

# “EU TOMO CONTA DO MUNDO”: CONSTRUÇÃO DO SENTIDO E DA ATITUDE AXIOLÓGICA DA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

## “I TAKE CARE OF THE WORLD”: CONSTRUCTION OF THE SENSE AND AXIOLOGICAL ATTITUDE OF CLARICE LISPECTOR’S CHRONICLE

**Edson Soares Martins\***

URCA

**Leonardo Brandão de Oliveira Amaral\*\***

URCA

**Resumo:** A atividade de Clarice Lispector como cronista constitui o ponto de partida do presente estudo, que tem como objetivo principal entender a singularidade da crônica de Lispector sob o enquadramento das interferências do conteúdo, da construção composicional e do estilo sobre a construção do sentido. Esse viés, de inspiração bakhtiniana, persegue a compreensão do problema da consciência criadora no exercício da atitude axiológica, que é inseparável da produção de discursos. A abordagem, contudo, particulariza tal dimensão valorativa, empenhada numa atitude de expressar um caráter de “cuidar do mundo”, matizando-a com a hipótese de uma forma arquitetônica que se liga ao testemunho como antagonista da notícia.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Crônica. Arquitetônica bakhtiniana.

**Abstract:** Clarice Lispector’s activity as a chronicler constitutes the starting point of the present study, which has as the main objective to understand the singularity of Lispector’s chronicle, under the framework of the interferences of the content, of the compositional construction and of the style on the construction of sense. This perspective, of Bakhtinian inspiration, pursues the comprehension of the problem of the creative consciousness in the exercise of the axiological attitude, which is inseparable of the production of speeches. The approach, however, particularizes the evaluative dimension, committed to an attitude of expressing a character of “taking care of the world”, blending it with the hypothesis of an architectural form that is linked to the testimony as an antagonist of the news.

**Keywords:** Clarice Lispector. Chronicle. Bakhtinian’s architectonic.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>. E-mail: <edson.soares@urca.br>.

\*\* Graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4473-3236>. E-mail: <leonardobrandaoaa@gmail.com>.

## A CRÔNICA E OS DELEITES DA SALVAÇÃO DO TEMPO: PALAVRAS INICIAIS

Antonio Candido diz que a crônica tem ar de coisa sem necessidade. Sendo perspicaz, como sempre, o crítico paulista logo acrescenta que essa despreensão do gênero, pela humanidade plural e diversa com a qual se conecta, permite-lhe compensar a aparente singeleza com o alcance de profundidade e com o acabamento de forma que lhe é próprio e que essa compensação é capaz de fazê-la “[...] discreta candidata à perfeição [...]” (CANDIDO, 1984, p. 5). Tais observações se ajustam com justiça às crônicas de Clarice Lispector, o que torna ainda mais penosa a constatação de que essa produção tem permanecido desprestigiada, sofrendo o ofuscamento da grandeza igualmente desconcertante que a autora demonstrou no domínio e na renovação das formas do romance e do conto. Candido, afinal, não se enganou ao dizer que a crônica não era um gênero maior. Isso não nos deixa dizer, felizmente, que é um gênero de fácil descrição.

Outro autor que demonstra grande domínio das três formas (romance, conto e crônica) e que discute sobre a natureza da crônica é Gabriel García Márquez (2001). O autor colombiano sustenta que jamais conseguiremos distinguir com um golpe de vista o que é crônica e o que é reportagem ou o que é conto e o que é novela ou romance. Eduardo Coutinho (2006), quase na esteira de García Márquez e relembrando a lição aprendida com o pai, chama atenção para a semelhança da crônica com o ensaio. A relação é extraída, em ambos os casos, do sentido de inacabamento, da condição de tentativa e de certo tom íntimo ou coloquial.

Quando pensamos na crônica que circula em jornais, a indefinição entrevista por García Márquez, se permanece sob o aspecto da forma, deixa de existir sob o aspecto da emergência histórica do gênero, como afirma Maria-Ève Thérénty (2009), que situa a crônica em jornais em oposição à reportagem, datando a irrupção do gênero criado por Delphine de Girardin, em 1836, enquanto a reportagem emerge entre as décadas de 1870-1880. O estudo de Thérénty se dedica a uma oposição entre o gênero declinado no feminino (a crônica) e a forma masculina que o sucede (a reportagem), discutindo aspectos da temática e da autoria, inclusive sem deixar de dar relevo à transgressão dos papéis sociais e sexuais que estavam bem demarcados na sexuação do gênero discursivo no contexto do Século XIX francês.

Para estabelecer um ponto de partida que nos permita uma aproximação interpretativa eficiente, permaneceremos no tópico da relação entre a crônica e a imprensa escrita, sem retomar, no presente estudo, a convidativa abordagem de Thérénty. No fenômeno específico do periodismo literário, em nossa leitura, que toma em caminho diferente a provocação do autor de *Crônica de uma morte anunciada*, o gênero é capaz de expressar de forma muito viva a síntese de dois interesses, dinamizados de forma vertiginosa pela popularização da imprensa escrita, que, na compreensão de Rafael Yanes Mesa (2006), poderiam parecer conflitantes: a imediatividade que governa o consumidor de notícias e o divagar sem pressa dos que buscam o prazer da contemplação da forma, sem buscar notícias do que quer que seja. Lispector entendeu isso com mais argúcia do que parece ser depreensível das declarações que deu sobre a aparente “desimportância” de sua atividade no periodismo jornalístico<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Recomendamos, sobre esse tópico, o estudo de Nícea Nogueira (2007).

Como poucos, a criadora de Macabéa e G. H. entendeu que a crônica está sempre sobre a bifurcação entre a informatividade e a valoração. Nesse gênero, a notícia é um dado inafastável do conteúdo temático<sup>2</sup>, mas encapsulada sempre pela disposição interpretativa, valorativa, sem a qual a crônica seria apenas relato de fatos, como afirma Yanes Mesa (2006), citando Martín, Vilamor, Hernando e Gutiérrez:

Seu nome tem o antecedente etimológico “chronos”, que significa “tempo”, por isso se refere a uma narrativa ligada à sequência temporal. Porém, muito mais do que informação, o que é importante nesse gênero é sua função interpretativa, já que a *crônica* é um texto que narra os acontecimentos em meio informativo com uma avaliação de seu autor (Martín, 1998: 123). Pode ser definida como uma notícia interpretada, valorizada, comentada e processada (Vilamor, 2000: 341), ou seja, um *gênero híbrido* entre os interpretativos e os informativos (Hernando, 2000: 21) ou que está na fronteira entre os informativos e os de opinião (Gutiérrez, 1984: 114). (MESA, 2006, p. 3, tradução nossa).<sup>3</sup>

Não diremos que é um gênero híbrido, porque, em nosso sentir, não se trata de um enunciado constituído de duas ou mais dimensões de estabilidades distintas. A estabilidade própria da crônica seria, antes, tematizar a notícia, emoldurando-a com a disposição interpretativa, cujos fundamentos residem nos problemas da forma e do estilo. Para dizer de outro modo, esses fundamentos, como esperamos que o nosso estudo possa demonstrar, constituem repertórios de formas e de soluções estilísticas que, versando sobre dado conjunto de temas, somente alcançam rendimento pleno na crônica. A crônica, apesar de sua enorme variedade, é um gênero dotado de relativa estabilidade. Os fatos diversos da vida cotidiana, tomados como algo a ser noticiado, são parte central dos repertórios do conteúdo da crônica. O repertório das suas formas acompanha a diversidade anterior, e uma crônica esportiva não se confunde com uma crônica de “coluna social” ou com um comentário econômico, ainda que todas elas noticiem um fato atual ou digno de ser reatualizado, lembrado. Pela contiguidade das dimensões (conteúdo e forma), chega-se às possibilidades de expressão do estilo, em sua camada ampla, como estilo do gênero, e em sua camada restrita, como estilo do autor: a linguagem da crônica de costumes se ajusta mal à crônica de apreciação literária, prima-irmã dos “rodapés”, em que críticos literários importantes estrearam nas páginas dos jornais.

A crônica não lida com as formas e os estilos dos gêneros ditos informativos, como também não é tributária dos repertórios de gêneros interpretativos. A genericidade específica da crônica não informa para interpretar, como não interpreta para informar: ela informa interpretando e interpreta informando, mas o que lhe define é a disposição de suspender a notícia no tempo, modelando-a com as formas com que a interpreta, para que ainda seja revisitada quando o interesse pelo fato e pela sua compreensão prática não tiverem mais a bênção da utilidade que

<sup>2</sup> Nesta seção, fazemos uso dos elementos constitutivos do enunciado concreto, tal como formulado por Bakhtin no célebre ensaio de 1953: construção composicional, estilo e conteúdo temático. Considerações teóricas mais aprofundadas serão feitas na próxima seção.

<sup>3</sup> Do original: “Su nombre tiene el antecedente etimológico “cronos”, que significa “tiempo”, por lo que hace referencia a una narración ligada a la secuencia temporal. Sin embargo, mucho más que la información, lo importante de este género es su función interpretativa, ya que la *crónica* es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración de su autor (Martín, 1998: 123). Se puede definir como una noticia interpretada, valorada, comentada y enjuiciada (Vilamor, 2000: 341), es decir, un *género híbrido* entre los interpretativos y los informativos (Hernando, 2000: 21) o que se encuentra en el límite entre los informativos y los de opinión (Gutiérrez, 1984: 114)” (MESA, 2006, p. 3).

informa e interpreta. Em outras palavras, releemos crônicas dos anos de 1920 e de ontem, numa postura muito diferente da que teríamos relendo notícias jornalísticas de décadas passadas. A reportagem salva o fato para que o possamos reencontrar; a crônica salva o fato para que nos deleitemos com a salvação e não com a notícia.

Nossa proposta de leitura, sem negar o mestre Candido, vai buscar, nos momentos de maioria da crônica clariciana, a oportunidade de entender a singularidade com que a autora maneja esse gênero e com que nos impõe o problema do valor estético da crônica. A leitura de Clarice nos permite suspeitar que ela entrevia, na etimologia da palavra (do grego *cronos*), o peso demasiado do sentido de tempo. Não se faz crônica apenas com o relato temporalmente ordenado do fato, da movência irrequieta de seus personagens e dos eventuais desfechos nascidos da ação humana no mundo da vida. A crônica é gênero de pés fincados no rés-do-chão do mundo da cultura e do conhecimento e só se faz com uma presença autoral que julga e ressignifica, simultaneamente, o fato e o próprio tempo.

A crônica histórica, a jornalística, a esportiva ou a literária – para citar apenas estas, dentre as numerosas possibilidades que uma incursão pela tipologia nos permitiria – trabalham necessariamente uma perspectivação do passado e, para tanto, não pode ser discreta a presença de uma consciência autoral que busca salvar o evento, corrigindo o tempo com o antídoto do belo, do inesperado ou do *ordinário sublime*. Pondo o evento passado em perspectiva, próximo ou distante do presente, a personagem da crônica, por sua vez, dá dramaticidade à consciência autoral, como o fazem as personagens históricas, os desportistas, os famosos e anônimos da cena cotidiana, que Clarice deve ter visto flutuando no éter das redações, nas ruas da cidade e dentro de casa.

Célia Ranzolin (1985) estudou a atividade de Clarice como cronista do Jornal do Brasil, entre 1967 e 1973. Do levantamento minucioso da produção da autora, Ranzolin (1985) localizou os textos que foram excluídos de *A descoberta do mundo*, buscando entender os motivos crítico-literários do empreendimento, além de devotar atenção ao que ela nomeia de reaproveitamento intertextual da escrita clariciana.

A atividade de Clarice Lispector como cronista foi intensa e produziu textos de grande impacto, além de um volume gigantesco de material publicado em veículos jornalísticos que esperam, ainda hoje, por uma apreciação mais sistemática. Ranzolin (1985) fez um inventário cuidadoso do trabalho de Clarice nas redações. Além da contribuição inaugural, em 1941, no periódico *Dom Casmurro*, Lispector atuou regularmente em *A noite* (1941), no *Última Hora* (de 1953 a 1954), no *Diário da Tarde* (de 1960 a 1961), tendo também colaborado, na década de 1970, com as revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

*A descoberta do mundo*, como já vimos, é uma coletânea das crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, ao longo de seis anos, organizada pelo filho da autora e publicada em 1984. Na obra, temos um material bastante heterogêneo, como trechos de romances e de contos, que aparecem, transformados em crônicas (voltaremos a isso, adiante), além de muitas crônicas que dialogam, explicitamente com a própria obra (NOGUEIRA, 2007); crônicas que giram em torno de episódios puramente autobiográficos; reflexões sobre o valor cultural de obras literárias, quadros, músicas e sobre seus autores; retratos de famosos e de pessoas comuns, como as empregadas domésticas Jandira, Aninha, Eremita e muitos taxistas sem nome; cartas e depoimentos recebidos e considerações de interesse metalinguístico, por

exemplo. É nesse conjunto caótico que vamos procurar algumas regularidades do domínio que Lispector constrói sobre o gênero.

## ENUNCIADO CONCRETO E SEUS ELEMENTOS

Bakhtin diz que falamos através de gêneros do discurso. Estes se materializam a partir de enunciados concretos, isto é, realizados em situação comunicativa que envolve mais de uma consciência. A concepção elaborada por Bakhtin do discurso e da análise estética passa, por sua vez e necessariamente, pela compreensão da sua natureza e dos seus constituintes. Pensar em discurso ou em um objeto estético como a crônica, em interpretação de chave bakhtiniana, exige, portanto, a capacidade de compreender como cada um dos seus elementos opera em determinadas realizações discursivas.

Essa fundamentação, evidentemente, não se exaure no objeto individualizado, mas necessita, em todos os seus momentos, da consideração do todo discursivo com o qual determinado enunciado se relaciona. Para Bakhtin (2003), todo emprego da língua é realizado através de enunciados concretos e únicos. No entanto, seu pensamento considera que essas manifestações são, apesar de suas individualidades, inevitavelmente ligadas ao campo da atividade humana em que surgem, o qual elabora, mantém e transforma formas relativamente estáveis de enunciados, as quais são denominadas “[...] *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifo do autor).

Considerando que cada campo elabora tais tipos de enunciado, e que estes têm uma estabilidade relativa, compreende-se o necessário percurso que um estudo sob essa perspectiva deve seguir. A determinação das escolhas concretizadas pelo autor na realização de determinado enunciado, em relação a outros do mesmo gênero ou dos vizinhos, permite a interpretação da sua individualidade. Ao mesmo tempo, também possibilita constatar como o enunciado individual contribui para o gênero ou para outros enunciados individuais. Estabelecem, nessa troca, o processo segundo o qual os tipos de enunciado se diferenciam e se multiplicam de acordo com o desenvolvimento e a complexificação do campo discursivo ao qual pertencem.

Para determinar as condições e as finalidades dos campos, Bakhtin enumera três elementos indissociáveis entre si e do todo do enunciado: o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo. Estes, todavia, não são determinados livremente, pois cada campo e seus gêneros influenciam os elementos do enunciado concreto. Ao identificar o campo da atividade humana ao qual pertence o enunciado, percebe-se que ele opera sempre numa relação dialógica: o falante, dotado de uma intenção discursiva, presume um ouvinte e espera sua compreensão responsiva, mesmo nos gêneros escritos. Ele orienta, assim, seu enunciado segundo um projeto de discurso, realizando as escolhas estilísticas da orientação dos seus elementos constituintes de acordo com as intenções projetadas.

Tendo em mãos um objeto do mundo da vida ou da arte, o autor transforma-o em tema do seu enunciado. É importante ressaltar que o tema, transformado em conteúdo pelo discurso, diferentemente do objeto no qual se baseia, é dotado de uma orientação axiológica. A transposição do objeto para o discurso passa, sempre, por uma ação valorativa orientada pela intenção discursiva do falante. Esse processo, por sua vez, também é orientado pela escolha do gênero discursivo e é mutuamente determinante do estilo e da construção composicional.

O conteúdo do enunciado pode ser compreendido, assim como a realidade individualizada, através do discurso. O real é isolado da sua posição externa por meio de uma formalização, processo que não só o individualiza e singulariza, mas o valoriza (no sentido bakhtiniano do termo) segundo as intenções do autor. Uma definição assim, no entanto, necessita evidentemente de uma complementação: como definir a forma e as escolhas que orientam a criação do enunciado?

É por meio da formalização que se separa o externo do interno ao discurso, e é, através delas, que o receptor do enunciado entra em contato com o conteúdo valorizado pelo autor. Continuando no pensamento de Bakhtin (2014), ele define dois tipos de formas: a arquitetônica e a composicional, que, realizadas em conjunto no objeto estético, são dois momentos da individualização da realidade.

A forma arquitetônica é a forma individual do enunciado, sua realização axiologicamente determinada. Compreende-o, portanto, em seu todo. É presente nela a consciência valorativa do autor, orientada pela, e orientando, a atitude responsiva do leitor. Entram nela todas as considerações do mundo da vida, do conhecimento e do estético, unificados, individualizados e valorizados pelo autor.

Enquanto o conteúdo da contemplação estética é realizado pela forma arquitetônica, esta é composta pela forma composicional. Se a forma arquitetônica é a unidade valorativa do conteúdo, a forma composicional é a organização do material em razão da forma arquitetônica. A tarefa da forma composicional é puramente técnica: ela é tão boa quanto o quão bem puder realizar a forma arquitetônica almejada. Assim, a primeira determina a segunda: para cada tarefa arquitetônica, determinadas escolhas composicionais demonstram diferentes níveis de desempenho. Exemplo da associação das duas é a relação entre a forma arquitetônica da tragédia que, para Bakhtin (2014, p. 25), “[...] escolhe a forma composicional adequada – a dramática”. Poderíamos adiantar aqui, de forma sintética, que as diversas formas composicionais da crônica (a forma jornalística, a jornalística-esportiva, a da coluna televisiva, a da crônica literária, a histórica etc.) compõem a forma arquitetônica que se baseia na reflexão sobre o testemunho, seja ele direto ou não.

Resta ainda definirmos como esses elementos constituintes se relacionam com a consciência autoral. Como já mencionamos, toda a determinação do conteúdo e da forma do enunciado são orientados por uma intencionalidade discursiva do autor. Realizado na forma, o enunciado elabora uma relação ativa entre o autor e o leitor. Ler, ou ouvir, é não só realizar um contato axiologicamente ativo com o conteúdo, mas também com as intenções do autor. O elemento que confere ao texto sua individualidade, pela qual é possível notar a presença do autor, é o estilo. O estilo compreende, assim, a relação criativa e valorativa “[...] do discurso com o seu objeto, com o próprio falante e com o discurso de outrem; ele tende a fazer com que o material se comunique organicamente com a linguagem e a linguagem com o material” (BAKHTIN, 2014, p. 173-174).

Indispensável ao enunciado, o estilo orienta o discurso através da instrumentalização do material. O estilo, assim como o conteúdo e a forma, não adquire orientação apenas no enunciado, mas também nos gêneros. A adoção de determinado gênero presume, e, muitas vezes, exige, a adoção de determinado estilo. É tal a importância de tal fato que o estudioso russo

escreve todo um texto sobre a diferença estilística entre dois gêneros, no ensaio “O discurso no romance”<sup>4</sup> (BAKHTIN, 2014).

As escolhas estilísticas assumem papel ainda mais importante no enunciado artístico, uma vez que ele constitui parte da sua arquitetônica, o que não é condição tão indispensável, por exemplo, nos enunciados do campo científico. A configuração do estilo é, portanto, elemento imprescindível à análise estética. Perceber como as escolhas realizadas pelo autor se relacionam com o conteúdo e com qualquer elemento extraestético é parte estruturante da contemplação estética ativa. Esse processo, embora aparentemente simples, adquire diferente grau de complexidade em diversos gêneros e manifestações artísticas. A definição do estilo do romance, realizada por Bakhtin (2014), como gênero pluriestilístico, é um exemplo claro disso. Em contraposição ao estilo espontâneo e diretamente visível da poesia, o estilo da prosa literária refrata suas intenções. Vê-se, no romance, um uso do material, a língua, em uma forma que multiplica estilos e vozes, criando uma polifonia muitas vezes confusa, vozes que se misturam e se atropelam em diversos tons e variações.

Algumas formas elevam ainda mais a complexidade da conjunção desses elementos. Duas obras que exemplificam bem o problema são *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins (1976), e *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luís Borges (1997). Ambas, no primeiro momento, parecem trazer um conteúdo temático e uma construção composicional mais próximos do ensaio literário do que da prosa literária. No entanto, esses elementos adquirem individualidade na complexidade da relação estabelecida entre os constituintes do enunciado e do objeto estético. Embora conte com o estilo acadêmico, direto e impessoal, o estilo prosaico reaparece sob a máscara estilística e reivindica seu espaço. No romance de Osman Lins, o narrador é consumido pela realidade do estético, tendo sua realidade e língua tomadas pelas do livro que estuda. Já no conto de Borges, progressivamente o texto toma a forma narrativa em oposição à abordagem inicial, semelhante a um ensaio com notas biobibliográficas sobre um autor falecido.

As duas obras são casos de transição estilística. Ambas utilizam recursos composicionais e estilísticos de gêneros não-artísticos para a construção do todo arquitetônico. É na combinação orgânica de elementos de tipos de enunciados diferentes que cada uma dessas obras constituem suas individualidades arquitetônicas e estilísticas. Embora escolham conteúdos temáticos semelhantes, e realizem escolhas composicionais e estilísticas semelhantes, o resultado é determinado pelo todo dos elementos constituintes em suas combinações. Exemplo evidente da diferença arquitetônica entre os dois é a receptividade que os textos tiveram. Enquanto é indiscutível a prevalência do estético em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, apesar de ser igualmente estético, tornou-se a tal ponto referência “teórica” que mesmo o mencionado romance de Osman Lins o utiliza assim.

Concluída essa tarefa de digressão conceitual, passemos ao corpus clariciano, para retomar os pontos que percorremos nesta interlocução árida, na tentativa de fazer germinar algumas sementes.

<sup>4</sup>Do livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, páginas 71-210.

## OS VETORES DE CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA CRÔNICA DE LISPECTOR

Ao acolhermos a expressão vetor<sup>5</sup>, preservamos a noção indicativa de orientação, mas, é justo que se diga, em nada consideramos o que a expressão traduz em termos de linearidade. Para nós, o vetor não sugere o traço reto, que descreve uma direção. Vetor, na expressão que lhe damos, exprime a força que arrasta tanto o projeto da escrita quanto o trabalho de compreensão ativa da leitura.

Determinado pela sua atividade central na construção do sentido, o vetor implica a língua viva, o enunciado concreto consubstanciado em gênero discursivo. O vetor opera entre o interno e o externo, habita a fronteira. Ao estudá-lo no enquadramento do problema do conteúdo, é preciso vê-lo como um vetor de construção do sentido do conteúdo, operando sobre a inteligência do mundo. No território da construção composicional, ou seja, como vetor ligado ao problema da forma, o isolamento já é dado como cumprido e ele opera sobre o material, que é a palavra, e sobre a sua realização valorativa, devendo sua força sobre a ideia ser estudada no plano a que acabamos de nos referir. Por fim, o vetor que une, pela construção do sentido, a própria linguagem (o discurso, individual e socialmente materializado) e a palavra individualizada por sua ação, é o vetor estilístico propriamente dito.

O primeiro dos vetores que discutiremos é o da *disrupção da naturalidade*. Ele opera no plano do conteúdo, mas, por tratarmos da palavra viva, pressupõe uma consciência autoral e um endereçamento dialógico. O conteúdo é extraído de um campo de atividade humana em que mais de uma consciência se posicionam de forma que surge a possibilidade de trazê-lo do mundo da vida para o mundo da cultura. Nesse aspecto, a crônica de Clarice trabalha, frequentemente, para desestabilizar tal reconhecimento comum, de modo que se justifica falar em disrupção.

Se a crônica tematiza o sentimento, fixando-o no plano mais próximo do enunciado, que é o conteúdo, não é incomum que o faça pela conexão imediata com uma situação desencadeadora. Em Clarice, tal situação tem um enquadramento que privilegia um revestimento disruptivo, pelo qual a perspectivação do fato-conteúdo retira-o da trama ordinária do tempo comum, fazendo com que ele seja inserido em uma dimensão de excepcionalidade. Se, rotineiramente, quando a chamam ao telefone sem identificar o interessado, ela sempre o interroga, vem o dia em que “[...] alguma coisa na voz, doce e tímida [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 73), faz com que ela reaja diferentemente, entregando-se à interlocução com uma desconhecida. Captamos aí esse importante vetor do conteúdo clariciano: a disrupção da naturalidade, que serve de chave de acesso à reflexão da consciência autoral sobre o sentimento.

A força que a disrupção tem na crônica de Lispector é notável. Em *As doçuras de Deus* (LISPECTOR, 1999, p. 53), a emergência psiquiátrica da empregada frisa o momento em que a moça, que fora às compras, retorna com a sacola cheia de tampinhas de garrafas e de papéis sujos, sem ter comprado nada do que lhe fora pedido, mas dá acesso à visão do amor. O mesmo vetor opera em *Facilidade repentina* (LISPECTOR, 1999, p. 195-196), *O suéter* (LISPECTOR, 1999, p. 122) e *Amor* (LISPECTOR, 1999, p. 373-374). Não havendo disrupção, os fatos planos, sem relevo, viram um inventário de coisas alegres e tristes, unificadas sob o manto da generalidade, quase um não-fato: a embriaguez de andar juntos, a garganta seca, o riso alegre

<sup>5</sup> Colhida em um interessante estudo de Norma Discini (2012).

e os carros que passam, por um lado; por outro, a dança dos erros, as palavras desacertadas, o desencanto dos amantes. Em *Por não estarem distraídos* (LISPECTOR, 1999, p. 325), o telefone não toca e a carta não chega, afastando os acontecimentos do plano sublime em que o sentimento se dá a conhecer.

A situação desencadeadora da disrupção também costuma ser um objeto-acontecimento: como a primula de *Primavera se abrindo* (LISPECTOR, 1999, p. 237-238), em que a flor em si é a situação que permite alcançar o ponto em que a consciência autoral tem o que dizer. Se permanece na situação banal da amiga que lhe presenteia com uma flor, o sentido que busca o segredo do cosmos não se alcançaria a partir daquele conteúdo. A lógica com que o vetor opera sobre o sentido do objeto-conteúdo, contudo, é a mesma da situação, do fato-conteúdo: a experiência valorativa que rompe como a naturalidade não-poética da vida, mas que, nesse caso, é desencadeada a partir de um objeto (espacialização do encontro entre a coisa e a consciência) e não mais de uma situação (espacialização de uma ação entre pessoas). O encontro do humano com a coisa é tão fecundo quanto aquele entre consciências unidas pela condição de serem ambas pensantes, desde que algo salve, na forma de dicção de testemunho, esse encontro do tempo comum.

Um segundo vetor importante que observamos na crônica de Lispector é aquele que denominamos *singularidade universalizável* e cujo funcionamento pretendemos demonstrar a partir da crônica transcrita a seguir:

#### MEDO DA LIBERTAÇÃO

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (Paisagens com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que há poucos homens livres. Olho de novo a paisagem e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. *Les Oiseaux Jaunes* não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, eu aguentava – só para não ser livre. (LISPECTOR, 1999, p. 198).

A aparente singularidade das imagens (que nos remetem ao conteúdo) desencadeadas pela contemplação da tela de Klee pode permitir que pensemos estar, ainda uma vez, diante do vetor da disrupção. Aqui, contudo, não é o sentimento que arremata a conflagração da empatia com a natureza axiológica inafastável da voz autoral; o arremate fica por conta de uma ideia,

que espera de nós uma dada compreensão responsiva. Vejamos, na sua materialidade textual, como opera o vetor.

O “hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro” constituem evidente proposição metafórica. Remetem a uma ideia de privação de liberdade. Se recuperamos o contexto ignominioso da ditadura, passamos do metafórico ao alegórico, em que, pela compreensão da concretude da cela e das grades, é possível entender o contexto social ao qual a crônica convida nossa compreensão ativa responsiva. É este ir-além-da-metáfora que lhe dá dimensão universal, permitindo que a crônica tensione o repertório de conteúdos que lhe é corriqueiro através de um substituto que mascara a intencionalidade discursiva: não se trata, na superfície textual, de discorrer sobre o processo histórico da ditadura, mas da insuspeita contemplação de uma obra artística.

A camada de reflexão, que considera a covardia que mata, a prisão que é segurança e as barras que são apoio para as mãos, serve duplamente à construção de sentido. O flagrante diante do quadro propicia uma compreensão ativa, que retorna à consciência da autora como uma percepção da privação generalizada de liberdade. É assim que o projeto pragmático e semântico do argumento testemunhal abre espaço para uma transformação de atitude, necessária e responsiva: a coragem é o desafio a ser aceito, perder o medo abre as portas da prisão burguesa, no plano individual e no plano social e político mais amplos.

No que diz respeito ao repertório formal mobilizado pela construção composicional, a crônica de Clarice, em seu conjunto, colabora para a dificuldade de percepção da diferença entre a crônica e as formas narrativas mais comuns. Por esse motivo, iniciamos pela observação da relevância de um vetor ligado a aspectos macroestruturais do texto: *o tipo*. Optamos, em função disso, pela expressão forma-tipo, de modo a explicitar que, quando estamos considerando a construção composicional associada ao problema da construção do sentido, trata-se de descrever a operação de repertórios de forma composicional.

Podemos dizer que é muito frequente a forma-tipo *dissertação conservadora*. Trata-se do emprego da tipologia dissertativa, com eventuais marcas de coloquialidade, requeridas pelo gênero em sua feição de coluna jornalística. É o que vemos em *Carta atrasada, Espanha, De como evitar um homem nu e*

#### A MATANÇA DE SERES HUMANOS: OS ÍNDIOS

Antes preciso dizer quem é Noel Nutels para depois contar o que ele me relatou. Noel foi médico da expedição Roncador-Xingu, de 1944 a 1950; exerceu o mesmo cargo do Serviço de Proteção aos Índios, de 1951 a 1955, quando José Maria da Gama Malcher era, então, diretor do Serviço. Depois disso, em 1956, quando era ministro da Saúde Maurício de Medeiros, Nutels criou o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas, que hoje constitui um setor do Serviço Nacional de Tuberculose: SUSA, continuando atualmente a dirigi-lo. Um dos objetivos do SUSA é a cobertura sanitária principalmente no que diz respeito à tuberculose. Consiste em viagens periódicas, por equipes que nele trabalham, às áreas indígenas. Entre essas áreas deve-se destacar a do Parque Nacional do Xingu. Trata-se de uma região delimitada de vinte e dois mil quilômetros quadrados que cobrem, praticamente, toda a área do rio Xingu. Nessa região vivem cerca de quinze povos indígenas em condições correspondentes às da época do descobrimento do Brasil.

Vivem aí os grupos indígenas classificados como Tupi, Gê, Aruaque e Caribe. Além desses grupos há outros isolados, dentro do Parque e nos arredores, contatados ou arredios que constituem grupos linguísticos isolados. Esta é uma área onde não se matam índios. Não se matam índios aí porque o Parque é dirigido pelos irmãos Vilas Boas, que, tendo assimilado o pensamento rondoniano, utilizam métodos pessoais e humanos na convivência com o autóctone. (LISPECTOR, 1999, p. 102-104).

A escrita de Clarice é rica em exemplos de como o tipo dissertativo pode ter seus traços radicalmente desestabilizados pelo estilo da autora. É assim que frisamos a importância de marcar a forma-tipo acima como conservadora pela ausência de procedimentos metafóricos, alegóricos, metalinguísticos, sintáticos (afetando a pontuação ou a tipologia dos elementos oracionais) que dominem a escolha da forma. Alguns procedimentos, contudo, que são usuais na tipologia dissertativa ganham autonomia relativa na prosa cronística de Clarice, engendrando outra forma-tipo bastante comum: a da *citação*. Não se perde, sob o domínio desse vetor, o traço arquitetônico do testemunho, mesmo quando a citação é crua ao ponto de dispensar uma introdução que a localize na experiência da cronista. Não é, felizmente, comum que essa introdução esteja ausente. Sua presença, aliás, funciona como dispositivo de familiarização que é comuníssimo na crônica e ainda mais marcante na crônica abrigada em coluna jornalística. É o caso de crônicas como *Carência do poder criador* (LISPECTOR, 1999, p. 450), *A cozinheira feliz* (LISPECTOR, 1999, p. 407) e

#### QUEBRAR OS HÁBITOS

Encontro numa folha de papel antiga umas frases em inglês, e de novo vejo que esqueci de anotar o nome do autor. Traduzo:

“Mas os grandes não podem guiar sua vida por você. Você precisará de um novo inventário de suas horas, de uma classificação mais severa do que vale a pena fazer e do que é simples passatempo. Precisarás compreender que é frequentemente tão importante quebrar um bom hábito como quebrar um mau. Todos os hábitos são suspeitos”. (LISPECTOR, 1999, p. 434).

Uma variação importante do tipo dissertativo é que se configura como forma-tipo *especulativa autobiográfica*. Passemos diretamente a um exemplo:

#### AS TRÊS EXPERIÊNCIAS

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O “amar os outros” é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.

E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o

aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que eu vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever.

Quanto aos meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sofrimentos e angústias, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. Mas tenho uma descendência, e para eles no futuro eu preparo meu nome dia a dia. Sei que um dia abrirão as asas para o voo necessário, e eu ficarei sozinha. É fatal, porque a gente não cria os filhos para a gente, nós os criamos para eles mesmos. Quando eu ficar sozinha, estarei seguindo o destino de todas as mulheres. Sempre me restará amar. Escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é meu lote neste mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia.

Ao passo que amar eu posso até a hora de morrer. Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera.

Espero em Deus não viver do passado. Ter sempre o tempo presente e, mesmo ilusório, ter algo no futuro.

O tempo corre, o tempo é curto: preciso me apressar, mas ao mesmo tempo viver como se esta minha vida fosse eterna. E depois morrer vai ser o final de alguma coisa fulgurante: morrer será um dos atos mais importantes de minha vida. Eu tenho medo de morrer: não sei que nebulosas e vias-lácteas me esperam. Quero morrer dando ênfase à vida e à morte. Só peço uma coisa: na hora de morrer eu queria ter uma pessoa amada por mim ao meu lado para me segurar a mão. Então não terei medo, e estarei acompanhada quando atravessar a grande passagem. Eu queria que houvesse encarnação: que eu renascesse depois de morta e desse a minha alma viva para uma pessoa nova. Eu queria, no entanto, um aviso. Se é verdade que existe uma reencarnação, a vida que levo agora não é propriamente minha: uma alma me foi dada ao corpo.

Eu quero renascer sempre. E na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi.

Está-me faltando um aviso, um sinal. Virá como intuição? Virá ao abrir um livro? Virá esse sinal quando eu estiver ouvindo música? Uma das coisas mais solitárias que eu conheço é não ter a premonição. (LISPECTOR, 1999, p. 101-102).

O discurso da cronista se estabelece pela mescla discreta com procedimentos narrativos, como em *Escândalo inútil* (LISPECTOR, 1999, p. 96), mas a disposição predominante é claramente argumentativa. A voz que testemunha assume um tom confessional, em que o conteúdo é a apreciação das experiências pessoais, que desnudam os atributos anímicos de um eu-para-mim, modulado para uma meticulosa figuração de um eu-para-o-outro, sem que se perca de vista a cumplicidade estabelecida com um leitor, o outro-para-mim. Nesse sentido, atuam a autoavaliação severa, mas disposta ao perdão; a disposição amorosa sempre ativa e capaz de se satisfazer com eventuais e pouco frequentes retribuições; o abraço à vocação, enquadrado

como certa disposição indolente; a aceitação da solidão, que virá com a maturidade dos filhos. Esse conjunto de experiências corriqueiras desliza, sob o talento de Lispector, para o território sagrado da especulação, que rompe com a mesmidade da experiência imediata do leitor e o obriga a postar-se como testemunha dos devaneios despertados pela delicada mutação do que era uma confissão sem relevo. Esta forma-tipo, neste exemplo e em muitos outros, organiza o conteúdo pelo vetor da disrupção da naturalidade.

A forma-tipo especulativa autobiográfica é especialmente maleável e esse traço permite à cronista a construção de blocos de crônicas, atendendo a injunção do meio material de veiculação do gênero: o jornal, que acrescenta ao trabalho do escritor os problemas da diagramação ou extensão e o da continuidade temático-discursiva. Vemos, talvez, por isso, a página do *Jornal do Brasil* reunir, em 2 de novembro de 1968, três crônicas que são exemplares da forma-tipo em discussão: *Sensibilidade inteligente* (LISPECTOR, 1999, p. 148-149), *Intelectual? Não* (LISPECTOR, 1999, p. 149) e *O que eu queria ter sido* (LISPECTOR, 1999, p. 149-150). A especulação de si mesmo decorre do efeito do significado cultural do Dia de Finados sobre a autora e leitores? O que aparenta ser uma digressão sobre o reconhecimento da própria inteligência, movendo-se no compasso da pauta de balancete emotivo-racional que a data enlutada insinua na página, tem seu primeiro desenlace na constatação da sensibilidade inteligente como virtude superior à inteligência *tout-court*. Na sequência do bloco, olhando de fora das fronteiras do eu (para-mim e para-o-outro), a recusa da condição de intelectual põe em xeque a inteligência, pela segunda vez. Novamente, o coração que é capaz de intuir suplanta a mente capaz de inteligir. O arremate, na terceira crônica do bloco, enuncia a terceira “novidade”: mais que escritora, a autora queria ter sido lutadora. Expõe, com dedicação, seus predicados bélicos e os alinha na defesa daqueles que sofrem, *sensível* e *cordial*. A vocação de escritora, contudo, vence desta vez. Duas vezes derrotada, a razão triunfa no reconhecimento de que, em termos de luta, a literatura com que a cronista enfrenta o mal e tenta cuidar do mundo tem produzido pouco efeito.

As outras duas formas que destacamos no repertório formal de Lispector são a forma-tipo narrativa autobiográfica e a puramente narrativa, das quais *A entrevista* (LISPECTOR, 1999, p. 58-61) e *Santiago* (LISPECTOR, 1999, 65-66) exemplificam a primeira e *Calor humano* (LISPECTOR, 1999, p. 67) e as noveletas (LISPECTOR, 1999, p. 259-269) exemplificam a segunda. Dispensaremos os comentários sobre tais formas por entendermos que a nomeação já as define, sem que haja necessidade de apontar-lhes quaisquer considerações além do fato que elas discutem o problema da extensão do texto em uma relação que nos parece, em muito, determinada pelo aspecto extraliterário da diagramação da coluna no veículo jornalístico.

## **A HORA DO ESTILO: ELA QUE SE ARRANJE OU REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES OU SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS...**

Para ingressarmos, em chave de considerações finais, no último dos domínios que nos propusemos a percorrer, passemos aos problemas do estilo considerado em si mesmo. No quinto capítulo do ensaio “O discurso no romance”, intitulado *Dois linhas estilísticas do romance europeu*, Bakhtin inicia pela afirmação antológica de que o romance é a

[...] expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento de sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 164).

Assumimos que a crônica, sob o comando de grandes artistas como Lispector, exprime a mesma consciência galileana da linguagem. A crônica de Clarice solapa a estabilidade de uma linguagem una, dotada de *equilíbrio interno* e *autossuficiência* (usando aqui, ainda, a percepção do filósofo de Oriol), de modo que esgarça os limites entre o plano cultural do consumo imediato e anódino que o gênero parece ostentar entre leitores brasileiros, e a esfera tensa da palavra esteticamente empenhada. Com isso, ela contribui, em profundidade, para o amadurecimento do que seria nossa consciência linguística nacional, em que se torna possível, finalmente, pensar a linguagem radicalmente humanizada pelo estilo individual como “[...] uma das hipóteses possíveis de sentido” (BAKHTIN, 1994, p. 167).

Nossa compreensão leva-nos a outro estudo de Bakhtin, mais precisamente às últimas páginas de seu *O autor e a personagem na atividade estética*. Ali, o pensador russo formula, sem dúvida, o fundamento das considerações que citamos pouco acima e, novamente, mas em outra chave de conexão, entendemos que suas palavras nos ajudam a entender a importância da crônica clariciana. Bakhtin (2003), nos primeiros parágrafos de *A tradição e o estilo*, assevera que não há estilo sem convicção da distância que a consciência autoral instaura, axiologicamente, entre sua linguagem e o conteúdo da vida, sem o mínimo risco de isso se dar por mera casualidade. Os vetores de construção de sentido que nos esforçamos por delinear até aqui comprovam, segundo esperamos ter demonstrado, a assertiva bakhtiniana.

Ao entendermos como consciência que experiencia um estar-no-mundo que é problemático, a voz clariciana testemunha as angústias da criação estética no gênero, de modo tão sofisticado quanto o faz no conto e no romance. Se, como dissemos antes, a autora parece experimentar o conto na forma composicional da crônica, tal inquietude não nos parece casual. O questionamento dos limites das formas se associa ao que Bakhtin já apontara como um indício da crise da criação estética: o questionamento da unidade axiológica do dado ético-cognitivo leva a autora a também experimentar a criação do conteúdo. O dado da vida surge, tantas vezes, da própria consciência autoral, em um gênero que o procura, pela força da tradição, no plano concreto da ação dos corpos vivos sobre o mundo físico: o instante-lugar do ato que produz, a depender do pendor reflexivo, a notícia ou o testemunho. Ao isolar esse ato, ao transpô-lo do mundo da vida para o mundo da criação, a voz de Clarice, desdobrada em muitas vozes, dá lugar ao polifônico jogo de refrações que críticos e teóricos da literatura constatarem, corriqueiramente, no romance; que a evolução dos gêneros inacabados fazem atingir o conto, quando de sua entrada no tempo da romancização dos gêneros e, por fim, que se torna visível na insuspeita crônica, em seu paradoxalmente complexo *ao rés-do-chão*.

A invenção do conteúdo é, em certa medida, uma crônica transformada em ameaça à crônica. Na medida em que Clarice capta a forma arquitetônica do testemunho, operada por uma posição de distância autoral no modo como isola e transpõe o conteúdo que não é outra coisa senão a posição de um primado do eu-para-mim disfarçado de eu-para-os-outros, ela encontra – ou constrói –, a intranquilidade como diretriz axiológica em um gênero habitualmente considerado ligeiro. Essa intranquilidade não lhe permite posicionar-se fora da vida para dar-lhe

acabamento, não permite que o autor seja um princípio objetivado, como costuma ser na crônica e, mesmo, nos maiores cronistas.

Por fim, sua autoria, secundarizada e tensionada pela exigência arquitetônica do testemunho que persegue a perenidade, garante erguer-se sobre a dimensão crua do material e faz-nos, lendo crônicas, esbarrarmos nos picos e nas revências do conto e do romance, em que a palavra impõe-se à posição de fronteira na qual a distância entre cronista e leitor pode ser, simultaneamente, mínima e máxima. A fronteira, contudo, os reúne, pelo testemunho, diante de um mundo que deve ser cuidado.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 7. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2014.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. *In*: BORGES, J. L. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p. 41-55.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. *In*: ANDRADE, C. D. *et al.* **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1984. v. 5. Prefácio.

COUTINHO, E. de F. A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto. **Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 43-57, 2006.

DISCINI, N. Para o estilo de um gênero. **Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 75-94, dez. de 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732012000200006>

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Sofismas de distracción. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Respuestas**. [s.L]: [s. n], 2001. Disponível em <http://gabazo.blogspot.com/2004/12/respuestas.html>. Acesso em: 10 fev. 2020.

LINS, O. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MESA, R. Y. La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. **Espéculo** - Revista de Estudios Literarios de La Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. 32, p. 1-9, mar./jun. 2006.

NOGUEIRA, N. A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária. **Verbo de Minas**, v. 6, n. 11/12, p. 87-99, 2007.

RANZOLIN, C. R. **Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)**. 1985. 426 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

THÉRENTY, M.-È. LA chronique et LE reportage: du «genre» (gender) des genres journalistiques. **Études littéraires**, [s. l.], v. 40, n. 3, p. 115-125, 2009. DOI: <https://doi.org/10.7202/039248ar>