

## EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA ORALIDADE

Roberto Daud (UFU)

As sucessivas edições de livros de crônicas é um dado revelador da preferência do nosso público leitor por esse gênero jornalístico e literário. Em um de seus ensaios mais conhecidos<sup>1</sup>, Antonio Candido reconhece que “no Brasil ela tem uma boa história e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro”. Lembrando que já se notava, nas colunas semanais de José de Alencar e Machado de Assis, “o corte de artigo leve”, Candido procura mostrar que a linguagem da crônica literária, depois de certo tempo, foi se tornando cada vez “mais descompromissada e se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar na poesia adentro”. (CANDIDO, 1992, p.15) Para ele, foi “no decênio de 30”, com Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Rachel de Queiroz que “a crônica moderna se definiu e se consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e seus mestres”. Acrescenta ainda que, por estar voltada aos temas da vida trivial, a crônica pode assumir diversas formas, entre elas, a de “uma aparente conversa fiada”, o que comprova que uma de suas características centrais é: “a busca da oralidade na escrita”. (CANDIDO, 1992, p.20).

Pensamos que o estudo da crônica na história da cultura brasileira tomaria, portanto, uma nova direção se assumisse uma poética da oralidade como paradigma de interpretação. Em *O romance a voz*,<sup>2</sup> Irene Machado apresenta duas orientações teóricas para uma possível poética da oralidade: uma dos oralistas tradicionais que tem como objeto teórico as manifestações da voz viva ou reproduzida por meios técnicos. Uma segunda, vinculada à teoria do dialogismo bakhtiniano, que resulta “da tese que o romance é um gênero oral” (MACHADO, 1995, p.158). Para Bakhtin, a prosa romanesca é o lugar de recepção de diferentes vozes enunciativas e de representação paródica de linguagens alheias. As formulações de Bakhtin “sugerem não mais a poética da prosa romanesca, mas sim a *Prosaica*, um campo tão importante para a cultura letrada como foi a *Poética* para o mundo grego oral”. (MACHADO, 1995, p.158). Uma poética da oralidade, dentro desse campo teórico, deveria ter, portanto, como centro de interesse, a polifonia discursiva.<sup>3</sup>

Poderíamos começar o estudo da crônica brasileira lembrando que, se o prestígio desse gênero literário é “um bom sintoma da busca de oralidade na escrita”, (CANDIDO, 1992, p.17) foi, entretanto, o amplo crescimento da imprensa que, paradoxalmente, permitiu que, entre nós, a crônica pudesse chegar a essa forma intermediária entre a conversa e a poesia. Walter Benjamin, motivado por um desejo de resgate de uma cultura que perdeu sua tradição pelo aparecimento do livro, em “O narrador”, constata melancolicamente<sup>4</sup> que a narrativa literária moderna se distanciou de maneira definitiva da tradição oral. “O romance não procede da tradição oral, nem o alimenta” (BENJAMIN, 1987.p.200). Todavia, lendo o ensaio benjaminiano numa outra direção, Irene Machado esclarece que Benjamin não está num combate cego ao mundo moderno, nem postulando o retorno de um contador de histórias irremediavelmente desaparecido, mas, está em busca de uma poética da oralidade em narradores contemporâneos como Proust, Kafka e Leskov. Em

suas análises, ele quer, na verdade, mostrar que “na literatura oral os vestígios da voz e o circuito da enunciação oral continuam a ser determinantes, mesmo quando entram para o universo da escrita”. (MACHADO, 1995, p.169).

Em suas reflexões sobre o ofício de escrever semanalmente para os jornais <sup>5</sup>, Clarice se depara com o problema de não saber com precisão o que é uma crônica. Após declarar que, nos últimos dias, havia “meditado ligeiramente sobre o assunto”, ela lança em seguida algumas perguntas: “Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos” (LISPECTOR, 1999, p.112). Embora passe a impressão de não ter noção de qual deveria ser a forma própria da crônica, a escritora percebe que esse gênero literário ajusta-se melhor ao modo de enunciação oral. Tempos depois, em “A explicação que não explica”, Lispector reconhece que a forma da crônica é mais simples e despojada que a do conto: “Haviam me encomendado uma crônica, eu estava tentando sem tentar propriamente, e terminei não entregando. Até que um dia notei que era uma estória inteiramente redonda, e senti com que amor a escrevera. Vi também que escrever um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente”. (LISPECTOR, 1999, p.239) Para a escritora, “Uma galinha” é um conto porque apresenta “uma estória inteiramente redonda” e a crônica, desprovida de uma arquitetura narrativa, está mais próxima da forma de uma conversa.

Pelo histórico das publicações da nossa escritora, podemos constatar que suas narrativas curtas sempre oscilaram entre a “estória inteiramente redonda” do conto e “a aparente conversa fiada” da crônica. A Clarice Lispector contista estreou em 1954 com *Alguns contos*, uma pequena coletânea que foi quase que integralmente aproveitada em *Laços de Família* (1960). As duas publicações seguintes são: *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971). Esta última composta por mais de dez narrativas que já faziam parte de *A legião estrangeira*. Em 1978, aparece a edição de *Para não esquecer*, uma pequena seleção de crônicas, que vão depois integrar toda sua produção jornalística reunida em *A descoberta do Mundo* (1984). Embora o percurso textual clariciano pareça quase circular, a figura do narrador dos contos sofre uma perceptível mutação: a terceira pessoa onisciente que predomina em quase todos os contos de *Laços de Família* (com exceção de “O jantar”) quase desaparece nas duas publicações posteriores. “De *Laços de Família*, seu primeiro livro de contos, para *Felicidade Clandestina*, observa-se uma diferença brutal: os personagens parecem ceder espaço à figura centralizante de um narrador, que agora opta por contar diretamente a seus leitores suas experiências e sua própria vida”.<sup>6</sup> Portanto, no decorrer das publicações, a narrativa clariciano vai perdendo o distanciamento da visão onisciente e a envergadura do enredo. A partir de *A legião estrangeira*, as referências autobiográficas começam a tomar corpo no discurso clariciano. A voz narrativa vai aos poucos se tornando mais próxima de um tom coloquial, intimista, como se aparentemente tudo não passasse de “uma conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p.20).

Apesar da evidente transformação da figura do narrador, os contos de Clarice se mantêm constantes aos cenários da vida doméstica e cotidiana. Os sentimentos de angústia, de fracasso, do não-lugar, as interrogações sobre Deus e sobre a morte são experiências vividas na sucessão rotineira e anônima dos dias. Como Katherine Mansfield e Virginia

Woolf, a escritora brasileira parece também se agregar ao modo narrativo e aos elementos temáticos próprios do conto tchecoviano. “Uma galinha”, publicado em *Laços de Família*, lembra, em alguns aspectos, o conto “O acontecimento” do escritor russo. As duas narrativas apresentam situações domésticas semelhantes: na de Thecov, duas crianças ficam agitadas e alegres com os gatinhos que acabaram de nascer e, na de Clarice, uma menina grita emocionada no momento em que a galinha fujona bota um ovo no chão da cozinha. A comparação revela que, assim como Thecov, a escritora brasileira quer mostrar que os mais significativos acontecimentos são arrastados para a obscuridade da sucessão rotineira dos dias. Por isso, ambos terminam seus contos de forma aberta e num tom rebaixado: “e passaram-se anos”.

Porém, diferentemente de Tchecov, o enunciado clariciano acumula duas vozes discursivas: uma voz característica do relato do cotidiano, e outra, própria das antigas histórias orais: “era (uma vez) uma galinha de domingo”. É possível perceber, logo no início do conto, que Lispector irá explorar, portanto, outras possibilidades que vão além do modo narrativo tchecoviano. Enquanto que o discurso de “O acontecimento” prima pela brevidade e concisão, o conto de Clarice parece viver a tensão entre as formas da escrita e as da oralidade. Na perspectiva da dialogia bakhtiniana, o discurso da escritora brasileira atualiza as vozes de uma narração mais remota: “era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos”. A referência paródico-irônica às formas cristalizadas que iniciam as histórias tradicionais, deixa perceber que a voz narrativa clariciano está num incessante trânsito entre um modo de enunciação característico da literatura escrita e um outro, mais perto dos modelos originários da narração.

É por demais conhecido o fato de que, pressionada pelas dificuldades econômicas, a escritora brasileira trabalhou, entre 67 e 73, nos jornais e revistas do Rio de Janeiro.<sup>7</sup> As publicações posteriores *Felicidade Clandestina* vão aos poucos se distanciando do discurso narrativo para dar vazão a um modo de enunciação mais identificado com sua atividade de colunista de jornal. No decorrer desses oito anos de trabalho jornalístico, as publicações de Clarice vão gradativamente adquirindo a forma coloquial da crônica. Podemos dizer que, sem a preocupação agora de apresentar uma “estória inteiramente redonda”, suas narrativas tornam-se mais soltas e descompromissadas, como se a escritora estivesse “falando coisas sem maiores conseqüências”. (CANDIDO, 1992, p.17). Na medida em que Clarice intensifica sua atividade de colunista e também passa a trabalhar como entrevistadora de personalidades, esse tom de segredo e de conversa íntima com o leitor vai se tornando estilo mais característico de suas publicações semanais e também de dois livros lançados em 1974: *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*.

Surge então uma literatura sem literatura, índice de um provável ressentimento de Lispector com a própria atividade de escritora, uma escrita marcada pela espontaneidade da voz que aconselha, que reclama e que esbraveja contra si mesma: “E preciso de dinheiro. Mas que o *Danúbio Azul* é lindo, é mesmo”; “Pão pão, queijo queijo”; “Mas finalmente resolvi e vou ligar a televisão. A gente morre às vezes”; “E agora acabei”. A sinceridade quase constrangedora da voz enunciativa torna *A via crucis do corpo* um livro bastante revelador das condições de vida em que foi produzido e, por isso, fortemente autobiográfico. Em algumas de suas crônicas semanais, Clarice chega ao estilo característico do rádio, como se estivesse irradiando para seus leitores-ouvintes. Nesse

sentido, uma poética da oralidade fundamentada na dialogia bakhtiniana não seria a melhor direção para entender essa interação viva que Lispector mantém com seu leitor de crônicas. Seria necessário um campo de estudo que tenha como objeto teórico o registro da voz nos meios impressos, voltado, portanto, para o fluxo da fala na produção escrita. Mas, por outro lado, somente uma poética da oralidade nos termos bakhtinianos poderia dar conta do diálogo que o enunciado clariciano mantém com outros cronistas de seu tempo, como Fernando Sabino, com quem ela manteve uma prolongada interação intelectual.

Se o gosto por aquele jeito de conversa miúda que “se ajusta à sensibilidade de todo o dia” explica, em parte, o prestígio da crônica entre nós, podemos dizer que Clarice percebeu claramente essa característica desse gênero literário: “a busca da oralidade na escrita, isto é, a quebra do artifício e a aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo” (CANDIDO, 1992, p.15). Entretanto, em “Ser cronista” ela questiona a direção discursiva a que se sentia obrigada para, deste modo, corresponder às expectativas dos leitores: “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, 1999, p.113).

As teorias tradicionais da oralidade ou o conceito bakhtiniano de dialogia são vias possíveis para o estudo dos modos de enunciação não somente da Clarice Lispector cronista, mas também de Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz e tantos outros. Uma poética da oralidade, fundamentada na teoria da polifonia discursiva ou apoiada num outro campo de estudo, pode se tornar um novo paradigma de interpretação da crônica na história da cultura brasileira. Devemos lembrar que o prestígio literário da crônica levou a Editora do Autor a lançar com grande sucesso, na década de sessenta, a série intitulada *Quadrante*. Nos nossos dias, publicações como *Para gostar de ler*, da Editora Ática, confirmam essa tendência do leitor brasileiro para crônicas, um gênero literário que, segundo Antonio Candido, “fica mais perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para vida, que ela serve de perto, mas para a literatura” (CANDIDO, 1992, p.22).

---

<sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, suas fixação e transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

<sup>2</sup> MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. São Paulo: Imago, 1995.

<sup>3</sup> Irene Machado esclarece que há dois campos teóricos para o estudo das formas da oralidade: um apoiado nas pesquisas dos oralistas tradicionais e outro fundado no dialogismo bakhtiniano. Segundo ela, “é importante delimitar o campo e a natureza das pesquisas sobre a oralidade e aquele da investigação de Bakhtin. O objeto teórico dos oralistas é, sobretudo, a voz viva, embora não se perca de vista o registro e as performances orais veiculados pelos meios impressos e eletrônicos. Não é esta oralidade que nos referimos quando situamos o romance como gênero oral na teoria do dialogismo. A tese do romance como gênero oral deriva da concepção bakhtiniana de romance como representação do homem que fala e, conseqüentemente,

---

como produção da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa”. (MACHADO, 1995, p.157)

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 1.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. São Paulo: Rocco, 1992.

<sup>6</sup> MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do estado da cultura, 1997.

<sup>7</sup> Nadia Battella Gotlib descreve a vida da escritora depois da separação conjugal como um momento de dificuldades financeiras. “Ao recomeçar a vida com os filhos, apesar da pensão que recebe do marido, o dinheiro não lhe é suficiente. ‘A vida estava muito dura. Não podia gastar um centavo à toa. As crianças estavam na escola e eu precisava comer. A fossa era completa’. Impossível, também, viver de direitos autorais dos livros. Passa, então, a trabalhar novamente como jornalista, para garantir a subsistência: continua publicando na revista *Senhor*; ainda em 1959, mantém coluna em um jornal carioca, o *Correio da Manhã*; logo no ano seguinte, em 1960, acumula mais outra coluna no *Diário da Noite*. Mais tarde intensificará o trabalho jornalístico, com atividades regulares, fazendo entrevistas semanais com personalidades, que saem publicadas com o título ‘Diálogos possíveis’ na revista *Manchete*, no final dos anos 60, e manterá uma crônica semanal no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973”. (GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. p.317).