

Embaralhar as pistas: hesitações diante do gênero crônica na produção clariciana

Shuffling the clues: hesitations about the chronicle genre in Clarice's production

Fabio Scorsolini-Comin ¹ 
Soraya Maria Romano Pacífico ² 

RESUMO

Embora tenha se dedicado à escrita de crônicas, Clarice Lispector (1920-1977) sempre destacou o seu desconforto diante do referido gênero. Tentando compreender tal fenômeno, o objetivo deste estudo foi refletir sobre o efeito de hesitação produzido na escrita da crônica clariciana. Em termos metodológicos, a investigação articulou a perspectiva discursiva da análise do discurso pecheutiana, a AD, além de um trabalho documental por meio de entrevistas, declarações e análise de diferentes gêneros textuais produzidos pela autora ao longo de sua carreira. Embora o equívoco acerca da transparência da linguagem seja postulado pela AD pecheutiana, a autora parece tentar responder aos efeitos dessa aparente transparência articulando estratégias discursivas que incidem não apenas em suas crônicas, mas na produção de seus contos e romances. Analisando tais produções em conjunto, destaca-se que a hesitação parece operar como um efeito que busca conter a deriva, a dispersão e o deslizamento dos sentidos quando as fronteiras entre a ficção e a não-ficção se tornam borradas. Assim, as hesitações da autora diante dos possíveis efeitos de deixar-se transparecer por entre seu dizer não são exclusivas do gênero crônica, mas atravessam sua obra como uma condição para a própria instauração da autoria.

Palavras-chave: Autoria. Crônica. Análise do discurso. Clarice Lispector (1920-1977).

ABSTRACT

Although Clarice Lispector (1920–1977) devoted herself to writing chronicles, she consistently expressed her discomfort with this genre. Seeking to understand this phenomenon, this study aims to reflect on the effect of hesitation in the writing of Clarice's chronicles. Methodologically, the research articulates the discursive perspective of Pêcheux's discourse analysis, (AD), with documentary work based on interviews, statements, and the examination of different textual genres produced by the author throughout her career. Although the misconception of language transparency is a postulate of Pêcheux's AD, the author appears to respond to the effects of this apparent transparency through discursive strategies that affect not only her chronicles, but also her short stories and novels. When these productions are analyzed together, it becomes evident that hesitation operates as an effect that seeks to contain the drift, dispersion and slippage of meanings especially when the boundaries between fiction and non-fiction become blurred. Thus, the author's hesitations in facing the possible effects of revealing herself through her words are not exclusive to the chronicle genre, but permeate her work as a condition for the very constitution of authorship.

Keywords: Authorship. Chronicle. Discourse analysis. Clarice Lispector (1920-1977).

¹ Psicólogo e linguista. Mestre, Doutor e Livre-Docente em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Associado do Departamento de Enfermagem Psiquiátrica e Ciências Humanas da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (EERP-USP). Ribeirão Preto/SP, Brasil. E-mail: fabio.scorsolini@usp.br.

² Linguista. Doutora em Psicologia e Livre-Docente pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Ribeirão Preto/SP, Brasil. E-mail: smrpacifico@ffclrp.usp.br.

1 INTRODUÇÃO

Em 2024, durante o Festival de Cinema de San Sebastián, na Espanha, a atriz australiana Cate Blanchett leu alguns trechos de textos de Clarice Lispector. Em seu discurso, referiu a importância da obra da escritora brasileira no cenário internacional e sua influência sobre artistas de diferentes áreas e nacionalidades. Inspirada em Clarice, a atriz afirmou que, diante da incerteza dos tempos em que vivemos, busca coragem ao entrar em contato com os textos produzidos pela autora (O GLOBO, 2024). Essa menção à obra clariciana no cenário internacional – e fora do meio estritamente literário – não é um fato isolado.

Clarice Lispector (1920-1977) é uma das autoras brasileiras mais celebradas de todos os tempos. Ao longo de sua carreira, foi reconhecida pela crítica literária, alcançando grande prestígio. Após a sua morte, esse interesse se ampliou, catapultando a sua imagem para além do universo literário e atingindo, por exemplo, o público estrangeiro (Moser, 2017) à medida que seus textos passaram a ser traduzidos e veiculados com maior intensidade, juntamente com a divulgação de sua biografia.

Em que pese a presença de suas obras em diferentes veículos e plataformas, em um atravessamento do mundo analógico pelo digital (Scorsolini-Comin, 2024), há que se problematizar o modo como, também, a vida da autora frequentemente é evocada quando se busca compreender sua produção. Isso porque tanto os seus livros como a sua biografia compõem elementos de interesse no mundo contemporâneo, mesclando argumentos da teoria literária e do universo semiótico ao modo como o conceito de autoria emerge em nossa sociedade.

A figura de Clarice, desse modo, tem sido mobilizada em diferentes movimentos, ora como mulher, como escritora, como ícone *pop*, como catalizadora de experiências narradas por diferentes gerações de leitores e admiradores (Scorsolini-Comin; Rodrigues; Pacífico, 2022), em um processo de identificação e de afetação capaz de trazer a literatura a diferentes públicos e, com isso, permitindo o ranger de estruturas que a situavam, desde o seu surgimento na cena literária brasileira, como autora hermética. Ao revisitar os sentidos sobre esse termo, tal hermetismo tem indiciado movimentos como a curiosidade e a originalidade, pautas emergentes no domínio do conceito de autoria (Orlandi, 2007). Longe de funcionar como algo que afasta o leitor, o hermetismo clariciano tem produzido um efeito distinto, que é o de justamente atrair um público disposto a conhecer seus textos e os meandros de sua produção literária, o que inclui também a vida da autora.

Nessa seara, ganham destaque toda a sorte de gêneros aos quais a autora se dedicou em sua carreira, passando por romances, contos, crônicas, textos infantis, textos jornalísticos, entrevistas e traduções. No cânone literário, no entanto, tais gêneros não gozam do mesmo prestígio. É por essa razão que, ao analisarmos a literatura científica produzida acerca da autora, o gênero crônica encontra-se menos representado (Bittar-Palu, 2025; Marcos, 2020; Neiva, 2005). O menor interesse por esse gênero parece corresponder ao próprio modo como a autora se posicionava diante dele, com certa displicência e, até mesmo, mostrando-se incapaz de produzir crônicas de qualidade como os escritores de sua época. No entanto, tais afirmações, postas em suspenso em um processo analítico como o que será empreendido ao longo do estudo, revelam pistas que

podem indiciar não um movimento particular da crônica clariciana, mas um processo de construção da autoria.

Como será argumentado ao longo de toda a investigação, Clarice Lispector sempre destacou o seu desconforto diante desse gênero. Tentando compreender esse fenômeno, o objetivo deste estudo é refletir sobre o efeito de hesitação produzido na escrita da crônica clariciana. Em termos metodológicos, a investigação articula a perspectiva da análise do discurso pecheutiana, a AD (Orlandi, 2007; Pêcheux, 1995), além de um trabalho documental por meio de entrevistas, declarações e análise de diferentes gêneros textuais produzidos pela autora ao longo de sua carreira, compondo o *corpus* analítico.

2 CLARICE CRONISTA

Ainda que não tenha se intitulado ou se assumido propriamente como cronista, Clarice Lispector dedicou grande parte de sua obra a esse gênero, sobretudo escrevendo para jornais, motivo pelo qual também se aproximou de um público leitor diferente daquele que a acessava por meio de outros gêneros. Frente à vultuosa repercussão de suas obras, sobretudo romances e contos, Clarice é ainda menos reconhecida pela sua dedicação ao gênero crônica (Marcos, 2020; Neiva, 2005), aspecto que será tensionado na presente pesquisa.

Aventa-se que a crônica, por envolver a abordagem de temas cotidianos e uma linguagem mais rápida e acessível, haja vista ser o jornal o seu veículo de divulgação principal no século XX, também é um terreno que frequentemente serve para reflexões sobre a autoria. Isso significa que é no campo da crônica que muitos textos claricianos são postos em análise, pairando questionamentos sobre a autenticidade desses escritos, haja vista a sua maior proximidade com textos outros. A crônica, desse modo, representa um lugar no qual a autora parece se deparar com questões cotidianas, observações sobre suas experiências – das mais banais às mais existenciais – o que também se cravaria sobre a construção do que viria a ser o estilo clariciano de crônica, profundamente marcado por reflexões de cunho psicológico, o que também é indiciado ao longo de toda a sua obra.

Com isso, queremos destacar, de início, que a crônica talvez seja o gênero mais suscetível a ser questionado dentro da produção clariciana, justamente pela sua proximidade com a linguagem mais coloquial e os temas do cotidiano. Também é oportuno reconhecer, de antemão, que mesmo mostrando-se insegura em relação ao modo como produzia suas crônicas, a autora inaugura, nessa seara, um estilo próprio, o que também autoriza, do ponto de vista literário, o seu reconhecimento como cronista.

Em diversas entrevistas, a autora revelou o que denominamos, neste estudo, como hesitação, uma espécie de não-saber diante do gênero crônica, aspecto que, posteriormente, vai ser endereçado em suas crônicas, reconhecendo suas dificuldades ou, em outras palavras, a dificuldade de capturar a essência da crônica diante da comparação com outros gêneros (Colasanti, 2022; Montero, 2021; Sant'Anna; Colasanti, 2013). Por meio da metalinguagem, portanto, Clarice escreve crônicas que tematizam a sua suposta incapacidade de escrever crônicas. O que seria, de fato, uma crônica? Quais os elementos necessários a uma boa crônica e que não poderiam ser desenvolvidos por uma escritora experiente como Clarice? Há, nesse processo, a construção de um lugar de instabilidade na delimitação do que vem a ser o gênero crônica, reconhecendo em

escritores outros uma maior aderência ao gênero e, paulatinamente, o reforçamento de um desconforto em relação à própria vinculação às balizas desse texto.

Esse tema foi endereçado por diferentes teóricos. Uma delas, em especial, merece destaque: Nádya Gotlib, em um ensaio publicado no ano de 1989, identifica ser a crônica um espaço no qual Clarice dialoga com as noções de sinceridade e de fingimento, borrando os limites entre um texto literário, ficcional, e um relato jornalístico. A crônica, pela sua própria veiculação em jornais e revistas, pareceria manter uma ligação mais próxima com o universo jornalístico, evocando a necessidade de narrar o que se vê, o que se ouve, o que se observa, em uma tentativa deliberada de transposição de uma realidade (dada ou pressuposta) para a dimensão do texto (Gotlib, 1989).

Haveria, aqui, uma tensão entre as posições de jornalista e de escritora, ora como jornalista-escritora, ora como escritora-jornalista, como nomeado por Gotlib (2017). Essas diferentes posições ocupadas por Clarice seriam atualizadas na escrita da crônica: quem escreve a crônica é a escritora ou a jornalista? A crônica seria um texto literário ou um texto jornalístico? Essa delimitação, sempre aberta à revisitação, ocupa em Clarice um lugar de destaque, o que reflete também a complexidade de considerar a obra clariciana como única, como intentam alguns pesquisadores. Em uma perspectiva discursiva, como adotamos nesta análise, tais posições são de suma importância na compreensão da construção da autoria, ultrapassando a dimensão do sujeito empírico clariciano (Scorsolini-Comin; Pacífico, 2022). Aqui nos importa, pois, os efeitos de sentido produzidos por meio das posições assumidas pela autora na produção do gênero crônica.

Clarice parecia não saber identificar os limites da crônica, sobretudo aqueles que podem distinguir entre a pessoa do autor (ou o sujeito psicológico, empírico, segundo a análise do discurso pecheutiana) e o sujeito-autor que se posiciona na origem do dizer, ou seja, uma posição discursiva que não equivale a quem esse autor é, de fato, em termos empíricos. Essa distinção, bastante borrada, quando analisamos a obra da autora de modo mais abrangente, parece ainda mais complexa no gênero crônica que, *a priori*, parte de uma perspectiva que convoca o sujeito-autor a mirar o cotidiano, envolvendo a perspectiva, portanto, do próprio cotidiano.

No entanto, como nos adverte a análise do discurso pecheutiana, a AD, esse cotidiano não equivale ao real e a sua presença no texto não é um decalque transparente dessa realidade, pelo contrário (Pêcheux, 1995). O trabalho da autoria, por meio do inconsciente, faz a crônica parecer um território do real. No entanto, a voz de quem narra essa realidade não é a do autor, sujeito empírico que também observa o mundo, mas um posicionamento discursivo ao qual conhecemos como autoria (Orlandi, 2007).

Nesse ponto, recuperamos o próprio posicionamento de Clarice ao tentar explicar o modo como foi construindo o exercício da autoria desde a infância. A autora verbalizava, com frequência, o fato de seus textos escritos durante a infância não serem publicados em uma seção infantil de um jornal do Recife pelo fato de, em sua interpretação, escrever sobre sensações e não sobre a realidade em si (Scorsolini-Comin, 2021). Assim, não buscava narrar fatos ocorridos, como as crianças da época, mas suas percepções diante daqueles. Ao transpormos essas reflexões para o terreno da crônica, também podemos argumentar que o estilo clariciano na crônica não se tratava de uma descrição da realidade ou do que podia ser observado no real, mas as sensações e impressões produzidas diante do real, o que já configura o trabalho da autoria.

Podemos indiciar, aqui, sobretudo considerando a importância de Clarice para a literatura brasileira, que a autora tinha pleno domínio do gênero crônica, aspecto

reforçado por Colasanti (2022). No entanto, esse gênero parece mais próximo da figura empírica do autor, aspecto por vezes rechaçado pela autora ao escrever seus romances e contos. Ora, se Clarice buscava despistar os leitores e críticos, afirmando que não escrevia sobre si ou que não possuía uma escrita essencialmente subjetiva e que refletia os processos psíquicos da autora, a crônica parece ser um gênero que, pela sua estrutura, convida o sujeito-leitor a uma equiparação entre a figura do autor e a posição-autor alçada na crônica. A possibilidade de borrar essas duas posições é que talvez levasse Clarice a alguns importantes questionamentos e, decorrente disso, certa hesitação diante do gênero. É por meio desse argumento que a pesquisa tem por objetivo refletir sobre o efeito de hesitação produzido na escrita da crônica clariciana.

3 ESCREVER SOB BALIZAS, EMBARALHAR AS PISTAS

É sempre importante retomar que a autora nem sempre conseguia estabelecer limites claros entre os diferentes gêneros, borrando, por vezes, as fronteiras entre o que poderia ser uma crônica, um conto, ou mesmo um texto suspenso por entre definições ainda não existentes, como um bilhete, uma anotação, um pensamento anotado a esmo. Isso fazia com que manifestasse em entrevistas e mesmo em seus textos, frequentemente, o que considerava ser a sua incapacidade de escrever crônicas (Montero, 2021; Sant'Anna; Colasanti, 2013). A esse respeito, Colasanti pontua que Clarice “gostava de embaralhar as pistas”:

Como quando dizia ter uma idade diferente da que tinha – nunca se envelhecendo, porém – ou quando declarava não estar lendo nada, embora nas visitas que fazíamos à sua casa, meu marido Affonso e eu, sempre houvesse um ou outro livro esquecido em cima de uma poltrona ou de um móvel. Ou quando escreveu no Jornal do Brasil: “Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil eu só tinha escrito romances e contos”, omitindo toda a sua atividade jornalística anterior. Desejava, sim, reconhecimento, mas temia a devassa do seu eu, e tratava de colocar anteparos (Colasanti, 2022, p. 153-154).

Além disso, é mister explorar, nesse processo, o modo como Clarice reaproveitava textos, por vezes promovendo mudanças entre uma versão e outra e, com isso, abrindo brechas para a circulação de diferentes versões, o que talvez explique também o processo fragmentário com que muitos dos seus escritos circulam nas malhas do digital na contemporaneidade. São diversos os casos em que um mesmo texto é veiculado ora como crônica, em um jornal, ora como conto, publicado em uma coletânea. Ou, ainda, que esses textos sofram pequenas modificações entre uma publicação e outra, sem que esse processo seja uma adaptação para melhor ajuste a um determinado gênero, mas, sim, uma alteração que visava aprimorar o texto, independentemente do gênero ou do suporte em que seria veiculado. Como discutir as balizas por entre os diferentes gêneros diante desse processo de composição e de deliberado atravessamento de fronteiras?

Assim, vemos uma autora não apenas hesitante, mas que se propunha a recriar, promovendo a construção de limites outros, ou desafiando teóricos a enquadrar seus textos em categorias que já não suportavam as próprias inovações de estilo e de linguagem inauguradas por Clarice na literatura brasileira. Nesse sentido, é oportuno considerarmos que a adesão da autora a determinados gêneros é um aspecto bastante frágil, haja vista que não há, por parte dela, uma tentativa mais ostensiva de enquadrar-se em determinado gênero. Vemos, pelo contrário, o seu deliberado questionamento

sobre esses limites, oferecendo exemplos que também desafiavam críticos interessados, estritamente, na classificação desses textos a determinado gênero.

Essa instabilidade na delimitação dos gêneros parece ser reforçada quando investigamos a gênese da crônica que, no Brasil, distanciou-se de sua emergência no contexto europeu, como alerta o crítico Massaud Moisés (1997, p. 246): “a crônica assumiu entre nós caráter *sui generis*”, levando à produção de uma “nova forma de crônica (ou dando erradamente esse rótulo a um gênero novo)”. Ainda segundo esse crítico, em nosso contexto, a crônica traz como elementos a “prosa poemática, humor lírico, fantasia etc.”, afastando do caráter documentário francês. Assim, a crônica, tal como assimilada e difundida no Brasil, possuiria um caráter ambíguo, mesclando elementos jornalísticos e literários, o que autorizaria, em certa medida, os questionamentos de Clarice acerca do que seria, de fato, a crônica. E, para os efeitos do que temos problematizado no presente estudo, aventamos que outro questionamento seria legítimo: como posicionar-se como autor diante de um gênero ambíguo? A emergência da posição-autor seria marcada de modo específico frente à instabilidade desse gênero?

Seguimos, assim, com outras reflexões possíveis: por que o modo como assumiria a posição de sujeito-autor parecia ser diferente nesses dois gêneros (na crônica e no romance, por exemplo)? A preocupação em não deixar “transparecer” o sujeito-Clarice seria mais forte no romance em função do interlocutor/leitor suposto, talvez considerado um consumidor diferente daqueles que a liam nos jornais? Teria a autora construído para si uma hierarquia na qual posicionaria a crônica como um gênero de menor importância na obra de um autor? Esta última questão não nos parece legítima, considerando o modo como Clarice reconhecia diversos colegas como grandes cronistas da época. Assim, admirava o gênero crônica e, sobretudo, os grandes cronistas, posicionando-os no rol dos textos literários e não jornalísticos.

Outra questão: por ser a crônica um gênero publicado mais rapidamente e com maior frequência, colocava-se diante de um projeto literário menos denso daquele que envolveria a produção de um romance, por exemplo? Por conceber a crônica como um gênero que aproximaria, com frequência, autor e leitor, via-se diante da dificuldade em contornar as autorreferências e a própria exploração do universo íntimo do sujeito-Clarice? E, por fim: o sujeito-autor Clarice ocuparia essa posição de modos distintos a depender dos gêneros aos quais se dedicava?

Isso é rememorado pela amiga Nélida Piñon e apontado tanto por Manzo (2001) quanto por Montero (2021), no contexto de produção do livro *Água viva* (Lispector, 1998a), em que ela tenta despistar as associações que os críticos e leitores poderiam construir entre a personagem principal, originalmente uma escritora, e a própria Clarice. É o que nos conta Nélida Piñon em entrevista a Teresa Montero:

De vez em quando ela mostrava trechos. O texto que eu mais li foi *Água viva*. Umas três ou quatro vezes. Ela ficou com receio que pudessem imaginar que era um depoimento pessoal. No primeiro projeto a personagem era uma escritora. Clarice ficou com receio que a identificassem com a personagem e mudou para pintora (Montero, 2021, p. 259).

Observamos, nesse relato, uma tentativa de Clarice conter a deriva e a dispersão do seu dizer por meio de alguns recursos. Um deles é a mudança da ocupação da personagem principal, de escritora para pintora. Essa mudança seria suficiente para que não se aproximasse a figura do sujeito-Clarice a da protagonista agora pintora? Os críticos e leitores estariam atentos apenas às pistas claramente reconhecíveis e quase

automáticas para a elaboração de uma interpretação? Seria possível, para a autora, despistar esses leitores e contornar determinadas interpretações que expusessem o não-ficcional? Mesmo com a tentativa de controle deliberado, diversos elementos parecem escapar-lhe por entre os dedos.

Essa tentativa de a autora distanciar-se da figura do sujeito-Clarice ao escrever retoma, inequivocamente, o modo como a crítica literária recebeu as suas primeiras obras, inaugurando a chamada geração de 45. Para Bosi (2004), Clarice possuía uma escrita intimista, o que não equivale a uma escrita autobiográfica, mas, sim, interessada no aprofundamento da dimensão psicológica de seus personagens, com o emprego de um fluxo de consciência que, por vezes, produzia, como efeito, o próprio questionamento sobre o que seria da ordem do literário e o que seria da ordem do sujeito. Trata-se, portanto, de um efeito de leitura, não uma representação do real. Ainda segundo Bosi (2024), em Clarice haveria uma “exacerbação do momento interior” (p. 424), algo que se caracterizaria como um estilo próprio e inovador à época. No entanto, tais recursos nem sempre foram reconhecidos ou compreendidos dentro do espectro literário pelo cânone e pela crítica, o que originou leituras que, por vezes, plasmaram a figura de Clarice, sujeito empírico, aos seus escritos. A autora, a partir de então, promoveria diferentes movimentos no sentido de não se atrelar à pecha do autobiográfico, aventando que isso poderia esvaziar, de algum modo, o alcance e a profundidade de sua obra. Essa luta fica indiciada por diversos amigos e interlocutores que puderam conviver de modo mais próximo com Clarice, conhecendo um pouco do seu processo de composição (Montero, 2021).

A análise do discurso de linha pecheutiana nos permite tecer diversas considerações. Todas as aparentes “tentativas” de Clarice não se espelhar ou se plasmar em seu texto fazem referência a uma perspectiva na qual se borram as fronteiras entre autor e narrador, aspecto que parece pacificado nos estudos literários. Isso porque se reconhece, do ponto de vista literário, que o sujeito que narra não corresponde ao sujeito que escreve. Assim, a voz do narrador não é a voz do autor, não é o autor que diz, mas o narrador. Esse reconhecimento foi fortalecido com a emergência do estruturalismo, com as inequívocas contribuições de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001). Assim, mesmo na escrita de uma crônica que legitima, possivelmente, o ponto de vista do autor, esse não corresponde ao sujeito empírico que escreve, mas a uma posição discursiva assumida ao narrar. Essa desassociação entre autor e narrador é reforçada pela análise do discurso, compreendendo que não existe a figura do autor, sujeito empírico, mas uma posição-autor assumida e instaurada no dizer (Orlandi, 2007).

Em seu exercício da autoria, Clarice tenta se posicionar como um sujeito capaz de operar um distanciamento emocional em relação ao que escreve. No entanto, esse distanciamento já é um pressuposto do trabalho literário. Qual seria, então, a justificativa para tal hesitação? Reforçamos, aqui, que há uma tentativa deliberada de controlar essa associação pelo fato de Clarice ter sido criticada, no início de sua carreira, por produzir textos que deixavam muitas marcas de quem haveria de ser a autora. Essa crítica, no entanto, é que parece confundir tais posições, produzindo a associação entre o texto clariciano e uma escrita deveras pessoalizada, tida como de menor envergadura em termos literários. Assim, o efeito das críticas que recebera, sobretudo no início de sua carreira (Montero, 2021; Moser, 2017), pode ter construído uma tentativa deliberada de, a despeito disso, mostrar o valor literário de suas produções. No entanto, ao escrever crônicas, a autora parecia deslizar por entre esses sentidos e posições. A tentativa de

conter esse deslizamento é que sustentaria, então, as diversas crônicas na qual tensiona, justamente, o seu alinhamento a esse gênero e, ainda, o que vem a ser esse gênero.

A metalinguagem é uma marca da escrita clariciana, sobretudo quando convoca a figura do autor para tratar do processo de composição, o que se dá, por exemplo, em *A hora da estrela* (Lispector, 1998b) e em *Um sopro de vida* (Lispector, 1999). Há, tanto em Rodrigo S. M. (de *A hora da estrela*) como no Autor (de *Um sopro de vida*), o sentimento de frustração pela escrita. Assim como Ângela de *Um sopro de vida* escrevia tentando juntar fragmentos e anotações, a exemplo do próprio sujeito-Clarice, o Autor parece enfrentar um dilema relativo à diferenciação da sua vida com a vida de suas personagens. Em diversos pontos, o narrador-personagem Autor descreve que Ângela ia ficando, à medida que era composta, cada vez mais parecida com o próprio autor, em uma dificuldade de assumir a porosidade entre ficção e não-ficção. Assim escreve a personagem Autor:

Quase não sei o que sinto, se na verdade sinto. O que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida. E porque também preciso pôr ordem na minha vida, nesse caos de que é feita esta vida grave e inassimilável. Não consigo me associar à minha vida. (Lispector, 1999, p. 97).

O Autor, portanto, perdia-se diante das vidas de suas personagens, o que pode nos levar à consideração de que a autoria deveria envolver a capacidade de o autor controlar o espaço entre o eu e o outro, entre o autor e a personagem, entre a ficção e a não-ficção. Essa dificuldade parece anunciada em Clarice desde o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (Lispector, 1998c). Vemos, em seus diferentes textos, um *continuum* de aproximações e de distanciamentos entre ficção e o que a crítica tem formulado como não-ficção.

Esse incômodo de Clarice ao escrever crônicas aparece de modo explícito na personagem Ângela, de *Um sopro de vida*, pintora que passa, aos poucos, a escrever. Essa inabilidade de Ângela para a crônica é reconhecida tanto por ela como pelo seu criador, o Autor: “Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade, mas ela as considera medíocres.” (Lispector, 1999, p. 98). De algum modo, o incômodo da personagem Ângela guardava semelhanças com o incômodo relatado por Clarice diante desse gênero textual.

Voltando à *Água viva*, mesmo com a mudança da ocupação da personagem principal, diversos outros elementos presentes na obra foram interpretados como possuindo uma íntima relação com a autora. Segundo Manzo (2001), a crítica recebeu de modo positivo o livro, embora destacasse abertamente a autorreferência de Clarice em toda a sua feitura, questionando até mesmo a identificação da obra como sendo uma ficção. Tratava-se, para os críticos, de uma não-ficção. Na crítica de José Elias publicada em 1974 e recuperada por Manzo (2001), podemos compreender essa recepção:

Água viva é um livro de ficção, mas o leitor ficará em dúvida se a narradora é ou não a personagem criada. A autora e a sua maneira de criar, ser e pensar, parece ser a própria narradora. Talvez pelas vivências estéticas e as preocupações filosóficas, o leitor, inevitavelmente, interpretará como uma obra autobiográfica. Muitos livros modernos criam o foco narrativo na primeira pessoa e a gente não vê o autor como personagem. (...) Em *Água viva* é tão denso o mundo interior, tão dentro do “eu” da pessoa da narradora, que mesmo a crítica que procura afastar o autor da obra acabará vendo a figura mítica de Clarice Lispector incorporada à figura da pintora (Manzo, 2001, p. 160-161).

A respeito dessa, e de outras críticas que analisam de modo semelhante a obra *Água viva*, Clarice, à época, já era uma escritora consagrada, sendo recorrente tal recepção. Os críticos continuavam a mencionar as rupturas promovidas pela autora, o que os obrigava a revisitar as definições, por exemplo, de ficção. Nas críticas, notamos a presença de outras denominações para *Água viva*: “ensaísmo da ficção”, “monólogo” e “carta”, por exemplo.

De qualquer modo, a definição do gênero produzido por Clarice já anunciava que a autora não consideraria de maneira fixa as barreiras entre um gênero e outro segundo o cânone da época, promovendo ora um borrão nesses limites, ora a necessidade de um novo nome para o que ela inauguraria com a sua literatura. Pelas entrevistas da autora, embora ela se esforçasse conscientemente em afirmar que sua literatura não era algo pessoal e do seu universo íntimo, não parecia compor uma preocupação para ela a definição do gênero que produzia. Essas possíveis transgressões em relação ao gênero textual e seus hibridismos não são observadas apenas na sua ficção/não-ficção, bem como no modo como escrevia suas crônicas, conforme discutimos anteriormente.

Sua inovação em relação ao gênero parece estar associada também ao seu processo de trabalho, de reunião de fragmentos e anotações que posteriormente ganhavam um corpo, na tentativa de a autora produzir um texto único e com coerência. Aqui, de modo inequívoco, pode-se supor os deslizamentos e equívocos operados nessa tarefa, o que talvez possa ter contribuído para o efeito transgressor em relação ao gênero. Esse processo de escrita com fragmentos é bastante discutido tanto na feitura quanto no conteúdo de *Um sopro de vida*, livro que fora organizado com a ajuda de Olga Borelli, sendo publicado apenas após a morte da autora. O livro começou a ser organizado em 1974, com a reunião de fragmentos, que Clarice chamaria de “destroços de livro”, segundo Moser (2017):

Ela não viveria para vê-lo publicado. Quando morreu, restava uma montanha de fragmentos, mais tarde “estruturados” por Olga Borelli. Mas se uma obra inacabada, póstuma, soa necessariamente incompleta, e se os leitores naturalmente se perguntam se o que estão lendo é o que a autora queria que lessem, *Um sopro de vida*, como tantas obras de Clarice Lispector, atinge “essa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo” num grau quase assombroso. (Moser, 2017, p. 432).

Em relação à chamada escrita fragmentada, esta emerge em diversas menções em *Um sopro de vida*, como: “Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro.” (Lispector, 1999, p. 19). Aqui podemos problematizar se Olga Borelli assumiria também a posição de autora ao tentar ordenar, reordenar e conferir ao texto, ainda que fragmentado, uma coesão ou a ilusão de um material único.

Uma autora que fazia uso desse recurso poderia escrever um romance, por exemplo? Esse modo de trabalho seria considerado de “menor” valor diante dos processos de trabalho empreendidos por outros autores? Essas reflexões são endereçadas a Ângela quando esta passa a escrever. Diz o Autor: “Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inconsequente. Só consegue anotar frases soltas.” (Lispector, 1999, p. 102). O que Clarice faria – anotar frases soltas – parece não ser um processo legitimado para se tornar uma autora. Tanto que a personagem Autor põe em suspenso a possibilidade de Ângela ser uma autora ou conseguir escrever um livro tendo esse processo de trabalho, aparentemente, sem método.

A escrita pela reunião de fragmentos também retoma a própria fragmentação tanto da personagem Autor como da personagem Ângela: “O instante já é feito de

fragmentos" (Lispector, 1999, p. 20), "Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela" (Lispector, 1999, p. 20), "Ângela é o meu personagem mais quebradiço" (Lispector, 1999, p. 38) ou "O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas." (Lispector, 1999, p. 20).

Vemos, portanto, um sujeito cindido (personagem Autor) que assume a posição de autor capitaneando esse processo fragmentário que se estende, sem quaisquer tentativas ilusórias de contenção, ao longo de todo o livro. Há, pois, um conflito entre o sujeito, que está sempre na dispersão, e a personagem Autor, que tem que controlar a fuga dos sentidos, assumindo a posição de sujeito-autor. *Um sopro de vida* torna-se fundamental para as discussões aqui tecidas, justamente, pela corporificação dessa cisão, o que atravessa o narrador, a personagem Autor e a personagem Ângela.

A tentativa de promover o controle dessas divisas já indicia também a tentativa de controlar a própria deriva do sujeito cindido. Em *Um sopro de vida*, essa tentativa é assumida, problematizada e até mesmo abandonada. A fragmentação é o principal elemento que costura a obra, tentando dar à mesma alguma uniformidade. No entanto, o que se observa é o aprofundamento de uma cisão, o que não é visto pelo Autor ou por Ângela como um problema a ser corrigido no texto: trata-se, pois, de uma condição.

Ao trazer à baila a figura de um autor e as suas angústias ao escrever e ao dialogar com a sua própria criação, o sujeito-autor Clarice parece expor o processo criativo a uma desmistificação. Ao mesmo tempo, subverte a ideia de que o autor é quem mais pode controlar a sua escrita: o autor, neste livro, deliberadamente, assume a sua cisão, vacila, pondera sobre a sua ruína e sobre a tentativa de escrever: "Minha dualidade me surpreende, estou tonta e infeliz. Ao mesmo tempo é uma riqueza ter o elemento céu-ar e o elemento terra-amor, sem que um atrapalhe o outro." (Lispector, 1999, p. 127).

Também pela noção de autoria proposta pela AD, esse Autor, posicionando-se como narrador-personagem, mostra-se incapaz de dar coesão ao próprio texto e controlar a dispersão do seu dizer. Assim, retrata que a autoria não se trata de um princípio automatizado ou que emerge em todo aquele que se propõe a escrever, o que nos coloca diante da necessidade de diferenciar, aqui, o conceito de autoria do conceito de escrita. A autoria estaria para além da escrita, envolvendo a capacidade de o autor se colocar na origem do seu dizer e controlar os pontos de fuga do seu texto, como pressupõe a AD (Tfouni, 2021). Também revela a autoria como um processo complexo:

Talvez por ler apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário e desconexo. Ou então é desconexo porque eu falo de uma coisa que é do meu caminho, enquanto Ângela fala de outra coisa que é do seu destino. Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa. E! Existe uma vontade. (Lispector, 1999, p. 125).

Esse narrador, o Autor, parece estilhaçar as fronteiras entre o narrador, o autor e a personagem Ângela:

Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás, eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros. (Lispector, 1999, p. 29).

As divisas por entre autor, personagem e obra são subvertidas pela consideração do próprio incômodo: a cisão é um estado de permanente incômodo. Mas também

haveria um incômodo marcado na tentativa de ser um, de ser compreendido e apreendido como um ser único, isento, neutro, linear, fixo, supostamente transparente, “indubitavelmente uno embora quebradiço” (Lispector, 1999, p. 59).

Esses deslizamentos e equívocos são da ordem do inconsciente, o que nos autoriza a questionar que sua escrita não refletia uma Clarice enquanto um sujeito empírico, psicológico, mas, sim, um efeito-autor, tal como pontuado na AD, haja vista a impossibilidade desse sujeito ser considerado uno. O efeito dessa cisão parece promover o estranhamento dos críticos ao lerem Clarice. De modo que é bastante perigosa a afirmação que muitos deles fazem de que seus textos, em tom autobiográfico, buscavam revelar a autora. O que seria passível de revelação seria, na verdade, a fragmentação desse sujeito.

Embora as críticas reforcem o aspecto autobiográfico, não há elementos que possam aproximar essa percepção de algo considerado negativo, do ponto de vista literário ou de uma paraliteratura. A inovação de Clarice parecia ser concebida com reservas, em um primeiro momento, e até mesmo com incompreensão. Até mesmo a concepção de que seu primeiro romance era inacabado poderia ser, na verdade, um efeito de sentido em relação a um gênero novo para a literatura brasileira, de um limite que a autora parecia infringir desde muito cedo e sem as autorizações necessárias da crítica especializada.

Mas, voltemos a *Água viva*. É importante explorar mais detidamente o processo de construção desse livro. Em diversas entrevistas, o sujeito-Clarice faz menção ao fato de, frequentemente, não reler o que escrevia, como se não buscasse deliberadamente a edição de trechos ou tentasse, em uma perspectiva discursiva, controlar os pontos de fuga e a coesão do texto.

Na escrita de *Água viva*, no entanto, esse processo de trabalho parece distinto. Além de Clarice ter compartilhado algumas versões do texto com diferentes interlocutores, o livro passou por um denso processo de edição da autora, inclusive com a mudança de título: inicialmente intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, passou a se chamar *Objeto gritante*, até ser publicado, finalmente, como *Água viva*. Em cada uma dessas versões o livro possuía uma quantidade de páginas, sendo que a menor versão foi a que chegou aos leitores com *Água viva*. Segundo Nélida Piñon, em entrevista a Teresa Montero (2021), as mudanças ocorriam também pelo fato de Clarice repetir trechos, o que ia sendo revisto a cada nova leitura e a cada sugestão que recebia. Esse processo envolvia, de modo deliberado, a tentativa de conter a dispersão do dizer, sendo a repetição um deslize.

Por fim, o livro teve dificuldade de ser aceito para publicação, o que refletia não apenas questões editoriais da época, mas também esse processo de oscilação de Clarice em relação à obra. Pode-se aventar que toda essa movimentação guarde relação com a tentativa de não se revelar em demasia no texto, ou de conter a explicitação de elementos de seu universo íntimo. Não seria possível, pois, controlar os efeitos de sentido construídos diante da publicação desse livro no qual Clarice parecia, de modo mais consciente, preocupar-se com as bordas que delimitam a ficção e a não-ficção. Por que essa preocupação excessiva? Por que, nessa obra, essa tentativa tão evidente? Por que a autora, aqui, parecia não sustentar simplesmente a construção de um novo modo de narrar, a ponto de que o livro não gozasse de uma classificação típica dentro dos gêneros textuais?

Montero (2021) dá pistas de que uma contribuição decisiva para a versão final do texto tinha sido oferecida pela influência da amiga Maria Bonomi que, à época, organizou uma exposição de suas pinturas em madeira. Clarice teria ficado particularmente impressionada com a matriz da xilogravura da obra *A águia*, com a qual a artista presenteou Clarice posteriormente. Sendo a personagem uma pintora, assim como Maria Bonomi, esse movimento não poderia ser compreendido completamente apartado do que se dera na construção final de *Água viva*.

Marlene Gomes Mendes, em nota introdutória à edição de 1998 de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (Lispector, 1998d), recupera uma correspondência de Clarice dirigida à amiga Olga Borelli na qual afirma que, a cada versão que digitava do livro que viria a ser publicado como *Água viva*, modificava, acrescentava e mexia no texto, sendo que a cada cópia do livro um novo texto emergia. Essas edições só finalizaram quando Clarice entregou o texto final à editora. Nas edições seguintes da mesma obra, ela não operava qualquer modificação, considerando o livro como “morto”, como narrado em entrevista a Affonso Romano de Sant’Anna (Sant’Anna; Colasanti, 2013).

Se a autoria, para a AD pecheutiana, pressupõe a capacidade de o sujeito se posicionar na origem do dizer, controlando a dispersão do dizer e a deriva para a produção de um texto coeso e coerente, Clarice parece utilizar desse recurso para conter-se de algum modo ou, em outras palavras, revelar apenas o que fosse do seu desejo – ou, então, que lhe escapasse, sem controle deliberado. Há, com certeza, um movimento consciente da autora que lhe permite conter determinados pontos de fuga no trabalho com o texto.

Isso fica indiciado no ofício de revisão constante (mais marcado na escrita de romances) e mesmo na edição após uma primeira publicação (no caso de contos e crônicas), produzindo textos posteriormente veiculados com ajustes e, ainda, passíveis de uma nova denominação em termos de gênero textual. Assim como os sentidos, na AD, podem sempre vir a ser outros (Pêcheux, 1995), também os textos claricianos não se filiam a uma demarcação última, mas, justamente, provisória, ou, ainda, que permita o acesso às camadas de composição e de emergência da autoria.

O analista do discurso, diante dessa encruzilhada, não deve tomar como *corpus* apenas uma dessas versões, mas todo o percurso do autor com o texto. O trabalho da autoria instaura-se a cada uma das revisões e das edições, sendo complexa a tarefa de compreender esse processo realizado em camadas. Assim, não podemos analisar a versão última de um texto como um trabalho único, mas profundamente marcado pelo trabalho de autoria que, inclusive, não apaga nem silencia as pistas embaralhadas ao longo desse fazer.

No entanto, como vemos na AD, nem todos esses pontos podem ser reconhecidos conscientemente, dando vazão ao trabalho do inconsciente e, com isso, a emergência de deslizamentos e equívocos que poderiam, de algum modo, revelar o sujeito por trás da posição-autor. Mesmo que a AD não tenha como objeto o descortinamento desse sujeito, mas os efeitos de sentido produzidos, indiciamos, nessa análise, que o trabalho com a obra clariciana envolve, justamente, os efeitos de sentidos produzidos a cada leitura, a cada edição, a cada hesitação do autor diante do controle do texto. Tais hesitações, pela análise empreendida, não figuram como um efeito exclusivo diante de um gênero, mas no próprio trabalho com a autoria, ampliando a compreensão do fenômeno para além da crônica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo foi refletir sobre o efeito de hesitação produzido na escrita da crônica clariciana. Ao investigarmos indícios sobre o modo como a autora compreendia a construção do gênero crônica, recuperamos outras produções nas quais essa hesitação parece operar como um efeito que busca conter a deriva, a dispersão e o deslizamento dos sentidos.

Embora a crítica literária seja uníssona em desassociar a figura do autor da do narrador, na obra clariciana esse tensionamento parece ser indiciado, sobretudo, pelos efeitos que a sua autoria promove nos sujeitos-leitores, que buscam no dizer da autora algumas pistas de uma suposta transparência do sujeito-autor no texto literário. Ainda que o equívoco acerca da transparência da linguagem seja postulado pela AD pecheutiana, a autora parece tentar responder aos efeitos dessa aparente transparência por meio de estratégias discursivas que incidem não apenas em suas crônicas, mas na produção de seus contos e romances. Tal hesitação, desse modo, parece compor um estilo de escrita e de trabalho, cravando-se no modo como a autoria se instaura, o que produz um laborioso processo de revisitação de textos, edições e decalques que só podem ser acessados quando cotejamos a obra clariciana em uma perspectiva ampliada e para além das fronteiras entre gêneros. Para compreender a produção de suas crônicas, portanto, é necessário olhar para todo o seu processo de trabalho, bem como para o modo como a autoria vai se instaurando em seus diferentes textos e em distintos momentos de sua carreira.

Considerando que as fronteiras entre esses gêneros são, de algum modo, suspensas quando analisamos detidamente a obra clariciana, podemos indiciar que esse movimento de construção da autoria marca sua obra, em uma tentativa deliberada de conter a deriva instaurada pelo deslizamento de sentidos entre ficção e não-ficção, entre biográfico e não-biográfico, entre autor e narrador, entre autor e sujeito-autor. No contexto do gênero crônica, considerado ambíguo, essa hesitação parece ser legitimada pela instabilidade que atravessa a própria delimitação de um texto que se propõe, ao mesmo tempo, ser jornalístico e literário, evocando diferentes posicionamentos na construção da posição-autor.

No entanto, como argumentado neste estudo, Clarice parece também contribuir para instaurar a instabilidade na delimitação de outros gêneros, borrando as fronteiras e operando novos movimentos na emergência da autoria. Assim, as hesitações da autora diante dos possíveis efeitos de deixar-se transparecer por entre seu dizer não são exclusivas do gênero crônica, mas atravessam sua obra como uma condição para a própria instauração da autoria, adicionando camadas de complexidade à compreensão desse fenômeno em uma perspectiva discursiva.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BITTAR-PALU, A. L. B. O lugar do "outro" no ensino de Língua Portuguesa: uma análise do trabalho com a alteridade a partir de textos de Clarice Lispector. **Diálogo das Letras**, v. 14, p. e02506, 2025. DOI: <https://doi.org/10.22297/2316-17952025v14e02506>. Acesso em: 29 out. 2025.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.

COLASANTI, M. Posfácio. In: LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2022. p. 151-159.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GOTLIB, N. B. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). **Remate de Males**, n. 9, p. 139-145, 1989.

GOTLIB, N. B. Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista? **Revista Rascunhos Culturais**, v. 9, n. 15, p. 13-37, 2017. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/CORALA-12>. Acesso em: 10 nov. 2025.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, C. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANZO, L. **Era uma vez**: eu - a não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura/Xerox do Brasil/Editora da UFJF, 2001.

MARCOS, P. M. Clarice Lispector cronista: o conflito entre o tom pessoal e a escrita autobiográfica. **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, v. 11, n. 21, p. 62-77, 2020. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/15969>. Acesso em: 10 nov. 2025.

MOISÉS, M. **A criação literária prosa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

MONTERO, T. **À procura da própria coisa**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MOSER, B. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEIVA, E. M. C. Questionamentos e reflexões no exercício cronístico de Clarice Lispector. **Caligrama**, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.64275>. Acesso em: 8 jul. 2025.

O GLOBO. **Cate Blanchett cita “gênia” Clarice Lispector em discurso de agradecimento no Festival de San Sebastian**. 21 set. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/09/21/cate-blanchett-cita-clarice-lispector-em-discurso-de-agradecimento-a-premio-no-festival-de-san-sebastian.ghtml>. Acesso em: 8 jul. 2025.

ORLANDI, E. P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2007.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

SANT'ANNA, A. R.; COLASANTI, M. **Com Clarice**. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

SCORSOLINI-COMIN, F. Suprimir os fatos e privilegiar as sensações: a emergência da criança-autora em Clarice Lispector. **Revista do SELL**, v. 10, n. 1, p. 135-154, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18554/rs.v10i1.4517>. Acesso em: 8 jul. 2025.

SCORSOLINI-COMIN, F. Clarice Lispector e o filme O livro dos prazeres: adaptação e leitura em discurso. **Diálogo das Letras**, v. 13, p. e02401, 2024. DOI: <https://doi.org/10.22297/2316-17952024v13e02401>. Acesso em: 8 jul. 2025.

SCORSOLINI-COMIN, F.; PACÍFICO, S. M. R. Etnografar Clarice: por uma didática do olhar, do ouvir, do escrever e do sentir. **Desenredo**, v. 18, n. 1, p. 43-61, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5335/rdes.v18i1.13038>. Acesso em: 8 jul. 2025.

SCORSOLINI-COMIN, F.; RODRIGUES, L. I.; PACÍFICO, S. M. R. Aumentando as views de Clarice Lispector: intertextualidade, interdiscurso e efeito-leitor em 'Sonzers' e 'Lispectores'. **Revista Educação e Linguagens**, v. 11, n. 22, p. 484-506, 2022. DOI: <https://doi.org/10.33871/22386084.2022.11.22.484-506>. Acesso em: 8 jul. 2025.

TFOUNI, L. V. Letramento e autoria. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. 1-20, 2021. DOI: <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2021.v2.n1.id299>. Acesso em: 28 dez. 2023.

Declaração de contribuição dos autores

Todos os autores contribuíram com a produção do artigo. Todos participaram do levantamento e análise de dados e colaboraram na redação e revisão do artigo. Especificamente, o primeiro autor contribuiu na redação de todas as seções do artigo e na revisão do texto; a segunda autora, orientadora do estudo, contribuiu com revisão teórica e do texto final.

Declaração de uso de IA

Os autores declaram que não utilizaram ferramentas de Inteligência Artificial (IA) na produção deste artigo científico.

Agradecimentos

O primeiro autor agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Artigo recebido em: 08/07/2025
Artigo aprovado em: 29/10/2025
Artigo publicado em: 21/11/2025

COMO CITAR

SCORSOLINI-COMIN, F.; PACÍFICO, S. M. R. Embaralhar as pistas: hesitações diante do gênero crônica na produção clariciana. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 14, p. 1-15, e02526, 2025.