

# **A DESCOBERTA DO MUNDO E PARA NÃO ESQUECER: UMA OUTRA FACE DA POÉTICA CLARICEANA**

Tatiana Costa Oliveira – Uni-FACEF  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Ms. Maria Eloísa de Souza Ivan – Uni-FACEF

## **1 A POÉTICA DE LISPECTOR: INOVAÇÕES DE ESTILO – O TRABALHO COM A LINGUAGEM E A TEMATIZAÇÃO DO SENTIMENTO**

A exploração da expressão, o trabalho com a palavra como forma de equalizar/filtrar perspectivas e referenciais sobre a realidade é o fundamento do trabalho do artista. Em Lispector, essa exploração é também a medida da instrumentalização da língua com a finalidade de desvendar o pensamento; é o que Antonio Candido afirma em face do que vê ser realizado em *Perto do Coração Selvagem* (1944), primeiro livro que lê da autora:

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

A originalidade de estilo foi a principal marca cunhada por Lispector. Seu traço tão característico, mesmo que configurado como hermético, foi altamente defendido e empreendido pela autora. Lispector ousou tentativas próprias no processo de escrita; com sua capacidade singular de expressar-se abandonou o senso comum e trouxe, com esta conduta, novas perspectivas para a Literatura Brasileira.

A autora (...) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidos. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos. (CANDIDO, 1977, p. 128)

Como expressão se entende a forma de declarar o pretendido. A capacidade de Lispector de converter o cotidiano em material de linguagem é um dos seus traços marcantes. O caráter deste se reverte em possibilidade de literatura. Lispector soldou um novo molde de

escrita mais a fim de desvelar os meandros íntimos e infindáveis do ser humano. Para tanto, lança seu olhar sobre as particularidades do cotidiano, o que deflagra um movimento para dentro, para as partes mais obscuras do ser humano.

A escrita de Lispector é densa e circula pelo cotidiano. Retira de momentos aparentemente despojados de grande importância o ponto de partida para reflexões sobre a condição humana.

Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. (CANDIDO, 1977, p. 128)

Desmancha-se, assim, a aparente simplicidade das coisas e do cotidiano, que rui no que concerne ao explícito; mostra-se a essência. Há então, na rotina do cotidiano, uma quebra fundamental para a demonstração da vida e na linguagem não há, em absoluto, rotina. Lispector apresentará em toda a sua carreira como escritora uma grande preocupação com a linguagem e o fazer literário. Tal preocupação será tema de obras e crônicas.

Qualificada por Candido como “ousada”, Lispector elaborou novidades no campo do estilo e da expressão, tendendo, especialmente, para o campo do psicológico, visto que se preocupa com as realizações da mente. Seus romances são considerados pelo crítico como “*romances de aproximação*”, ou seja, “São (...) uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto” (CANDIDO, 1977, p. 129).

É como se Lispector quisesse chegar ao interior do ser sem compreender ou tocar. Essa busca infindável, essa revista do ser humano e do cotidiano que o cerca revela uma dimensão mais profunda em que é possível a projeção de questionamentos para além do comum ou do estático. O ritmo que Lispector mantém em escrita é o da procura e, justamente por isso, envolve-se na tensão psicológica. Nada é tão explícito quanto aparenta, pois a procura é misteriosa, tateiam-se coisas desconhecidas e se caminha por lugares desconhecidos. As dificuldades da procura transcendem para o universo da palavra (que palavra exprime algo tão inefável?) – a busca passa a ser também a da palavra certa – ou seja, a escolha da palavra não é aleatória. Constrói-se uma expressão sutil e, ao mesmo tempo, tensa.

Conforme Candido (1977, p. 129), quanto a Lispector:

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho.

Lispector entrevê em momentos fugazes do cotidiano algo que a toca. Essas exceções são captadas e trabalhadas, refinadas na linguagem pela escritora; a finalidade é compor uma cena que capte também os sentimentos despertados – o algo que a toca e a maneira como toca. Os limites do cotidiano são transpostos, a vida é mostrada para além do cotidiano: o acontecimento surpreendente não está condicionado por regras comuns, pela mesmice.

A vida é retratada em Lispector como divergente do cotidiano. Vive-se pouco, “cotidiana-se” muito. É somente em alguns momentos fugazes, passageiros, que o ser humano toma consciência de sua existência.

Arquiteta uma conciliação da busca que se dá em dois planos: no da linguagem e no da tematização. Daí sua inovação – sua literatura desprende-se dos modelos tradicionais pelas técnicas que estabelece para sua escrita, fator já observado por Candido (1977, p. 131) no início da carreira dela:

A autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura (...)

Os textos da escritora tomam como ponto de partida questões aparentemente prosaicas para se trabalhar com o pensamento, que pode progredir para o que é inesperado. Em literatura a escritora se torna lúdica e dialética já que o que faz é por gosto e motivo de argumentação lógica; não há solução, mas representação dos conflitos e efeitos dos estímulos provindos da realidade. Lispector introjeta aspectos da realidade aparente e retira daí seu material de trabalho: usa a linguagem como meio indispensável para a tomada de consciência da realidade.

A obra de Lispector, inclusive suas crônicas, possui outro aspecto muito valorado e pesquisado, que é o seu lado metaficcional. De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 281) é metaficção

(...) a ficção que pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de auto desvendamento, como se o autor, desdobrado num “Outro”, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo (...).

Lispector tende para uma reflexão no que diz respeito à sua escrita, seu método. Em suas crônicas expõe as perplexidades e facilidades deflagradas mediante o novo gênero em que se aventura. Sabe-se que a escritora optou por trafegar por tal gênero por motivações financeiras. Foi após o divórcio que Lispector voltou ao Rio de Janeiro após sua longa estada no exterior em razão de seu casamento com Maury Gurgel Valente. Passa então a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*. O ano é 1967 e a razão é, fundamentalmente, a impossibilidade de manter sua subsistência e a dos filhos somente com a pensão conferida pelo ex-marido e sua literatura de livros:

Clarice Lispector pôs fim ao casamento com Maury em 1959. Apesar de, então, já haver alcançado certo prestígio – sua obra começava até a ser traduzida – e de ter o quarto romance pronto (*A maçã no escuro*, que sairia em julho de 1961), a autora não podia se dar ao luxo de viver de literatura. Aliás, essa nunca seria sua única fonte de sustento. (Cadernos de Literatura Brasileira, 2004, p. 6)

Cronista, Lispector experimenta. Apresenta textos novos, textos relidos, citações, cartas de leitores e, como em toda a sua obra, comenta o seu processo de escrita. Lispector, a todo tempo, se repete no sentido de que não é cronista propriamente dita e, por vezes, afirma que tampouco sabe o que é crônica, esta forma tão simples e complexa, esse gênero gerado na hibridez:

Crônica é um relato? É uma conversa, é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. (...) por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. (LISPECTOR, 1992, p. 112-113)

Tal trecho, que ilustra a não identificação inicial de Lispector com a profissão de cronista, é da crônica “Ser cronista”, datada de 1968, segundo ano da autora no *JB*. Trata-se de um exemplo das reflexões dela sobre as mudanças, inovações, convenções a que se submete enquanto cronista e escritora. Em “Ser cronista”, torna-se evidente o seu espanto diante do novo gênero. Diz sobre ser cronista:

“Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o

inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender”. (LISPECTOR, 1992, p. 112)

O que se percebe é que Clarice pondera sobre o assunto regularmente e largamente, e ainda que, ao fazê-lo, contrapõe-se ao que acredita ser o modelo de crônica e cronista, espelhando-se em Rubem Braga (o cronista por excelência, único escritor que só foi cronista). Nesse refletir dialógico, Lispector contrapõe a sua tecitura à do “mestre” do gênero e visualiza-se muito distinta daquele. É nesse e em muitos outros diálogos, implícitos ou diretos, que Lispector vai se descobrindo e se revelando para os leitores. Descobre-se modificada, alterada de alguma forma nesse novo contexto e formato, uma mudança dolorida a princípio, visto que atinge um estilo conquistado com esmero ao longo de muitos anos de escrita:

Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender.(LISPECTOR, 1992, p. 113)

Desde logo Lispector nota que a crônica, este novo desafio que se instala em sua vida cotidiana, repercutirá no seu modo de escrever, pois a personalidade ali assumida é algo bem diverso da objetividade empregada enquanto contista e romancista. A personalidade a incomodará continuamente. No entanto, trará consigo um aspecto riquíssimo, uma maior interação com o público leitor, além de reconhecimento em um nível não só intelectual, acadêmico, como o era até então.

(...) uma aproximação maior com o público. Clarice Lispector encanta-se ao perceber que sair publicada no periódico exerce uma certa magia sobre o receptor – como se ele a compreendesse mais, ainda que ela não acreditasse que houvesse mudado substancialmente seu modo de se comunicar com os leitores. A cronista usaria seu espaço para agradecer presentes, comentar cartas, mandar recados a quem lhe dedicava o tempo dos sábados. E sempre, Clarice é ela, presente ali, nas linhas do jornal. (Caderno de Literatura Brasileira, 2004, p. 9)

Ao despojar-se da sua impessoalidade, Lispector adquire um tom que agrada o público leitor. A exposição, tão evidente e inoportuna aos olhos da escritora, a transporta para um outro molde. Dentro dele, a escritora passa a figurar como mais uma personagem da vida cotidiana. O tom usado pela escritora será descrito pela mesma como algo exercido somente em crônica e pela simples razão de ser escrita para um público maior, não específico. Um público assim, mais aberto e diferenciado, é capaz de exercer sobre ela uma força que a impulsiona para a mudança, para a transformação quanto à sua escrita, ao seu estilo principalmente:

(...) basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. (LISPECTOR, 1992, p. 112)

Neste gênero, Lispector assume um tom mais próximo do leitor e entra num veículo que lhe confere um contato diário com o público, diferentemente do que acontecia com sua literatura de livros. Assim, Lispector se vê no cotidiano de inúmeros brasileiros e assume uma notoriedade que a deixa exaltada e ao mesmo tempo feliz, abraçada finalmente.

## **2 INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE: O DIÁLOGO ENTRE TEXTOS**

(...) a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (MOISÉS, 1993, p. 60)

No âmbito da Literatura, o modelo romântico de originalidade perdurou e criou uma forma de produzir arte no sentido de negar fontes e inspirações. Até o século XVIII, o autor de literatura era um ser divinizado que escondia o processo de feitura de suas obras. Contudo, diante de reflexões como as do círculo bakhtiniano pôde-se observar um movimento no sentido contrário, visto que o dialogismo é, na atualidade, tido como um fator essencial para a compreensão da literatura. Tornou-se constante o ato de interagir abertamente e

artisticamente com a tradição e mesmo com contemporâneos. Lispector certamente compartilhou dos efeitos de tal método de produção artística que rege a contemporaneidade.

O discurso polifônico é, hoje, a forma que prevalece aberta sempre a novas leituras. A tendência de esconder inspirações ou raízes subverteu-se na romancidade, que é configurada por Bakhtin como “pluralidade de vozes”. Tal conceito, cunhado pelo filósofo em *Problemas da poética de Dostoievski* (2005), faz referência às inovações pertencentes à obra desse escritor que foi uma inspiração para Bakhtin. A romancidade se funda no não fechamento à consciência do autor. Surge como uma manifestação das vozes sociais diretamente ligadas ao fenômeno da polifonia: os contrastes e temas tecem uma malha textual refletindo contradições, sobreposições.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2005, p. 21)

Existem diferentes formas de dialogismo e algumas se manifestam nas crônicas de Lispector de forma mais intensa. A autora, ao enunciar e, assim, posicionar-se perante enunciados prévios, seus e de outros, produz uma resposta que será motivo de reflexão, pois seus enunciados possuem destinatários que entrarão em contato com tais textos com que dialogam.

Em crônica, pode-se observar uma forma bastante peculiar, por parte de Lispector, de se autoconhecer pela escrita. Clarice expõe, em palavras, como o seu percurso para dentro de si e, em consequência, para dentro do ser humano, desencadeou-se, e é justamente nesse percurso que percebemos o trabalho com a linguagem como forma de se chegar ao sentimento. A escritora recolhe de si mesma e de sua relação com o mundo cotidiano o material passível de desenvolvimento em crônica. Lispector, inclusive, retoma-se e articula textos como forma de dialogar consigo mesma. Seu material escrito é motivo de revisão, reconfiguração.

Clarice, então, reúne em sua obra tanto a perspectiva social quanto a individual e, assim, permanece vinculada ao convívio humano sem se desconectar da reflexão sobre si mesma. A princípio, sua atitude solitária, sua viagem para dentro de si pode parecer incompreensível e desmembrada de um intuito social ou dialógico. Entretanto, é na raiz de tal postura que a descobrimos fincada no dialogismo, em relação aos outros e a si.

O dialogismo se dá entre os enunciados e entre locutor e interlocutor, visto que, ao enunciar, o sujeito constrói seu discurso tendo em vista os enunciados que o precedem e os que o sucedem. “Na verdade, o interlocutor é sempre uma resposta, um enunciado e, por isso, todo dialogismo são relações entre enunciados” (FIORIN, 2006, p. 32)

Assim, pôde-se constatar que o dialogismo é um evento de extrema amplitude e que não redundando somente na manifestação do diálogo, que é apenas uma das formas de dialogismo. Trata-se de um fenômeno complexo que é a mais pura manifestação real da linguagem e princípio constitutivo do ser humano que se constrói por meio da linguagem.

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que ‘não se pode realmente ter a experiência do dado puro’ (...). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Como se vê, senão temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é modo de funcionamento real da linguagem (...) (FIORIN, 2006, p. 167)

Apresentada a concepção de dialogismo, torna-se mais fácil visualizar na Literatura as formas de apresentação deste fenômeno, que pode traduzir convergência ou divergência entre enunciados. As relações dialógicas são ‘espaço’ de contradição no sentido de que fundadas no embate, no conflito entre vozes.

As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto. (FIORIN, 2006, p. 24)

No âmbito literário, encontra-se não somente o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem, implícito. Há também um dialogismo que se mostra no fio do discurso. Trata-se da concepção estreita do dialogismo, ou seja, da forma composicional em que são incorporadas outras vozes por um enunciador. “São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso”.(FIORIN, 2006, p. 32)

A incorporação de vozes de outros em um novo enunciado pode se dar de forma demarcada, em que a tomada do discurso alheio é mais nítida, e de forma não demarcada e, por isso, não tão facilmente percebida.

Há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a) aquela em que o discurso do outro é ‘abertamente citado e nitidamente separado’; b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado. (FIORIN, 2006, p. 174)

Já com isso em mente, certifica-se o entendimento de que o dialogismo pode aparecer de diferentes formas nos enunciados de um autor e, com isso, relacionar-se com outras vozes de mais de uma maneira. Essas interações depreendem diferentes contribuições de sentido para o texto. Para o momento, basta dizer, em complemento à citação anterior, que:

Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto, as aspas, a negação. Na segunda, aparecem as formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara; o discurso indireto livre. (FIORIN, 2006, p. 174)

Se o texto é tomado como unidade de manifestação do enunciado, a intertextualidade é demarcada, concretizada mediante textos. Já a interdiscursividade se dá entre enunciados; trata-se de uma forma de dialogismo que não se mostra tão aparente, marcada no texto.

Se há uma distinção entre discurso e texto, poderíamos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. Assim, devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (...), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. (FIORIN, 2006, p. 52)

Constata-se, portanto, que enunciados são apresentados na Literatura mediante textos – o texto existe como manifestação do enunciado. Dada esta medida, fica clara a distinção entre intertextualidade e interdiscursividade: a interdiscursividade é mais ampla e diz respeito ao sentido enquanto que a intertextualidade só se dá mediante o encontro de duas materialidades lingüísticas.

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. (FIORIN, 2006, p. 181)

Demonstrou-se, por meio dessas reflexões a distinção entre as variações de dialogismo nas quais serão concentradas as análises. Mediante textos escolhidos, procura-se traçar um paralelo e se intenta o aprofundamento quanto a tais fenômenos e seus resultados na produção em crônicas de Lispector.

### 3 AS CRÔNICAS DE LISPECTOR

Os textos base para essa análise são conceituados como crônicas e estão expostos nas obras *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer*, publicados respectivamente em 1984 e 1978. Tratam-se de obras póstumas, visto que Clarice falece no mês de dezembro de 1977.

*Para não esquecer* (1978) é um livro composto de 108 crônicas que divergem em tamanho e conteúdo entre si. De acordo com Marlene Gomes Mendes (*apud* Lispector, 1999, p. 6), em texto introdutório da edição utilizada na pesquisa,

Os textos reunidos neste livro constituíam, originariamente, a segunda parte de *A legião estrangeira* (1964). Denominada pela autora Fundo de gaveta, vinha precedida da seguinte nota:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de ‘Fundo de gaveta’.

Por questões que envolviam interesses da editora quanto à publicação, os textos, que inicialmente compunham apenas um livro, foram subdivididos não em duas partes, como fora anteriormente previsto, mas em dois livros, um de contos, *A legião estrangeira* (1978, ano de lançamento da segunda edição, em que há o desdobramento) e um do que Lispector chamava de anotações (crônicas), o volume intitulado *Para não esquecer* (1978). Deste constam textos do ‘Fundo de gaveta’ e que sofreram pequenas modificações. Apenas um foi suprimido, a peça ‘A pecadora queimada’. Os textos, a princípio, não têm ligação entre si. São fragmentos amalgamados em livro.

Os textos que anteriormente compunham *A legião estrangeira* (1964) em sua primeira edição possuem tom e temas variados. O interessante quanto a estas crônicas é que muitas delas serão retomadas em outras publicadas no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 e 1973, e que, posteriormente, foram agregadas no volume *A descoberta do mundo* (1992). Composto por 466 das crônicas do *JB*, o livro desvela autora e traços de sua obra. De acordo com Queiroz (1992, p. 5):

Trata-se de um conjunto extremamente heterogêneo de textos, quanto aos assuntos, mas sobretudo quanto aos gêneros praticados. É possível

dizer-se que a descoberta do mundo em toda a sua obra está presente: são contos, fragmentos de contos, de romances, conversas, notícias, entrevistas, divagações, recados, reflexões, confidências e, *last but not least*, crônicas.

Esta obra, mais ampla que a lançada anteriormente, estimula ao confrontar. Ao fazê-lo, pode-se observar que há elos intertextuais e interdiscursivos entre *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*, elos estes que são motivos de estudo. A retomada de temas, figuras e mesmo de textos em si nos leva a refletir sobre as motivações da escrita clariceana quanto a esse aspecto e nos resultados que este método deflagra quanto à recepção, visto que a mudança de veiculação acarreta novos sentidos e leituras.

As retomadas são intertextuais, interdiscursivas. Aqui será exposta a auto-intertextualidade entre as crônicas “Escrever, Humildade, Técnica” e “Humildade e Técnica”, textos pertencentes respectivamente a *Para não esquecer* (1999) e *A descoberta do mundo* (1992).

Como já dito, a intertextualidade se dá quando um outro texto é incorporado de forma não demarcada, não aparente em outro. No caso destas crônicas, sabe-se que a retomada é de um texto da própria autora em outro e de forma contratual, ou seja, a autora não desconsidera o que já havia dito anteriormente. Lispector rege-se pelo texto (segundo ela, anotação) que já havia sido vinculado em *A legião estrangeira* (1964) e, posteriormente, em *Para não esquecer* (1978) e o transpõe para o veículo jornal, do qual será retirada para compor *A descoberta do mundo* (1984). Os textos da autora se cruzam, circulam e produzem sentidos. O acolhimento de seu próprio trabalho e renovação do mesmo em outro formato (jornal), dá a entender que Lispector espera que seu público leitor de jornal se conecte com textos e pensamentos que continuavam a fazer sentido dentro daquele outro momento que circunscreve sua escrita no *JB*.

Pode-se chamar de intertextualidade por citação esta auto-retomada de Lispector no sentido de comunicar em um tom de concordância a mesma mensagem. Há, portanto, um ponto de confluência. O que diverge é o condutor apenas. Percebe-se aí, que a autora se utiliza de sua própria escrita como tema para compor “novo” texto.

A retomada se faz absoluta a não ser pelo título modificado, visto que a palavra “escrever” é suprimida no segundo momento de divulgação. A revisitação é um método comum na escrita clariceana. Lispector, mesmo antes de ser cronista, modificava a sua escrita para torná-la mais densa e menos óbvia. Neste sentido, cita-se carta enviada à amiga pessoal Olga Borelli por Lispector:

...Não pude te esperar: estava morrendo de cansaço, porque estou trabalhando ininterruptamente desde as cinco da manhã. Infelizmente é que tenho que fazer a cópia de *Atrás do pensamento (Água Viva)*, sempre fiz a última cópia dos meus livros anteriores porque cada vez que copio vou modificando, acrescentando, mexendo neles, enfim. (LISPECTOR apud MENDES, 1999, p. 5)

Ilustra-se essa intertextualidade perante as seguintes passagens das crônicas em questão:

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse “estilo” (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. (LISPECTOR, 1999, p. 25)

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse “estilo” (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. (LISPECTOR, 1992, p. 251)

Neste ponto da análise é válido lembrar que o fenômeno da intertextualidade acarreta, necessariamente, o da interdiscursividade, visto que ao retomar um texto também se faz a retomada dos temas, figuras do outro.

As crônicas em questão têm como tema o modo, o estilo de escrita de Lispector. A escritora comenta com os leitores a sua própria reflexão quanto ao seu método de trabalhar com a linguagem em busca do entendimento. Trata-se de uma discussão no sentido de que a autora comenta questões relativas a seu estilo, a sua “humilde” procura pelo entendimento. Nota-se que para Lispector não há como chegar ao entendimento sem passar pela escrita, pelo seu processo mental que somente é “concluído” no ato de escrever: “Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”.(LISPECTOR, 1992, p. 252)

Lispector chama de “humilde” a sua procura, pois acredita ter dificuldade na concepção e não na expressão. Isto também é comentado pela escritora em crônica:

Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em humildade, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. (LISPECTOR, 1992, p. 251)

A autora insiste na premissa de que para apreender uma idéia e teorizar sobre ela deve passar pelo caminho da humildade como técnica; a compreensão é impossível senão por este método que consiste em apresentar-se inferior diante de um fenômeno ou acontecimento que não se consegue decodificar senão pela consciência dessa aparente limitação que só se desfaz na escrita. Os procedimentos de Lispector como artista são meios que ela considera pertinentes para ajustar seu pensamento ao objeto de compreensão. Lispector “tecniciza” sua arte para expor sua forma de elaboração artística mediante a realidade. A autora, portanto, lança um olhar crítico perante seu método de escrita para compreender e se fazer compreendida mediante sua forma de expressão. A autora expõe duplamente o seu modo de fazer literatura. Apresenta este texto inicialmente em *A legião estrangeira* (1964) e persiste com ele quando da escrita das crônicas para o *JB*. Modifica o título para apresentá-lo como crônica em 1969, postumamente configurado em *A descoberta do mundo* (1984). Lispector não interfere no texto, apenas o retoma, pois a pertinência dele se faz constante em sua vida como cronista, em que sua escrita será objeto de muita reflexão e questionamento. Quanto a seu estilo, no entanto, Lispector permanece constante na idéia de processamento da idéia perante a escrita.

Também se pode verificar uma relação de interdiscursividade contratual entre as crônicas acima e a crônica intitulada “Aventura” que faz parte de *Para não esquecer* (1999):

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. (LISPECTOR, 1999, p. 26)

A explicação sobre seu processo de escrita é retomada, em um texto que se faz interdiscurso pelo fato de existir relação temática entre os enunciados. Ambos revelam o discurso da autora sobre o seu processo de escrita. Verifica-se ainda em “Aventura” uma tentativa de Lispector de desvelar seu método no sentido de refletir no julgamento de hermética que lhe é feito constantemente:

Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta – mentir o pensamento seria tirar a única

alegria de escrever. (...) tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético (...) (LISPECTOR, 1999, p. 26)

A autora então se sente habilitada para desvendar a razão do “hermetismo”. Afirma ser este uma consequência do seu processo de escrita e, portanto, de entendimento:

Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d’água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. (LISPECTOR, 1999, p 26)

Lispector aponta que seu trabalho com a palavra é justamente no sentido de deixar implícito o que poderia ser dito de maneira objetiva. A sua arte tem respaldo na subjetividade e no direito do artista de contar com o leitor como colaborador na produção de sentido de seu texto. Escrever, assim como viver, é uma grande aventura e um não é possível sem o outro, visto que viver, para Clarice, é escrever:

Se jamais a água ficar limpa, pior para mim. Aceito o risco. Aceitei risco bem maior, como todo mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo, por hábito até, aceito o risco. Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profundo está aí querendo dizer inerente. Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever. (LISPECTOR, 1999, p. 27)

## CONCLUSÃO

De forma incipiente, adentrou-se um fenômeno bastante peculiar (auto-retomada) e com diferentes manifestações. Parte-se do pressuposto de que a análise será aprofundada em futuros trabalhos. No entanto, diante do que se expôs, pode-se afirmar que em crônica Lispector permanece reflexiva sobre sua expressão e estilo. Além disso, aponta-se para um traço de diferenciação quanto à sua escrita no sentido de adquirir um tom mais pessoal em relação aos seus leitores de crônica. Expuseram-se os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade dentro da perspectiva dialógica, posto que as crônicas presentes nas obras e que são motivo de análise estão conectadas por tema (forma de expressão) e texto. O interdiscurso serve de respaldo para a afirmação de que “a escrita sobre a escrita” será um dos temas mais recorrentes na obra de Lispector, inclusive quando cronista,

o que acarreta como conclusão o permanente vínculo da escritora com esta reflexão que permeia a sua obra e sua vida: o seu fazer literário.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. (p.125-131)

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Intertextualidade e interdiscursividade*. In:\_\_. BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GALVÃO, Walnice. Entre o silêncio e a vertigem. In:\_\_. *Clarice Lispector: os melhores contos*. São Paulo: Global Editora, 1996. (p. 7-11)

INSTITUTO MOREIRA SALLES – Encarte da edição especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, números 17 e 18 (dez. 04), dedicada a Clarice Lispector. *Clarice jornalista: o ofício paralelo*.

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

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MENDES, Marlene Gomes. Nota prévia. In:\_\_. LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (p. 5-6)

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Leyla Perrone. *TEXTO, CRÍTICA, ESCRITURA*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. Ensaio 45. (p. 59 – 67)

QUEIROZ, Vera. A arte imprevisível de Clarice. In:\_\_. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. (p. 5-11)