

Quem escreve a crônica?

A correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino

Élide Valarini Oliver

A

correspondência entre Fernando Sabino e Clarice Lispector foi trocada entre os anos 1946 e 1969 e posteriormente publicada por Sabino como *Cartas Perto do Coração*, com o subtítulo: *Dois Jovens Escritores e o Mistério da Criação* (Sabino & Lispector, 2011).

Nela, os dois jovens escritores apoiam-se, instigam-se, perguntam-se, de Nova York (Sabino) a Berna (Clarice), do Rio de Janeiro (Sabino) a Washington (Clarice). Editada por Sabino, a correspondência evidencia a amizade que os unia (perto do coração), faz menção ao título do livro de Clarice, *Perto do Coração Selvagem*¹ e indica no subtítulo a intensidade dessa correspondência centrada, mas não totalmente, no fazer literário.

1 Sugerido a ela por Lúcio Cardoso, que o havia encontrado em Joyce, o livro foi publicado pela própria autora em 1943 na Editora A Noite, do jornal homônimo, onde trabalhava como jornalista. A citação vem do *Portrait of the Artist as a Young Man*: "He was alone. He was unheeded, happy, and near to the wild heart of life".

ÉLIDE VALARINI OLIVER é professora de Literatura Brasileira e Comparada da Universidade da Califórnia, Santa Bárbara (EUA).

O que me chamou a atenção no livro não foi tanto a publicação das sugestões de Sabino a Clarice – e a adoção desta de praticamente todas elas em seu *A Maçã no Escuro* –, mas uma *conversa* que poderia passar despercebida, e que gira em torno de uma questão importante.

A QUESTÃO SE PÕE. QUEM É O NARRADOR DA CRÔNICA?

A bifurcação entre o eu biográfico e o eu literário, entre o ser biológico e o ser literário, é lugar-comum nos estudos literários. A crítica há muito estabeleceu a questão do foco narrativo como um terreno de possibilidades abertas ao escritor. Mas e o *escritor*? O que é esse ser? A somatória do ser biológico, biográfico, experiencial? Sua fonte e causa? Ou seria o *escritor* o conjunto de intersecção (aqui no sentido matemático) entre ser e experiência, parte formada e formante, que tem a capacidade de, num dado momento temporal, gerar uma obra?

Torna-se difícil discriminar, mesmo porque a própria denominação de ser biológico e de ser do escritor não passa de conveniente generalização que apaga os múltiplos e complexos traços que unem um ao outro.

Dada essa complexidade, como caracterizar o foco narrativo da crônica?

Poderíamos, heurísticamente, argumentar alguma diferença entre o conceito de foco narrativo na crônica e no romance, por exemplo?

NARRADOR CONFIÁVEL E NÃO CONFIÁVEL

O narrador da crônica não apenas é confiável, mas *deve* sê-lo. É a exigência do *contrato*, por assim dizer, entre leitor e cronista. Em torno desse contrato que se renova e *deve* renovar-se a cada crônica, há um contexto aparentemente extraliterário, ou melhor, até circunliterário, que assegura essa confiabilidade: o nome do cronista, sua assinatura, e sua assiduidade no espaço a ele demarcado no jornal ou revista.

Nesse sentido do *dever*, a crônica partilha da deontologia que cerca outro gênero literário, o

memorial. Ali também, a expectativa do leitor é a do testemunho, e testemunho da verdade. Enfatizemos: *testemunho* de/a verdade, não a verdade. O leitor aceita e muito bem o *assim é se lhe parece*, mas a fraude, num memorial que se pretenda testemunho, é duramente rejeitada, pois quebra a confiança depositada no contrato tácito entre memorialista e leitor, como vemos periodicamente, e causa escândalo².

É interessante tomar um memorial francamente ficcional, como as *Memórias Póstumas*, e constatar que, para seu narrador, Brás Cubas, o relato de sua vida é confiável e autêntico. Temos que admitir o paradoxal: não há quebra de confiança entre nosso memorialista Brás e o leitor. Em ironia dupla – de Machado e de Brás –, vemos que essa confiança e autenticidade são ganhas justamente pela condição de morto de Brás, o defunto autor e não o autor defunto:

“Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência [...]. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas [...]” (Machado de Assis, 2006, pp. 545-6).

Conclui-se, portanto, que é o testemunho o grau zero de onde emana e deve emanar o engajamento do leitor com seu narrador – seja ele ficcional ou não –, pois vale sempre lembrar que ficção não é mentira mas representação imaginada. A partir desse nexos tece-se também a crônica: voz, testemunho, narrativa.

2 Dentre alguns, o caso de Misha Defonseca e seu completamente fictício *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years*, publicado em 1997, traduzido para 18 línguas e transformado em filme na França. Em 2008 descobriu-se que a autora belga era de família católica e estava tranquilamente estudando numa escola em Bruxelas durante o período em que supostamente deveria ter estado no gueto de Varsóvia, ou vivendo entre lobos, matando um soldado alemão ou tendo seus pais executados pelos nazistas por serem membros da resistência.

CRÔNICA SERÁ POESIA?

A crônica tem algo da voz do poeta. E aqui também se repete o mesmo jogo de espelho entre o ser experiencial e a voz do poema. Em casos extremos, como o da poesia lírica, onde o *eu* do poema vem matizado com a experiência vivida do ser biológico e biográfico, a ambiguidade pode ser bastante aumentada.

Mas vale lembrar a diferença fundamental entre a construção subjetiva do *eu* ficcional e as particularidades individuais (quase sempre de veio narcisista) do ser existente e real. Na poesia inferior, é sempre a segunda opção a que vence, confundida, consciente ou inconscientemente, com a primeira. Tal voz resulta numa poesia estéril, voltada ao próprio umbigo, exibicionista até mesmo quando se reivindica modesta em sua autocomiseração. O truque, porém, nunca passa despercebido:

“Tua gota de bile, tua careta de gozo, ou de dor
[no escuro
são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa
[viagem].
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

[...]

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de
[família
desaparecem na curva do tempo, é algo
[imprestável”
(Andrade, 1969).

O conforto com que poetas escrevem crônicas (Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar) não é novidade. O imenso sucesso de público do Drummond cronista, comparado ao Drummond poeta, não apenas demonstrou sua evidente capacidade comunicativa, mas sublinhou o fato de que poesia não necessariamente vive apenas de versos. Sublinha também a facilidade com que o poeta fala com a voz do *eu* sem falar *de si*, mesmo que fale de uma experiência *particular*.

A crônica, igualmente, consegue manter um *eu híbrido* entre o ficcional e o experiencial sem cair no *eu narcísico*. Rubem Braga (2003), em “Lição de Inglês”, reproduz a *provável* ou *possível* experiência de um aluno em sua primeira aula de língua (qualquer que seja), com uma experiência *particular* que, embora gerada na experiência individual dele, é abarcada, compreendida e potencialmente vivida pelo leitor.

Em consequência, o laço que une cronista e leitor se estreita. Ao penetrar nessa subjetividade que pode ser partilhada, o leitor pode “achar-se”, mesmo que jamais tenha vivido tal experiência. Pode arquivá-la, guardá-la na memória para alguma ocasião em que possa viver algo semelhante. Em suma, pode aprender com ela. Quer o leitor tenha tido aulas de inglês, de qualquer outra língua, ou não, a crônica traz a ele o testemunho do memorialista, o olho do contista em seu relato de uma fatia da vida, e a voz subjetiva do *eu* poético que lhe oferece uma experiência formadora³.

Esse aspecto de ensinamento, porém, não é didatismo, que é hierárquico por natureza. A crônica ensina de maneira bem próxima à da *fábula*. O que se aprende não é explícito, de fora para dentro – como um dos didatismos da educação pela pedra de João Cabral –, mas implícito, no *modo de encarar* tal e tal situação, no modo de reagir a tal e qual notícia, etc. O leitor, na crônica, fica atento, consciente ou inconscientemente, às reações do cronista em seu viver o mundo; e compara implicitamente suas reações, atitudes, opiniões, com as dele. Em outras palavras, é o que Antonio Candido (1992, p. 14) aponta quando escreve que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas [...] ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas”.

Até mesmo num caso extremo, como o de Clarice Lispector, cujas crônicas poderiam ser consideradas de uma particularidade quase irreduzível à mastigação do leitor, um exame mais detido pode demonstrar que não o são. Em suas

3 “Homem no Mar” é outra das muitas crônicas de Rubem Braga (2003, pp. 133-4) em que ele desenvolve magistralmente todos os registros acima apontados.

estranhezas aparentes, em suas originalíssimas particularidades, essas crônicas acabam fornecendo ao leitor justamente as verbalizações necessárias para iluminar, em seu mundo interior, verdades intuídas e de difícil expressão para as quais Clarice encontrou palavras.

ESCUTANDO A CONVERSA ENTRE CLARICE E FERNANDO

A correspondência entre Fernando Sabino e Clarice Lispector indica aspectos interessantes do ponto de vista do cronista nascente e em potencial. Nesse microcosmo privado entre os dois escritores, podemos divisar alguns elementos essenciais.

Clarice, em carta datada de 28 de julho de 1953 – de Washington D.C., onde residia então –, pergunta a Sabino se ele acha

“[...] possível eu escrever para a *Manchete* – uma espécie de ‘bilhete dos E.E.U.U.’, com notícias e comentários variados (livros, acontecimentos, fatos, etc.), provavelmente em estilo curto, rápido, na quantidade que a *Manchete* quisesse ou precisasse – e até no estilo que quisessem – como você vê, não estou sendo nada difícil. É possível uma coisa dessas? Eu assinaria com um pseudônimo qualquer, onde me sinto mais à vontade – até Tereza Quadros poderia ressuscitar, dessa vez sem se especializar em assuntos femininos, já que ela é tão espertinha e versátil. Acontece que o dinheiro que eu tinha de *A Noite*, e reservado para os fins mais nobres, já gastei. Gostaria assim de me pôr de novo em movimento, e esse movimento seria escrever para *Manchete*, se fosse possível, se isso interessasse a eles de algum modo” (Sabino & Lispector, 2011, p. 94).

O trecho é rico de possibilidades. Não apenas temos uma preciosa definição da crônica: estilo curto, rápido, variável, com notícias e comentários sobre livros, acontecimentos, fatos, etc. Aspectos de frequência e tamanho. Adaptação do estilo do cronista aos desejos e necessidades do editor – aqui vemos como Clarice discernia bem entre seu estilo *literário* e seu estilo *instrumental* –, aquele usado para assinar propagandas de cremes, entre outras coisas, e a fundamental questão envolven-

do o uso do *pseudônimo*. A crônica é uma forma importante para o escritor não apenas de ganhar a vida, mas também de “pôr-se em movimento”.

Do ponto de vista do editor da revista ou jornal em que se publica a crônica, ela vale pelo *nome* ou *renome* de quem a assina. Clarice Lispector já tinha certo renome. Dentre o grupo de jovens escritores, quase todos amigos entre si, nasceu praticamente a geração dos cronistas modernos: Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Rubem Braga, Fernando Sabino, Lúcio Cardoso. Manuel Bandeira também havia começado a escrevê-las, assim como Raquel de Queiroz, e posteriormente nelas se iniciaria Carlos Drummond de Andrade⁴.

Aparentemente por uma questão de *estilo*, Clarice hesita em assinar com seu próprio nome. Não quer expor-se *como Clarice Lispector* ao assinar nesse estilo curto, rápido e variável. Daí o *ressuscitar* de Tereza Quadros⁵, esse pseudônimo/personagem especializado em assuntos femininos ao qual Clarice não poupa ironias: “Ela é até um pouco feminista”. É importante enfatizar a distância que Clarice impõe entre ela própria, uma escritora profunda, completa e avessa a *ismos*, e a reduzida Tereza Quadros, a jornalista. Confundir uma com a outra e ler Clarice como Tereza é um exercício escorregadio.

Não se trata tanto de necessidade material o que a faz pedir a Sabino que interceda por ela na *Manchete*⁶, mas sobretudo o “pôr-se em movimento”. Esse exercitar-se ao escrever e no escrever, mesmo que seja num estilo curto, rápido e

4 Da mesma geração, Sérgio Porto e Hélio Pellegrino. Sérgio Porto, sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, assinava uma coluna de humor. Pellegrino colaborou com diversos jornais, dentre eles o *Jornal do Brasil*, escrevendo artigos.

5 Tereza Quadros – que Clarice escreve com z – nasceu como pseudônimo da autora para o semanário *Comício*, fundado por Rubem Braga. Nele, Clarice Lispector, que era jornalista, publica uma coluna feminina. O primeiro artigo saiu em 15 de maio de 1952. Posteriormente, em 1959 diga-se, Clarice Lispector também assinará colunas no jornal *Correio da Manhã* sob o pseudônimo de Helen Palmer. E a partir de 1960, assinará com o mesmo pseudônimo outra coluna no mesmo jornal.

6 Com o fim de *Comício*, os cronistas amigos de Clarice haviam se mudado para a revista *Manchete*. Vivendo fora do Brasil, longe dos amigos, talvez o pedido tenha nascido de uma necessidade de continuar fazendo parte do grupo de escritores do Rio.

variável. Mesmo não articulando abertamente essa dialética, é assim que se apresenta tal exercitar-se. O pôr-se em movimento é tão necessário quanto o estilo pessoal e original da escritora. O estilo curto e rápido incorporou-se ao resto. Numa crônica como “Brasília: 1962”⁷ temos *ambas* as coisas: uma *objetividade subjetiva* que, mesmo sob o efeito de imagens originais e personalíssimas, passam ao leitor impressões que ele mesmo reconheceria: “Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas” (Lispector, 2003, p. 138).

A questão do tamanho da crônica e sua frequência, embora exigência externa, é também incorporada interiormente a ela, da mesma maneira que a forma exterior do soneto nada impede sua originalidade. Pelo contrário, aliás, é o exercício da forma fixa que a alimenta. Sabino, em sua resposta de 8 de agosto, escreve:

“Não fique ofendida, mas falei imediatamente com Hélio Fernandes, diretor de Manchete, que ainda por cima agradeceu muito pela ideia. Escreva duas páginas e meia a três páginas tamanho ofício sobre qualquer coisa, semanalmente” (Sabino & Lispector, 2011, p. 95).

E aí vem a questão crucial do pseudônimo:

“*Tem que ser assinado, mas não tem importância, nós todos perdemos a vergonha e estamos assinando* [grifos meus]. Ele quer pagar 750 cruzeiros por crônica – ficou de dar a resposta definitiva amanhã, mas de qualquer maneira já está combinado. Não se incomode muito com a qualidade *literária* [grifo de Sabino] por ser assinado – um título qualquer como Bilhete Americano, Carta da América ou coisa parecida se encarregará de dar caráter de seção e portanto sem responsabilidade literária. O pagamento é pontual, em cheque” (Sabino & Lispector, 2011, pp. 95-6)

O editor precisa do prestígio do escritor que assina a crônica. Isso será, afinal, o que *diferen-*

ciará a crônica das outras páginas na revista, ou jornal, que poderá até mesmo trazer artigos assinados. Mas artigos não são crônicas, e é a assinatura do escritor que importa. É a assinatura o performativo que diferencia o artigo e a opinião (ambos também assinados) da crônica, pois, ao assiná-la *qua* escritor (sem vergonha), o texto se transforma em crônica. E, para tanto, não é importante, segundo Sabino, que o texto tenha *qualidade* ou *responsabilidade literária*.

Esse comentário do jovem Sabino à jovem Clarice, que, no calor da hora, ou seja, na energia do fazer, na necessidade financeira, na oportunidade aberta aos jovens escritores pelos editores de revistas e jornais, deixa claro que *não havia* ainda consciência do quanto a crônica *seria literária* a despeito de tudo, inclusive do não incomodar-se com sua qualidade literária. Mesmo sem se preocupar com qualidade de literatura, a crônica desses escritores *já* o era⁸.

O caso das crônicas de Machado de Assis pode nos ajudar a esclarecer o ponto. Escrevendo sob pseudônimo, Machado, após sua morte, teve recolhidas em seu nome crônicas que jamais poderia ter escrito: toscas, grosseiras, pobres de vocabulário e francamente mal escritas; fez-se necessário uma seleção que iniciasse o processo de separação entre o joio e o trigo. No caso das crônicas de Machado, é muito mais o estilo que as diferencia, mais do que a preocupação literária do próprio autor. Mesmo porque houve mudança estrutural entre o tipo de crônica que se escrevia no século XIX e a geração de cronistas modernos – geração que, diga-se, *inventou* a crônica literária tal como a conhecemos. Machado podia escrever sob pseudônimo. Para os editores da geração de cronistas modernos a *assinatura literária* garante

8 E podia sê-lo com tranquilidade ao adotar o tom conversacional, o *sermo humilis*, que já havia sido conquistado pelos modernistas da primeira leva em seu trabalho da quebra de barreiras e de experimentalismo. A dicção literária da crônica dos modernos derivou-se da dicção modernista de primeira extração. Mário de Andrade (*pace* sua hiperbólica “língua brasileira”), Oswald de Andrade, Manuel Bandeira já haviam limpado o terreno estilístico e apontado o caminho ao despojar a literatura escrita no Brasil dos aspectos empolados e artificiosos de uma subliteratura parnasiana que a sufocava e à qual Lima Barreto, em fins do século XIX, havia chamado de literatura de sobremesa.

7 “Brasília: 1962” saiu na revista *Senhor* na coluna Children’s Corner, em que Clarice Lispector publicou tanto contos como crônicas. Em 1964, isso foi reunido em livro, *A Legião Estrangeira*.

a *qualidade literária* da crônica – algo de que nem mesmo os cronistas, no calor da hora, estavam se dando conta, como vimos na conversa de Sabino: a qualidade não precisa ser literária!

Isso demonstra que o que comumente se repete da crônica – que é atividade *rés do chão*, como a qualificou Antonio Candido há décadas⁹ – deve ser urgentemente revisado, sobretudo quando analisamos as coleções de crônicas que nos deixaram essa geração. Candido escrevera então que a crônica “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba de pressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos” (Candido, 1992, p. 14). Porém reconhece que ficamos “meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (Candido, 1992, p. 15).

Com a vantagem da perspectiva proporcionada pela passagem do tempo, hoje já não é mais o caso de se espantar. Acostumados que estávamos à ideia e à prática da crônica no século XIX, não esperávamos que uma geração de escritores fabricasse um gênero literário novo a partir do mesmo rótulo antigo. E o fizesse, ainda por cima, com o franco intuito de ganhar o pão e aceitar as restrições de espaço que lhe eram oferecidas. O que superficialmente pode ser visto como detrimento à atividade propriamente literária acaba mostrando-se, na verdade, como mais um elemento na longa história de como realmente se faz a literatura.

A questão da assinatura literária é, portanto, central ao que diferencia a crônica dos simples artigos assinados numa revista ou jornal. O caso é posto em evidência, como está se observando na correspondência entre os dois escritores, e a reação de Clarice à questão da assinatura põe o dedo na ferida do que justamente estamos tentando definir neste artigo: quem escreve a crônica?

De Washington, 30 de agosto de 1953, ela escreve:

“Agradeço o fato de Hélio Fernandes agradecer o fato de eu oferecer colaboração. Fico muito sem

jeito de assinar, não pelo nome ligado à literatura, mas pelo nome ligado a mim mesma: terei pelo menos num longo começo a impressão de estar presente em pessoa, lendo minhas noticiinhas e provavelmente gaga de encabulamento. É mesmo impossível ressuscitar Tereza Quadros? Ela é muito melhor do que eu, sinceramente: a revista ganharia muito mais com ela – ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista, enfim. Se for mesmo impossível, tentarei assinar e tentarei um ‘à vontade’ quase insultuoso” (Sabino & Lisspector, 2011, p. 97).

Tereza Quadros é *tudo* o que Clarice não é. Notemos: jornalista, ativa, disposta, sem pressão baixa e até mesmo feminista. Clarice, que era realmente tímida e calada, sobretudo na presença de desconhecidos¹⁰, realmente não poderia ter reagido de maneira menos avessa ao que claramente encarava como um escancarar-se a si mesma para toda a gente. Aqui está o cerne da questão do foco narrativo da crônica. O fato de Clarice sentir-se ameaçada pela exposição indevida demonstra a forte relação que cada um de nós tem com o próprio nome. Não é preciso uma análise detalhada para darmos conta das variações de temas, de registro, de estilo, enfim, de todos os elementos que compõem um texto, quando assinado pelo nome próprio do escritor, por um pseudônimo, ou francamente anônimo¹¹. O satirista que assine seu livro tabu pode ser morto.

Não se pode também deixar de notar aqui um elemento cultural importante. A cultura puritana, como sabido, tem menos inibições em escancarar-se (e escancarar aos outros) publicamente. A ques-

9 Antonio Candido escreve seu prefácio “A Vida ao Ré-
-do-chão” originalmente em 1981, para o volume 5 da
antologia *Para Gostar de Ler: Crônicas*, da Editora Ática.

10 Dentre os testemunhos dos que a conheceram, a autora
deste artigo conta com o que lhe relatou a pintora Ele-
onore Koch, que a conheceu fazendo parte do mesmo
grupo de terapia da escritora. Eleonore, que tinha por
apelido Lori, relatou que Clarice lhe disse que gostava
muito do nome dela e se ela não se importasse, gostaria
de usá-lo, o que acabaria fazendo em *Uma Aprendizagem
ou O Livro dos Prazeres* (1969), mas garantiu a Lori que a
personagem não teria nada a ver com ela.

11 Na linguagem corriqueira dos comentários na internet,
por exemplo, ou de *blogs* assinados, anônimos ou sob
pseudônimos, tal flutuação pode ser vista com bastante
clareza. Veja-se o fenômeno do *trolling* e o anonimato,
dentre outros.

tão da pessoa humana, na crônica, separando-se do eu do cronista no papel, é uma *convenção* a ser *inventada e conquistada* no fazer da própria crônica. Clarice vê-se, portanto, com um dilema. Como assinar sem assinar-se?

COMO ASSINAR SEM ASSINAR-SE?

A réplica de Sabino vem em carta de 10 de setembro de 1953:

“Antes de mais nada, Manchete: estou meio sem jeito de dizer a eles que você não quer assinar, por duas razões: primeiro, porque a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles têm pela formosa Tereza Quadros, sei que *fazem questão de seu nome* – e foi nessa base que se conversou; *não sei se você sabe que você tem um nome*. E segundo, porque acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade é muito bom. E depois, você leva a vantagem de estar enviando *correspondência* do estrangeiro, *o que sempre exige muito a pessoa de responsabilidade propriamente literária*. No fundo, isso pode ser sofisma de quem se vê obrigado a assinar o que não quer e está querendo ver os outros no fogo também. De qualquer maneira, se você insiste, posso tentar convencê-los, mas vai haver briga. Fora disso, embora não tenha estado mais com Hélio Fernandes, sei que o acordo está de pé” (Sabino & Lispector, 2011, p. 101 – grifos meus).

E Sabino pede que Clarice já lhe mande a primeira colaboração.

“Como você sabe, o que quer que você escreva será bom (e não tome isso como elogio, pois o que é bom para os outros nem sempre é bom para nós). Não leve a sério demais senão a *pontualidade*; seções como esta sempre acabam se firmando por si mesmas, depois de duas ou três vezes. Só lhe aconselho a fazer, pelo menos nas primeiras, o mais variado possível, *vários assuntos de cada vez, para despertar logo o interesse*. Mas vamos deixar disso, faça o que quiser, qualquer coisa sua interessa e quem sou eu, prima, para lhe aconselhar” (Sabino & Lispector, 2011, pp. 101-2 – grifo meu).

Sabino, cronista exímio, que aproveitou em suas crônicas essa variedade que recomenda a Clarice, absorvendo, em suas alterações, toda uma gama de observações do cotidiano e em linguagem concisa, fixando-o em literatura, convida Clarice a penetrar na assinatura *das coisas*, deixando de lado a questão do *assinar-se a si mesma*.

Sabino provoca: você, Clarice, tem que pular também no fogo. Mas teria Sabino assinado o que não queria? Tudo leva a crer que mesmo na hesitação, que chama de sofisma, Sabino já tivesse conseguido forjar, assinando, um eu cronista. Arrisco até mesmo a hipótese de que se deu o escritor tão bem dentro dessa pele de cronista, que teve dificuldades para transferir o eu cronista ao eu romanista. O foco narrativo de Sabino é essencialmente o do cronista¹².

Clarice já tinha o próprio nome¹³, como reafirma o amigo apoiador. Seria fácil para ela passar disso para a assinatura do nome na crônica através de uma mediação, talvez até um truque: o de *correspondente*. O escritor na posição de correspondente é quase um jornalista (Tereza Quadros?, pensamos). Ele não enuncia claramente, mas é tentador pensar que talvez a saída do impasse para Clarice fosse justamente entrar na pele de Tereza Quadros, mas assinar Clarice Lispector. Fácil? Não. Não foi o que Clarice fez.

Assinar o que se escreve como lição de humildade é outro ponto levantado por Sabino. Parece-me importante que a inflexão do foco narrativo da crônica não seja *autocentrada*. O cronista que só fala de si mesmo não é cronista. A crônica autocentrada não pode existir. O eu do cronista se coloca como observador de algo que se passa fora de si. O eu do cronista *refrata* impressões, não as gera.

Isso também fica claro na carta que Sabino escreve a Clarice em 21 de setembro do mesmo ano. Num momento de intensa crise pessoal. Ele diz que quer enviar a ela um conto “com a condição de ser logo devolvido pois é muito *a clef* para ficar sendo lido pelos outros” (Sabino &

12 A essa altura já autor do livro de contos *Os Grilos Não Cantam Mais* (1941) e da novela *A Marca* (1944).

13 Tendo já publicado a essa altura *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre* (1945).

Lispector, 2011, p. 102) e acrescenta: “Comecei a escrever coisas que deveria guardar comigo, pois preciso delas para viver – inclusive para *Manchete*, e isso é grave”. Vê-se que Sabino escreve para desafogar-se, e que pode estar cometendo um erro ao enviar à revista *Manchete* “coisas que deveria guardar” consigo “pois precisa delas para viver”. Novamente, vê-se, pela explicação, que o que o autor está enviando à revista não está passando pelo crivo de refração do foco narrativo exigido pela crônica, que o eu que assina está muito próximo do eu real: cru, exposto.

Compare-se com o que pode fazer Sabino: “Menino”, crônica em que o autor desenvolve uma polifonia construída de frases feitas que chegam rapidamente a um *crescendo* em ápice emocional. Esse recurso literário, climático, próprio do conto, ressignifica o sentido originário das frases clichês, que toda mãe diz e repete. A justaposição catalogal de frase após frase já é um arranjo literário e expressa uma meditação contida do cronista a respeito do amor que une uma mãe ao filho (Sabino, 2003).

Em 5 de outubro, Clarice (que anda lendo a *Imitação de Cristo*) envia a primeira crônica para a *Manchete* e diz que continuará mandando até receber resposta¹⁴, “mas me diga depressa se o ‘bilhete americano’ está bem assim” (Sabino & Lispector, 2011, p. 105), e termina: “Fernando, veja se pode arranjar um modo de ficar assinando ‘C. L.’, sim? Por que não? E me escreva. Estou esperando carta sua. E não é a horrível C. L. que está esperando, é Clarice” (Sabino & Lispector, 2011, p. 105). E esse “Clarice” vem abaixo, assinado duas vezes: a primeira, à máquina, a segunda, à mão. E ela acrescenta: “desculpe, saiu à máquina, mas repito: ‘Clarice’” (assinado à mão).

Vê-se que Clarice quer agarrar-se a um fiapo de distanciamento entre ela e a crônica. Como não pode ser Tereza Quadros, ao menos que sejam as iniciais, outra forma de pseudonímia, talvez, velada, mas muito diferente da Clarice que assina a carta a Sabino (à mão), que também é diferente da Clarice Lispector, escritora. Em 21 de outubro, Clarice conta que está enviando à *Manchete* outros

“bilhetes cacetíssimos”¹⁵ (em referência ao título que deu à sua primeira crônica, “bilhete americano”). Estaria mesmo ela achando chato o que escreve ou seria isso apenas conversa autoderrogatória entre amigos? Como não recebe resposta do editor, parece querer desistir do projeto:

“Francamente, se Hélio Fernandes quiser, paro imediatamente, se possível mais rápido que imediatamente. Hélio Fernandes não precisa hesitar em dizer que não quer – acho mesmo muito difícil mandar notícias, sem saber o que serve ou não; o mais possível é que não sirva. E acontece que só gostaria de assinar C. L.” (Sabino & Lispector, 2011, p. 107).

Como a autora também se diz “tão preguiçosa que choro à ideia de estar tendo trabalho destinado à cesta”, pede a Sabino que verifique se o acordo está de pé.

Vê-se aqui que Clarice já conseguiu escrever três “bilhetes americanos”, que considera “cacetíssimos”, está prestes a desistir e insiste em assinar C. L.

Em sua resposta de 27 de outubro de 1953, Sabino comenta:

“Só ontem consegui falar com o Hélio Fernandes, que agora é importante diretor da revista. Disse-me ele que recebeu sua colaboração, gostou muito, e que ainda não tinha publicado porque está às voltas com *problema de espaço*. Disse também que ia lhe escrever diretamente para acertar tudo. Quanto à primeira, que você me enviou, ia lhe escrever sobre e só não fiz logo porque as seguintes tinham sido mandadas à revista e eu primeiro queria saber a reação deles. Já que foi boa, segundo disseram (não tenho convívio intenso com eles), fiquei quieto. *Achei que naquela primeira você tinha dado um tom excessivamente impessoal e noticioso* – ainda que notícias de interesse. *E o que interessa é Clarice Lispector*, pelo menos uma Clarice Lispector dando notícias – mesmo assinando C. L.” (Sabino & Lispector, 2011, p. 108 – grifos meus).

14 Clarice Lispector enviou três crônicas para a *Manchete*, que nunca foram publicadas.

15 Clarice Lispector também havia comentado com a irmã, Tânia, em carta de 5 de novembro de 1948, que seu romance *A Cidade Sitiada* (finalmente publicado em 1949) era “cacete”.

Então, por um lado, o problema material com o qual o cronista deve se haver: a questão do espaço. Não se pode, como mencionamos em outra parte, achar que essa questão seja um limite arbitrário à criatividade do autor. Pelo contrário, a restrição espacial impõe um *ritmo* à crônica – ao menos à crônica bem escrita. É justamente a atenção ou intuição do tamanho e do *ponto final* que imprime o *élan*, o ritmo do cronista e dá à crônica um andamento quase poético. Sem a noção de ritmo, o cronista não pode ir longe.

Por outro lado, a crítica de Sabino vai direto ao *coração* da crônica: o *tom*. Ele chama a atenção de Clarice para o tom *excessivamente impessoal e noticioso*. Ou seja, jornalismo *não é* crônica. Confiando-se na crítica de Sabino – essas crônicas de Clarice não foram encontradas¹⁶ –, podemos inferir que a questão do próprio nome incomoda Clarice e tenha contribuído, se não causado, o tom “excessivamente impessoal e noticioso”. Isso pode ser também inferido pelo comentário dele, que vem a seguir: o que *interessa* – e aqui lemos: ao público e aos editores – é a autora, o que ela pensa, vê, observa, transmite, escreve. Até mesmo banais notícias, para um cronista, devem ser refratadas pelo seu próprio *testemunho*: Clarice Lispector *dando notícias mesmo assinando-se com iniciais*. A confiança do leitor implica o nome.

A partir daí, a conversa sobre a crônica se escasseia ou cessa por completo nessa correspondência. Clarice comenta que lê as crônicas de Sabino na *Manchete*, cobrando-o por andar sumido e não escrever. Os autores conversam sobre futuras publicações, sobre o impacto de ler *Grande Sertão: Veredas*, reconhecendo em João Guimarães Rosa o genial autor de uma obra marco na literatura brasileira.

Quando Sabino critica o que considera excessos de intromissão do eu do escritor no rascunho que lhe envia Clarice do que será posteriormente *A Maçã no Escuro*, ele se justifica de maneira esclarecedora para a composição do sujeito subjetivo, do

foco narrativo da crônica. Ele diz que os andaimes que possam ter ajudado na concepção do livro

“[...] devem ser retirados, obra acabada – e neles incluo o ‘prefácio’ e o uso excessivo da primeira pessoa (onde assinalei). Todo mundo sabe que um construtor constrói uma casa para outra pessoa morar e para isso ele põe na construção uma placa com seu nome – mas depois da casa pronta não é preciso placa nenhuma para todo mundo saber que alguém (que não mora ali) a construiu. *‘Todo mundo sabe que alguém está escrevendo o livro, por que não admiti-lo?’*” (Sabino & Lispector, 2011, p. 134 – grifos do autor).

Ora, isso encapsula a questão do narrador da crônica e talvez aponte para sua resolução: inscrevendo-se num espaço restrito e ritmo próprios, o construtor da crônica-casa *sabe* o que construiu e o leitor reconhece tanto a casa quanto o construtor. Isso sem a necessidade de placas indicativas, apenas pelo trabalho de uma obra bem construída. Assim se leem as crônicas de Sabino, em sua concisão vocabular e imagética, ritmo poético e olhar humano e emotivo.

Incomoda um pouco a repetição de que a crônica é um gênero menor, como se ela tivesse que se desculpar por ser literatura. Como ela (ao menos na forma que tomou a partir do século XX) não pode ser praticada por quem não escreva literatura, por quem não traga em sua maleta as ferramentas do escritor ou poeta, não se entende bem a lógica dessa ressalva.

Ao analisarmos a crônica, observamos que tais ferramentas não são em nada diferentes das necessárias para o conto, a poesia, a fábula e o romance. Nada mau para um gênero supostamente menor. Só o escritor pode transformar os acidentes do cotidiano em meditação curta; aprofundar uma rápida impressão passageira; lançar um olhar irônico ou humorístico para situações onde qualquer uma delas apenas recolheria o tédio. E se o tamanho e o espaço delimitados para a crônica são aparentemente impostos de fora, tal limite não nos parece substancialmente diferente dos aparentemente internos ao conto, à fábula, ou mesmo ao verso.

Arrisco uma provocação final: a obra fundamental de Clarice Lispector está em suas crônicas e contos-crônicas. Nessa fusão, o foco narrativo

16 Como nunca foram encontrados ou publicados os “bilhetes americanos”, é tentador pensar que a questão envolvendo a assinatura tenha sido crucial no desinteresse da revista. Por outro lado, pode-se inferir pelos comentários de Sabino que o tom noticioso dos bilhetes tenha desapontado o editor da *Manchete*, que esperava, ironicamente, algo mais literário.

se refrata, mas não se perde em si, “no excessivo da primeira pessoa”; o tempo é o tempo generosamente dividido entre leitor e escritor como em “A Repartição de Pães”, nem tão longo, nem tão intensamente obscuro; os temas são variados, o estilo conciso e cortante; e, como queria seu ami-

go Fernando, o tom “excessivamente impessoal e noticioso” foi engavetado para sempre.

Assim concluo com o que pude aprender dessa correspondência: que crônica é fusão, conto e poesia, opinião e fatia de vida, fábula e experiência, conversa entre amigos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond. “Procura da Poesia”, in *Reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- BRAGA, Rubem. “Lição de Inglês”, in *Elenco de Cronistas Modernos*. 19ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003, pp. 105-8.
- CANDIDO, Antonio. *A Vida ao Rés-do-chão. A Crônica: o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro, Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. “Brasília: 1962”, in *Elenco de Cronistas Modernos*. 19ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003, pp. 138-42.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração. Dois Jovens Escritores Unidos pelo Mistério da Criação*. Rio de Janeiro, Record, 2011.
- SABINO, Fernando. “Menino”, in *Elenco de Cronistas Modernos*. 19ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003, pp.43-4.