. No entanto, muitas vezes, a versão do romance é mais definidora do que a do jornal, como na descrição do momento em que Lóri bebe a água do mar:

Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons. (JB)

Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons para a saúde de um corpo. (Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres)

Alterações importantes ocorrem entre uma versão e outra. Na primeira, a personagem está acostumada a beber a água do mar, porque sempre fez isso. Não é o que acontece no romance, pois quando Lóri relata a Ulisses o evento, ela se mostra surpreendida com o ineditismo do episódio. Além disso, os goles da água do mar, na versão do JB, são bons e não somos informados da finalidade exata desta ingestão. No romance, beber esta água tem um benefício específico e claramente explicitado: os goles são bons para a saúde de um corpo.

São alterações importantes que demonstram uma ressignificação entre uma versão e outra. Os sentidos se alteram em alguns trechos, embora, as versões sejam muito parecidas de maneira geral. Para Vilma Arêas, “o texto deve ser ‘enxugado’ para que surja mais seco, mais

direto, tal como é exigido na crônica”.¹²⁸ No entanto, ser “mais enxuta” não facilita a compreensão do leitor do jornal, ao contrário.

O surpreendente é perceber que as versões posteriores dos contos são idênticas à do jornal e apenas o título é alterado. Evidentemente, esta é uma alteração significativa, já que o direcionamento da leitura é dado em grande medida pelo título dos textos. Alterando-os, altera-se também o sentido destes. No entanto, não podemos deixar de destacar nossa surpresa ao perceber que entre estas três versões, esta foi a única mudança.

As águas do mundo

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

Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua capacidade humana de ver a curvatura da terra.

São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar. (Felicidade Clandestina, 1971)

As águas do mar

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

Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua capacidade humana de ver a curvatura da terra.

São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar. (Onde Estivestes de Noite, 1974)

Nos contos, há muita diferença no modo como estas “águas” são nomeadas, ora pertencentes ao mundo, ora ao mar. Mas o fato de o corpo destes textos ser exatamente igual parece indicar que as alterações feitas entre a primeira e a segunda publicação foram

¹²⁸ ARÊAS, Vilma: op. cit. p. 36.

definitivas, de modo que a partir deste momento, as palavras do texto estariam prontas e a ressignificação se daria apenas pelas alterações feitas pelas diferentes leituras e pelos diferentes leitores nos outros veículos. Não haveria, portanto, mais um trabalho a ser feito no texto; o que não impediria novas leituras. O texto teria “se desapegado” de Clarice como *autora*, já que não parecia mais necessário fazer mudanças no corpo do texto. No entanto, ele não teria “se desapegado” dela como *leitora* e por isso ainda era importante republicá-lo, redizê-lo, reafirmá-lo.

Como se chama é outro exemplo de um texto publicado diversas vezes. São exatamente quatro. Cronologicamente: 1964, na segunda parte de *A Legião Estrangeira*, e três vezes no JB: em 19 de agosto de 1967, em 07 de junho de 1969 e em 06 de maio de 1972.¹²⁹

Transcrevemos a seguir as duas primeiras versões do texto:

Como se chama

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto - como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente - como se chama essa mágoa e esse rancor? Estar ocupada, e de repente parar por ter sido tomada por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota - como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? é este o nome. (A Legião Estrangeira, 1964)

Brincar de Pensar

A arte de pensar sem riscos. Não fossem os caminhos da emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir. Não se convidam amigos para o jogo por causa da cerimônia que se tem em pensar. O melhor modo é convidar apenas para uma visita e, como quem não quer nada, pensa-se junto, no disfarçado das palavras. Isso, enquanto jogo leve. Pois para pensar fundo – que é o grau máximo do hobby – é preciso estar sozinho. Porque entregar-se a pensar é uma grande emoção, e só se tem coragem de pensar na frente de outrem quando a confiança é grande a ponto de não haver

¹²⁹ Apenas a última delas não está em *A Descoberta do Mundo*. Célia Ranzolin aponta que este texto aparece em 1972, mas não o apresenta na íntegra. Por este motivo, não conseguimos consultar se ocorreram alterações nesta última publicação, já que não tivemos acesso ao arquivo do JB e nossa única fonte para estudar as crônicas publicadas no jornal que não estão em *A Descoberta do Mundo* é a dissertação de Ranzolin.

constrangimento em usar, se necessário, a palavra outrem. Além do mais exige-se muito de quem nos assiste pensar: que tenha um coração grande, amor, carinho, e a experiência de também se ter dado ao pensar. Exige-se tanto de quem ouve as palavras e os silêncios – como se exigiria para sentir. Não, não é verdade. Para sentir exige-se mais.

Bom, mas, quanto a pensar como divertimento, a ausência de riscos o põe ao alcance de todos. Algum risco se tem, é claro. Brinca-se e pode-se sair de coração pesado. Mas de um modo geral, uma vez tomados os cuidados intuitivos, não tem perigo.

Como hobby, apresenta a vantagem de ser por excelência transportável. Embora no seio do ar seja ainda melhor, segundo eu. Em certas horas da tarde, por exemplo, em que a casa cheia de luz mais parece esvaziada pela luz, enquanto a cidade inteira estremece trabalhando e só nós trabalhamos em casa mas ninguém sabe - nessas horas em que a dignidade se refaria se tivéssemos uma oficina de consertos ou uma sala de costuras - nessas horas: pensa-se. Assim: começa-se do ponto exato em que se estiver, mesmo que não seja de tarde; só de noite é que não aconselho.

Uma vez, por exemplo - no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora - eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de... e foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do animus brincandi, em matéria de pensar - como - hobby. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto tive que deixar pra ver depois - outro sinal de se estar no caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.

Então comecei uma listinha de sentimentos dos quase não sei o nome. Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto - como se chama o que sinto? A saudade que se tem de uma pessoa de quem a gente não gosta mais, essa mágoa e esse rancor - como se chama? Estar ocupada - e de repente parar por ter sido tomada por uma desocupação desanuviadora e beata - como se chama o que se sentiu?

Mas devo avisar. Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas infrutífero. (JB, 19 de agosto de 1967)

A versão do jornal contextualiza e explica como as perguntas sobre a nomeação de sentimentos impossíveis de serem nomeados foram feitas, apresentando uma versão menos “seca” e “enxuta” do texto do livro, diferentemente do que Arêas apresenta como regra geral nestas alterações. No JB, a aparentemente descompromissada brincadeira de pensar ocorre durante a escrita de um rol de roupas para lavar. Brincando-se, passa desta lista para outra: a

de sentimentos. Diante disso, Clarice se depara com a dificuldade em nomeá-los. Mas o momento em que se explicita a dificuldade de nomear é praticamente idêntico nas duas versões. Apenas algumas alterações são feitas:

<i>A Legião Estrangeira:</i>	JB, 19 de agosto de 1967:
1. <i>Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente</i>	<i>A saudade que se tem de uma pessoa de quem a gente não gosta mais</i>
2. <i>desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota</i>	<i>desocupação desanuviadora e beata</i>
3. <i>O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? é este o nome.</i>	<i>Mas devo avisar. Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas infrutífero.</i>

Em 1, o sentimento está um pouco mais delimitado na versão do jornal: trata-se de uma saudade e, ainda que esta não seja a palavra exata para delimitar o sentimento em questão, este termo auxilia o leitor a compreender aquilo que não foi nomeado, associando-o a um outro termo que ele conhece. Acrescenta-se na versão no livro uma recíproca que não está no jornal: não apenas somos nós que não gostamos da pessoa, mas ela também não gosta mais da gente.

Em 2, os adjetivos “milagrosa, sorridente e idiota”, que aparecem apenas na versão do livro, são substituídos por “desanuviadora”, o que indica uma simplificação no modo de descrever esta desocupação. Novamente, percebemos que não há um padrão único nas alterações feitas por Clarice: ora as versões do jornal são mais esclarecedoras e extensas, ora são mais reduzidas e simplificadas.

As alterações mais significativas estão em 3, o trecho que finaliza a crônica-conto: na versão do jornal, a cronista apresenta um conselho aos leitores: é preciso tomar cuidado com

esta brincadeira porque, embora ela seja divertida, é arriscada. É um final que aproxima esta adaptação do gênero crônica, por apresentar um fechamento para o assunto que vinha sendo tratado. Com isso, o texto apresenta um começo (apresentação da brincadeira de pensar), um desenvolvimento (certa vez, brincando de pensar, a cronista troca a atividade de listar roupas para a lavanderia pela de listar sentimentos) e um final, na forma de conselho para os leitores (deve-se tomar cuidado com a brincadeira, caso contrário ela se torna infrutífera).

De um modo geral, a versão do livro concede menos respostas e é mais “enxuta”. Ao longo de todo o texto, há apenas um esforço em nomear sentimentos impossíveis de serem nomeados. A única conclusão é que perguntar o nome é a única maneira possível de nomear. A primeira versão do JB não é “enxuta”, mas concede mais respostas e é de compreensão mais fácil do que a versão do livro. Isso porque, apesar dos sentimentos descritos também não estarem diretamente nomeados, há um esforço em explicar como se deu o processo que permitiu que estas perguntas fossem feitas.

Brincar de pensar descompromissadamente é o foco do texto no JB, diferentemente da versão do livro em que as atenções estão focadas na impossibilidade de nomear. As alterações entre os textos parecem consistir em um esforço de compor crônicas segundo a tradição: relatando um fato cotidiano em uma história linear, com começo, meio e fim (constituído, aqui, por um conselho aos leitores) e de forma descompromissada e leve.

Vale lembrar que esta crônica faz parte da primeira participação de Clarice no JB, de modo que este esforço em transformar o conto do livro em uma crônica faria mais sentido do que nos últimos anos. Quando o texto é publicado pela terceira vez, em 07 de junho de 1969, uma versão idêntica da que está no livro é publicada. Não seria estranho imaginar que dois anos depois do início da atividade, não haja mais um interesse em adaptar o texto, mas apenas *aproveitar* um trabalho já pronto - e do qual ela gostava exatamente porque ele concedia poucas respostas - no jornal.

Contextualizar para explicar melhor o texto do livro também é a alteração mais significativa na versão do JB de *A Cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade*. Publicada no jornal com o título *A Cozinheira Feliz* em 04 de março de 1972, além do título apenas uma frase e duas palavras grafadas de outra forma diferem as duas versões. A seguir a versão publicada na segunda parte de *A Legião Estrangeira* (1964):

A Cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade

“Therezinha, meu amor. Estás sempre em meu coração. desde o momento em que a vi meu coração tornou-se cativo de seus encantos. Ao vê-la tão meiga e bela senti minh’alma perturbada minha vida até então vazia e triste. Tornou-se cheia de luz e esperança acesa em meu peito a chama do amor. O amor que despertou em mim. Therezinha querida do coração é iluminado pela sua pureza e encontra em meu coração a grandeza de minha sinceridade. Que felicidade podemos encontrar um dia num coração que pulse Junto ao nosso, irmanados nas doçuras e agruras da vida um coração amigo que nos conforte uma alma pura que nos adore e leve ao céu doce balada de amor a mulher querida com que sonhamos. Eternamente seu apaixonado Edgar. Therezinha querida peça-lhe Resposta. Estrada São Luiz, 30-C, Santa Cruz é o meu endereço”

Na versão do JB, “Therezinha” dá lugar a “Terezinha”, simplificando o nome da cozinheira. No corpo do texto, apenas “minh’alma” se torna “minha alma”, fazendo com que a palavra perdesse essa marca de hipercorreção e afetação e/ou proximidade de uma grafia mais próxima do português europeu. Mas a alteração mais significativa é a introdução de uma única e curta frase no início do texto: “Não sabia ler, eu li alto para ela a carta”.

Muito é explicado com isso. Na versão do jornal, entendemos quem são os interlocutores da carta: a cozinheira de Clarice e seu namorado. Além disso, entendemos que a cronista teve acesso a ela porque sua cozinheira era analfabeta e pediu que ela lesse a carta recebida pelo namorado, podendo até mesmo supor que ela tenha transcrito o texto *ipsis literis*.

São muitas explicações. Desnecessárias e até mesmo incômodas se considerarmos que, para Clarice, a função do escritor era “falar o menos possível”. A atividade como cronista

seria desmerecida não apenas pela feição financeiramente utilitária do gênero, mas, sobretudo, pela necessidade de explicar demais, porque era esperado que aqueles textos fossem de fácil e rápida leitura. Por este motivo, a maior parte das republicações não segue este padrão de conceder explicações e contextualizações.

Há casos em que pequenas alterações modificam por completo o sentido dos textos, diferente do que acontece nos exemplos apresentados até aqui. Um dos exemplos mais significativos é a republicação de *Mas já que se há de escrever*, presente na segunda parte de *A Legião Estrangeira*:

Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. (A Legião Estrangeira, 1964)

Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas. (JB, 07 de junho de 1969)

A mudança parece ser mínima: apenas uma preposição e um artigo diferenciam as duas versões. Apesar disso, a mudança de sentido é total: as palavras, de instrumentos na opressão dos significados implícitos, tornam-se vítimas dela. Na versão do jornal são elas as esmagadas por um agente que não se explicita. Difícil delimitar se esta alteração se deve à intenção de simplificar o sentido do texto porque ele seria publicado em um jornal ou se o objetivo é denunciar a censura do regime militar, mais intolerante em 1969 do que em 1964. Há ainda a possibilidade de que a autora tenha reconsiderado o sentido do texto e entendido que as palavras não eram os algozes da significação, mas vítimas dela.¹³⁰

Outro exemplo de profunda alteração de sentido entre duas versões é o trecho de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* publicado em 26 de agosto de 1967:

O Processo

- Que é que eu faço? Não estou agüentando viver. A vida é tão curta, e eu não estou agüentando viver.

¹³⁰ Não podemos excluir, no entanto, a possibilidade que tenha ocorrido um erro de edição no momento da publicação no jornal, dada a profunda diferença de sentidos entre as versões e a diferença de apenas quatro letras entre uma versão e outra.

- *Não sei. Eu sinto o mesmo. Mas há coisas, há muitas coisas. Há um ponto em que o desespero é uma luz, e um amor.*
- *E depois?*
- *Depois vem a Natureza.*
- *Você está chamando a morte de natureza?*
- *Não. Estou chamando a natureza de Natureza.*
- *Será que todas as vidas foram isso?*
- *Acho que sim. (JB, 26 de agosto de 1967)*

- *Que é que eu faço? Não estou agüentando viver. A vida é tão curta, e eu não estou agüentando viver.*
- *Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em que o desespero é uma luz e um amor.*
- *E depois?*
- *Depois vem a Natureza.*
- *Você está chamando a morte de natureza.*
- *Não, Lóri, estou chamando a nós de Natureza.*
- *Será que todas as vidas foram isso?*
- *Não sei, Lóri. (Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, 1969)*

A primeira versão do texto, publicada no JB, também é apresentada no formato de uma conversa, sem que, como em casos que vimos até aqui, qualquer explicação fosse dada sobre quem são as pessoas que estabeleceram este diálogo ou qual a situação em que ele aconteceu. No romance, este é mais um dos diálogos entre Lóri e Ulisses em que o amante da personagem principal concede a ela algum ensinamento. Embora as perguntas sejam as mesmas nas duas versões, as respostas são profundamente diferentes.

A primeira mudança significativa é a resposta dada pelo interlocutor a uma queixa inicial: na primeira versão, uma personagem afirma que compartilha do mesmo sofrimento da outra e assume também não saber como lidar com a sensação de angústia diante da vida. Isto não acontece no diálogo entre Ulisses e Lóri, quando os interlocutores são nomeados. Na segunda versão, ele apenas reafirma a ignorância da amante diante de uma série de fatos concedendo a mesma explicação acalentadora presente na versão do jornal (“Há um ponto em que o desespero é uma luz, e um amor”), mas sem mostrar que compartilha do sofrimento dela.

Nas duas versões, o desespero é sucedido respectivamente por uma luz, um amor e pela “Natureza”. No jornal, uma das personagens não nomeadas questiona outra sobre o sentido deste termo: seria a morte um sinônimo de natureza? No romance, Lóri não pergunta se é este o sentido que Ulisses quis estabelecer, mas afirma que a intenção dele foi mostrar uma equivalência entre os termos, do que ele discorda: quis afirmar que nós (ele e Lóri? Ele e todos os seres humanos? Ele, Lóri e a Natureza?) somos a Natureza. No jornal, a personagem apresenta um sentido diferente para o termo “Natureza”: ela é a própria natureza. Diante disto, nas duas versões, o mesmo questionamento: “será que todas as vidas foram isso?”. O interlocutor do jornal acha que sim, já Ulisses não sabe.

As alterações de sentido parecem indicar que as respostas concedidas no diálogo na primeira versão não são corretas, ou que não se tem tanta certeza sobre elas. Publicar outra versão deste texto parece significar não apenas uma reformulação de sentido, mas uma necessidade de expor uma nova compreensão dos fatos ou mesmo uma nova tentativa de solucionar uma problematização irresolvível.

As diferenças entre as versões dos trechos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* no JB e a versão final do romance merecem atenção especial. Em grande parte das 34 vezes em que trechos deste romance foram publicados no JB, a mudança consistia em mudar o foco narrativo da terceira pessoa (no romance) para a primeira (no jornal).

A diferença entre as versões de *A surpresa*, publicada no JB em 19 de agosto de 1967, e o trecho de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é exatamente esta mudança do foco narrativo. Isto, aparentemente, parece ser apenas mais um dos momentos em que Clarice *aproveita* trechos de um romance e, com pequenas alterações, os publica no jornal. Considerando que textos confessionais em primeira pessoa fazem parte da tradição do gênero, nada mais fácil do que mudar o foco narrativo de um trecho do romance que ela vinha

escrevendo e publicá-lo, sem se preocupar em escrever algo completamente inédito. Mas é preciso olhar para esta mudança com mais atenção.

A surpresa

Olhar-se no espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos meus lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado no espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (JB, 19 de agosto de 1967)

Olhou-se avidamente de perto no espelho e disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos meus lábios manteve a inocência.

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado no espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como a um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo, mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei, eu existo. (Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, 1969)

O uso da primeira pessoa no jornal indicaria que quem relata estes fatos é a própria cronista. No romance, os pensamentos de Lóri são transmitidos ao leitor através do narrador. Comparando os dois textos, podemos supor uma identificação entre personagem e autor tão intensa que as considerações que elas - Lóri e Clarice - fazem quando estão diante do espelho são as mesmas. A identificação não ocorreria apenas entre Clarice e ela, mas também com Ulisses. O narrador do romance afirma que Lóri nomeia o prazer deste momento como “gosto de ser” por influência do amante e a cronista o nomeia de forma semelhante (“alegria de ser”), não por influência de qualquer pessoa, mas por um pensamento que apresenta como sendo seu.

Por mais perigoso que seja confundir a figura de Clarice Lispector com a que se enuncia em primeira pessoa nas crônicas, não podemos negar que as características do gênero, o tom confessional e o intimismo que estes textos apresentam nos permitem fazer esta aproximação. Vale lembrar que a definição do gênero dada por Afrânio Coutinho e apresentada na primeira parte deste trabalho determina que nas crônicas - assim como nos ensaios, nas cartas e nas memórias - o autor estabelece uma relação direta com o leitor. É diferente quando, em outros gêneros, há o uso da primeira pessoa. Para Daniela Kahn, os parênteses na dedicatória de *A Hora da Estrela* indicando que quem escreve é “na verdade, Clarice Lispector” e os momentos em que percebemos como o personagem Rodrigo S. M está imbricado na figura da própria autora cumprem duas funções: “borrar os limites entre realidade e ficção” e “chamar a atenção para a ambigüidade da figura do autor nesse romance”,¹³¹ superpondo as imagens e as funções do personagem que é, ao mesmo tempo, narrador da história de Macabéa e personagem de Clarice Lispector. O uso da primeira pessoa nas crônicas é diferente, já que, ainda que os limites entre realidade e ficção também possam estar borrados nestes textos - pois nada impede que a cronista ficcionalize a própria vida - não é de se supor que quem se enuncie ali seja outra pessoa que não o próprio autor. Não há espaço para a construção de uma personagem-narrador, mesmo porque o texto é assinado por Clarice e a expectativa do leitor é encontrar ali relatos da vida dela.

É preciso ter em mente o gênero como um elemento fundamental para se estabelecer a recepção destes textos. Quando ocorre o uso da primeira pessoa em contos e romances - gêneros nos quais não há esta relação direta entre autor e leitor - supõe-se que a fala é de um personagem-narrador. Na crônica, isto é diferente. Sendo um gênero em que há esta relação direta, o leitor poderia supor que quem se enuncia ali não é outro senão o próprio autor.

¹³¹ Kahn, Daniela. Op. cit. p. 103.

Há uma exposição mais direta, mesmo que a estratégia textual seja apenas transpor um texto dos livros para o jornal. Tendo em vista esta expectativa e estes efeitos do texto, podemos compreender a recusa de Clarice em assinar crônicas ao longo de sua atividade nos jornais e a preferência dela por ser apenas uma *ghost-writer*, já que ainda que ela tenha publicado contos e entrevistas em outros veículos, assinando-os com seu próprio nome, foi apenas no JB que ela assinou crônicas e, portanto, foi neste periódico que ela se tornou mais popular, expondo-se para um amplo público.

Nos casos das adaptações de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, há uma estratégia textual explícita e intencional: Clarice muda o foco narrativo e o leitor acaba por entender que aqueles pensamentos, falas e acontecimentos se referem à vida dela. Diversas vezes nos surpreendemos ao identificar atitudes e pensamentos de Lóri e Ulisses nos relatos pessoais de Clarice no jornal. Parece haver aqui uma tentativa de tomar para si as experiências e os pensamentos das personagens, transformando-se neles. Mas se considerarmos que a inspiração para o romance partiu de suas próprias experiências, tais como foram relatadas no jornal, essa mudança de foco narrativo significaria uma ficcionalização da própria vida, pois a autora transporia suas próprias experiências e pensamentos para as personagens. Há ainda outra possibilidade: estas estratégias estariam imbricadas e o autor tornar-se-ia um personagem na mesma medida que o personagem tornar-se-ia o autor.

De qualquer forma, esta estratégia de adaptação dos textos do jornal para os livros ecoa o que Freud apresenta em *Escritores criativos e devaneios*.¹³² Para ele, o processo dos escritores na criação de seus enredos e personagens é semelhante ao do sonhador que desloca e disfarça os conteúdos egoícos centrais para a constituição do sonho a fim de melhor resolver seus conflitos internos. Para ele, “o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces” fazendo com que o leitor perceba ali não apenas um

¹³² FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1974. vol. VII. p 156 - 158.

documento estritamente biográfico da vida do escritor, mas um relato ficcional com o qual ele também pode se identificar. Esse disfarce aqui é feito a partir da criação de personagens que viveriam situações e teriam pensamentos semelhantes aos de Clarice. Para Freud,

*O romance psicológico, sem dúvida, deve sua singularidade à inclinação do escritor moderno de dividir seu ego, pela auto-observação, em muitos egos parciais, e em consequência personificar as correntes conflitantes de sua própria vida mental por vários heróis.*¹³³

Um exemplo disso em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é o momento em que Lóri corta os cabelos antes de um encontro com Ulisses. Ao ver a mudança, eles têm uma discussão:

Enquanto se aproximava de Ulisses, que estava no terraço do bar bebendo, ele a olhou e de tanta surpresa decepcionante nem sequer se levantou:

- Mas você cortou os cabelos! Você devia ter me perguntado antes!

- Eu não tinha planejado cortar, resolvi na hora.

Ela sabia como ele se sentia porque ela tivera uma angustiada sensação de perda à medida que os cabelos eram cortados e as mechas mortas caíam no chão. (grifo nosso)

A mesma sensação de perda após cortar os cabelos é relatada por Clarice em uma de suas crônicas em que ela relata seu cotidiano aos leitores do JB:

Gostos Arcaicos

Tive uma angustiada sensação de perda um dia desses. É que, sem pensar muito e resolvendo na hora mesmo, mandei Luis Carlos, meu cabeleireiro, cortar os meus cabelos bem curtos. À medida que eram cortados e as mechas caíam mortas no chão, eu olhava para o espelho e via como estava assustada com minha decisão. E foi então que veio a noção de perda.¹³⁴ (grifo nosso)

¹³³ FREUD. Op. cit. p 158.

¹³⁴ Publicada em 25 de abril de 1970.

Clarice e Lóri cortam os cabelos sem planejar, por impulso.¹³⁵ Ambas sentem a mesma perda quando vêem as “mechas mortas caindo no chão”. Assim, parece que uma situação cotidiana na vida da autora a inspirou na composição do diálogo estabelecido entre os personagens e ela trabalha este fato ficcionalmente mostrando como a mesma sensação de perda sentida por ela ao cortar os cabelos foi a causa de um desconforto entre as personagens Ulisses e Lóri.

Em grande parte das adaptações de *Uma aprendizagem* para o jornal, ocorre esta mudança de foco narrativo. Na maior parte das vezes, como neste relato sobre o corte de cabelo, é Lóri quem pensa da mesma forma que Clarice; mas há situações em que a identificação é também com Ulisses. Muitas vezes, a alteridade entre Lóri e Ulisses, elemento fundamental para a constituição do romance, perde-se na adaptação para o jornal, causando efeitos interessantes. Se, no romance, é Lóri quem aprende com o amante e é ele quem assume um tom didático e professoral para guiá-la no processo de aprendizagem empreendido por ambos, ao transpor estes diálogos para a primeira pessoa, o que fica evidente não é uma dualidade conflituosa entre a aluna e o professor e entre dois amantes, mas uma interessante unificação entre personagens, autor e autor-personagem.

No romance, há um momento em que Ulisses e Lóri se encontram em uma piscina. Ele fica em silêncio o tempo todo e acredita que ela se incomoda com isso. Diante deste equívoco, o amante a consola:

- Não tenha medo, disse ele sorrindo, não tenha medo do meu silêncio... Sou um louco, mas guiado dentro de mim por uma espécie de sábio...

Ele não a entendera, pois: pensara que estava perturbada pelo silêncio. Lóri não respondeu. Já estava habituada ao tom didático de Ulisses que na verdade não era pedante (...) Ele não a entendera e isso alegrou-a. Pois Lóri descobriu o que estava acontecendo com enorme delicadeza: aquilo que ela julgara ser apenas o seu olhar direto para Ulisses e para realidade dele fora o primeiro passo assustador para alguma coisa. Ou ele percebera? Percebera, sentiu

¹³⁵ Fotos da época mostram, de fato, Clarice de cabelos curtos, enquanto em outras mais antigas ela está com os cabelos compridos.

*ela, mas sem saber do que se tratava, sentira que ela avançara e então quisera assegurá-la com a segurança de retomar o silêncio.*¹³⁶

O silêncio é entendido de forma diferente pelos amantes. Ulisses acredita que ela se incomoda, Lóri se vê confortável com isso, entendendo ainda que ficar em silêncio era uma importante conquista no seu processo de aprendizagem. Permanece quieta, sentindo que ele a compreendia, mas sem ter certeza se estava certa. Em seguida, Ulisses tem uma fala que, posteriormente, seria transformada em crônica no JB:

*- (...) Mas cuidado. É melhor não falar, não me dizer. Há um 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.*¹³⁷ (grifo nosso)

No romance esta fala tem a função de determinar a função significativa do silêncio no processo de aprendizagem amorosa e na relação estabelecida entre os amantes. Esta fala de Ulisses adquire outro sentido quando Clarice, a fim de se queixar da projeção exagerada que o sucesso no JB tomou, a utiliza na crônica *Anonimato*, de 10 de fevereiro de 1968:

Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerai sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um 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. (grifo nosso)

O objetivo aqui é impor sua liberdade enquanto autora: mesmo sendo obrigada a escrever crônicas para sobreviver, ela se recusa a escrever sobre determinados assuntos e reconhece a função significativa do silêncio em sua obra. A fala é idêntica nos dois textos, ainda que se referindo a assuntos diferentes e partindo de pessoas - ou personagens - diferentes, Clarice assume para si a fala de Ulisses, adaptando o que ele diz em um contexto para um problema de sua vida pessoal e sua carreira literária. Ou, ainda, a autora faz com que

¹³⁶ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, p 70.

¹³⁷ *Ibidem*, p 71.

Ulisses assumia para si um pensamento dela, ficcionalizando sua angústia de estar impedida de se silenciar por motivos financeiros.

O trecho a seguir é uma seqüência das meditações de Lóri após ela ter se olhado no espelho e se questionar sobre o próprio mistério, adaptados para a crônica *A surpresa*, já apresentada aqui. É interessante ver como dois parágrafos relacionados entre si dentro do romance puderam ser transformados em crônicas distintas, publicadas com quase 2 anos de diferença. Entre eles podemos perceber a mesma diferença: foco narrativo na primeira pessoa no jornal e na terceira pessoa no livro:

E pelo mesmo fato de se haver visto no espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento - a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava de condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela que, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor. Já tentara se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas curtas demais. (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte da sua condição). (Só quando queria andar certo com o mundo é que se estraçalhava e se espantava). E de repente sorriu para si própria com um sorriso amargo, mas que não era mau porque também ele era de sua condição. E de repente sorriu para si própria com um sorriso amargo, mas que não era mau porque também ele era da sua condição. (...)

Pareceu-lhe que Ulisses, se ela tivesse coragem de contar-lhe o que sentia, e jamais o faria, se lhe contasse ele responderia mais ou menos assim e bem calmo: a condição não se cura mas o medo da condição é curável. (Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres)

Condição Humana

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do Universo é tão grande que não se chama de condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas curtas demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de

repente, rio de um riso amargo que só não é mau porque é da minha condição. A condição não se cura mas o medo da condição é curável. (JB, 04 de janeiro de 1969)

No romance, Lóri faz estas considerações sobre sua condição, após olhar-se no espelho. No jornal, é Clarice quem apresenta estes pensamentos, sem dizer por que eles ocorreram ou em que momento isto aconteceu. Apesar dos pontos em comum, há diferenças significativas entre o que Clarice afirma e o pensamento da personagem Lóri:

A condição humana de Ulisses era maior que a dela que, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor. Já tentara se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas curtas demais. (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte da sua condição). (Só quando queria andar certo com o mundo é que se estraçalhava e se espantava). (Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres)

O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas curtas demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. (JB, 04 de janeiro de 1969)

Lóri se compara com Ulisses: ele é melhor que ela, tem uma condição humana superior, ainda que ela considere seu cotidiano mais rico. No jornal, não há qualquer comparação entre Clarice e outra pessoa, pois o texto está centrado na imagem que ela faz de si mesma. Ambas sentem o mesmo descompasso com o mundo exterior, suas tentativas de se adequar a ele são inúteis e ridículas e elas se sentem mancadas por este motivo. Ser manca é intrínseco a esta condição, mas Lóri, embora saiba que deveria, não consegue aceitá-la; Clarice aceita isso, e o faz com alegria. Ainda assim, tal como a personagem, ela se estraçalha diante das tentativas de se adequar ao mundo, quando tenta andar certo com ele.

Diante disso, ambas riem amargamente, mas por motivos diferentes: Lóri porque “se cansava de ser” e Clarice porque chega a uma conclusão sobre sua própria condição humana: ela seria assim para sempre, mas poderia deixar de ter medo disso.

E de repente sorriu para si própria com um sorriso amargo, mas que não era mau porque também ele era de sua condição. (Lóri se cansava muito porque ela não parava de ser). Pareceu-lhe que Ulisses, se ela tivesse coragem de contar-lhe o que sentia, e jamais o faria, se lhe contasse ele responderia mais ou menos assim e bem calmo: a condição não se cura mas o medo da condição é curável. (Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres)

Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é mau porque é da minha condição. A condição não se cura mas o medo da condição é curável. (JB, 04 de janeiro de 1969)

“A condição não se cura mas o medo da condição é curável”, frase que conclui o texto do jornal seria proferida, no romance, por Ulisses, em um diálogo imaginado por Lóri. Ela nunca assumiria para ele este sentimento doloroso de saber ter uma condição humana constituída por um permanente descompasso com o mundo, mas, se o fizesse, imagina que ele diria com a calma e tranqüilidade próprias de sua condição superior, a mesma frase com a qual Clarice conclui seus pensamentos sobre sua condição. Assim, ela assume para si a frase que Lóri gostaria de ter dito. Não ser capaz de ser a autora deste pensamento causa irritação na personagem:

Ele diria isso ou qualquer outra coisa - irritou-a porque cada vez que lhe ocorria um pensamento mais agudo ou mais sensato como este, ela supusesse que Ulisses era quem o teria.

Lóri se inferioriza em relação a Ulisses o tempo todo e, neste momento da narrativa, irrita-se ao atribuir a ele um pensamento elevado demais para ter partido de si própria. Ela não consegue reconhecer-se como alguém capaz de chegar a este tipo de conclusão, mas o fato é que esta frase não partiu de Ulisses, mas dela mesma. Lóri é contraditória: considera-se

incapaz, mas consegue chegar a conclusões brilhantes; inconforma-se com a própria condição, mesmo se sabendo capaz de deixar de temê-la.

Estas contradições, fundamentais para a compreensão da personagem, se desfazem na adaptação para o jornal, pois mesmo sentindo seu “descompasso com o mundo”, a cronista é capaz de perceber que o medo de sua própria condição humana poderia ser curado, ainda que a condição nunca o fosse. Lóri atribui este último pensamento a Ulisses, de modo que a ela cabe apenas a sensação de angustiada e descompassada inadequação, ficando qualquer compreensão dos fatos a cargo de seu amante.

Cabe aqui lembrar a definição de “estrangeiro” de Neusa Santos Souza:

*O estrangeiro, diz o senso comum, é o outro. Outro que se afirma em muitos sentidos: outro país, outro lugar, outra língua, outro modo de estar na vida, de fruir, de gozar (...). Para a psicanálise, o estrangeiro é o eu. O eu, não tomado como o quer o senso comum - unitário, coerente, idêntico a si mesmo - mas o eu pensado em sua condição paradoxal - dividido discordante, diferente de si mesmo - tal como, de uma vez por todas, o poeta nos ensinou: “Eu é um outro”.*¹³⁸

O eu é múltiplo e permanentemente dividido. O confronto reside exatamente no fato de esta multiplicidade precisar residir em um único ser, múltiplo internamente, mas indivisível externamente. Assim, ainda que tenhamos pensamentos e ações contraditórios entre si, todos eles partem de nós mesmos, seres individuais, ainda que múltiplos. Isso acentua nossa sensação de contradição interna. O que acontece aqui é a tentativa de solução deste paradoxo: Lóri teme sua condição humana incurável, Ulisses sabe que é possível abandonar este medo. Já a Clarice da crônica, apesar de também sofrer com isso, tal como Lóri, é capaz da compreensão de Ulisses. Ela é, portanto, Lóri e Ulisses ao mesmo tempo.

Dividir comportamentos contraditórios, associando-os a personagens distintas a fim de eliminar contradições internas através da ficção é também o que fazem os contos de fada, ao

¹³⁸ SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, 1998. KOLTAL, Caterina (org). p 155.

construir as imagens de uma bruxa, absolutamente má e de uma mãe/fada, absolutamente bondosa. Para Bruno Bettelheim:

*Estas fantasias ajudam (...) a divisão típica entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite a criança ter raiva da 'madrasta' malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira que é encarada como uma pessoa diferente. Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio em que a habilidade de integrar emoções contraditórias está apenas começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela - uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe.*¹³⁹

Evidentemente, o que faz Clarice nestas adaptações não é o mesmo que fazem os contos de fada ao permitirem à criança lidar melhor com os próprios conflitos a partir da repetição das mesmas histórias. Mas há proximidades se pensarmos no trabalho ficcional de tentar eliminar as contradições de um *eu* ficcional conflituoso - no caso, Lóri - atribuindo a si mesma, Clarice, apenas os pensamentos em que a personagem alcança algum entendimento. Não se constróem, portanto, uma personagem boa e outra má, como nas histórias infantis, mas apenas uma: aquela que Lóri gostaria de ser.

O jornal é um espaço em que a fusão entre narrador e autor é de tal forma explícita que a figura do primeiro acaba por quase desaparecer. O tom confessional próprio das crônicas faz com que entendamos aqueles textos mais como uma confissão da autora do que um relato ficcional. Esta fusão não ocorre apenas nas crônicas de Clarice. Como vimos, em *A Hora da Estrela* há um processo semelhante. O que podemos depreender aqui é uma fusão conflituosa, não apenas entre autor e narrador, mas entre personagens e autor que, neste caso, assume para si o que a personagem teria de positivo.

¹³⁹ BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980. p 86.

Mas nem sempre esta fusão entre autor e personagem é desejável, como neste caso. Em *Mineirinho*,¹⁴⁰ por exemplo, a autora se funde com o bandido que dá título ao texto, sentindo não apenas a revolta pelo ato covarde, mas também sendo atingida pelos mesmos treze tiros que o atingem:

(...)Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (grifo nosso)

Ao pensar com horror nos treze tiros que mataram o bandido, Clarice imagina ouvi-los e, progressivamente, transforma-se no outro e acaba sendo assassinada como ele. O contato com o outro é de tal forma intenso que, parafraseando a frase de Rimbaud, não apenas “eu é um outro”, mas *o outro sou eu*.¹⁴¹

Em “Encarnação Involuntária”, este processo de fusão com o outro é explicitado de maneira mais direta. O texto foi publicado na segunda parte de *A Legião Estrangeira* (1964), no JB em 4 de julho de 1970, e em *Felicidade Clandestina* em 1971. As duas últimas versões são idênticas, inclusive o título que recebem é o mesmo. Já a primeira versão em *A Legião Estrangeira* é mais curta e se dedica menos a narrar o processo de incorporação do outro e mais a mostrar a sensação quando isso acontece. Utilizaremos aqui as versões mais extensas publicadas em 1970 e 1971 a fim de mostrar mais detidamente este processo.

Um ponto em comum entre a fusão com *Mineirinho* e com a missionária do conto é que ela ocorre à revelia das pessoas envolvidas. Ao ouvir a notícia do assassinato do bandido

¹⁴⁰ “Mineirinho”, último conto da segunda parte de *A Legião Estrangeira*. Não está no JB.

¹⁴¹ Uma das melhores e mais curiosas canções dos Beatles trabalha de maneira interessante esta fusão do *eu* com o *outro*. Em “I am the Walrus”: *I am he/As you are he/As you are me/And we are all together*. In: *Yellow Submarine*, 1968.

com 13 tiros, inevitavelmente, ela passa a ver os tiros que o atingiram e, pouco a pouco, também é atingida por eles.

O mesmo ocorre quando ela se senta ao lado da missionária no avião:

Um dia, no avião... - ah, meu Deus - implorei - isso não, não quero ser essa missionária!

Mas era inútil. Eu sabia que, por causa de três horas de sua presença, eu por vários dias seria missionária. A magreza e a delicadeza extremamente polida da missionária já haviam me tomado. É com curiosidade, algum deslumbramento e casaco prévio que sucumbo à vida que vou experimentar por alguns dias viver. E com alguma apreensão, do ponto de vista prático: agora ando muito ocupada demais com meus deveres e prazeres para poder arcar com o peso dessa vida que não conheço - mas cuja tensão angelical já começo a sentir.

Ao observar o outro, independentemente das ocupações e preocupações que possam existir, encarna-se nele. Este processo é alheio à vontade deste *eu* que passa a ser um *outro* por alguns dias, mesmo que não queira:

Quando eu saltar em terra provavelmente já terei esse ar de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão. E no meu rosto estará impressa toda a doçura da esperança moral. Porque sobretudo me tornei toda moral. No entanto quando entrei no avião estava tão sadiamente amoral. Estava, não, estou! Grito-me eu em revolta contra os preconceitos da missionária. Inútil: toda a minha força está sendo usada para eu conseguir ser frágil (...)

Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto, seguro minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento. Entendo, entendo. Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão. Acuso, como a missionariazinha, as saias curtas das mulheres, tentação para os homens.

É interessante ver como se alternam os tempos verbais no texto. Iniciado o processo de encarnação, a princípio ela fala como missionária no futuro, porque este processo ainda não se completou:

(...) já terei esse ar de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão.

E no meu rosto estará impressa toda a doçura da esperança moral.

Ela tenta resistir, mas por fim, é obrigada a se entregar à incorporação inevitável do outro, pois todas as suas forças estão sendo involuntariamente consumidas para que este processo se complete e não sobra espaço para qualquer resistência. Por fim, ela fala e sente como a missionária. O processo está completo:

*Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto,
seguro minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento.
Acuso, como a missionariazinha, as saias curtas das mulheres, tentação para os homens.*

O *eu* permanecerá sendo o *outro* de forma explícita por alguns dias. Depois deste período, o processo se reverte e o *eu* volta a retomar seu próprio lugar. Mas não completamente, já que o *eu* é, permanentemente, um outro:

Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações.

E mesmo quando o *eu* predomina neste jogo de poder psicológico, ele é um personagem de si mesmo:

Mas não: eu sou uma pessoa. E quando o fantasma de mim mesma me toma - então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente a mim, e saímos com alguma altivez pelo mundo afora.

É importante notar que, embora lute para acreditar que “eu sou uma pessoa”, singularizando-se enquanto indivíduo, é o plural que predomina neste texto: *choramos uma no ombro da outra/ saímos com alguma altivez pelo mundo afora*. O *eu* não é apenas *um* outro, mas *vários* outros, mesmo quando tenta se constituir enquanto indivíduo uno e indissociável.

Conclusão

Estudar a obra de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* é ver como uma escritora singular se apropria de um gênero singular. A crônica é entendida de diversas maneiras: para Arrigucci é capaz de atingir a mais alta poesia ao tratar do cotidiano, mas para Machado de Assis é um gênero menor, frívolo, escrito para ser esquecido. Ainda que tentemos estabelecer as “regras do jogo”, o lugar que a crônica ocupa é tão fluido que mesmo Rubem Braga, o “inventor da crônica” para Clarice, é compreendido como um escritor de difícil definição.

Mas há alguns pontos em comum, ainda que não definidores para um engessamento, que identificam estas crônicas: são textos publicados em jornais, em que o cronista se coloca em contato direto com o leitor para falar de assuntos cotidianos, sem a rigidez dos textos jornalísticos e o comprometimento literário dos romances e contos. Não deixa de ser isto o que Clarice faz nos jornais.

Mas é preciso lembrar que é isto também que ela faz em toda sua obra, marcada por uma percepção particular de mundo e do cotidiano, ressignificados em forma de um texto que ela se recusava a chamar de literatura. Quando observamos a fragmentação e a indefinição destes textos no JB, chegamos à mesma conclusão: para muitos, seus romances também não poderiam facilmente ser compreendidos como tal. São marcados por uma fragmentação oriunda, em parte, do modo como ela compunha seus textos: a partir de anotações em folhas soltas, sobrepostas posteriormente em um processo de montagem do texto final.

Parece difícil afirmar que a Clarice dos livros é completamente oposta à do jornal ou negar que ela escrevia crônicas, ainda que de forma extremamente singular. Por isso, não podemos deixar de concluir que a Clarice Lispector dos contos, dos romances, das crônicas é a mesma Clarice Lispector: uma autora que faz contos, romances e crônicas não porque

planeja obedecer ao gênero a que estes textos pertencem, mas porque este era seu modo particular de escrever.

Neste trabalho nos detivemos, especificamente, na questão da republicação no JB. Fizemos um panorama em que constatamos surpreendentes 212 textos do jornal que também estão em outros veículos. Cabe questionar, diante disso, a que veículos pertenceriam os textos publicados inicialmente nos livros e republicados no JB por Clarice. Se, para Roncari, a crônica pertence ao jornal, pois quando ela é reunida posteriormente em um compêndio torna-se apenas a “imagem do que foi um dia”, muitos destes textos pertenceriam aos livros, pois ali foram publicadas pela primeira vez, e não ao jornal, ainda que também estejam presentes no JB.

Republicar cumpre várias funções na atividade de Clarice no *Jornal do Brasil*. A primeira delas, evidentemente, é preencher o espaço no jornal, cumprindo a atividade para a qual fora contratada sem muito esforço e sem comprometer sua atividade principal nos romances e contos. Mas, paralelamente a isso, há o interesse em “descarrilhar” como afirma Arêas sobre *A Via Crucis do Corpo*: se ela era obrigada a escrever por encomenda para sobreviver e se este gênero para ela era menor e menos importante do que seus outros trabalhos, Clarice demonstraria seu descontentamento explicitamente, republicando insistentemente e, em muitos momentos, simplesmente não cumprindo a tarefa para a qual fora contratada.

Mas estas explicações não dizem muito sobre por que determinados textos são escolhidos em detrimento de outros. O panorama realizado neste trabalho mostra que alguns textos foram publicados em até 4 veículos diferentes e muitos aparecem mais de 3 vezes no JB. Não podemos negar, diante desta insistência, que estes textos eram importantes para ela, e que, por isso, ela julgava válido repeti-los à exaustão. Isto porque repetir pode levar ao entendimento e à ressignificação. “Cantilena enjoada diz alguma coisa” e quanto mais vezes

ela é repetida, maior é a chance de ser compreendida pela autora, por seus leitores ou por ambos.

Esta ressignificação se dá de diferentes formas: ora os textos se alteram profundamente, ora são praticamente idênticos, ora apenas algumas poucas mudanças são introduzidas. Observá-las é ver o processo da feitura de um texto, as mudanças de sentido que a autora julgou necessárias para adaptá-los ao jornal ou porque tivesse mudado de idéia sobre o que havia escrito anteriormente. Não pretendemos aqui fazer crítica genética, mesmo porque não tivemos acesso aos manuscritos da autora. Nosso objetivo maior foi analisar as alterações entre os textos de uma publicação e outra e não postular hipóteses sobre como eles foram gerados.

Estas observações são de grande interesse para os estudiosos da obra de Clarice e para quem estuda o modo como ela se adapta à tradição da crônica enquanto gênero. Era de se supor que, no jornal, as mudanças consistissem em tornar o texto mais acessível, contextualizando brevemente informações dos romances e contos que não couberam no espaço do jornal. Em muitos casos, sobretudo nos anos iniciais da participação no JB, Clarice faz isso: adapta os textos, dando explicações e facilitando-os para o leitor.

Mas este esforço não dura muito tempo. O que não é de se surpreender, considerando que, para Clarice, a tarefa do escritor moderno era “falar o menos possível”. Muitas vezes, ela - propositalmente, é o que supomos - escolhe exatamente seus textos menos acessíveis e não os torna mais acessíveis ao leitor do jornal. Estão ali, repetidos e com mínimas alterações, *O Ovo e a Galinha* e *Estado de graça*, ambos considerados pela própria autora como textos de difícil compreensão. Republicá-los no jornal poderia indicar um interesse em “descarrilhar” a feitura da tarefa, demonstrando sua recusa em fazer concessões. Mas ao observarmos que eles não foram republicados apenas no JB, mas também em outros veículos, é possível supor que

exista um apreço especial por eles, talvez exatamente porque não são textos de fácil entendimento.

As alterações feitas para a publicação de trechos de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* no jornal merecem atenção especial. Em grande parte das vezes, a alteração mais significativa consiste em mudar o foco narrativo da terceira pessoa (no romance) para a primeira (no jornal), o que significa que Clarice assume para si as falas de Ulisses e Lóri e apresenta fatos vividos pela personagem como tendo sido vividos por ela. Assim, seria como se ela eliminasse o conteúdo dos parênteses apresentados na “dedicatória do autor” de *A Hora da Estrela*: Lóri e Ulisses também são “na verdade, Clarice Lispector”, mas ela não explicita isso como faz em seu romance.

O jogo de vozes, entre crônica e contos/romances, acaba por compor um terreno de sobreposições e deslocamentos - narrador, autor, personagem, leitor - que revela uma dança dinâmica e sutil. A escritora se vê na face do outro e com isso se expande, investiga-se, instiga o leitor a ouvi-la novamente de outro lugar. Plagiar-se ou republicar-se, como se viu por esse percurso, são formas de habitar lugares múltiplos para uma identidade fluida e errante, fazendo ecoar tantos eus quantos forem as frases migrantes no tempo e no espaço.

BIBLIOGRAFIA

ARÊAS, Vilma. *Na tapera da Santa Cruz*. São Paulo; Martins Fontes, 1987.

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

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Fragmentos sobre crônica*, in: Enigma e comentário: ensaios sobre Literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. *A semana*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio et. al.. *A vida ao rés-do-chão*, in: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHIAPPINI, Ligia. *Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto*.

In: revista on line Mulheres e literatura, volume 2.

_____. *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Revista Literatura e sociedade nº 1, 1996

_____. *Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora*. In: *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Hedra, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria - Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Ensaio e crônica*; in: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

DIMAS, Antonio. *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* In: Littera, nº 12, ano IV – set. dez. 1974.

ECO, Umberto (org). *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Ed. Imprensa, 1992

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1974. vol. VII. p 156 - 158.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GRANJA, Lucia. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

JACINTHO, Valéria Franco. *Cartas à Clarice Lispector: correspondência passiva da escritora depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa*. Dissertação defendida na USP em 1997.

JAUSS, Hans Robert et. al. *A Literatura e o Leitor: exercícios de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAHN, Daniela Mercedes. *A Via Crucis do Outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2005.

KHEL, Maria Rita. “A Psicanálise e o domínio das paixões”; in: *Os sentidos da Paixão*. Sergio Cardoso et. al. Funarte/Companhia das Letras, 2002.

LISPECTOR, Clarice e SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998

_____. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

_____. *A Cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995.

_____. *De corpo inteiro*. São Paulo. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

- _____ . *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *A hora da Estrela*: Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____ . *O Lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____ . *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____ . *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- _____ . *Para Não esquecer*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____ . *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- _____ . *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____ . *A Vida Íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1983.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- MONTEIRO, Teresa e MANZO, Lícia, orgs. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2005.
- MOYSES, Leila Perrone. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RANZOLIN, Célia. *Clarice Lispector cronista: No Jornal do Brasil (1967 – 1973)*. Dissertação de mestrado, UFSC, 1985.
- RONCARI, Luis. “A estampa da rotativa na crônica literária”, in: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade*, vol. 46, nº 1 – 4, jan. dez. 1985.

ROSEMBAUM, Yudith. “Metamorfoses do mal”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Sales, 2005.

_____. *Metamorfoses do mal: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1985.

SABINO, Fernando. *Gente*. Rio de Janeiro: Record, 1996. 4ª edição.

SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, 1998. Caterina Koltai (org)

TEIXEIRA, César Mota. *Narração, Dialogismo e Carnavalização: uma leitura de A Hora da Estrela de Clarice Lispector*. Tese de doutorado defendida na FFLCH em 2006.

TORRES, Cristina. *A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado defendida na PUC-SP em 2008.

WALDMAN, Berta. *A Paixão Segundo C.L.*, São Paulo: Editora Escuta, 1992.

_____. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Editora Perspectiva/ FAPESP, 2003.

_____ e ARÊAS, Vilma (org). Remate de Males nº 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP), 1989.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna*. São Paulo: Editora da USP, 1993.

SITES PESQUISADOS:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_do_brasil

http://jbonline.terra.com.br/destaques/110anosjb/110anosjb_impr_C2_9.html

<http://pt.wikipedia.org> http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Washington_Post

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/>

<http://www.khaledhosseini.com/>

<http://www.bravoonline.com.br/noticias.php?id=1661>

EXPOSIÇÕES VISITADAS:

Clarice Lispector: A Hora da Estrela. Museu da Língua Portuguesa (24/04 - 02/09/2007)

APÊNDICE - Panorama de textos republicados:

Título do texto no <i>Jornal do Brasil</i>	Data da publicação no <i>Jornal do Brasil</i>	Título da outra publicação	Data da outra publicação
1. <i>Brincar de Pensar</i>	19 agosto de 1967	<i>Como se chama</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964) Trecho de <i>Uma</i>
2. <i>A surpresa</i>	19 agosto de 1967	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969) p 19 Trecho de <i>Uma</i>
3. <i>Vitória Nossa</i> *	26 de agosto de 1967	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969) p 47 - 48 Trecho de <i>Uma</i>
4. <i>O processo</i>	26 de agosto de 1967	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 127 - 128
5. <i>Tortura e Glória</i>	02 de setembro de 1967	<i>Felicidade Clandestina</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971) Trecho de <i>Uma</i>
6. <i>Prece por um padre</i>	16 de setembro de 1967	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 56 e 113

			Trecho de <i>Uma</i>
7. <i>Primavera ao correr da máquina</i>	23 de setembro de 1967	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 114 - 116
8. <i>O medo do desconhecido</i>	07 de outubro de 1967	***	Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 73
9. <i>Uma coisa</i>	09 de dezembro de 1967	***	Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 138
10. <i>Calor humano</i>	13 de janeiro de 1968	***	Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 22 - 23
11. <i>Como uma corça</i>	27 de janeiro de 1968	<i>A Criada</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
12. <i>Anonimato</i>	10 de fevereiro de 1968	***	Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 71
13. <i>Deus</i>	10 de fevereiro de 1968	***	Trecho de <i>Água Viva</i> .
13. <i>Persona</i>	02 de março de 1968	***	Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 85

- | | | | |
|--|------------------------|---------------------------|---|
| <i>14. Restos de Carnaval</i> | 16 de março de
1968 | <i>Restos de Carnaval</i> | <i>Felicidade Clandestina</i>
(1971)

Trecho de <i>Uma</i> |
| <i>15. Estado de graça</i> | 06 de abril de
1968 | *** | <i>aprendizagem ou o livro</i>
<i>dos prazeres</i> (1969); p.
131 - 134

Trecho de <i>Água Viva</i>

Trecho de <i>Uma</i> |
| <i>16. A volta ao natural -
trecho</i> | 04 de maio de
1968 | *** | <i>aprendizagem ou o livro</i>
<i>dos prazeres</i> (1969); p.
103 - 105

Trecho de <i>Uma</i> |
| <i>17. Enquanto vocês dormem</i> | 18 de maio de
1968 | *** | <i>aprendizagem ou o livro</i>
<i>dos prazeres</i> (1969); p. 74
-75

Trecho de <i>Uma</i> |
| <i>18. Saudade</i> | 27 de maio de
1968 | *** | <i>aprendizagem ou o livro</i>
<i>dos prazeres</i> (1969);
p.119

Trecho de <i>Uma</i> |
| <i>19. Uma experiência</i> | 22 de junho de
1968 | *** | <i>aprendizagem ou o livro</i>
<i>dos prazeres</i> (1969); p.
135 |

20. <i>De uma conferência no Texas</i>	20 de julho de 1968	142	
21. <i>Em busca do outro</i>	20 de julho de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 56
22. <i>Ritual (Trecho)</i>	27 de julho de 1968		<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
		<i>As águas do mundo</i>	
		<i>As águas do mar</i>	Onde Estivestes de noite (1974)
		***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 78 - 80
23. <i>Como tratar o que se tem</i>	03 de agosto de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 28 - 29
24. <i>Uma história de tanto amor</i>	10 de agosto de 1968		<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
25. <i>Noite na Montanha</i>	24 de agosto de 1968		Onde Estivestes de noite (1974)
		***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro</i>

¹⁴² Trecho de uma conferência lida por Clarice em uma conferência realizada no Texas entre os dias 29 e 31 de agosto de 1963. Foi lida também em Vitória (ES), Belo Horizonte (MG), Campos (RJ), Belém (PA) e pela última vez em Brasília (DF) em 02 de junho de 1974.

			<i>dos prazeres</i> (1969); p. 36 -39
			Adaptação da entrevista com Grauben para a Revista <i>Manchete</i> . Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> . **
26. (sem título) *	07 de setembro de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 14
27. <i>Faz de conta</i>	19 de outubro de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 82 - 86
28. <i>A Bravata</i>	26 de outubro de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 82 - 86
29. <i>Aprofundamento das horas</i>	16 de novembro de 1968	<i>Escrever, prolongar o tempo</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
30. <i>O terremoto</i>	23 de novembro de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 13
31. <i>O Ritual</i>	23 de novembro de 1968	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 16
32. <i>O nascimento do prazer</i>	23 de novembro de	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro</i>

	1968		<i>dos prazeres</i> (1969); p. 119 - 121
	30 de		Trecho de <i>Uma</i>
33. <i>Se eu fosse eu</i>	novembro de	***	<i>aprendizagem ou o livro</i>
	1968		<i>dos prazeres</i> (1969); p. 125 - 126
	07 de		
34. <i>De uma conferência no</i>	dezembro de	<i>De uma conferência no</i>	<i>Jornal do Brasil</i> (20 de
<i>Texas</i>	1968	<i>Texas</i>	julho de 1968)
			Trecho de <i>Uma</i>
	04 de janeiro		<i>aprendizagem ou o livro</i>
35. <i>Condição humana</i>	de 1969	***	<i>dos prazeres</i> (1969); pp 19 - 20
			Trecho de <i>Uma</i>
	04 de janeiro		<i>aprendizagem ou o livro</i>
36. <i>O milagre das folhas</i>	de 1969	***	<i>dos prazeres</i> (1969); p. 111
			Trecho de <i>Uma</i>
	01 de fevereiro		<i>aprendizagem ou o livro</i>
37. <i>Não Entender</i>	de 1969	***	<i>dos prazeres</i> (1969); pp 43 - 44
			Trecho de <i>Uma</i>
	01 de fevereiro		<i>aprendizagem ou o livro</i>
38. <i>A proteção pungente</i>	de 1969	***	<i>dos prazeres</i> (1969); p. 145

			Entrevista com Alceu
	08, 15 e 22 de		Amoroso Lima feita para
39. <i>Alceu Amoroso Lima</i>	fevereiro de	<i>Alceu Amoroso Lima</i>	a <i>Revista Manchete</i> . **
	1969		Presente em <i>De Corpo</i>
			<i>Inteiro</i> .
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
40. <i>A tão sensível</i>	1º março 1969	<i>A sensível</i>	<i>Parte (1964)</i>
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
41. <i>Corças Negras</i>	05 de abril de	<i>África</i>	<i>Parte (1964)</i>
	1969		
			Entrevista com Pablo
			Neruda feita para a
42. <i>Entrevista relâmpago</i>	12 e 19 de	<i>Entrevista relâmpago</i>	<i>Revista Manchete</i> **
<i>com Pablo Neruda</i>	abril de 1969	<i>com Pablo Neruda</i>	presente em <i>De Corpo</i>
			<i>Inteiro</i> .
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
43. <i>Medo da Libertação</i>	31 de maio de	<i>Paul Klee</i>	<i>Parte (1964)</i>
	1969		
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
44. <i>Esboço do sonho do</i>	31 de maio de	<i>O líder</i>	<i>Parte (1964)</i>
<i>líder</i>	1969		
45. <i>O que é o que é</i>	07 de junho de	<i>Brincar de Pensar</i>	<i>JB (19 agosto de 1967)</i>
	1969		
		<i>Como se chama</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
			<i>Parte (1964)</i>
46. <i>Mas já que se há de</i>	07 de junho de	<i>Mas já que se há de</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
<i>escrever</i>	1969	<i>escrever</i>	<i>Parte (1964)</i>
47. <i>Amor à terra</i>	07 de junho de	<i>A ceia divina</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>

	1969		<i>Parte (1964)</i>
			Trecho de <i>Uma</i>
48. <i>A vida é sobrenatural</i>	28 de junho de 1969	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969); pp. 34 e 140</i>
			Trecho de <i>Uma</i>
49. <i>Espera impaciente</i>	28 de junho de 1969	***	<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969); p. 35</i>
50. <i>Atualidade do Ovo e da Galinha</i>	05, 12 e 19 de julho de 1969	<i>O ovo e a Galinha</i>	<i>A Legião Estrangeira (1964)</i>
		<i>O Ovo e a galinha</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
51. <i>Cinco relatos e um tema</i>	26 de julho de 1969	<i>A quinta história</i>	<i>A Legião Estrangeira (1964)</i>
		<i>A quinta história</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
	03, 09, 16, 23		Revista Senhor (1961)
52. <i>A Princesa (Noveleta)</i>	e 30 de agosto de 1969.	<i>A Legião Estrangeira</i>	<i>A Legião Estrangeira (1964)</i>
		<i>A Legião Estrangeira</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
53. <i>Humildade e técnica</i>	04 de outubro de 1969	<i>Escrever, humildade e técnica</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
54. <i>Os heróis</i>	04 de outubro de 1969	<i>Sem heroísmo</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>

55. <i>Primavera se abrindo</i>	04 de outubro de 1969	***	Trecho de <i>Água Viva</i>
56. <i>A explicação que não se explica</i>	11 de outubro de 1969	<i>A explicação inútil</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
57. <i>Menino a bico de pena</i>	18 de outubro de 1969	<i>Menino a bico de pena</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
58. <i>O intransponível</i>	25 de outubro de 1969	<i>Tentação</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
		<i>Tentação</i>	<i>A Legião Estrangeira</i> (1964)
59. <i>Brain Storm</i>	22 de novembro de 1969	<i>Tempestade de Almas</i>	Onde Estivestes de noite (1974)
		***	Trecho de <i>Água Viva</i>
60. <i>Nossa truculência</i>	13 de dezembro de 1969	***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 97 - 98
61. <i>Travessuras de uma menina</i>	03, 10, 17, 24, 31 de janeiro e 07 de fevereiro de 1970 ¹⁴³	<i>Os desastres de Sofia</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
		<i>Os desastres de Sofia</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)

¹⁴³ A penúltima parte do texto, publicada em 31 de janeiro, não está em *DM*.

		<i>Os desastres de Sofia</i>	<i>A Legião Estrangeira</i> (1964)
62. <i>Sábado, com sua luz</i>	28 de fevereiro de 1970		Trecho de <i>Água Viva</i>
63. <i>Eu tomo conta do mundo</i>	04 de março de 1970	***	Trecho de <i>Água Viva</i>
64. <i>O lanche</i>	07 de março de 1970	<i>O chá</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte</i> (1964)
65. <i>A italiana</i>	04 de abril de 1970	<i>Uma italiana na suíça</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte</i> (1964) Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro</i> <i>dos prazeres</i> (1969); p. 135
66. <i>Gostos arcaicos</i>	25 de abril de 1970	***	
67. <i>Lembrança da feitura de um romance</i>	02 de maio de 1970	<i>Escrevendo</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte</i> (1964)
68. <i>A inspiração</i>	09 de maio de 1970	<i>A escritora</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte</i> (1964)
69. <i>Quando chegar a hora de partir</i>	09 de maio de 1970	<i>Hora do marinheiro</i> <i>partir</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte</i> (1964)
70. <i>Conversa puxa conversa à toa</i>	16 de maio de 1970	***	Trecho de <i>Água Viva</i>
71. <i>Só para mulheres *</i>	30 de maio de 1970	<i>Mulher demais</i>	<i>JB</i> (08 de junho 1968)
72. <i>Nos primeiros começos</i>	20 de junho de	<i>Brasília</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>

<i>de Brasília</i>	1970		<i>Parte (1964)</i>
73. <i>Encarnação involuntária</i>	04 de julho de 1970	<i>Encarnação involuntária</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
		<i>A vez da missionária</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
74. <i>Sábado</i>	11 de julho de 1970	<i>Atenção ao sábado</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
75. <i>A crise</i>	11 de julho de 1970	<i>A tão sensível</i>	<i>JB (1º março 1969)</i>
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
76. <i>Cem anos de perdão</i>	25 de julho de 1970	<i>Cem anos de perdão</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
77. <i>Miopia progressiva</i>	1º e 08 de agosto de 1970	<i>Miopia progressiva</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
		<i>Evolução de uma miopia</i>	<i>A Legião Estrangeira (1964)</i>
78. <i>Perdoando Deus</i>	19 de setembro de 1970	<i>Perdoando Deus</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
		<i>A vingança e a reconciliação penosa</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
79. <i>A Posteridade nos julgará</i>	26 de setembro de 1970	<i>A Posteridade nos julgará</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
80. <i>Dez anos</i>	26 de setembro de 1970	União de 2 textos com o título de <i>Aniversário</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>

81. <i>Pequeno Monstro</i>	10 de outubro de 1970	O primeiro aluno da classe	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
82. <i>Poesia</i>	10 de outubro de 1970	Bandeira ao vento	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
83. <i>Abstrato e figurativo</i>	10 de outubro de 1970	<i>Abstrato e figurativo</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
84. <i>Scliar trinta anos de pintura*</i>	17 de outubro de 1970	***	Trechos da entrevista com Carlos Scliar feita para a <i>Revista Manchete</i> em 08 de junho de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
85. <i>Nada mais que um inseto</i>	31 de outubro de 1970	Esperança	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
86. <i>Dois modos</i>	31 de outubro de 1970	<i>Dois modos</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
87. <i>Tomando para mim o que era meu</i>	31 de outubro de 1970	Primavera não sentimental	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
88. (sem título) *	07 de novembro de 1970	***	Adaptação da entrevista com João Saldanha feita para a <i>Revista Manchete</i> em 07 de junho de 1969. Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> .
89. <i>Espanha</i>	28 de	A mudez cantada, a	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>

	novembro de 1970	mudez dançada	<i>Parte (1964)</i>
90. <i>A indulgência mais produtiva*</i>	05 de dezembro de 1970	***	Adaptação da entrevista com Diná Silveira de Queirós feita para a <i>Revista Manchete</i> em 16 de agosto de 1969. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
91. <i>Por não estarem distraídos</i>	12 de dezembro de 1970	<i>Por não estarem distraídos</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
92. <i>Duas histórias a meu modo</i>	09 de janeiro de 1971	<i>Duas histórias a meu modo</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
93. <i>Come, meu filho *</i>	30 de janeiro de 1971	<i>Come, meu filho</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i> Adaptação da entrevista com Clóvis Bornay feita para a <i>Revista Manchete</i> em 22 de fevereiro de 1969. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
94. <i>Clóvis Bornay*</i>	06 de fevereiro de 1971	***	
95. <i>Um brasileiro pouco conhecido: Leopoldo Nachibin *</i>	13 de fevereiro de 1971	***	Adaptação da entrevista com Leopoldo Nachibin feita para a <i>Revista</i>

			<i>Manchete</i> em 29 de junho de 1968. Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> .
96. <i>A pesca milagrosa</i> *	20 de fevereiro de 1971	<i>Mas já que se há de escrever</i>	<i>JB</i> (07 de junho de 1969) <i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
97. <i>Crônica social</i> *	20 de fevereiro de 1971	<i>Crônica social</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
98. <i>O primeiro beijo</i> *	27 de fevereiro de 1971	<i>O primeiro beijo</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
99. <i>Bichos I e II</i>	13 e 20 de março de 1971	***	<i>Trecho de Água Viva</i> Entrevista com Iberê Camargo feita para a <i>Revista Manchete</i> em 01 de fevereiro de 1969. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
100. <i>Criar um quadro novo</i> *	27 de março de 1971	***	<i>Trecho de Água Viva</i> Adaptação da entrevista com Glória Magadan feita para a <i>Revista Manchete</i> em 03 de maio de 1969.
101. <i>Dicionário</i>	03 de abril de 1971	***	
102. <i>Vocês se lembram de Glória Magadan?</i> *	10 de abril de 1971	***	

			Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> .
103. <i>O passeio da família</i>	24 de abril de 1971	<i>Domingo antes de dormir</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i> Adaptação da entrevista com Chico Buarque feita para a <i>Revista Manchete</i> em 14 de setembro de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> . Adaptação da entrevista com Tom Jobim feita para a <i>Revista Manchete</i> em 21 de setembro de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> . Adaptação da entrevista com Genaro feita para a <i>Revista Manchete</i> em 05 de julho de 1969. Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> . Adaptação da entrevista com Hélio Pelegrino feita para a <i>Revista Manchete</i> em 19 de julho de 1969.
104. <i>Xico Buark me visita</i>	26 de junho de 1971	<i>Chico Buarque ou Xico Buark</i>	
105. <i>Conversa meio a sério com Tom Jobim</i>	03, 10 e 17 de julho de 1971	***	
106. <i>Genaro</i> *	31 de julho de 1971	***	
107. <i>Um homem chamado Hélio Pelegrino*</i>	04 de setembro de 1971	***	

			Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
108. Amor	11 de setembro de 1971	<i>Um amor conquistado</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
109. Cérebro eletrônico*	23 de outubro de 1971	<i>Cérebro eletrônico: o que sei é tão pouco</i>	JB (13 de julho de 1968)
110. O meu próprio mistério*	23 de outubro de 1971	<i>O meu próprio mistério</i>	JB (13 de julho de 1968)
111. Peço existência para existir*	23 de outubro de 1971	<i>A opinião de um analista sobre mim</i>	JB (13 de julho de 1968)
112. Prêmio Nobel de literatura no Rio*	30 de outubro de 1971	<i>Entrevista relâmpago com Pablo Neruda</i> ¹⁴⁴	Entrevista com Pablo Neruda para a revista <i>Manchete</i> . **
113. Lembrar-se do que não existiu	06 novembro de 1971	<i>Lembrar-se*</i>	JB (20 de fevereiro de 1971)
		<i>Lembrar-se</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
115. Humildade como técnica*	06 novembro de 1971	<i>Humildade e técnica</i>	JB (04 de outubro de 1969)
			<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)
115. Perfil de um ser eleito	13 de novembro de	<i>Perfil de seres eleitos</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte</i> (1964)

¹⁴⁴ Célia Ranzolin aponta que estes blocos são republicações da entrevista com Neruda presente em *De Corpo Inteiro* e no JB, mas não apresenta o texto na íntegra. Provavelmente se trata de uma adaptação, já que a entrevista é muito longa para ser publicada em um único dia.

	1971		
	27 de		
<i>116. A antiga dama</i>	novembro de	<i>Instantâneo de uma senhora</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
	1971		
	27 de		
<i>117. Domingo de tarde</i>	novembro de	<i>Domingo de tarde</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
	1971		
	27 de		
<i>118. O erro dos inteligentes</i>	novembro de	<i>Mas é que o erro...</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
	1971		
	04 de		Adaptação da entrevista com Paulo Autran feita para a <i>Revista Manchete</i> em 26 de julho de 1969. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
<i>119. Fugir com o circo</i>	dezembro de	***	
	1971		
	11 de		
<i>120. Destino</i>	dezembro de	<i>O intransponível</i>	JB (25 de outubro de 1969)
	1971		
		<i>Tentação</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971)
		<i>Tentação</i>	<i>A Legião Estrangeira</i> (1964)
<i>121. Estudo de um guarda- roupa</i>	18 de	<i>Esboço de um guarda- roupa</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
	dezembro de		

	1971		Trecho de <i>Água Viva</i>
122. <i>Lembrança de um homem que desistiu</i>	18 de dezembro de 1971	<i>Um homem público</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
123. <i>Reconstituição histórica de uma dama</i>	18 de dezembro de 1971	<i>Reconstituição de uma dama</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
124. <i>Hoje nasce um menino</i>	24 de dezembro de 1971	<i>Na manjedoura</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
		***	<i>Como nasceram as estrelas - Doze lendas brasileiras (1987)</i>
125. <i>Tentativa de escrever sutilezas</i>	22 de janeiro de 1972	<i>Notas sobre dança hindu</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
126. <i>A geléia viva como placenta</i>	29 de janeiro de 1972	<i>A geléia viva</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
127. <i>Em busca do prazer</i>	05 de fevereiro de 1972	<i>A volta ao natural</i>	JB (04 de maio de 1968)
128. <i>A menina que era uma rosa*</i>	12 de fevereiro de 1972	<i>Restos de carnaval</i>	JB (16 de março de 1968)
		<i>Restos de Carnaval</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>

<i>129. Ainda impossível</i>	19 de fevereiro de 1972	<i>Era uma vez</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i> Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 104
<i>130. Em busca do Prazer</i>	19 de fevereiro de 1972	***	JB (24 de fevereiro de 1971)
<i>131. (sem título)*</i>	26 de fevereiro de 1972	<i>Desencontro</i>	JB (24 de fevereiro de 1971)
<i>132. Viver*</i>	26 de fevereiro de 1972	<i>Viver</i>	JB (24 de fevereiro de 1971)
<i>133. É preciso parar*</i>	26 de fevereiro de 1972	<i>É preciso parar</i>	JB (24 de fevereiro de 1971)
<i>134. Verão no baile</i>	04 de março de 1972	<i>Verão na sala</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
<i>135. Aldeia nas montanhas da Itália</i>	04 de março de 1972	<i>Aldeia italiana</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
<i>136. Saguão na Tijuca</i>	04 de março de 1972	<i>Saguão no Grajaú</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
<i>137. A cozinheira Feliz</i>	04 de março de 1972	<i>A cozinheira Feliz, a grandeza da sinceridade</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i> <i>O mistério do coelho</i>
<i>138. Uma história policial para crianças*</i>	11 de março de 1972	***	<i>pensante. Uma história policial para crianças</i> (1967).
<i>O mistério do coelho</i>	18 de março de	***	<i>O mistério do coelho</i>

<i>pensante II*</i>	1972		<i>pensante</i> . Uma história policial para crianças (1967).
<i>O mistério do coelho</i>	25 de março de		<i>O mistério do coelho</i>
<i>pensante (conclusão)*</i>	1972	***	<i>pensante</i> . Uma história policial para crianças (1967).
139. <i>Estilo</i>	22 de abril de		<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>
	1972	<i>Estilo</i>	<i>Parte (1964)</i>
140. <i>A impossível</i>	06 de maio de		
<i>definição*</i>	1972	<i>O que é o que é?</i>	JB (07 de junho de 1969)
		<i>Brincar de Pensar</i>	JB (19 agosto de 1967)
		<i>Como se chama</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte (1964)</i>
141. <i>Flor mal-assombrada e</i>	06 de maio de		
<i>viva demais*</i>	1972	<i>A noite mais perigosa</i>	JB (07 de junho de 1969)
142. <i>Aceitando o risco*</i>	20 de maio de		
	1972	<i>Aventura</i>	JB (04 de outubro de 1969)
			JB (27 de maio de 1968) e
143. <i>Saudade *</i>	27 de maio de		Trecho de <i>Uma</i>
	1972	***	<i>aprendizagem ou O Livro dos prazeres, p. 119</i>
144. <i>Por medo do</i>	03 de junho de		
<i>desconhecido*</i>	1972	<i>Medo do desconhecido</i>	JB (07 de outubro de 1967)
		***	Trecho de <i>Uma</i>

			<i>aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p 73
145. <i>Sobre escrever*</i>	03 de junho de 1972	<i>Sobre escrever</i>	JB (20 de dezembro de 1969)
146. <i>Rosas silvestres *</i>	03 de junho de 1972	<i>Rosas silvestres</i>	JB (25 de maio de 1968)
			Adaptação da entrevista com Mario Shemberg feita para a <i>Revista Manchete</i> em 01 de junho de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
147. <i>Energia atômica no Brasil *</i>	10 de junho de 1972	***	
148. <i>Autocrítica *</i>	24 de junho de 1972	<i>Autocrítica no entanto benévola</i>	JB (14 de junho de 1969)
149. <i>Solidão e falsa solidão *</i>	24 de junho de 1972	<i>Solidão e falsa solidão</i>	JB (14 de junho de 1969)
			Adaptação da entrevista com Burle Marx feita para a <i>Revista Manchete</i> em 26 de outubro de 1968. Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> .
150. <i>Brownea Grandeps: rosas da montanha</i>	01 de julho de 1972	***	
151. <i>Um anticonto - objecto *</i>	19 de agosto de 1972	<i>O relatório da coisa</i>	<i>Onde Estivestes de noite</i> (1974)
<i>Objecto - um anticonto *</i>	26 de agosto de 1972	<i>O relatório da coisa</i>	<i>Onde Estivestes de noite</i> (1974)

<i>Um anticonto *</i>	02 de setembro de 1972	<i>O relatório da coisa</i>	<i>Onde Estivestes de noite</i> (1974) Adaptação da entrevista com Scliar feita para a revista <i>Manchete</i> em 08 de junho de 1969. Presente em <i>De Corpo</i> <i>Inteiro</i> .
<i>152. Scliar em Cabo Frio *</i>	28 de outubro de 1972	***	17 de outubro de 1970 <i>Scliar trinta anos de</i> <i>pintura *</i>
<i>153. Dois meninos</i>	11 de novembro de 1972	<i>Irmãos</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte (1964)</i>
<i>154. Romance</i>	11 de novembro de 1972	<i>Romance</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte (1964)</i>
<i>155. Os obedientes</i>	02 e 09 de dezembro de 1972	<i>Os obedientes</i>	<i>Felicidade Clandestina</i> (1971) Adaptação da entrevista com Érico Veríssimo feita para a revista <i>Manchete</i> , em 04 de janeiro de 1969. Presente em <i>De Corpo</i> <i>Inteiro</i> .
<i>156. Desculpem, mas não sou profundo</i>	16 de dezembro de 1972	***	

<i>157. Anunciação *</i>	23 de dezembro de 1972	<i>Anunciação</i>	JB (21 de dezembro de 1968)
<i>158. Alegria *</i>	23 de dezembro de 1972	<i>Ele seria alegre</i>	JB (21 de dezembro de 1968)
<i>159. São José *</i>	23 de dezembro de 1972	<i>Alegria de São José</i>	JB (21 de dezembro de 1968)
<i>160. Meu natal *</i>	23 de dezembro de 1972	<i>Meu natal</i>	JB (21 de dezembro de 1968)
<i>161. Diante do que é grande demais *</i>	30 de dezembro de 1972	<i>Se eu fosse eu</i>	JB (30 de novembro de 1968)
<i>162. Minha máquina escrevendo automaticamente*</i>	13 de janeiro de 1973	<i>Ao correr da máquina</i>	JB (20 de setembro de 1969)
<i>163. A procura do livro*</i>	13 de janeiro de 1973	<i>O livro desconhecido</i>	JB (20 de setembro de 1969)
<i>164. O gerente*</i>	13 de janeiro de 1973	<i>O erudito</i>	JB (20 de setembro de 1969)
<i>165. Domingo*</i>	20 de janeiro de 1973	<i>Domingo à tarde</i>	JB (27 de novembro de 1971)
<i>166. Ao que leva o amor</i>	20 de janeiro	<i>Quem ela era</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i>

	de 1973		<i>Parte (1964)</i>
<i>167. Submissão ao processo</i>	20 de janeiro de 1973	<i>Submissão ao processo</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª Parte (1964)</i>
<i>168. Um caso para Nelson Rodrigues</i>	03 de fevereiro de 1973	<i>Antes da ponte Rio- Niterói</i>	<i>A via Crucis do Corpo(1974)</i>
		<i>Um caso complicado</i>	<i>Onde Estivestes de noite (1974)</i>
<i>169. O primeiro livro de cada uma de minhas vidas</i>	24 de fevereiro de 1973	<i>Felicidade Clandestina</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
		<i>Tortura e Glória</i>	JB (02 de setembro de 1967)
<i>170. Mario Cravo</i>	03 de março de 1973	***	Adaptação da entrevista com Mario Cravo feita para a <i>Revista Manchete</i> em 21 de junho de 1969. Não está em <i>De Corpo Inteiro</i> .
<i>171. Os grandes amigos</i>	10 de março de 1973	<i>Esvaziamento</i>	<i>Onde Estivestes de noite (1974)</i>
		<i>Uma amizade sincera</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>
		<i>Uma amizade sincera</i>	<i>A Legião Estrangeira (1964)</i>
<i>172. Meus símios*</i>	24 de março de 1973	<i>Macacos</i>	<i>Felicidade Clandestina (1971)</i>

		<i>Macacos</i>	<i>A A Legião Estrangeira</i> (1964)
<i>173. Anúncio Classificado*</i>	07 de abril de 1973	<i>Precisa-se</i>	JB (19 de outubro de 1968)
<i>174. Respeito à fraqueza *</i>	14 de abril de 1973	<i>Quando chorar</i>	JB (25 de novembro de 1967)
<i>175. O que apareceu*</i>	14 de abril de 1973	<i>A mineira calada</i>	JB (25 de novembro de 1967)
<i>176. A vidente*</i>	14 de abril de 1973	<i>A vidente</i>	JB (25 de novembro de 1967)
<i>177. "A coisa" *</i>	14 de abril de 1973	<i>"A coisa"</i>	JB (25 de novembro de 1967)
<i>178. Um encontro com o futuro*</i>	21 de abril de 1973	<i>Um encontro com o futuro*</i>	JB (15 de novembro de 1969)
<i>179. Vida Natural</i>	05 de maio de 1973	<i>Vida ao natural</i>	<i>Onde Estivestes de noite</i> (1974)
<i>180. Doçura *</i>	12 de maio de 1973	<i>Corças Negras</i>	JB (05 de abril de 1969)
		<i>África</i>	<i>A Legião Estrangeira - 2ª</i> <i>Parte (1964)</i>
<i>181. A perigosa aventura de escrever *</i>	12 de maio de 1973	<i>A perigosa aventura de escrever</i>	JB (05 de abril de 1969)
<i>182. Futuro improvável</i>	12 de maio de 1973	<i>Futuro improvável</i>	JB (28 de fevereiro de 1970)
<i>183. Lúcio Cardoso *</i>	02 de junho de	<i>Lúcio Cardoso</i>	JB (11 de janeiro de 1970)

	1973		
184. <i>O arranjo</i> *	09 de junho de 1973	<i>O arranjo</i>	JB (20 de julho de 1968)
185. <i>Em busca do outro</i> *	09 de junho de 1973	<i>Em busca do outro</i>	JB (20 de julho de 1968)
			Trecho de <i>Uma</i>
		***	<i>aprendizagem ou o livro</i>
			<i>dos prazeres</i> (1969); p. 56
186. <i>E amanhã é domingo</i> *	09 de junho de 1973	<i>E amanhã é domingo</i>	JB (08 de junho de 1968)
187. <i>No meio da noite</i> *	16 de junho de 1973	<i>Insônia feliz e infeliz</i>	JB (20 de janeiro de 1968)
188. <i>A César o que é de César</i> *	16 de junho de 1973	<i>Gratidão à máquina</i>	JB (20 de janeiro de 1968)
180. <i>A irrealidade do irrealismo</i> *	16 de junho de 1973	<i>A irrealidade do realismo</i>	JB (20 de janeiro de 1968)
			Adaptação da entrevista com Marques Rebêlo feita para a revista <i>Manchete</i> .
189. <i>Um romancista</i>	30 de junho de 1973	***	** Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
190. <i>A procura de uma dignidade</i> *	07, 14, 21 e 28 de julho de 1973	<i>A procura de uma dignidade</i>	Onde Estivestes de noite (1974)
191. <i>Estudo de cavalos</i> *	04, 11 e 18 de	<i>Seco estudo de cavalos</i>	Onde Estivestes de noite

	agosto de 1973		(1974)
			Adaptação da entrevista com Djanira feita para a revista <i>Manchete</i> em 25 de maio de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro</i> .
192. <i>Djanira</i> *	25 de agosto de 1973	***	
			JB (22 de novembro de 1969)
193. <i>Tempestade de Almas</i> *	01 de setembro de 1973	<i>Brain Storm</i>	Onde Estivestes de noite (1974)
		<i>Tempestade de Almas</i>	Trecho de <i>Água Viva</i>
		***	Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 97 - 98

194. <i>Na Grécia</i> *	08 de setembro de 1973	<i>Na Grécia</i>	JB (26 de abril de 1969)
195. <i>Charlatães</i> *	08 de setembro de 1973	<i>Charlatães</i>	JB (26 de abril de 1969)
196. <i>Enigma</i> *	08 de setembro de 1973	<i>Enigma</i>	JB (26 de abril de 1969)
			Adaptação da entrevista com Grauben feita para a revista <i>Manchete</i> . ** Presente em <i>De Corpo</i>
197. <i>Grauben revisitada</i> *	15 de setembro de 1973	<i>Grauben revisitada</i> *	

			<i>Inteiro.</i>
198. <i>Não perdoar</i> *	15 de setembro de 1973	<i>É preciso também não perdoar</i>	JB (21 de setembro de 1969) Adaptação da entrevista com Isaac Karabchewsky feita para a revista <i>Manchete</i> em 18 de maio de 1968. Presente em <i>De Corpo Inteiro.</i>
199. <i>Trajatória de uma vocaçãõ *</i>	29 de setembro de 1973	***	JB (13 de dezembro de 1969)
200. <i>Ano novo: 2000</i>	06 de outubro de 1973	<i>Teosofia</i>	JB (13 de dezembro de 1969)
201. <i>Liberdade</i> *	06 de outubro de 1973	<i>Liberdade</i>	JB (13 de dezembro de 1969)
202. <i>Nossa truculência</i> *	06 de outubro de 1973	<i>Nossa truculência</i>	JB (13 de dezembro de 1969) Trecho de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1969); p. 97 - 98
203. <i>O homem imortal</i> *	06 de outubro de 1973	<i>O homem imortal</i>	JB (13 de dezembro de 1969)
204. <i>As águas do mar</i>	13 de outubro de 1973	<i>Ritual - Trecho</i> <i>As águas do mundo</i>	JB (27 de julho de 1968) <i>Felicidade Clandestina</i>

			(1971)
		<i>As águas do mar</i>	Onde Estivestes de noite (1974)
			Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro</i>
		***	<i>dos prazeres</i> (1969); p. 78 - 80
205. <i>Melhorando uma frase</i> *	20 de outubro de 1973	<i>Para uma frase soar melhor</i> *	JB (26 de maio de 1970)
206. <i>Silêncio</i> *	27 de outubro de 1973	<i>Noite na montanha</i> <i>Silêncio</i>	JB (24 de agosto de 1968) Onde Estivestes de noite (1974)
			Trecho de <i>Uma</i> <i>aprendizagem ou o livro</i>
		***	<i>dos prazeres</i> (1969); p. 36 -39
207. <i>Enquanto vivia</i> *	03 de novembro de 1973	<i>Entrevista relâmpago com Pablo Neruda (3)</i> <i>Prêmio Nobel de literatura no Rio</i> *	JB (12 e 19 de abril de 1969) 30 de outubro de 1971
		<i>Entrevista relâmpago com Pablo Neruda</i>	Entrevista com Pablo Neruda feita para a <i>Revista Manchete</i>

presente em *De Corpo Inteiro*.

- | | | | |
|-----------------------------------|-------------|-------------------------------|----------------------------|
| | 10 de | | |
| 208. <i>Mulher demais</i> * | novembro de | <i>Mulher demais</i> | JB (08 de junho de 1968) |
| | 1973 | | |
| | 10 de | | |
| 209. <i>Ideal de uma burguesa</i> | novembro de | <i>Ideal burguês</i> | JB (08 de junho de 1968) |
| * | 1973 | | |
| | 24 de | | |
| 210. <i>Uma prosa para Jorge</i> | novembro de | <i>Uma prosa para Jorge</i> | JB (22 de março de 1969) |
| <i>Luis Borges</i> * | 1973 | <i>Luis Borges</i> * | |
| | 24 de | | |
| 211. <i>Um pedido</i> * | novembro de | <i>Um fato inusitado e um</i> | JB (21 de outubro de |
| | 1973 | <i>pedido</i> * | 1967) |
| | 22 de | | |
| 212. <i>Um natal assustado</i> * | dezembro de | <i>Quase</i> | JB (18 de janeiro de 1969) |
| | 1973 | | |

* Não está em *A descoberta do Mundo*.

** Não conseguimos identificar a data de publicação na Revista *Manchete*, pois o acervo na Biblioteca da FFLCH - USP estava incompleto. Faltava o volume que reunia as edições de julho de 1968.

APÊNDICE: Entrevista concedida por Érico Veríssimo a Clarice Lispector.¹⁴⁵

ÉRICO VERÍSSIMO

“Não sou profundo. Espero que me desculpem”

Érico é escritor que não preciso apresentar ao meu público: trata-se, com Jorge Amado, do único escritor no Brasil que pode viver com a vendagem de seus livros. Vendem como pão quente. Recebido de braços abertos pelos leitores, no entanto a crítica muitas vezes o condena.

- *Érico, por que você acha que não agrada aos críticos e aos intelectuais?*

- Para começo de conversa, devo confessar que não me considero um escritor importante. Não sou um inovador. Nem mesmo um homem inteligente. Acho que tenho alguns talentos que uso bem... mas que acontece serem talentos menos apreciados pela chamada “crítica séria”, como, por exemplo, o de contador de histórias. Os livros que me deram popularidade, como *Olhai os lírios do campo*, são romances medíocres. Nessa altura me pespegaram no lombo literário vários rótulos: escritor para mocinhas, superficial etc... O que vem depois dessa primeira fase é bem melhor, mas, que diabos! pouca gente (refiro-me aos críticos apressados) se dá ao trabalho de revisar opiniões antigas e alheias. Por outro lado existem os “grupos”. Os esquerdistas sempre me acharam “acomodado”. Os direitistas me consideram comunista. Os moralistas e reacionários me acusam de imoral e subversivo. Havia ainda essa história cretina de “norte contra sul”. E ainda essa natural má vontade que cerca todo escritor que vende livro, a idéia de que *best-seller* tem que ser *necessariamente* um livro inferior. Some tudo isso, Clarice, e você terá ainda uma resposta satisfatória à sua pergunta. Mas devo acrescentar que há, no Brasil vários críticos que agora me levam a sério, principalmente depois que publiquei *O tempo e o vento*. (Bons sujeitos!)

¹⁴⁵ LISPECTOR, Clarice: *De corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999. p 22-27.

- *Você se sente realizado como escritor, Érico? Eu, por exemplo, ainda não me sinto, e tenho a impressão de que será assim até eu morrer.*

- Realizado, não. Mas confesso que não me sinto frustrado. Agora, acho que você tem todo o direito de considerar-se realizada. (É pena que isso não seja, no escritor, uma questão de *direito*.) Você, na minha opinião, trouxe algo de novo e importante para nossa literatura.

- *E como homem, você se sente realizado? Você, Érico, é uma das pessoas mais gostáveis que já conheci. Você é uma pessoa humana de uma largueza extraordinária. que é que você me diz disso?*

- A resposta é quase idêntica a pergunta anterior. Reduzi ao mínimo minhas frustrações. Sempre fui um sujeito tímido e moderado, até nos sonhos, nos projetos. Tenho tudo ou quase tudo que desejei, e muito mais do que ousei esperar. A idéia de ser querido, digamos a palavra exata - *amado*, me agrada, me alegra mais do que a idéia de ser admirado. Se você me perguntasse se sou um *homem natural*, para ser bem sincero, eu lhe confessaria que de certo modo moldei a minha imagem, a face do homem que eu desejo que os outros vejam.

- *Você trocaria seu público, que adora você, por uma crítica que lhe fosse favorável?*

- Não.

- *Érico, sem interromper o assunto, estou me lembrando com saudade de Washington, eu como mulher de diplomata, e você trabalhando na OEA. Você se lembra de como eu fazia ninho na vida e na casa de vocês? Que é que você estava escrevendo naquela ocasião? Eu, por exemplo, estava escrevendo A maçã no escuro. Foi um período muito produtivo, no sentido de trabalho e no sentido de uma amizade que se formou para sempre entre você, Mafalda e eu.*

- Quero que você saiba (e aqui falo também em nome de minha mulher) que as melhores recordações que guardo da nossa estada em Washington D. C. são as horas que passamos em sua casa, com você e sua gente. Detestava meu posto da União Pan-Americana.

Não consegui escrever uma linha durante esses três anos burocráticos. O que sobrou de melhor desses tempos foi a nossa amizade. Você saiu daquela chatice federal com um romance denso de substância humana e profética.

- *Qual é seu personagem mais importante? O meu é sempre do livro que estou escrevendo no momento.*

- O primeiro vulto que me vem à mente é o do Capitão Rodrigo. Depois penso em Floriano, meu sócia espiritual. Mas não me decido a escolher. Prefiro dizer que os meus personagens mais importantes são as mulheres de *O tempo e o vento*, como Bibiana e Maria Valéria.

- *Os críticos, ao que ouvi dizer, acham você pouco profundo. Que me diz disso?*

- Lembro-me de um escritor francês que costumava dizer que *um pot de chambre est aussi profond*. Mas, falando sério, concordo com os críticos: não sou profundo. Espero que me desculpem.

- *Quando foi, Érico, que você começou a escrever? E motivado pelo quê?*

- Em menino, na escola, eu fazia “primorosas” redações. Grau dez. Foi ainda em ruz Alta, atrás de um balcão de farmácia, que escrevi o primeiro conto. Por quê? Não sei. Aí me lembro que naquele tempo e ainda pensava que podia ser pintor (acabo de comprar uma caixa de tintas. Pintores do Brasil, alerta!). Meu primeiro livro de histórias - *Fantoches* - ainda leva a marca de minhas leituras da época: Oscar Wilde, Bernard Shaw e o infalível Anatole France.

- *Surpreendo-me de nenhum cineasta ter feito um filme baseado em algum de seus livros. Você gostaria de se ver no cinema?*

- Uma companhia argentina filmou *Olhai os lírios do campo* em 1946. O retrato foi também transformado num filme, com gente de São Paulo. Nos Estados Unidos, *Noite* foi “deformado” num *teleplay*, com Jason Robbards, Franchot Tone e E. G. Marshall. Medonho!

Todos os anos recebo propostas de cineastas que querem filmar *O Continente*. Fica tudo em vagas conversas. Sou péssimo homem de negócios. Detesto discutir contratos e quando discuto saio perdendo.

- *Sua fama é enorme, Érico. Se eu fosse famosa assim, teria minha vida particular invadida, e não poderia mais escrever. Como é que você se dá com a fama? Eu soube que o ônibus de turistas em Porto Alegre tem como parte do programa mostrar sua casa.*

- É claro que a “fama” tem um lado positivo - a sensação de que a gente se *comunica* com os outros passa a existir para milhares de leitores. Não só como autor, através dos personagens, como também como uma espécie de figura mitológica. É engraçado. Essa história do ônibus me encabula muito. Mas eu cultivo a virtude da paciência. E detesto decepcionar os que me procuram, os que me querem conhecer em carne e osso. Minha casa vive de portas abertas. Há noites em que temos de dez a vinte visitantes inesperados. Todas as semanas recebo dezenas de estudantes que querem entrevistar-me, e a gama vai do curso primário ao universitário. Pessoas com casos sentimentais me procuram para desabafar. Empresto-lhes o ouvido, o olho, e não raro uma afetuosa atenção. Frequentemente consigo ajudar realmente um ou outro “paciente”. E isso me alegra. Mas pelo amor de Deus, Clarice, não pense nem deixe que seus leitores imaginem que eu me levo a sério.

- *Érico, qual foi sua maior alegria como escritor?*

- O primeiro livro publicado? O primeiro traduzido? Não sei. Tive e continuo tendo muitas alegrias. Como escritor.

- *E como homem, qual foi sua maior alegria?*

- Os filhos. Os netos.

- *De onde lhe vem a inspiração para o seu trabalho?*

- Tenho pensando muito nisso. Não sei de onde vem isso a que chamamos de inspiração por falta de melhor palavra.

- *Você entraria para a Academia Brasileira de Letras? Muita gente boa termina lá.*

- Não. Respeito a Academia, onde vejo muito boa gente. Mas não tenho, nunca tive, a menor vontade de fazer parte da ilustre companhia. Questão de temperamento.

- *Você planeja de início a história ou ela vai se fazendo aos poucos? Eu, por exemplo, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho.*

- Planejo, mas nunca obedeco rigorosamente ao plano traçado. Os romances (você sabe disso melhor que eu) são *artes* do inconsciente. Por outro estou quase a dizer que me considero mais um artesão do que um artista. E com isso você compreenderá melhor por que a crítica não me considera profundo.

- *Você agora percorreu meio mundo com Mafalda. O que mais impressionou você?*

- A Mafalda. A capacidade que ela tem de me compreender, ajudar, acompanhar e - de vez em quando - *dirigir*, sem que este teimoso gaúcho serrano dê pela coisa... Herdei de meu avô tropeiro o gosto pelas andanças. Quero sempre ver o que está na frente. Mafalda tem alma calma no melhor sentido da palavra. Quer logo estabelecer-se, radicar-se. Mas eu a arrasto para dentro de trens, ônibus, aviões, e lá nos vamos. Gosto principalmente dos países latinos da Europa: França, Itália, Espanha, Portugal... Tenho uma fascinação enorme pela área mediterrânea. A Grécia e Israel me encantaram. Vi recentemente a Tchecoslováquia num dos momentos mais belos da história. No momento estou preparando um livro de viagens - pessoas e lugares que encontrei, certos momentos inesquecíveis que vivi - pretexto para falar de pintura, música, paisagens, literatura, problemas humanos, política etc.

- *Agora que publiquei um livro de história para crianças e outro meu vai sair por esses dias, interesse-me em saber o que você pensa da literatura infantil em nosso país.*

- Devo dizer que só a semana passada é que li a história de seu coelhinho. Acho que você usou a linguagem adequada. Foi mesmo uma história contada ao Paulinho (que hoje deve ser um Paulão). Eu gostaria de voltar a escrever ara crianças. As nossas crianças

precisam livrar-se do *Superman*, do *Batman*. Mas... que histórias poderíamos contar-lhes nesta hora desvairada? Isto é um assunto para discutir. Nossa literatura infantil ainda é muito pobre.

- *Que é que você mais quer no mundo, Érico?*

- Primeiro, gente. A *minha gente*. A minha tribo. Os amigos. E depois vêm - música, livros, quadros, viagens... Não negarei que gosto também de mim mesmo, embora não me admire.