



Clarice Lispector:
a palavra e o
mundo

organizador
Luiz Lopes

organizador
Luiz Lopes

Clarice Lispector:
a palavra e o
mundo

 Atafona
2022

PALAVRA
MUN
DO

The background is a vibrant watercolor wash in shades of purple, magenta, and blue. A horizontal strip of white, torn paper is layered across the middle of the image. The text is printed on this white strip.

A P R E S E N T A Ç Ã O

Sou uma pessoa muito ocupada: tomo conta do mundo.

Clarice Lispector

Numa crônica muito conhecida de Clarice Lispector, publicada em 04 de março de 1970, a escritora diz ser alguém muito ocupada. Sua ocupação era a de tomar conta do mundo. Eu me lembro da primeira vez que li essa crônica, ainda era um rapaz de cerca de 15 anos e estudante do antigo Segundo Grau. Naquela época muitas coisas me assustavam. O mundo me abismava e a aproximação ao universo da literatura era um modo de tentar entender e organizar o espanto daquilo que é vivo. A literatura de Clarice me auxiliava nesse trabalho nem um pouco fácil de entender tudo que é periclitante e fugidio por natureza. Eu me lembro de ler e reler essa crônica num livro cujo título *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 2020) também me inquietava bastante. Mas o que havia nessa crônica que tanto me causava estranhamento? Acho que aquela força que atravessa outros textos de Clarice Lispector, a saber, a relação complexa, delicada e infinita das relações entre linguagem e mundo.

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. E lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua. Tomo conta dos milhares de favelados pelas encostas acima. Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas (LISPECTOR, 2020, p. 353-354).

Nesse trecho, a escritora parece, como em tantas outras crônicas reunidas posteriormente em *A descoberta do mundo*, refletir sobre o ofício da escrita. Para Clarice escrever significa um trabalho ruminante de ver de modo agudo o mundo e depois transfigurá-lo. O mundo se movimenta à espera de que essa mulher que o observa possa enfim transformá-lo em matéria organizada e passível de apreensão. De fato, não é um

trabalho fácil. Assim como o mundo que é movente, a escritora também se coloca nesse lugar, numa espécie de horizonte que se altera como as estações. Do aspecto mais social e material até os aspectos menos tangíveis e invisíveis, a escritora está disposta a testemunhar tudo que lhe for possível. Então não há um tema em Clarice que não seja a palavra e o mundo, talvez seríamos mais exatos se falássemos das palavras e dos mundos possíveis nessa escritura.

Nesse sentido, a literatura de Clarice é antes de tudo um modo muito particular de *prestar atenção* (LISPECTOR, 2020, p. 353-354) no mundo e nas formas terrenas, que sempre estão sendo reinventados. Parece-me que um modo de aproximação da literatura dessa escritora decisiva do século 20 e tão renovada nesse início de século 21 é exatamente o modo como ela obriga os leitores a serem bons observadores do mundo, como ela foi, como ela acreditava que todo bom artista deve ser. Conforme é dito ainda na referida crônica, não se trata de escrever com *impressões emotivas* (LISPECTOR, 2020, p. 353-354) como fazem pensar certos clichês que circulam sobre a linguagem da autora. Trata-se, na verdade, de trabalho lúcido e rigoroso de alguém que se sente incumbido. Ou seja, a escritora é, de algum modo, aquela pessoa responsável por tudo que acontece e que existe no mundo. Não significa que as guerras, os crimes, Deus, uma barata, animais e plantas, outros seres humanos e toda sorte de objetos existam ou aconteçam pela vontade daquele que manipula as palavras. Mas significa que a partir do factível o escritor tenha a responsabilidade de dar mais vida ou menos vida para essas existências todas. Significa ainda que a escolha das palavras também pode precisar que mundo passa a ter mais vida, a se expandir, a ser dito e reinventado. Que formas de existir são afirmadas e constatadas por aquele que cria.

Hão de me perguntar porque tomo conta do mundo: é que nasci assim incumbida. E sou responsável por tudo o que existe, inclusive pelas guerras e pelos crimes de lesa-corpo e lesa-alma. Sou inclusive responsável pelo Deus que está em constante cósmica evolução para melhor (LISPECTOR, 2020, p.353-354).

Clarice se via como alguém responsável pelo mundo. Nós leitores somos responsáveis, agora, por ela. Este projeto nasceu do desejo de que alguns leitores de Clarice e amigos próximos revelassem, cada um a seu modo, aspectos pouco vistos por mim mesmo dessa escritora tão significativa. Eu me perguntava que palavras e que mundos eu ainda não era capaz de escutar e ver, mas que estavam ali, vivos na obra de Clarice. O resultado é exatamente esse: uma variação significativa de perspectivas: materialistas, filosóficas, imanentes, críticas, transcendentais, criativas etc. Cada texto testemunha um modo de escrever e de ver o mundo. E ver Clarice é sempre multiplicar perspectivas.

Por fim, este *Clarice Lispector: a palavra e mundo* nasceu também do desejo de continuar a falar de Clarice. Logo depois do lançamento de meu livro *Clarice Lispector: formas da alegria*¹ em 2020, no ano de comemoração do centenário de nascimento da escritora, comecei a pensar em como haveria muito ainda a descobrir das palavras e do mundo que foram criados por Clarice. Comecei a pensar o quanto somos atravessados por tudo que ela escreveu e de como ela não *prestou contas* (LISPECTOR, 2020, p. 353-354), mas, antes, ofereceu um modo de ver o mundo. Agora cabe a nós não prestarmos contas a ela, mas oferecer caminhos para fazê-la viver por outros modos inauditos, não deixando sua palavra e seu mundo sucumbirem.

Luiz Lopes

¹ LOPES, Luiz. *Clarice Lispector: formas da alegria*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2020.

The background is a vibrant watercolor wash in shades of purple, magenta, and blue. A horizontal strip of white, torn paper is cut across the middle of the image, creating a central white band. The watercolor colors bleed into the white strip, creating a soft, ethereal glow.

SUMÁRIO

As ilusões do sujeito em crise: a narrativa de *A paixão segundo G.H.* e os limites da subjetividade na sociedade capitalista

Alex Alves Fogal e Bárbara Del Rio Araújo _____ **11**

O silêncio da negação e o exercício da alteridade em *A hora da estrela*

Cristiane Côrtes _____ **30**

Elogio do bobo n'*A descoberta do mundo clariceano*

Flávio Boaventura _____ **50**

A cartografia dos sonhos de uma ninfa clariceana em queda livre

Lucia Santiago _____ **59**

Clarice e as existências mínimas

Luiz Lopes _____ **81**

Anotações imediatas para *A hora da estrela*

Maria das Graças Fonseca Andrade _____ **92**

A hora da estrela: do livro ao filme

Mírian Sousa Alves _____ **112**

Recontar

Regina Beatriz Silva Simões _____ **128**

A mulher do fluxo de sangue segundo Clarice Lispector

Thiago Cavalcante Jeronimo _____ **132**

Sobre os autores _____ **149**

Conselho Editorial _____ **152**



AS ILUSÕES DO SUJEITO EM CRISE: A NARRATIVA DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E OS LIMITES DA SUBJETIVIDADE NA SOCIEDADE CAPITALISTA

Alex Alves Fogal

Bárbara Del Rio Araújo



A linguagem e suas possibilidades nos estudos clariceanos

A escrita de Clarice Lispector costumeiramente foi abordada pela fortuna crítica com um direcionamento que associava romances, contos e crônicas da autora a uma perspectiva de libertação, discutindo, muitas vezes, como a epifania proporcionava a enunciação do sujeito narrativo que aparecia entre silêncios¹. Não faltaram análises sobre como o foco narrativo intimista se cercava de uma “profusão de elementos literários como a metáfora insólita, o fluxo de consciência e digressões do monólogo interior” (BOSI, 2006, p. 452). Tais estudos, em sua maioria, enfatizaram a ruptura com o factual, e centralizaram a instância do indivíduo a partir de teses abstratas e universalistas, todas reforçadas por estratégias formais heterodoxas, as quais Umberto Eco chamaria de “obra aberta” (ECO *apud* BOSI, 2006, p. 424).

No âmbito da expressão e do desenvolvimento da escrita, não se pode relegar o enfoque à transformação existencial das personagens, sobretudo do narrador que se narra e promove a escrita de si. O termo escrita de si, tão recorrente nas interpretações das obras da autora, caracteriza a narrativa em primeira pessoa, cujo narrador se identifica com o autor biográfico, vivendo uma ambivalência entre situações ficcionais e reais, configurando aspectos literários típicos da modernidade. Esse termo se relaciona, portanto, à multiplicidade de perspectivas narrativas, à heterogeneidade e ao descentramento dos discursos:

o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto linguístico. O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. O ir-sendo pela linguagem se une com a noção de finitude irreversível do tempo. O ser toma consciência de caminhar para a morte e o nada existenciais (SÁ, 1993, p. 48).

Especificamente esse tipo de narrador está presente e é bastante cotejado no romance *A paixão Segundo G.H.*, sendo que a fortuna crítica o analisa com base na performatização do sujeito, enaltecendo sua capacidade de se dispor das suas principais crenças e verdades, possibilitando o descentramento da autoridade. Nesse jogo de encenação, é notória a ênfase de como o trabalho com a linguagem permite a construção e a reconstrução do sujeito. A performatização da narrativa de *A paixão segundo G.H.*, segundo esse ponto de vista, favorece a ruptura com a tradição na medida em que o estilo, a estrutura e a linguagem promovem a reinvenção do sujeito-narrador. Nessa toada, o afamado crítico Benedito Nunes aborda o processo de reconstrução da individualidade da personagem G.H. a partir das mudanças e tentativas que G.H. narra e incorpora como tomada de consciência:

G.H. passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa sabedoria da renúncia, traduzida numa atitude negativa de despersonalização ou "deseroização". [...] Além de dolorosa essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G.H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará sua verdadeira e própria realidade (NUNES, 1989, p. 59-60).

Nunes considera que o trabalho com a linguagem na narrativa revela o estado do sujeito narrador, que, por meio de elucubrações, tenta organizar a experiência vivida. O processo de escrita revela seu contorno existencial na medida em que o tom confessional

demonstra um constructo, como se o sujeito se refizesse no momento em que reflete sobre a sua existência. A leitura comum da fortuna crítica, incluindo aqui Benedito Nunes, tem seu foco no indivíduo e no drama da linguagem, isto é, como essa se performatiza para representar os desdobramentos do sujeito na busca por atingir consciência sobre a condição humana, assumindo assim uma dimensão filosófica: “Oculta-se em G.H., sob aparência de uma vida tranquila, independente, mundana, estável, situada no topo da hierarquia social [...], uma vida secreta que ela conhece apenas de relance e que lhe vai ser revelada no momento do confronto” (NUNES, 1989, p. 60).

Essa interpretação é pertinente e inclusive se coloca na superfície do texto, visto que a própria narradora discorre sobre o drama de refletir sobre suas ações e de narrar essa reflexão:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Para além da reflexão do sujeito narrador, que se perscruta; para além desse aspecto que parece conduzir à esfera interpretativa do texto clariceano; para além desse abismo existencialista, está latente, mas cifrada, uma seara materialista, importante, porém muito pouco notada nas análises. Trata-se da causa que desencadeia todo o olhar para si, representada em uma situação, cujo início se demarca quando G.H. se vê sem a figura da empregada e precisa organizar o quarto, onde encontra uma barata que decide esmagar. Esse aspecto não é gratuito e, para além das interpretações que discutem o encontro de G.H. com o “diferente”, temos, na realidade, uma relação de classe de um eu que se acha descentrado, embora estivesse com a situação muitíssimo definida do ponto de vista do espaço que ocupa:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. (...) É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu me mudarei para outra elegância? Talvez (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Nunes se preocupa com a revelação interior da personagem e aponta alguns aspectos importantes, tais como a vida independente e estável que ocupa no topo da hierarquia social, mas não os coloca como fundamentais para buscar a despersonalização e a conscientização identitária. A fundamentação da experiência existencial é materialista e Ligia Chiappini explicita isso ao afirmar: “atravessada pelas questões existenciais, que não escamoteiam a luta de classes, mas a incorporam, a narrativa se autoquestiona questionando a nós, leitores” (CHIAPPINI, 1996, p. 72).

Longe de depreciar a perspectiva existencialista, que boa parte da fortuna crítica da obra e da autora contempla, pretende-se chamar a atenção para um aspecto materialista que está bem demarcado nessa aparente supremacia de um eu que parece configurar a realidade segundo a sua consciência inquieta. Assim, toda a investigação que ocorre na narrativa, em busca de uma subjetividade que não se conforma com a linguagem herdada, aponta, de fato, para um lugar e um papel bem demarcados:

O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

A personagem se despersonaliza, mas não deixa seu lugar social. Nesse aspecto, é importante se atentar para a ironia que ela mesma avisa estar presente na narração. Nunes (1989, p. 57) afirma que os temas gerais de ordem filosófica dramatizados pela

personagem e pela trajetória da própria narrativa podem ser reduzidos a um só problema, a saber, o ser e o dizer. Acreditamos que, para melhor apreciação, inclusive dessa perspectiva existencialista, que pensa o sujeito e sua expressão, deve-se levar em conta o entendimento da realidade que abarca tanto a produção dessa literatura quanto os elementos formais que estão presentes na configuração da vida derrapante da narradora burguesa G.H.:

Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois, sem estar agora sendo irônica, sou uma mulher espírito (...) À mesa com o meu café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Acompanhar a mudança da narradora é compreender que a angústia e sua luta com a expressão passam sobretudo por uma mediação específica: o quarto da empregada, Janair. G.H. cogita que, se tivesse sido “empregada-arrumadeira”; “se com as minhas mãos tivesse podido largamente arrumar” (LISPECTOR, 1998, p. 33), talvez seria mais fácil. Assim, marca a diferença entre a sua experiência e a da empregada no que tange à organização da casa e de si: “Mas seu nome – é claro, claro, lembrei-me finalmente: Janair (...) deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Apesar de Janair ter nome e não apenas iniciais, fora Janair motivo da atração, mas também da sua repulsa. G.H. encontra Janair, a barata e si mesma no quarto de empregada: “o mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Percebe-se que, nesse viés da busca por si, a narrativa tensiona esteticamente um confronto brasileiro associado à “ousadia de proprietária” (LISPECTOR, 1998, p. 36), que muitas vezes aparece notado pela fortuna crítica apenas como uma questão da existência da condição humana. Porém, se trata de uma condição humana específica de uma classe e que está atrelada ao capitalismo tardio.

Em diversos momentos da narrativa, nessa experiência de esvaziamento da subjetividade e da reflexão diante da atitude negativa de ser, a personagem parece ter domínio do que era, embora não saiba o que será. Nesse processo de despersonalizar-se, que a fortuna crítica elucida como um processo de uma identidade entreaberta, existem direcionamentos importantes, como a redenção em que o encontro com a barata no quarto de Janair trouxe:

Embora eu saiba que, mesmo em segredo, a liberdade não resolve a culpa. Mas é preciso ser maior que a culpa. A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana. O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o Deus, à minha culpa. Não para me desculpar e para fugir mas porque a culpa me amesquinha. Eu já não queria fazer nada pela barata. Estava me libertando de minha moralidade - embora isso me desse medo, curiosidade e fascínio; e muito medo (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Diante do choque, a narradora questiona os vestígios morais que a prendem. Afirma querer romper com todos eles. Entretanto, nesse percurso, expõe o fato de, se algum dia, teve identidade diante do espectro que ela percebeu ser:

A identidade - a identidade que é a primeira inerência - era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado? A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa. Não só através de minha covardia. Mas me reorganizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida (...)Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo - e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada, e terei que entender o neutro com o sentir (LISPECTOR, 1998, p. 99-100).

O que se nota é como a narradora-personagem, que se identifica com a barata no quarto da empregada, também já se identificara anteriormente com objetos. Como a crise existencial de G.H. pode ser vista autenticamente, se ela nunca tivera identidade? Se ela sempre se vê nos objetos e tem a visão de si como em um catálogo? Pode-se dizer que esse eu, cuja intimidade é aberta na narrativa, revela uma contradição interessante e pouco abordada pelos existencialistas. No íntimo do eu, antes ou depois do processo de “deseroização”, tem um objeto, por mais que busque renegá-lo. Há uma vida, uma realidade, que elabora e a faz concluir que “eu é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo (...) O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado” (LISPECTOR, 1998, p.178-179).

Deste modo, a ascese que leva G.H. a experimentar a revisão dos seus sentimentos é reveladora de muitas dramatizações de questões sociais. *A paixão segundo G.H.* é uma narrativa que permite sim a problematização, por meio da configuração literária, das relações possíveis entre sujeito e contexto histórico-social, sobretudo da crise da subjetividade frente à sociedade do capital. Mobilizar somente uma dessas esferas,

como fez a fortuna crítica, é se esquecer das enunciações do próprio texto sobre o peso da realidade:

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço (LISPECTOR, 1998, p.176).

A encruzilhada de G.H.: a coisificação do sujeito e a subjetivação das coisas

Nota-se, conforme as considerações anteriores, que a angústia de G.H. não pode ser limitada a seu foro íntimo, ou simplesmente associada às questões sígnicas, visto que encontra lastro na configuração estrutural da sociedade. No entanto, para que essa afirmação não soe abstrata e generalista por demais, é imprescindível atribuir base histórica e material para a reflexão, especificando como a formação - e a deformação - da subjetividade encontra suas causas no mundo social e não na dimensão do próprio sujeito, o que seria um mero exercício tautológico².

A linha de construção desse raciocínio encontra fundamentação já na página inicial do livro, quando G.H. diz:

Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O trecho – assim como o restante da narrativa – está construído por meio de um estilo que exige do leitor uma atenção especial para captar o sentido do que é dito, pois se sedimenta por meio de elucubrações que aparentam ser apenas espasmos repentinos da consciência da narradora e se utiliza de um método análogo ao ensaísmo filosófico de alguns pensadores existencialistas. No entanto, apesar dessa superfície escorregadia, é possível acompanhar com relativa clareza a dinâmica de funcionamento do “eu” que tenta expressar sua condição, acompanhemos: em suas palavras iniciais, observa-se que a narradora-personagem indica a total falta de controle sobre os acontecimentos e experiências que a cercam, afirmando não saber o que fazer de suas experiências e que se encontra em um estado de “desorganização profunda”. Mas, logo em seguida, esse mesmo sujeito que até então se mostrava perdido e fragilizado se sente na condição de atribuir descrédito à realidade externa e decide, por si só, nomear aquilo que lhe aflige como “desorganização”, que é prontamente minimizada como um momento de aventura, no qual se perderia em suas certezas sobre a vida para depois retornar à sua condição segura de “organização anterior”. Novamente essa posição dura pouco e G.H. parece entender que, na verdade, esse movimento não seria satisfatório, pois caso decidisse se confirmar naquilo que “viveu” (sua “organização anterior”) ela perderia “o mundo” conforme ela o “tinha”, pois como poderiam as experiências de outrora servirem para o

momento de agora, tão distinto? Isso mostraria a ela que teriam sido experiências falsas, decalcadas, que apenas repetem para ela aquilo que ela pensou que fosse a realidade e não como esta é de fato. Após toda essa ginástica de cunho existencial, G.H. afirma que fazer isso seria desmanchar o seu “mundo” anterior e isso seria a sua derrocada, pois não tem “capacidade para outro”. O caminho é tortuoso, porém, com algum esforço, percebe-se um modelo de subjetividade que, inicialmente, consegue vislumbrar o seu vazio, mas em um rápido e desesperado movimento de reação, decide inflar seu “eu” – que é importante lembrar, foi percebido como vazio, portanto, é encher-se de nada – e afirmar para si que o mundo externo é apenas a projeção de sua interioridade, algo que fica claro até mesmo nos termos utilizados: “me confirmar no que vivi”, “o mundo como eu tinha”.

A partir desses apontamentos, parece pertinente afirmar que estamos diante de um exemplo de subjetividade típica da modernidade e do modo de organização social e histórico que a demarca. Max Horkheimer, referência incontornável no que diz respeito à questão do papel do indivíduo no contexto do capitalismo moderno, nos aponta um panorama pouco alentador sobre a questão, pois segundo ele:

a crise da razão é manifesta na crise do indivíduo, que se desenvolveu como seu agente. A ilusão que a filosofia tradicional tem cultivado sobre o indivíduo e sobre a razão – a ilusão de sua eternidade – está sendo dissipada. O indivíduo outrora concebeu a razão exclusivamente como um instrumento do eu. Agora, ele experiencia o inverso dessa autodeificação. A máquina ejetou o piloto; ela corre cegamente pelo espaço. No momento da consumação, a razão tornou-se irracional e estultificada. O tema dessa época é a autopreservação, muito embora não exista qualquer eu a ser preservado (HORKHEIMER, 2015, p. 143).

Com base na passagem acima, podemos dizer que o “eu” de G.H. encontra o limite de sua racionalidade, pois tenta reorganizar suas ideias e sentimentos, mas, subitamente,

percebe a insuficiência de sua capacidade lógica, uma vez que o problema parece ser maior, extrapola o âmbito da cognição e parece se situar na realidade externa, na vida social. Ainda assim continua a tentar racionalizar seus problemas maquinalmente ao longo de toda a narrativa, mas só lhe resta a imobilidade e a estupefação diante de tudo. Contudo, o que mais chama a atenção quando cotejamos o raciocínio de Horkheimer com as palavras de G.H. é que, apesar desta reconhecer a insuficiência de sua experiência e de sua visão de mundo para compreender a angústia que a cerca, a vontade de autopreservação ainda é preponderante, fazendo-a crer que se a realidade não se encaixa em sua perspectiva, é porque a realidade não serve. Só se atribui validade para aquilo que recebe o selo de garantia do sujeito, mantendo-se a perspectiva do ego preservada, sem fissuras.

Apesar desse desejo de autoconservação por parte de um sujeito sem subjetividade plena se apresentar como um enorme contrassenso, ele acabou por ser algo naturalizado em nossa sociedade. É reflexo da coisificação das relações sociais, de produção e, conseqüentemente, da própria racionalidade, que se tornou um exercício automático de reprodução daquilo que é imposto ao indivíduo sob a etiqueta de razoável. Logo, o “esclarecimento”, mostra-se apenas como uma falsificação ao indivíduo que se propõe refletir sobre sua própria condição e sua relação com o mundo objetivo, pois se a força de trabalho dos seres, as suas relações familiares, o seu lazer e sua cultura se tornaram coisas – ou mercadorias, para ser mais específico – por que isso não haveria de acontecer com a razão? Conforme Adorno nos ensina,

com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens(...). As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos decentes, racionais (ADORNO, 2006, p. 35).

À primeira vista essa “coisificação do espírito” apontada por Adorno parece não ter relação alguma com a condição de G.H., pois, se a olharmos de modo superficial, a narradora-personagem parece transbordar autonomia de pensamento e inquietude reflexiva – aliás, grande parte dos estudos críticos sobre a obra aposta nisso – devido a seus infindáveis monólogos, através dos quais ela parece sempre assumir posições autênticas e novos entendimentos sobre a vida. Entretanto, a linha de raciocínio adorniana nos abre uma importante chave de leitura para compreendermos que G.H., na verdade, “se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais” que são esperadas de uma pessoa da classe que ela ocupa na sociedade, ou seja, dito de outro modo, todo o seu drama existencial tem como ponto de partida a sua identidade como proprietária de objetos e contratadora de serviços em um mundo coisificado, no qual o fetiche – ou o feitiço, como diz Adorno – faz com que as relações sociais e de produção acabem por invadir a subjetividade dos indivíduos fazendo com que o “aparelho econômico” possa antecipar aquilo que se espera do “comportamento dos homens”. Em síntese, é como se o sujeito, tragado pela lógica do mundo das mercadorias, passasse a medir a si mesmo e às suas relações com os outros a partir das regras de circulação e valoração das coisas e das propriedades. Para que a construção do raciocínio não se abstraia por demais, busquemos apoio em uma passagem da narrativa:

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que eu estava fazendo? Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. Atardava-me à mesa do café – como está sendo difícil saber como eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

G.H. tenta rememorar o momento em que começou a sua atribulação, ou como ela mesmo diz, quando perdeu a sua “forma”. É interessante observar que tudo se inicia a partir da diluição de suas relações com a sua propriedade, o apartamento, e com a pessoa que lhe presta serviços, no caso, a empregada. A narradora-personagem sente-se imobilizada na mesa de café da manhã, em sua moradia de “semiluxo”, um dia após o pedido de demissão da empregada doméstica. G.H. afirma ser “difícil saber” como ela era e a sensação de pertencimento absoluto sobre a sua residência passa a incomodá-la, uma vez que agora não escuta “ninguém” – refere-se à empregada – “falar ou andar” e até mesmo o silêncio a perturba. Tais aspectos nos conduzem a duas colocações importantes sobre o trecho. Primeiramente, nota-se que G.H. parece perder, ou simplesmente constata que perdeu, a sua referência sobre si mesma a partir do momento em que sua referência de classe se abala. Vejamos bem, não quer dizer que após a demissão da moça ela tenha descido algum degrau na escala social ou esteja em dificuldades financeiras, mas o fato é que a presença da empregada a fazia se sentir mais patroa, situando-a melhor enquanto sujeito social que paga para que alguém realize em seu lugar determinados serviços que optou por não fazer, pois não os acha compatíveis com a sua posição na sociedade,

ou julga não ter tempo para executá-los. Isso se torna ainda mais claro quando ela se vê estática na mesa do café sem saber por onde começar o seu dia dentro dessa nova situação. A segunda colocação possível é decorrente dessa primeira e diz respeito ao fato de G.H. sentir estranheza por sentir seu apartamento tão seu. Obviamente, como boa representante da burguesia média, G.H. sente orgulho de sua propriedade e se sentiria aflita diante de qualquer risco iminente de perda ou prejuízo. Porém, isso não quer dizer que tenha qualquer intenção de perder seu tempo dedicando cuidados a ela ou que conheça a fundo o seu funcionamento, pois como ela mesma afirma, a empregada Janair conhecia o apartamento melhor que ela e desfrutava mais da vista oferecida pela cobertura (LISPECTOR, 1998, p. 42). Mostra-se ali um comportamento típico da ideologia dessa classe, que demonstra um determinado prazer e um senso de grandeza ao delegar os cuidados de suas posses para terceiros, como se vê, por exemplo, no proprietário de cavalos que só vai ao seu haras a lazer, mas nunca alimentou ou banhou um de seus animais. Assim como ele, G.H. se importa somente com a posse formal sobre aquela mercadoria, pois outra pessoa, geralmente um subalterno a ela na escala econômica, é quem irá cuidar da funcionalidade de sua propriedade.

Diante do exposto, parece plausível afirmar que a subjetividade da narradora-personagem assume para si a forma das interações coisificadas que sustentam a sociedade moderna, apresentando-se falseada por meio de uma aparência de vida psicológica complexa e desassossegada, mas que na verdade, encontra-se homogeneizada, restrita à dinâmica das relações sociais na esfera do capitalismo. O exemplo de G.H. nos indica que os conceitos de alienação, reificação e fetiche não acometem apenas àqueles indivíduos circunscritos ao mundo do trabalho em sua versão mais precária, cuja única opção de sobrevivência é a venda da sua mão de obra. Até mesmo o indivíduo que se encontra mais ao alto na hierarquia do capital e se apresenta como beneficiário do

esclarecimento está sujeito ao processo de massificação de sua persona, atuando apenas como um sujeito despersonalizado cuja subjetividade acaba por assumir feição de objeto fabricado, a exemplo do que se depreende da declaração abaixo, tristemente enunciada pela narradora-personagem:

E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura inicial dos nomes. Além do mais, a “psicologia” nunca me interessou (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Considerações finais

“Enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou” (LISPECTOR, 1998, p. 121). A narrativa de *A paixão segundo G.H.* se mostra uma interessante representação de como a literatura consegue estabelecer relações com a sociedade de modo a apresentar dispositivos que captam o achatamento do sujeito diante da consolidação do capital. Os dizeres da protagonista ao final da sua experiência revelam o peso e a importância do mundo exterior na sua formação, inclusive na sua perda de autonomia. Pode-se afirmar que a vivência existencial dramatizada demonstra a fatídica conclusão de que nada ela era, e que toda sua capacidade de se transfigurar, deflagrava o poder das coisas sobre a sua essência íntima esvaziada: “Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 121).

Nesse aspecto, a obra não revela um sujeito repleto de potencialidades e com capacidades transbordantes, mas alguém cuja experiência não se pode narrar e acumular. Ao contrário, ao final de todo o processo, G.H. reconhece a importância do mundo e que

a realidade não é aquilo que ela propõe. Deste modo, é muito importante preservar uma visão da totalidade do que é narrado, uma vez que existe sim, como aponta a fortuna crítica, o viés investigativo do sujeito, mas é necessário, como aponta a própria narrativa, considerar que essa subjetividade está situada em solo histórico.

Conforme foi possível observar ao longo desse estudo, a narradora-personagem acaba por se enveredar em um percurso cíclico, no qual oscila entre momentos de crença absoluta em sua perspectiva subjetiva e instantes em que compreende o potencial determinante da realidade externa sobre o seu ser, mas, de modo geral, tudo acaba sempre por revelar um estado de consciência estagnada, incapaz de transformar seus anseios em *práxis*.

Apesar dessa linha de interpretação ter sido pouco explorada pela crítica sobre a obra, em *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector consegue dramatizar de modo inteligente e profundo a situação do sujeito contemporâneo, que se deixa iludir por sua pretensa capacidade de exercer a alteridade, mas que nem ao menos se propõe a superar sua ótica de classe ao observar as relações sociais. Expõem-se ali as entranhas de um sujeito que crê piamente na complexidade de sua subjetividade e na autenticidade de suas reflexões, mas age como um autômato cuja identidade se estabelece apenas em relação ao mundo das mercadorias.

¹ No artigo “A dimensão histórica da obra de Clarice Lispector”, Camila Correa e Alexandre Pilati discutem a recepção crítica de algumas obras da autora explicando como a perspectiva existencialista é afirmada e consolidada, sobretudo na década de 1960 e 1970. Nesse aspecto, os autores destacam como a discussão “mítica-existencialista” tende a apagar os aspectos locais, históricos e sociais, importantes mediadores para a representação da universalidade.

² Grande parte dos estudos que monopolizaram o debate sobre a subjetividade e a constituição do sujeito costuma colocar a esfera individual como um fim em si mesmo, como se todas as agruras e dilemas individuais comessem e terminassem no próprio indivíduo. Logo, como ocupam posição central no debate atual, acabam por construir a imagem de que as interpretações marxistas ou outras linhas de estudo menos metafísicas são insuficientes ou inférteis. É importante deixar claro que a crítica marxista não é nem um pouco incompatível com essa temática, conforme nos mostram os próprios estudiosos da Escola de Frankfurt – que tiveram em Karl Marx uma de suas bases mais importantes – e suas pesquisas sobre a psicologia do sujeito na esfera do capitalismo, como a *Dialética do Esclarecimento* e *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Para além disso, as próprias reflexões de Marx já se mostravam propícias à discussão sobre a subjetividade, pois, de modo geral, o que vemos em obras como *O Capital* é como as relações de produção e trabalho, inicialmente elementos exteriores da realidade, são interiorizadas na esfera individual, produzindo fenômenos que operam mudanças em sua ontologia. Para uma reflexão mais detalhada sobre isso, ver a abordagem de Jean-Paul Sartre em *O que é a subjetividade?* (2015), principalmente aquelas que se encontram no capítulo “Marxismo e subjetividade”.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, 2006.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. São Paulo: Revista da USP, n.1, 1996.

CORREA, Camila C. A. & PILATI, Alexandre S. "A dimensão histórica da obra de Clarice Lispector". *In: Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, Rio de Janeiro: UERJ, 2016. Artigo, p.2535-2604.

HORKHEIMER, Max. Eclipse da razão. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: editora Unesp, 2015.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. O drama da linguagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SÁ, Olga de. Clarice Lispector – a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. O que é a subjetividade?. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

**O SILÊNCIO DA NEGAÇÃO E O EXERCÍCIO DA ALTERIDADE EM
*A HORA DA ESTRELA***

Cristiane Côrtes



*Pois o que pesa no norte,
pela lei da gravidade,
disso Newton já sabia! Cai
no sul grande cidade
São Paulo violento, Corre o
rio que me engana. [...]
Veloso, o sol não é tão bonito
pra quem vem
do norte e vai viver na rua
[...] a minha história é ... talvez
é talvez igual a tua, jovem
que desceu do norte
que no sul viveu na rua
e que andou desnorteado,
como é comum no seu tempo
e que ficou desapontado,
como é comum no seu tempo
[...] Eu sou como você. Como
Você.*

Belchior, "Fotografia 3x4"

A canção de Belchior, escrita em 1976, nos coloca diante de um sujeito que se perde na imensidão de uma grande capital, experimenta a violência, fome e a frustração; uma história conhecida pelos leitores de *A hora da estrela* que, diante de Macabéa, se espantam com tamanho abandono. O autor da canção provoca o ilustre e também grandioso Caetano Veloso ao responder que o sol não é tão brilhante para muitos que, cumprindo a lei de Newton, descem para o sul e, sem norte, perdem-se na imensidão da noite e na solidão dessas capitais, para trazer outra canção também do saudoso Belchior.

Clarice Lispector, ao publicar seu último romance em vida, parece-nos também que faz uma irônica provocação em resposta à crítica da época por se furtar de uma literatura de cunho social ou regional. O recado vai a fundo e junto dele a denúncia não só das precárias condições em que se encontravam (ainda encontram?) os nordestinos que

caíam (ainda caem?) nas grandes cidades do sudeste, mas também da prepotência do intelectual brasileiro que se propõe a discutir sobre a pobreza no país das desigualdades e sobre os processos de silenciamento que a engrenagem da palavra literária é capaz de alimentar. Nesse sentido, o artigo aqui desenvolvido, terá como proposta apontar as reflexões que o romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, pode suscitar em relação às questões de gênero, pobreza e a condição dos sujeitos subalternizados que vivem nas grandes cidades. Para tanto, apontaremos o silêncio da protagonista, uma datilógrafa alagoana que vive no Rio de Janeiro, como uma forma de performatizar, por meio da palavra literária, a condição dessa mulher pobre que cai na cidade grande.

A resposta de Clarice ao chamado para a escrita de um romance social comove, ou provoca, o leitor por apresentar uma protagonista que vive, em seu silêncio, uma negação completa da sua subjetividade. A narrativa metalinguística centrada na personagem Rodrigo, autor-narrador da história, revela a autoridade que o gênero carrega na sociedade. Vários são os momentos em que S.M. reconhece ser o porta-voz de sua personagem – “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito” (LISPECTOR, 1999, p. 13). Na trama clariceana, o narrador entra como um outro que reage ou contesta a existência dessa mulher por pertencer a um universo distinto do seu.

Rodrigo logo se posiciona diante do seu objeto e indica certo distanciamento: “essa história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “Escrevo neste instante com certo pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (p. 12); “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos” (p. 13); e, finalmente, “também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p. 15). Vemos, nos

trechos citados e em outros momentos, uma tensão em relação à demanda por esse tipo escrita, que se inicia no momento em que explica o quanto é difuso o conteúdo de sua obra: visão gradual, história exterior, secreta, invisível, impalpável, não palatável, cheia de dor até seu clímax: a “necessidade” de ter um homem como narrador. A mulher não teria condição de seguir a tradição e expor os fatos que demandam a obra. Aqui fica bem evidente o recado que a intelectual (Clarice Lispector) deixa para seus leitores sobre quem tem voz quando o assunto é romance social.

Outro momento importante da obra para entender a escolha de um narrador do sexo masculino e desnudar o falocentrismo no âmbito das letras é a maneira como o autor se insere na narrativa: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois, não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade” (p. 13). Rodrigo não se detém nos demais personagens, nem nesta apresentação nem em outro momento da narrativa. Isso porque, como afirma uma das grandes pesquisadoras clariceanas, “o assunto do romance é a própria execução do romance” (GOTLIB, 2001, p. 289), que traz, ironicamente, um homem como narrador pelos motivos já explicados pelo próprio.

A imagem do autor e narrador interposto é construída ao lado e em oposição à sua personagem principal. Enquanto Rodrigo vive os dramas mais profundos sobre a linguagem e as questões sociais, Macabéa é apresentada como um autômato: “sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. [...] A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (p. 11); “Com esta história eu vou me sensibilizar [...] eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (p. 16); “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua” (p. 19). Em contraposição, “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal [...] ela somente vive inspirando e expirando” (p. 23); “ela era incompetente. Incompetente

para vida” (p. 24); “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (p. 27). Os excertos revelam a superficialidade de Macabéa em relação à complexidade de S.M. Mesmo assumindo-se como um pobre homem cheio de imperfeições, palavras como deus e poder estão comumente associadas a seu discurso, demarcam sua posição na história e determinam sua autoridade diante do papel que exerce. Nádia Gotlib (1989) chama a atenção para a capacidade desmistificadora de Clarice, a exemplo do que estamos defendendo aqui, pois traz à baila a figura do intelectual brasileiro que se vê obrigado a tratar de questões sociais, mas, mesmo bem intencionado, tem seu discurso marcado pela prepotência e a criação de estereótipos.

A crônica “Caminho de pedras”, que o magistral Graciliano Ramos (1981) escreve sobre Rachel de Queiroz ratifica a ideia já evidenciada por Lispector, com sensível e perversa ironia, de que cabe à figura masculina a criação de um romance. S.M. deixa essa ideia clara e se justifica em vários momentos como se coubesse a ele, com sua intelectualidade e esforço de classe, ser o porta-voz da pobreza e da mulher solitária numa cidade toda contra ela. A reflexão de Ramos acerca da escrita feminina passa exatamente por esse viés:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilheria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser um pseudônimo de sujeito barbado. [...] ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e O Quinze não me parecia natural (RAMOS, 1981, p. 137).

O trecho é extremamente representativo e deve ser lido em seus menores detalhes. A começar pelo próprio gênero, crônica, que data as considerações de um intelectual brasileiro, modernista da geração de 30, sobre a escrita de mulheres e sua própria *mea-culpa* ao se perceber imerso no preconceito. Ao reconhecer que o livro de Rachel de Queiroz é notável, embora tenha autoria feminina, o autor já denuncia o pensamento de uma tradição literária que se assusta ao ver a possibilidade de ser mulher a autora de grandes obras. Observemos que o autor não fala por ele só, mas em nome de uma classe, de intelectuais de sua época e de um ambiente tipicamente masculino e burguês. Em seguida, a reflexão traz uma dúvida quanto à autoria assombrada: seria mesmo de mulher? A dúvida atesta uma conformidade que vê mais sentido na criação do pseudônimo de sujeito barbado que na possibilidade da escrita brilhante de Raquel de Queiroz, uma idiotice, como o próprio Graciliano reconhece ao confessar seu preconceito.

O autor de *Vidas secas* admite que não haveria espanto se os textos fossem discursos ou sonetos, pois a isso as mulheres se prestam muito bem, esse é um lugar já conhecido e permitido pela tradição literária. Contudo, a escrita de um romance suscita desconfiança. São grandes obras, isso é indiscutível, porém Raquel tê-las escrito não parecia natural. Isso porque uma mulher não deveria estar no cerne das discussões de classe e estrutura política do país e muito menos ousar representar tal cena em um romance, “uma mulher iria lacrimejar piegas” era o senso comum sobre a escrita feminina daquele momento.

O narrador de *Lispector* vive o dilema entre uma escrita engajada que reflita exatamente os dramas folhetinescos da pobre datilógrafa ou os arabescos do romance tradicional digno do escritor intelectual - sem lágrimas - que julga ser. Há no narrador uma prepotência do sexo que vislumbra a alteridade a ponto de deixar a pobreza tomar conta e a simplicidade invadir suas técnicas para tornar sua escrita verdadeira, muito embora

a voz da nordestina continue inaudível, seus hábitos, sua memória, menosprezados. Mas o narrador acredita que segue a melhor estratégia para representar sua personagem:

Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é o fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontável de riso vindo do peito. [...]

A ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto (LISPECTOR, 1999, p. 20).

O narrador tenta apreender a secra das coisas para se aproximar de seu parco objeto. Para atingir essa palavra ele precisa abandonar o traço, chegar à matéria bruta, materializar-se na coisificação da qual faz parte. Esse trecho é a confissão de um projeto estético que procura abrir mão dos métodos para acolher o objeto que deseja descrever. É interessante notarmos o interesse do narrador por seu fazer literário e a necessidade de justificar sua escolha temática – a pobreza – valendo-se da metalinguagem para se resguardar da crítica já que seu conteúdo é tão parco, mas urgente para a cena literária. Essa urgência dialoga com o modernismo brasileiro, pois traz a pobreza como protagonista da ficção, mesmo estando seus escritores tão distantes dela.

A obra aqui estudada nos apresenta uma personagem diante de um mundo hostil e cada vez mais reificado. Nele, o indivíduo em condição subalternizada vive na solidão do anonimato, num silêncio que se manifesta como lugar de negação do protagonismo. Para compreender esse lugar na historiografia, as considerações de Eni Orlandi (1995)

são esclarecedoras. A pesquisadora coloca o silêncio como um amálgama das posições heterogêneas. Ele evidencia o grito mudo do que ficou fora do discurso, mas sua ausência de voz é profundamente significativa, pois é o que provocará o ruído na historiografia oficial. O silêncio como constitutivo da história produz um efeito tão representativo quanto a fala, ele vai propiciar a dimensão histórica da negação dos sujeitos na construção do projeto de nação, nas palavras de Orlandi: “há um trabalho silencioso na relação do homem com a realidade que lhe propicia sua dimensão histórica, já que mesmo o silêncio é sentido. O que nos leva a concluir que não se pode estar fora do sentido, assim como não se pode estar fora da história” (ORLANDI, 1995, p. 94).

Sobre o sentido do silêncio e nação, Michelle Perrot (2005) se debruça sobre a [não] presença da mulher na história do continente europeu. A crítica feminista acredita que houve um silenciamento das práticas da memória feminina dificultando consideravelmente o protagonismo da mulher na historiografia ocidental e, com isso, retardando seus direitos e conquistas perante a sociedade. Para Perrot (2005), “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”. Isso porque “A narrativa tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas aparecem pouco”. A história das mulheres está fortemente associada ao silêncio. Isso abala a questão da representatividade e cria um ciclo vicioso que vai da não representação à representação desqualificada criada pelos estereótipos, contribuindo para a manutenção do preconceito vigente, como Graciliano Ramos reconhece ao ter cogitado a hipótese de ser Raquel de Queiroz um homem por sua excelente escrita. O olhar dos homens sobre os homens nos arquivos públicos cala as mulheres: “Fala-se muito delas, o que se sabe delas?” (PERROT, 2005, p. 35). A citação atesta esse ciclo que mantém a história da tradição feminina no sótão.

Na tradição literária não é diferente. As reflexões de Regina Dalcastagnè (2008) a respeito das relações raciais e seus estereótipos na literatura contemporânea apontam para um silêncio em torno da questão que dialoga com a pesquisa de Perrot. As autoras nos conduzem para o esclarecimento da dimensão aqui tratada. O silêncio da negação é duplo: silenciam-se as mulheres, silenciam-se as discussões sobre tamanha ausência. Macabéa é um dos exemplos utilizados para discutir a questão da negação das mulheres em condição de subalternidade na história da literatura brasileira. Interessante pontuar a confluência entre a estatística referente à ampla predominância de homens como narradores – a exemplo do personagem Rodrigo S.M., criado por Lispector para, acreditamos, já evidenciar esse lugar de fala privilegiado – e a predominância deles na formação do discurso historiográfico. Há, na narrativa clariceana, um silêncio diante da personagem que nos obriga a pensar em quem fala e a questionar a veracidade do lugar de quem fala. Vemos, assim, a importância das obras que abrigam a temática da alteridade tentando se livrar dos estereótipos ou evidenciando-os para denunciar a realidade e promover a merecida legitimação social do grupo que representam.

A presença do narrador em *A hora da estrela* que se julga no direito de narrar as peripécias da jovem nordestina porque acredita que, se não o fizer, ninguém mais o fará, é uma das evidências do silenciamento dessas mulheres. A mudez a que Macabéa é submetida ao longo da trama cria um fosso entre quem ela é e como é representada. O romance tem Rodrigo como locutor e o leitor como interlocutor, restando à Maca a terceira pessoa, objeto desse discurso. A pesquisa de Dalcastagnè não nos deixa surpresos ao encontrar um homem branco e letrado no papel de narrador que se diz capaz de “contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Esse autor reconhece sua incapacidade de falar pela personagem, embora insista em acreditar na necessidade de narrá-la.

A dedicatória do autor – “na verdade, Clarice Lispector” – abre precedente para encontrarmos um projeto de denúncia desse corpo silenciado: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Dito isso, a obra acaba por assumir um compromisso com a alteridade, porquanto toca na questão social. O estado de emergência e calamidade nos remete à pobreza, literal e metaforicamente. Da personagem? Do autor? Da falta de respostas? A profundidade com que a obra trata da questão da subalternidade deixa também silenciosas certas questões como forma emblemática de representação desse silenciamento a que tantas Macabéas são submetidas.

A narrativa estudada nos apresenta Macabéa a partir daquilo que não possui: memória, dinheiro, família, consciência, sonhos, esperança. A essa instância narrativa, chamamos de silêncio da negação. Ao tirar o direito à palavra dos sujeitos pertencentes às chamadas minorias, sejam por gênero, cor da pele ou classe, cria-se um problema de preservação daquela identidade ou, o que é pior, sua anulação e substituição por um estereótipo que, além de não dialogar com a origem a que remete, reserva a esses sujeitos o lugar do anonimato e da invisibilidade. Quando esse silenciado tem sua experiência performatizada em palavra literária, coloca-se sob suspeita uma harmonia cartesiana ou um falocentrismo que existe em detrimento do silenciamento de certas identidades. E, em forma escrita, o silêncio torna-se potente, pois denuncia uma falha na historiografia e cria outra versão paralela à oficial. A maneira como a personagem de Clarice Lispector, ou melhor, de Rodrigo S.M., é apresentada reverbera duas instâncias que a obra pode alcançar.

A primeira, em termos estéticos, revela uma palavra fissurada, na construção de um discurso em que a pobreza chega ao nível da linguagem, pois temos um narrador que pouco sabe sobre seu objeto, pobre e frágil, que nada lhe oferece em termos de

matéria literária. A segunda é a construção de uma personagem que desarticula esse homem letrado justamente pela plenitude de seu silêncio. Há duas vias na narrativa que nos conduz ora a um narrador que só enxerga a pobreza de seu objeto e os problemas de ser pobre na capital ora a uma personagem que carrega uma força bruta da qual seu narrador não consegue apreender. Mora aí o caráter desestabilizante da obra clariceana.

Na esteira da literatura que denuncia o silenciamento do gênero e da pobreza, Rodrigo é criado para tirar o direito à fala, evidenciar o lugar da negação de identidades. Essa escrita revela, então, uma experiência da negação. Ela aponta os processos de silenciamento a que o corpo subalternizado é submetido. O silêncio aqui está associado à invisibilidade, enquanto a fala como prestígio, mas, a obra também indica a experiência do “ser” mais próxima da plenitude e menos subjugada aos caprichos da vida burguesa. Macabéa, nesse sentido, estaria mais próxima da felicidade do que S.M.. O silêncio como negação nos revela as pontas de uma rede em que reificação e plenitude embaralham a vista do leitor. A personagem vive em uma contracorrente que desestabiliza a noção de experiência burguesa como ideal e desvela o espaço vazio da alteridade, seja no campo literário, seja no que se poderia considerar realidade.

Nesta esteira, verificamos como o silêncio a que a personagem é submetida pode, no texto literário, assumir uma potência narrativa a ser lida a contrapelo. Isso porque ler o silêncio como resistência implica reverter seu uso no senso comum ou criar um novo sentido que seja mais coerente com a realidade que a obra estudada suscita. Neste ínterim, a concepção de *performance*, no sentido de transformação é um aporte teórico bastante pertinente. O crítico Richard Schechner (2003) entende que a *performance* pode levar o público para uma outra dimensão, pois aquele sentido antes negativo pode ser revisto e transmutado, esse seria um meio de entender as possibilidades de leitura do silêncio como potência ou resistência. Assim, podemos dizer que há uma performatização

dos espaços vazios na obra que redimensiona o lugar em que a personagem ocupa e viabiliza uma nova leitura das ditas minorias na sociedade.

A narrativa performatiza o silêncio no corpo do texto produzindo e reproduzindo o mal estar latente da condição de Macabéa, como a dentina exposta da qual não se pode ignorar, pois provoca uma dor constante. O discurso metalinguístico de S.M. poderia ser uma tentativa de preencher os espaços em branco ou encobrir as falhas de uma história sobre o outro que não pertence à instância do “nós”, como a pesquisa de Dalcastagnè demonstra. Há no romance uma escrita performática em que estão à mostra os bastidores da produção da personagem, os dilemas de um autor nos limites da alteridade que seu texto e sua experiência impõem. A essa circunstância, Schechner denomina uma *performance* do “mostrar-se fazendo”, uma forma de “sublinhar e demonstrar a ação”.

Os desdobramentos dessa escrita reforçam a discussão proposta, mas, agora, sob a ótica da *performance*. Lispector deixa escapar a necessidade de criar um autor do sexo masculino para escrever sobre a nordestina. Retomamos a fala de S.M. a respeito da escolha de um autor para a escrita da obra, pois “escritora mulher pode lacrimejar piegas” para evidenciar uma inscrição que usa como aporte a metalinguagem na justificativa para a escolha do gênero da autoria, num gesto que denuncia uma estrutura social reprodutora dos axiomas sobre o universo feminino. A presença da voz masculina na obra encena a mesma estrutura social em que o homem branco e letrado é o dono da pena e da voz. Ela tanto ressalta o discurso, admitido por Graciliano Ramos, por exemplo, sobre escrita de mulheres, quanto revela o preconceito em relação a este corpo feminino e pobre, objeto – e não sujeito – da narrativa.

O texto de Lispector apoia-se no silêncio instaurado sobre Macabéa por Rodrigo para demarcar a opressão da mulher em condição subalterna na sociedade. A mudez instaurada em torno de Macabéa revela o silenciamento imposto violentamente sobre essa identidade.

Para Rodrigo, não há o que falar dessa personagem porque nada é interessante ou produtivo vindo dali, é solo infértil, capim rasteiro, mas falar de pobreza é uma urgência, então, diante dessa necessidade, ele se apega a essa nordestina que vê de relance numa cidade feita contra ela e a elege objeto de sua obra.

Ocorre que esse distanciamento gera uma linguagem “falha” de Rodrigo, como se houvesse uma lacuna da memória ou uma dificuldade de acessar a silenciosa Macabéa. Ou ainda uma maneira de representar a palavra poética que reconhece na ficção a incompletude ou a incoerência da representação. Lispector, nesse sistema, propõe uma leitura a contrapelo transgredindo a ordem cartesiana que reconhece o linear e o espaço preenchido como o legítimo e dialoga com outros saberes, referentes de outras identidades.

O narrador de Lispector assume um caráter opaco na obra em várias passagens, configurando o silêncio em torno da personagem de modo que o leitor possa perceber que a distância na narrativa é uma via de mão dupla. O silenciamento em torno da nordestina é a prova da incapacidade de percepção ou apreensão de seu autor, ou ainda, se ele a ouvisse talvez iria lacrimejar piegas, tocar o seu “delicado essencial”. Essa dupla via é encontrada, por exemplo, quando Rodrigo diz “O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível da própria lama” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Fica clara aqui a intenção de apalpar o que é impossível, apreender em forma de linguagem uma personagem que dispensa o seu uso convencional e que pertence a uma realidade tão distante. A remissão à lama pode ser lida como uma tentativa de se chegar ao cerne do seu objeto, a uma compreensão que ultrapassa os limites cartesianos de compreensão.

A obra acaba por denunciar o caráter ambíguo da literatura que nos serve de reflexão sobre as relações sociais, porque ao mesmo tempo em que encontramos um narrador que

se julga no direito de falar por essa personagem por negar a ela esse direito de fala, essa distância estabelecida cria uma barreira entre as entidades narrativas e provoca uma falha em seu discurso. O silêncio de Macabéa evidencia a incompetência de Rodrigo, bem como suas perguntas “ingênuas” evidenciam a ignorância de Olímpico. A contradição encontrada no discurso do narrador personagem é uma forma de produção de uma arte que pode tecer uma outra possibilidade de leitura das minorias e evidenciar um fatalismo reinante que, num gesto performático, leva o leitor a compreender a construção dos estereótipos e os mecanismos de manutenção desse discurso, pois se pauta no silêncio.

A opacidade das considerações do narrador revela considerações importantes sobre a obra. Vários são os momentos em que S.M. assume não saber com quem está lidando, o silêncio de Macabéa irá blindá-la impedindo que o autor a compreenda. Macabéa não tem escuta na narrativa de S.M., é muda aos olhos também da sociedade que vê no falocentrismo a legítima manifestação do saber. A mudez da personagem é a evidência de seu silenciamento e a incapacidade de Rodrigo conseguir decifrá-la. O repertório performático está manifestado nessa peleja do autor em compreender um objeto que não lhe oferece nenhum recurso, mesmo porque ele não vê ali nada de produtor:

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com essa história. Queriam os deuses que eu nunca descreva Lázaro porque senão me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) (LISPECTOR, 1999, p. 39).

Em vários momentos da narrativa, quando o narrador começa a descrever sua protagonista, ele se perde em meio às reflexões sobre seu processo de escrita. Neste trecho especificamente, o exagero nos parênteses denota, além da ansiedade em se posicionar através da metalinguagem, como justificativa pela dificuldade em desenvolver seu texto, uma série de confissões em que demonstra a motivação da história. A questão da alteridade surge na imagem de Lázaro, como uma forma de indicar certa identificação com o objeto narrado, pois, ao falar da pobreza, mergulha em toda atmosfera de dor e privação da qual o narrador julga fazer parte dessa condição, logo se estivesse falando de um leproso, estaria com o corpo ferido. O desejo de se colocar no lugar do outro existe, porém a estereotipia promove um axioma: a idealização da pobreza silencia a identidade de sua protagonista e a distancia do que poderia ser narrado sobre ela. Essa matéria é problematizada exatamente a partir de uma situação conflituosa: um olhar que não se desloca para o outro. Rodrigo continua vendo Macabéa como a chuva rala descrita em outro momento, mesmo reconhecendo seu sopro de vida.

O que nos interessa, sobretudo, é o cuidado da autora com a construção de uma linguagem que reflete um ponto de vista cultural denunciado na contra narrativa de sua obra. Como poderia afirmar ser a voz da minoria, encontrada na coxia, a grande estrela do espetáculo? É na impossibilidade de se restituir aquilo que a história silenciou que a escrita performática irá reivindicar, recuperar, reabilitar, reintegrar. Dessa forma, o que se pode pensar é em restituir a palavra não dita através do trauma que cobre e descobre a lacuna provocada pela hegemonia. Nesse sentido, o *grand finale* da hora da estrela tão anunciado e discutido metalinguisticamente fala desse trauma – “o de ter visto a própria cultura ser arrasada e ter recebido a sobreimpressão de outra, e dessa sobreimpressão manter as marcas – da escravidão, da subalternidade, do gênero” (RAVETTI, 2003, p. 47).

Do anonimato ao estrelato, o corpo da protagonista é exposto num ato de subversão que recupera ou inventa a diferença silenciada por um discurso totalizador. A transgressão do

final feliz em que encontramos uma estrela a contrapelo, que emerge na *performance*, como uma cena cinematográfica, tem a morte como a grande mentora de uma tragédia verossímil. É a ausência da voz dessas mulheres-motores que faz eclodir, irromper, violentamente, a subjetividade delas, como representantes de um coletivo que resiste na invisibilidade. É a reivindicação do direito ao grito e do direito à existência que passa a se fazer notar a partir dali: “Algumas pessoas brotaram no beco [...] e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espivavam, o que lhe dava uma existência” (LISPECTOR, 1999, p. 81). Vemos assim que Lispector constrói uma narrativa que requer o grito, mesmo que mudo, morto, *performance* que chama a atenção para os processos de trauma e silenciamento, os quais passamos ou somos ainda imputadas a passar. Observemos que a morte aqui, associada ao espetáculo, não aparecerá como a impossibilidade ou o fim da fala, ao contrário, se pensarmos nas lacunas do que é dito ou posto como verdade, a morte está aqui como a potência maior da transformação.

Para Steiner (1988), a barbárie torna a arte inútil, a modernidade trouxe a técnica como a única comunicação possível. Imagens, gráficos, cálculos são tão importantes quanto a alfabetização clássica, isso é o fracasso da linguagem. Dessa forma, para o escritor que percebe quando a “palavra está perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar criar seu próprio idioma representativo da crise geral [...] ou pode optar pela retórica suicida do silêncio”. Lispector se situa aqui, negando a prepotência da palavra e partindo para a elaboração do discurso silencioso de denúncia da brutalidade em que vivem suas personagens. “O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto que o poema não escrito” (STEINER, 1988, p. 74). Macabéa é um poema não escrito que se cala diante do tecnocentrismo urbano: “Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela” (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Por outro lado, a tagarelice desse homem encarregado de narrar aparece prepotente de tal maneira que confunde o leitor se o objetivo do romance é uma autoanálise ou a descrição da parca vida da nordestina infeliz: “desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco porque descobri que tenho um destino” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Rodrigo cumpre o destino que sua autora designou. Quando o autor, “na verdade Clarice Lispector”, dedica-se a uma obra de cunho social, mesmo que seja uma verdade da qual não queria saber, ele contribui para desvelar as relações de poder que vivemos cotidianamente. A honestidade dessa personagem permite que o leitor conheça duas histórias, a de um autor que se vê na obrigação de escrever sobre algo urgente e engajado, mas só consegue falar de seus dilemas e frustrações e a de uma nordestina que recolhe em si o delicado essencial e revela um silêncio-denúncia que desnuda a prepotência da escrita apoiada na alteridade que idealiza os sujeitos e cria estereótipos.

Fora da ficção, a fala que ecoa no vazio poderá de fato desencadear o chamado silenciamento de identidades. Para muitos desses sujeitos - pelo histórico de negações, pouco acesso à educação formal de qualidade e a falta de representatividade política, por exemplo - restou-lhes o trabalho considerado subalterno, o que contribuiu para a manutenção de sua mudez. Quando pensamos no esforço de tradução cultural, cujo interlocutor é surdo¹, podemos afirmar que há nesse processo uma tendência à segregação, à criação de oposição de identidades, o que alimenta as relações preconceituosas. A personagem pesquisada para este trabalho é um exemplo de como o discurso literário pode subverter a perspectiva da subalternidade silenciosa e criar esse desvio de fala. A narrativa sinestésica de Lispector, ao provocar sensações intensas e profundas no leitor, imputa à reflexão e contribui para o entendimento da urgência em olhar para os processos de silenciamento em que estamos imersos. O romance *A hora da estrela* soa mais que uma resposta à necessidade de se produzir um romance social, soa como um grito mudo, um desvio para o delicado essencial que a agitação da capital não deixa brilhar.

¹ Usamos a palavra “surdo” como alegoria das relações sociais pautadas no preconceito e na ausência de escuta daquele que não pertence ao “nós”.

Referências

- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádía. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- GOTLIB, Nádía Battella. "Macabéa e as mil pontas de uma estrela". *In*: MOTA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). Personae: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Senac, 2001.
- BELCHIOR. Alucinação. Álbum: Alucinação, 1976.
- BELCHIOR. Fotografia 3x4. Álbum: Divina comédia humana, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, no 31, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9620>>. Acesso em: 06 abr. 2021.
- ORLANDI, Eni. As formas do silêncio. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005. (Coleção História)
- RAMOS, Graciliano. Linhas tortas: obras póstumas. 9. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.
- RAVETTI, Graciela. "Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência." *In*: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lislely; ROJO, Sara (Org.). O corpo em performance. Imagem texto e palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? O Percevejo, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

**ELOGIO DO BOBO N'A DESCOBERTA DO MUNDO
CLARICEANO**

Flávio Boaventura



No fundo, mesmo se todos os homens do mundo fossem razoáveis, ainda haveria, sempre, a possibilidade de atravessar o mundo de nossos signos, o mundo de nossas palavras, de nossa linguagem, de embaralhar seus sentidos mais familiares e colocar, por meio apenas do miraculoso jorrar de algumas palavras que se entrecrocaram, o mundo de través.

Michel Foucault, *A grande estrangeira: sobre literatura*

O bobo: bufão dos deuses

Há quem diga que *esperteza* é sinônimo de inteligência e antônimo de burrice, ou coisa que o valha. A meu ver isso não passa de mero reducionismo, pois é sabido que para os existencialistas o ser humano é representado como uma realidade imperfeita, aberta e inacabada, que foi lançada no mundo e vive sob riscos e ameaças constantes. Quer dizer, agimos no mundo superando ou não os obstáculos que se nos apresentam: a existência humana não apresenta, a rigor, uma trajetória linear rumo ao êxito e à glória de antemão. Dor, sofrimento, morte, fracasso, injustiças, luta pela sobrevivência, entre outros, são fatores inescapáveis à nossa condição. Ademais, ainda de acordo com os existencialistas, fomos lançados no mundo sem ter pedido e, para existirmos, projetamos nossas vidas e procuramos agir no campo das possibilidades. O confronto do eu com os outros (diria Sartre) nos desperta da existência inautêntica mas também gera angústia, pois revela o abandono do eu diante da opressão do mundo (a angústia possui dupla face, como de resto tudo o que existe).

Dito isso, gostaria de destacar, desde já, que, se somos imperfeitos e inacabados, estamos também constantemente sujeitos ao cômico e ao trágico. Falar do cômico e do

trágico é falar por excelência, portanto, *do bobo*, cuja figura parece ser uma ótima expressão da comicidade da vida. Os palhaços que o digam¹. Neles, afinal, o excêntrico e o absurdo se amalgamam e a *esperteza* não costuma passar de um atributo quase que literalmente ridículo. Ao menos para mim, os palhaços são criaturas que fazem do fracasso a sua força maior. Tal como os bobos, assemelham-se a anti-heróis que causam espanto e nos fazem rir de tudo aquilo que é levado muito a sério, incluindo a gente mesmo em relação às nossas coisas e também aqueles que, vez por outra, se autodenominam esper-tos. Afinal de contas, “o palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira... Tudo o que não tem importância lhe interessa” (CASTRO, 2005, p. 12). Enfim, o bobo é o bufão dos deuses.

A palavra literária como descoberta do mundo

Desde as transformações sofridas nas obras literárias a partir do fim do século XIX (Mallarmé, Apollinaire, Pessoa) a crítica se depara com

o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 61).

Desde então a literatura se defronta com – ao mesmo tempo em que revela – um aglomerado de vários tipos de vozes e discursos. Quer dizer, seu traçado é hiperbólico, opõe-se ao domínio de um suposto logocentrismo clarividente e valoriza o que Foucault chama de *heterotopia*, isto é, uma experiência tumultuária onde a palavra poética se renova transpondo os limites da “razão” (lembramos de sua metáfora dos barcos – *Stultifera navis*).

O espaço literário, nesse sentido, propicia, sem qualquer chance de fixidez, o surgimento de textos-territórios movediços que produzem passagens e transbordam o funcionamento predeterminado da linguagem, rompendo com uma relação binária entre significante e significado. Em suma, Foucault apontou o viés inaugurado pela literatura moderna (especialmente em *As palavras e as coisas*), sua intransitividade, seu desgarramento de qualquer função de representação. Situando-se no esvaziado de formas desaparecidas – a do homem na curvatura da *episteme* moderna e na esteira da evasão do *deus morto*² –, caberia à literatura a assunção de sua autonomia reavendo o seu *ser de linguagem*, tomando-se a si mesma como a totalidade e a pluralidade daquilo de que trata.

Numa perspectiva subterrânea, escrever (pensemos de modo geral nos textos clariceanos) é mobilizar forças que estão intimamente ligadas à vida, imanentes que são a todo o seu processo de criação, e também a uma necessidade ruidosa e dilacerante que só se contém, talvez, quando rompe o branco do papel. Nesses termos, escrever, à maneira de Clarice, parece ser um tipo de viagem irreconciliável a qualquer destino preestabelecido, execução ávida e *angustiante* (lembremos aqui do termo grego *agón*, que aponta para luta, conflito e combate) de uma *escrita clandestina*, isto é, tessitura nutrida por uma vontade que escapa a qualquer roteiro prévio e/ou previsível. Eis o viés *trágico nietzschiano* no que, acionado por linhas de fuga (sugestão de Deleuze), compõe novos horizontes e inaugura *outros ditos* (os belos livros são escritos em uma *língua estrangeira*, diria Proust). Curiosamente, rechaçar todas as categorias previsíveis também pode funcionar como um irresistível dispositivo para forjar certa *vontade de enganar* (por exemplo, nas crônicas de *A descoberta do mundo* impera a subjetividade). Sim: demolidas as estruturas filosófico-metafísicas (dicotômicas), cabe, então, à literatura, rivalizar com todo *ideal ascético*, não mais despendendo forças com verdades supostamente “infalíveis”. Resta, portanto, reconhecer no disfarce (máscara, duplo) o poderio do *falso* transbordando os horizontes da compreensão normativa.

É nesse sentido, a meu ver, que o olhar clariceano instala sua usina de provocações em “Das vantagens de ser bobo”, crônica publicada no JB em 12/09/1970 e reunida postumamente pela Editora Rocco no volume *A descoberta do mundo*. Mundo este, aliás, que mais parece uma espécie de curto-circuito de potencialidades efêmeras, pois despertam sempre novas possibilidades de leitura e desvendam cenas do cotidiano sob a lente inquietante de quem o observa. Ou seja, nos termos foucaultianos: “A nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (FOUCAULT, 2009, p. 69) – e aí manter-se como que na distância. Não a distância que diz do mundo o seu outro irreduzível, não a distância com relação às coisas, a exterioridade do mundo, ou a interioridade do sujeito. Em busca de *outros modos de ser* da distância, ela mesma sendo o estatuto da linguagem literária, sua condição de simulacro, e a inacessibilidade vertiginosa à qual Blanchot não se cansou de mencionar: “a essência da literatura é escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (BLANCHOT, 2005, p. 285).

A literatura como *heterotopia* – não se trata, portanto, de uma filosofia da história, nem tampouco de uma história da filosofia. Claro está que Foucault se interessa pelas práticas sociais, pelos sistemas de pensamentos e pelas ideologias; mas seu foco parece estar nos *discursos* (o mesmo parece se dar em Clarice). Não se trata de analisar as palavras pelas coisas. Esse, afinal, é o modo de pensar da tradição. Nesse particular, Foucault, tal como Borges, mantém uma grande afinidade com o ceticismo. Esse parece ser também o mote de Deleuze: o espaço da dobra está entre o dentro e o fora. Daí a literatura cultivar aparências, aportar ao lugar do simulacro, a escrita enquanto máscara, persona em que o oco dobra e multiplica a voz do outro em timbre próprio e impróprio, espaço impreenchível em que escrever é vingar-se da perda.

A contradição entre *ideal e real* – que gera uma revolta contra as condições “naturais” da vida, traduz – já afirmava Nietzsche – uma experiência de impotência ou doença. O in-

divíduo que se sente capaz de querer o *que é* não procura respostas “atrás das estrelas”: ele afirma o devir (sempre mutável), tece figurações em torno da morte (percebe-se como parte integrante da natureza) e livra-se de todas as “certezas”, tornando-se *amante do falso* (à maneira de Marc Chagall, como diz a própria Clarice sobre as “vantagens de ser bobo”).

Sua escrita aguça a potencialidade da linguagem e a criatividade de sua elaboração, seja celebrando a falta e o vazio do bobo, seja zombando da experiência de saber daquele que se crê douto e esperto. Afirmar o que é implica agir na contramão de qualquer *ideal*, o que por sua vez também requer estranhamento e desprezo por atributos como “sagacidade” e “esperteza”. A propósito, o desafio nietzschiano do trágico *dizer sim*, retomado pela arqueologia foucaultiana para descrever seu princípio de realidade insuficiente, recai sobre a potencialidade da literatura clariceana na medida em que ela é trabalho árduo de interação com o mundo sensível, falível, precário e, portanto, digno dos bobos – uma vez que até os ditos expertos querem se fazer passar por eles.

Foucault, destarte, parece ser o tipo de pensador que recusa a existência de uma filosofia perene. Afinal, o saber extrapola o campo da ciência (cf. “Outros espaços”. *In: Ditos e escritos*, vol. III). Uma vez mais: as palavras e as coisas; não as palavras pelas coisas. Por que será que tomamos certos enunciados como verdadeiros? E essa febre terçã de querer ser sempre esperto para levar vantagem o tempo todo? Há que se lembrar que “a verdade”, longe de ser inócua, comporta um elemento político e mascara uma violência.

De minha parte, saboreio a escritura densa de Clarice como espaço de recusa das ideias prontas e das cristalizações acachapantes. Ao ler seus textos celebro o precário e me regozijo no mundo sensível das imperfeições e bobagens (sem cânones nem generalizações). Isso pode até exigir uma tarefa extra, mais espinhosa e difícil, mas nem por isso menos poética, afinal só “o bobo ganha liberdade e sabedoria para viver” (p. 310). O fazer literário, elaborado criticamente enquanto estética da existência e transfiguração de si, requer exercícios de mutação e

liberdade, pois tem a ver com a confluência de paradigmas peculiares a uma ética da imanência. Tematizada em sua mais alta voltagem e sem ceder espaço para verdades dogmáticas, a beleza das bobagens pode revelar a expressão máxima de uma adesão total ao viver.

Assim, por vezes risonha e mutante, a escrita de Clarice Lispector não comporta movimentos retilíneos uniformes nem tampouco cultiva protocolos simétricos consensuais (podemos captar várias Clarices nos textos de Clarice). Sua escrita escorregadia adora destroçar certezas cristalizadas e destrona leitores conformados. “Aviso: não confundir bobos com burros” (idem). Essa escrita *sui generis* ou, tanto melhor, movediça e destemida, parece consignar uma alegria que não brota isenta de seus próprios perigos. Por isso, a meu ver, ela apresenta uma forte carga de transmutação que mescla metáforas, metonímias e paródias, baralhando os sentidos supostamente consolidados e entortando as significações previsíveis (“o significado é o uso”, diria Wittgenstein). Quer dizer, a escrita poética de Clarice revela-se aberta e assistemática porque está sempre propensa a investir em fundos perdidos, Macabéas e afins.

Amante de um *devoir-trágico* e dotado de intensidades que solapam todos os códigos através dos artifícios da linguagem, o *modus operandi* poético clariceano tem a vocação de estraçalhar conformismos ao mesmo tempo em que aflora os nomadismos da existência. Ela parece adivinhar, através desse poder transfigurador do bobo, seus poderes de camuflagem da vida enquanto (d)obra de arte: circuito de forças plásticas efêmeras que configuram novas possibilidades de sentido (celebração dos tipos tortos e desajustados).

O saber

Contrário a toda pretensão de “proprietário da verdade”, o *devoir-criança* encontrado nos textos de Clarice vale-se do *perigoso talvez* próprio às estirpes hesitantes: paixão extasia-

da pela existência das coisas ditas inferiores: “Bem-aventurados os bobos porque sabem sem que ninguém desconfie” (p. 310).

Clarice sabe-se uma experimentadora, uma tentadora que encena a química das palavras – que se experimentam nas infinitas combinações de seus termos – para produzir a matéria de sua escrita. Talvez seja exatamente por isso que, nas crônicas de *A descoberta do mundo*, suas palavras apresentam-se como termos de sua própria descoberta. Em sua cosmologia não existe nada superior à vida e a capacidade de afirmá-la integralmente condiz com a maneira segundo a qual ela parece experimentar o mundo como expressão e pensamento. Esse tipo de visão é peculiar a quem assume ter caos dentro de si não como algo a ser superado, mas como condição elementar de uma existência desejante de transfigurações. Isso equivale a experimentar em seu próprio corpo (obra) a pulsação de uma descoberta do mundo no extravazamento de suas forças.

Enfim, sem fim, e à guisa de constatação: os espertos podem até vencer no final (de acordo com Clarice, “com úlcera no estômago!”), mas costumam viver a reboque de suas pretensas espertezas porque, via de regra, trata-se de figuras presunçosas e medíocres. Já os bobos, por serem despretensiosos e livres, recusam a carapuça da esperteza e não raro (sa)botam o famigerado circo dos vencedores, colocando-os de ponta-cabeça.

Razão pela qual, aliás, os bobos são sábios.

¹ A esse respeito indico o belo livro de Alice Viveiros de Castro: *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. RJ: Ed. Família Bastos, 2005.

² Aqui refiro-me pontualmente a Nietzsche, especialmente ao “Prólogo de Zaratustra”. Cf. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*.

Referências

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2005.

CASTRO, Alice Viveiros de. O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. RJ: Família Bastos, 2005.

DELEUZE, Gilles. A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974). Ed. preparada por David Lapoujade. Org. Luiz B. L. Orlandi. SP: Iluminuras, 2006.

FOUCAULT, Michel. A grande estrangeira: a literatura. Tradução Fernando Scheibe. BH: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª. ed. RJ: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, III).

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. RJ: Rocco, 1999.

MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. RJ: Jorge Zahar, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. 8ª ed. Tradução Mário da Silva. RJ: Bertrand Brasil, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. SP: Martins Fontes, 2005.

**A CARTOGRAFIA DOS SONHOS DE UMA
NINFA CLARICEANA EM QUEDA LIVRE**

Lucia Santiago



A sobrevivência de Macabéa

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.¹

Clarice Lispector

Aqui tecerei um comentário que surge do afeto pela novela *A hora da estrela* de Clarice Lispector e do encantamento que o filme homônimo, com roteiro e direção da cineasta Suzana Amaral, provoca em mim. Cada vez que assisto o filme “A hora da estrela” me surpreendo com sua beleza. Me sinto tocada por essa produção feminina do cinema brasileiro e pela luminosidade barroca na composição de muitas de suas cenas. Principalmente, nas cenas da personagem central, Macabéa. Nessas sequências pode-se perceber o drama existencial da personagem, sua ingenuidade, seu desamparo, seu prazer solitário, sua simplicidade frente à vida e a alegria de voar, mesmo que seja nos braços de Olímpico e apenas como uma brincadeira (Mapa 1). Uma vida que ela não dá conta de viver, ou melhor, ela não sabe ainda viver. E, talvez nunca saiba.

Pode-se afirmar que quando o espectador está diante do filme algo dessa personagem ganha vida, torna-se vivo. Quer dizer, algo sobrevive nesse outro que a olha:

A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico (assim como se pode dizer que a descoberta da permanência das imagens retinianas exige o cinema, que saberá transformá-las em movimento). Por meio dessa operação, o *passado* – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível.” (AGAMBEN, 2012, p. 37, grifos no original).

O espectador é o “sujeito histórico”, é ele quem recoloca a personagem em movimento, dando a ela uma nova possibilidade de vida. Macabéa está nesse olhar fora da tela, sobrevive no olhar do espectador. E “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243, grifos no original). Na verdade “isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a *imagem é estruturada como um limiar*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243, grifos no original).

Macabéa é a imagem que está no limiar, no *diante-dentro*. A personagem nos leva a pensar em todos que estão à margem, fora de cena. Aqueles que estão invisíveis, inacessíveis. Que estão fora de um sistema cheio de padrões, de amarras, e que exclui todos os que não se encaixam no que vigora. Muito já foi dito sobre essa personagem clariceana, muito ainda será dito. Mas, sempre vale lembrar como Clarice Lispector foi montando sua novela e principalmente a protagonista:

Morei no Recife, (...) me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristovão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a ideia. (...) Depois fui a uma cartomante e imaginei que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história (Clarice Lispector, Entrevista a Julio Lerner, TV Cultura, 1977).

O texto de Clarice Lispector surgiu de fragmentos do cotidiano, de suas anotações que depois foram organizados para se tornarem a obra *A hora da estrela*. Por sua vez, no filme “A hora da estrela”, Suzana Amaral materializa esses fragmentos através dos elementos que compõem as cenas, nos enquadramentos e no movimento da câmera, no seu olhar como diretora. Ao mesmo tempo em que a protagonista vai sendo recoberta de uma invisibilidade dolorosa. Macabéa pela lente da diretora vai se tornando um resíduo da cidade, do humano e da vida. Quer dizer, a personagem corporifica o diante-dentro.

Ela sente dor, não sabe dizer onde, só sabe que dói. Será que ela sente dor por existir? E existir a leva aos muitos tímidos pedidos de desculpas? Pode ser! Mas, ela não sabe ser gente. Pelo menos não está acostumada a ser. Para ser, ela necessita do espectador. Pois é através do olhar do outro que a personagem ganha uma vida, mesmo que seja uma vida póstuma. A vida póstuma reconstitui de certa maneira a dignidade dessa personagem. A cineasta compartilha com o espectador a delicadeza da sua compreensão artística do diante-dentro.

E aos poucos o próprio espectador pode se deparar consigo mesmo no espelho do quarto da pensão onde mora Macabéa. Reconhecendo em si gestos dessa personagem, visualizando na personagem seus próprios gestos. Por fim, o espectador se vê ora sendo Macabéa, ora sendo espectador.

A ninfa clariceana

*O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação
contar sobre essa moça entre milhares delas.
E dever meu, nem que seja de pouca arte,
o de revelar-lhe a vida.*

Clarice Lispector

Macabéa pode ser compreendida como uma personagem que possui características de uma “ninha”². Para Didi-Huberman (2016, p. 45), as ninfas podem ser “(...) belas aparições drapejantes, vindas não se sabe de onde, andando ao vento, sempre comoventes, nem sempre muito sábias, quase sempre eróticas, por vezes inquietantes”.

Essa ninfa clariceana é datilógrafa, virgem, gosta de Coca-Cola, come cachorro-quente porque é mais barato, sonha em ser artista de cinema, toma muita aspirina e tem apenas 19 anos. Por vezes pode ser confundida com um tatu, pois adora passear no metrô da cidade. Na proximidade com os passageiros dentro do metrô, ela sente o cheiro masculino, de certa forma sente o desejo. É observadora, aprende a mentir com sua colega de trabalho, Glória. E usando a mentira como um artifício vai criando frestas, espaços, momentos de escape da vida sem graça que possui.

Assim, com esses rasgos no cotidiano vive um dia de liberdade ou quem sabe, um dia de ninfa. Numa brincadeira com o lençol recobre seu corpo frágil de dobras feitas pelo tecido, dança feito borboleta no ar, recupera os gestos das ninfas inspiradoras de tantos artistas, encontra consigo mesma em frente ao espelho. Torna-se a própria aparição drapejante de uma ninfa, sem muitos conhecimentos, comovente e repleta de vazios e tensões (Mapa 2).

Nessa sequência em que Macabéa tem um dia de ninfa, Suzana Amaral nos oferece mais de uma imagem dialética dessa personagem. Pois ao mentir para seu chefe ela interrompe o sentido de uma vida vazia, simultaneamente esse vazio de sua vida entra em suspensão. Nesse encontro do vazio da vida e do vazio da vida em suspensão “a imagem dialética é [ou torna-se] uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico” (AGAMBEN, 2012, p. 41). Essa vida ou a vida das imagens, aqui a sequência cinematográfica, “não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas” (AGAMBEN, 2012, p. 40).

Extinguindo-se nas coisas o valor de uso, as coisas, estranhadas, são esvaziadas e, como cifras simbólicas, atraem significados. A subjetividade se apodera delas, colocando nelas intenções de desejo e de angústia. Visto que as coisas isoladas atestam como imagem as intenções subjetivas, essas se apresentam como atávicas e eternas. As imagens dialéticas são constelações entre as coisas estranhadas e o advento do significado, retiras no instante da indiferença entre morte e significado (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 41).

Nada mais atual que a vida dessa personagem nordestina, pois tudo nela está à margem da sociedade. E estar à margem pode ser o índice histórico necessário para tornar atual a sua existência. A personagem sobrevive ou sobreviverá, para além do texto de Clarice Lispector e do filme de Suzana Amaral, enquanto nos depararmos com situações de exclusão nesse sistema capitalista que impõe ao indivíduo a cada dia, novos mecanismos de controle, de invisibilidade para corpos pobres, corpos como o de Macabéa³, Olímpico, Glória e das moças da pensão: “o cotidiano de Olímpico e de sua namorada Macabea,

imigrantes nordestinos que sobrevivem no Rio de Janeiro com salários irrisórios, reflete o contraste brutal entre os privilegiados e os excluídos” (OLIVEIRA, 2019, p. 100).

O lençol sobre o seu corpo é um receptáculo do desejo (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 50). Nas dobras desse tecido podemos encontrar os desejos secretos da personagem clariceana. Em seu dia de ninfa cria uma pequena orgia para si, e vai aos poucos ausentando-se do corpo, abandonando um amontoado de coisas inatingíveis e um lençol amarrotado. “Mas ela mantém-se em suspenso – ou, antes, *dobrada sobre si [en repli], rejeitada* -, como uma última forma possível para o desejo humano. Qualquer coisa como um farrapo do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 51, grifos no original). Macabéa é um farrapo do tempo. Como ninfa poderia estar deitada, “mas também *escondida* nos restos, nas dobras, nos trapos do seu próprio declínio. O movimento de sua queda é, simultaneamente, sexualizado e mortífero. Ele acabará, como já é previsível, no refugio e no informe.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 54, grifos no original). Ou seja, seu destino já está traçado esperando o momento certo de se concretizar, de se tornar refugio, de certo modo de sobreviver: “Esse é, sem dúvida, o destino das formas sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 54). A ninfa sobrevive a partir do resíduo, do farrapo e dos vestígios.

A cartografia dos sonhos

*Enquanto eu tiver perguntas e
não houver respostas continuarei a escrever.*

Clarice Lispector

Macabéa através da Rádio Relógio adquire conhecimentos superficiais sobre assuntos diversos. Despertando em si curiosidade para compreender aquilo que escuta. “No romance, a despeito de sua aterradora ignorância, Macabea a protagonista, manifesta extraordinária sensibilidade para a criação artística. Chora ao escutar num radinho barato a ária ‘Una furtiva lacrima’, cantada por Caruso. Ouvindo-o, vislumbra a possibilidade de uma vida humana (...)” (OLIVEIRA, 2019, p. 103). Por diversas vezes importuna o namorado com perguntas que ele nunca responderá. Está sempre a anotar o que ouve da Rádio Relógio, recortar revistas e a montar na parede uma espécie de cartografia dos seus sonhos (Mapa 3). Seus recortes de revistas são um tesouro, “um tesouro de saber visual” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33). Que vai sendo montado, sob o som do tic-tac do relógio e o gotejar da torneira da pequena pia no quarto. O quarto abriga os refugos da cidade, Macabéa e suas colegas (Mapa 4). Um espaço que mostra a miséria contemporânea. A cineasta parece nos fazer um convite a olhar esse local com atenção, de modo que “*abramos os olhos para experimentar o que não vemos*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34, grifos no original).

Os passeios de Macabéa pelas ruas da cidade conduz o espectador a entrar e sair de lugares diversos, mostrando que a rua “é um *lugar dialético* vivo, movente, complexo, capaz de guiar os nossos passos ou, pelo contrário, de nos desorientar; capaz de se apresentar a nossos olhos sob o prisma da construção ou, pelo contrário, da demolição.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 70, grifos no original).

A personagem parece ser um refugio de uma demolição, um resto da cidade. Às vezes, tropeça em si mesma e nos faz lembrar do *flâneur* de Charles Baudelaire, que vive muito bem na solidão mas deseja mesmo a multidão. E ainda possui,

Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com freqüência também se apossa do simples saber ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais (BENJAMIN, 1989, p. 186).

O Rádio Relógio é a fonte do conhecimento de Macabéa. O destino da ninfa clariceana começa a ser engendrado. O chaveiro com a foto de Olímpico sobre a mesa de Macabéa desperta em Glória a trama na qual o namorado de Macabéa irá se enredar. Entristecida com a ausência de Olímpico, Macabéa aceita a ajuda da colega para ir até a cartomante. O espectador se depara com a figura do gato preto, circulando pelo escritório. Será um anúncio de boas novas? Só o tempo dirá! O encontro com a cartomante parece “desmontar e remontar a ordem das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69 - 71), ou melhor das cartas. Sobre a mesa a mulher distribui e ordena as cartas, numa tentativa de criar configurações “quase adivinhas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69 - 71), montando e remontando um futuro possível para Macabéa (Mapa 5). Talvez oferecendo à personagem a oportunidade de ter esperança.

Poucas vezes essa personagem sorri, seu sorriso é frágil, incerto. O espectador nota sua sensibilidade e sua apreensão diante de um futuro novo (Mapa 6). Por vezes, é possível notar em Macabéa uma certa ausência ou desorientação. E, “é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos deste sempre prisioneiros.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231, grifos no original). Certamente, o que está diante de Macabéa já estava há bastante tempo, visto que ela estava presa, ou dentro, de uma vida sem significados ou uma vida sem contorno, informe.

A ninfa cai por terra

*A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível,
extremamente interior e não tem uma só palavra que signifique.*

Clarice Lispector

O espectador vai percebendo a trama que se instala na vida sem graça da personagem. Aos poucos nota que a vida de Macabéa irá mudar para sempre. Para Didi-Huberman “a *Ninfa* é como a *aura* – no sentido benjaminiano: *declina* com os tempos modernos. Em sentido estrito ela não chega a envelhecer, por ser uma criatura da sobrevivência. O mesmo modo também não desaparece: simplesmente, *aproxima-se do chão.*” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 47, grifos no original). Macabéa vai se aproximando do chão.

A cartomante é uma mulher que nunca se engana. Macabéa presta muita atenção em suas palavras. Sobreposto à narrativa cheia de vida construída pela mulher, ouve-se o riso frouxo de Macabéa, um misto de nervosismo e de alegria. Andando pelas ruas ela soltas seus cabelos, que são levemente beijados pelo vento. Seu rosto está leve, nota-se um meio sorriso. Desta vez, um sorriso mais feliz. Ela para em frente a uma vitrine de roupas. E por um breve instante a silhueta da personagem mistura-se aos objetos na vitrine. Há um desejo em seu olhar. O espectador, como um “observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos” (BENJAMIN, 1994, p. 94). A vitrine parece ser o material, no qual “os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos” (BENJAMIN, 1994, p. 95).

Sonhos que Macabéa, agora, está com coragem de sonhar. Admira um lindo vestido de cor azul bem suave, confeccionado em tecido leve, com algumas camadas de babados de ombro a ombro, assim como nas mangas. Na cintura um laçarote feito com uma fita de cetim na mesma cor azul, a fita brilha suavemente. A parte debaixo do vestido é composta por duas saias, uma que cai da cintura até o meio das coxas em camadas de longos babados e uma reta que está por baixo. Suas vestes antigas aparecem penduradas em um cabideiro dentro do provador. Elas lembram o passado sem graça, esfumaçado que Macabéa não deseja mais. De repente vê-se muitas Macabéas. Lindas. Esvoaçantes. Livres. Vestidas de Ninfa.

Apenas uma delas sai para a rua. Torna-se então “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Macabéa está ativa, com um ar de alegria ou quem sabe de esperança de que a vida dela está em transformação. É possível ver seus lábios abrirem um sorriso, sua cabeça está erguida, um vento ameno nos cabelos. Uma luz vermelha pisca, pisca. Vê-se os pés de Macabéa, que ainda estão recobertos do passado. Seu pé direito toca o chão devagar. Escuta-se os freios de um carro. Macabéa voa. Lentamente, vai descendo do seu voo de estrela. Suas vestes de Ninfa são lambidas pelo vento. E de repente, “é como se o panejamento da *Ninfa* caísse por terra, por si só, em ralenti⁴, desnudando a jovem pouco antes que ela, por seu turno, atinja o chão, onde o tecido a recolherá como um lençol.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 49, grifos no original). Pássaros voam, são muitos. Uma pequena bolsa de fecho prata. Sapatos e meias também estão no chão. Vê-se sua mão direita, suas unhas curtas estão pintadas de vermelho carmim. A Ninfa está caída. Nos lábios um pequeno rio vermelho escorre. Em seu rosto percebe-se uma acomodação do ser. “Eis, efetivamente, o ‘declínio’ e a queda da *Ninfa*. Uma queda na miséria contemporânea.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 69, grifos no original). Por fim,

a Ninfa caída se aninha em si mesma, dobra-se (Mapa 7). Pode agora descansar até que outro espectador, ou leitor, a torne viva de novo. Para que ela saia correndo, com seus cabelos ao vento e suas vestes delicadas se movendo à medida que seus pés tocam o chão.

Uma cartografia para “A hora da estrela”

*Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim,
que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e
eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje,
a eternidade é o estado das coisas neste momento.*

Clarice Lispector

Ao iniciar o comentário sobre o filme “A hora da estrela”, de Suzana Amaral, muitas de suas cenas ficaram borboleteando nos meus pensamentos. Havia separado vários fotogramas do filme para serem usados como fio condutor da abordagem que desejava comentar no texto. Após escrever alguns parágrafos comecei a catalogar os fotogramas que de alguma maneira me levaram a pensar sobre o que estava escrevendo. Assim, texto e fotogramas se conectaram e se apoiaram, movimentando-se mutuamente. Decidi então transformar os fotogramas catalogados em colagens digitais, ou em uma cartografia na qual pudéssemos reconhecer essa personagem.

Cada colagem pretende ser um mapa que possa trazer à tona um pouco mais dos mistérios e segredos dessa Ninfa clariceana, que através da câmera delicada de Suzana Amaral entra de maneira arrebatadora pelos meus olhos. Foram nomeadas de forma a mostrar os pontos ou elementos que, na minha opinião, tornam Macabéa uma personagem inesquecível. Porém, é importante ressaltar que a organização dos fotogramas se deu de maneira muito pessoal, de

modo que a montagem de cada mapa pode parecer no primeiro momento desconexa. Mas, vale lembrar que a conexão dessa cartografia pretende ser “aberta”, “conectável”, “desmontável”, “reversível”, “suscetível” (DELEUZE e GUATTARI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 78) para novas configurações, novas montagens. O que particularmente, me interessa bastante, pois é justamente nesse caráter movente que se encontra a estrutura do procedimento da montagem: “é tal *conhecimento* nômade, desterritorializado que nos convida à impureza fundamental das imagens [fotogramas], sua vocação para o deslocamento, sua intrínseca natureza para a montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34). Montagem que remete à montagem cinematográfica, e, ao mesmo tempo, à própria construção do texto *A hora da estrela*.

Por fim, talvez essa cartografia seja também um regalo para a escritora Clarice Lispector e para a cineasta Suzana Amaral. Duas mulheres que, cada uma no seu tempo, construíram caminhos para as mulheres que hoje são escritoras e cineastas. E que serão por muito tempo exemplos da força que tem a criação artística, independentemente da linguagem, do suporte, do tempo e da inspiração.



Mapa 1 | A luz barroca
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 2 | A ninfa clariceana
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 3 | Cartografia dos sonhos
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 4 | Os farrapos do tempo
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 5 | Os artifícios
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 6 | A ninfa se prepara para a queda
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.



Mapa 7 | A queda da Ninfa
Fotogramas do filme "A hora da Estrela", de Suzana Amaral, 1986.

¹ Todas as citações encontradas neste texto fazem parte da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

² De acordo com Agamben, "(...) a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de autoafecção."

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29. (Coleção Bienal).

³ Solange Ribeiro de Oliveira em seu livro *Alvorço da criação: arte na ficção de Clarice Lispector* não utiliza o acento agudo no nome da personagem Macabéa. Para me referir à personagem sigo a grafia utilizada na obra *A hora da estrela*, da editora Rocco de 1998, na qual o nome dela está acentuado.

⁴ O "ralenti", para Didi-Huberman é um movimento longo e lentíssimo, no qual a queda da Ninfa vai acontecendo. Como se fosse um filme ou uma queda progressiva da Ninfa, e, no momento da queda o panejamento cai por terra. Por um lado a queda do panejamento desnuda a Ninfa, por outro o próprio tecido recolhe a Ninfa. E nesse momento o tecido torna-se uma "autonomia visual" com vida própria. Vale ressaltar que seu pensamento está apoiado nos estudos de Aby Warburg sobre o Renascimento e no pensamento benjaminiano sobre a queda.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Lisboa: KKYM, 2016, p.45-53).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).
- A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Coleção Folha Grandes Livros no Cinema: 1986. 1 DVD. (96 min).
- BENJAMIM, Walter. "Pequena história da fotografia". *In*: BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).
- BENJAMIM, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III. Tradução Márcia Arbex, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Entrevista a Julio Lerner. *In*: A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Coleção Folha Grandes Livros no Cinema: 1986. 1 DVD. (96 min).
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Alvorço da criação: arte na ficção de Clarice Lispector Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.



CLARICE E AS EXISTÊNCIAS MÍNIMAS¹

Luiz Lopes

Primeiras palavras

Eu gostaria de iniciar minha fala agradecendo a oportunidade de poder compartilhar mais uma vez minha leitura dos textos de Clarice Lispector. Agradeço, de modo especial, aos organizadores do evento e ao *Atlas* na pessoa do professor Roniere Menezes, que coordena os estudos desse núcleo de que faço parte com muita alegria.

Parece-me muito importante um evento como este. Um evento que acontece *apesar de*. Apesar de é uma expressão clariceana recorrente. A escritora que, em dezembro, completaria 100 anos, gostaria de ver que estamos celebrando a vida, apesar de. Acredito também que Clarice veria eventos como este com olhos acolhedores, eventos que se espalham pelo Brasil e o mundo. Celebrações mínimas de sua obra, sem muitas badalações, e com o compromisso de que novos modos de olhar e se deixar olhar por seus textos, garantam a sobrevivência daquilo que eles ainda têm a nos dizer.

A leitura que proponho compartilhar com vocês hoje surgiu em 2017. Naquele ano, tomei contato com um livro de um filósofo francês intitulado *As existências mínimas* e ao mesmo tempo me debruçava sobre um conto de Clarice para escrever um texto que havia sido encomendado. O filósofo foi aluno de Gilles Deleuze e é um dos nomes importantes do cenário do pensamento contemporâneo. Falo de David Lapoujade. O conto de Clarice é "A menor mulher do mundo", texto menos comentado pela crítica do volume *Laços de família*. A descoberta de seu livro juntamente com a leitura atenta daquele conto estranho fez com que eu voltasse aos textos de Clarice com uma intuição mais aguçada de como a escritora brasileira pensou o menor, ou melhor dizendo, de como a escritora deu um espaço significativo, criou aberturas importantes para pensarmos alguns modos de existir menores.

O que apresento aqui é, pois, uma aproximação a alguns textos de Clarice Lispector tendo como fio condutor a noção de existência mínima, partindo do texto de Lapoujade²

e também em diálogo com Georges Didi-Huberman, outro pensador do contexto francês. Interesse-me pelo fato de que Clarice colocou em cena essas existências mínimas, assim como incitou seus leitores a pensar e agir tendo como mote algo menor, que rasura os clichês estabelecidos. Por último, e não menos importante, existe em Clarice um modo de usar a língua que é menor, uma tentativa de criar uma língua menor dentro dessa língua maior que usamos (DELEUZE; GUATTARI, 2018). Minha exposição se divide em duas partes a partir daqui: “Clarice e as existências mínimas” e “Os figurantes de São Cristóvão”. Na primeira, passo por algumas imagens menores que aparecem em Clarice e na segunda me detenho em *A hora da estrela* para pensar o menor, ou a existência mínima, a partir da noção de figurante.

Clarice e as existências mínimas

Estamos diante da obra de Clarice e não raro nos deparamos com palavras e imagens do campo do grandioso, do maior, algo que sugere o inatingível, a altivez, o profundo. É verdade que Clarice rejeitou as formas gregárias, mas, se não lermos como leitores ruminantes, podemos trair de modo irrestrito aquilo que é outra linha de força de sua literatura, algo que atravessa seus textos de ponta a ponta criando uma instabilidade, como o voo errático de uma borboleta (DIDI-HUBERMAN, 2015). É preciso saber olhar para seus textos como uma espécie de arqueólogo, como alguém que toma uma distância e vê também o que está nas margens e que convida nosso olhar a ser ferido. Há alguma coisa na literatura de Clarice Lispector que nos olha do fundo, e, quando fitamos isso, surge nesse fundo removido, algumas existências mínimas. Iniciemos com uma imagem de *Perto do coração selvagem*:

Deitou-se de bruços sobre a areia, as mãos resguardando o rosto, deixando apenas uma pequena fresta para o ar. Foi-se fazendo escuro escuro e aos poucos círculos e machas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiram, aumentando e diminuindo. Os grãos de areia picavam sua pele, nela se enterravam. Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. Depois voltavam de manso, as palmas das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir seu barulho. Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontece contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível. Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei nisso antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar (LISPECTOR, 2019, p. 38).

A imagem supracitada foi extraída do capítulo “O passeio de Joana”. A protagonista está na praia e percebe o mundo ao seu redor. Mas ela apreende seu corpo a partir da existência não apenas do grandioso, como o mar, mas das partículas de areia que entram em sua pele. É por meio de uma “pequena fresta” que as formas moventes vão se formando e transformando. Tudo volta para as palmas de sua mão. A descrição da cena sugere ao leitor a olhar não apenas para o horizonte, mas também para algo que pode se situar mais próximo de seu corpo. Há cortes que incitam o olhar a parar nas existências menores que se contrapõem ao horizonte. Essas contraimagens estão disseminadas por todo o romance de Clarice Lispector. Há, pois, um modo de olhar fragmentado, incompleto, que recusa a estabilidade. Algo sempre aparece e escapa nessa escritura que requer que experimentemos o perigo diante daquilo que subitamente aparece para em seguida desaparecer.

Importante também dizer que Joana reflete sobre o desejo de narrar aquilo que ela pensa, de contar e compartilhar as imagens e existências que surgem, de dar forma a pensamentos, de arrancar as imagens e fazer determinados pensamentos que passam a existir como possíveis de transmissão. De algum modo, Joana é uma artista jovem, que pensa que as existências mínimas, aquelas que nem sempre são testemunhadas,

precisam ganhar corpo. Lapoujade afirma que o artista é uma espécie de “advogado das existências ainda inacabadas” (LAPOUJADE, 2017, p. 90), já que a arte assim como a filosofia são modos particulares de fazer essas existências ganharem corpo. É como se o artista conseguisse “ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado” (Idem), e “forçosamente tomar o partido delas” (Ibid.).

Aproximar-se dos textos de Clarice é, quase sempre, ver um modo de criação que significa assumir a perspectiva outra, a perspectiva de um outro: da mulher, do animal, do vegetal, do estrangeiro, daquelas existências que pertencem sempre de modo provisório. G.H. em *A paixão*, Ana no conto “Amor”, Ofélia em “A legião estrangeira”. Todas essas personagens encontram-se pelo olhar com algo que estava no fundo e retorna como potência inquietante. Como o personagem da história popular judaica *Dibbouk*, algo sempre está retornando, sobrevivendo e se debatendo nos textos de Clarice Lispector. Essas existências mínimas que sobrevivem e voltam para inquietar nossos olhares assim como embarçam o olhar das personagens clariceanas. Insetos, galinhas ou pintinhos, um cego mascarando chicletes, e toda a fauna e flora do Jardim Botânico: são inúmeras as existências menores, inacabadas e remexidas do fundo para dizerem algo. Mas o que elas dizem? Ou o que elas nos dão a ver, o que elas nos fazem escutar?

Todas essas imagens menores que perpassam os textos de Clarice parecem dizer que podemos experimentar o perigo do pensamento, a saber, podemos experimentar um modo de conhecer errático, movente, não fixado. Portanto, não se trata de pensar o que podemos ver a partir dessas imagens menores, mas perceber como nessa escrita “somos olhados, abertos, transformados por aquilo que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 158). Didi-Huberman dedicou um de seus livros a essas figuras, a esses seres que aparecem e logo desaparecem, as falenas. Nessa obra, *Falenas*, o filósofo francês comenta que “um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9). Nesse sentido, o antropólogo das imagens pretende fazer uma defesa do conhecimento acerca das imagens. Para ele o conhecimento deve ser um saber em movimento e não um registro mortífero e total sobre uma determinada existência.

Clarice parece, salvas as inúmeras diferenças, intuir que podemos matar, destruir, se quisermos conhecer profundamente. A escritora preferia simplesmente escrever, porque escrevendo ela podia salvar vidas, aumentar essas existências mínimas, não ignorando-as, mas fazendo-as existir, tornando-as visíveis, como diria Paul Klee, e “fazer existir é sempre fazer existir contra uma ignorância ou desprezo” (LAPOUJADE, 2017, p. 91). Em Clarice não há ignorância nem desprezo, mas aproximação à distância, vontade de implicar-se com aquilo que se vê sem que isso signifique um esquecimento das diferenças, uma tomada de posição que recusa o perto demais. Essa forma de ver uma existência mínima que nos fere, devolvendo o olhar. Leiamos um trecho agora de *A paixão segundo G.H.* que por determinada perspectiva pode ser interpretado como um romance-ensaio sobre o ato de ver:

Me deram tudo, e olha só o que é tudo! É uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse:
olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!
O Tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata (LISPECTOR, 2009, p.136).

Esse romance, talvez o mais aclamado de Clarice, mostra a jornada de uma mulher que toca o neutro da vida, e o neutro para Clarice é, em alguma medida, esse modo de existir mínimo. Um modo de ver não apenas o grandioso, mas também o fragmentado, os pedaços, a matéria orgânica e inorgânica, o que é vivo e o que é morto, o que é humano e o que é animal. Mas não se trata de ver essas formas por meio de um olhar afetado por binarismos e sim de experimentar ver contra essas formas óbvias. O olhar que capaz de enxergar o mínimo é sempre um olhar obtuso. Porque enxergar o mínimo significa não recusar o grandioso, mas perceber esse movimento constante do que se vê. Nesse trecho G.H., depois de olhar a barata, age como alguém que foi decomposta

pelo olhar que recebeu de volta, ela rasteja, ela experimenta novos modos de ser, sentir e estar no mundo. Ao provar da massa insossa da barata, essa mulher que conhecemos apenas o mínimo de seu nome, as iniciais, conhece “a joia do mundo” (Idem, p. 137) que para ela é “um pedaço opaco de coisa” (Ibid.) que “reverbera nos olhos” (Ibid.).

Para fechar essa primeira parte, penso ser importante sublinhar como a literatura de Clarice Lispector se ergue contra as tentativas de fixar os números de existência. Há, ao contrário, uma radical afirmação do número ilimitado de existências, como pensa Étienne de Souriau:

Logo se vê como seria vão tentar contar nos dedos os modos de existência, procurando fixar antecipadamente seu número. Contentemo-nos com ter justificado a pluralidade existencial da única maneira que ela pode ser justificada. A existência tem necessidade dessa variedade, como a paleta do pintor tem necessidade de muitas cores ou a flauta elementar do músico mais rústico tem necessidade de diversas notas. Sem dúvida, com duas ou três cores, com quatro ou cinco notas, podemos fazer nobres pinturas ou belas melodias. Mas sem excluir que haja inovação, que se acrescentem novas cores a essas pinturas ou novas notas a essa pobre escala rústica. Pensemos no que foi a invenção do sustenido como abertura para novos universos com novas tonalidades! (SOURIAU, 2020, p. 115).

A ficção de Clarice Lispector propõe ao leitor ver essa pluralidade existencial e se aproximar da necessidade da variedade. Isso ocorre não apenas por meio dos inúmeros temas que mostram diferentes modos de existir na produção da escritora, mas sobretudo, por uma criação outra de uma linguagem singular que a todo momento afirma a inovação, que poderíamos dizer aqui para ser mais coerentes, criação. As inúmeras construções e imagens da obra de Clarice revelam sempre a busca por diferentes tonalidades.

Os figurantes de São Cristóvão

Se ler os textos de Clarice é, em parte, entrar em contato com modos de ver mínimos, a produção final da escritora, cujo ponto nevrálgico é o texto *A hora da estrela*, traz ainda mais complexidade para pensarmos essa configuração das existências mínimas nessa escrita. Publicado no ano de sua morte, 1977, essa novela já se inicia com uma perspectiva de enquadramento do mínimo: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Olhar para a existência de moléculas, proteínas, carboidratos, enfim, todas essas coisas que existem e que, às vezes, nos recusamos a pensar, nos esquecemos de lembrar, não significa buscar uma origem, mas, sobretudo, quer dizer a recusa firme de um olhar dogmático, puro e que afirma tudo saber.

Essas imagens menores, que se iniciam a partir da abertura sobre as moléculas e a vida, ganham outras nuances no texto de Clarice. Sabemos que esse texto surge de muitas fontes, de muitas experiências menores, como a ida da escritora a uma cartomante, sua visão na feira de São Cristóvão, seu modo menor de atravessar uma rua, como alguém que sabia sobre a efemeridade das coisas. A personagem Macabéa é o figurante, que, pelo olhar da escritora, é arrancado desse lugar para ter seu momento de estrela. Rodrigo S.M. quer de algum modo escrever um livro que devolva a esses figurantes da grande cidade um olhar que os coloque sobre a luz dos protagonistas. Como disse certa vez Walter Benjamin, a construção histórica está dedicada à memória dos que não têm nome (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 7).

Não parece difícil entender que *A hora da estrela* é, em alguma medida, uma história do cronista que se preocupa com os grandes e os pequenos acontecimentos e que ao colocar os figurantes diante de uma plateia que pode vê-los, consegue “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2019). Didi-Huberman em *Povos expostos, povos figurantes* escreve que os povos estão expostos e isso não quer dizer que eles estejam mais visíveis, mas ao contrário, estão expostos a desaparecer (DIDI-HUBERMAN, 2018). A escrita de

Clarice toma essa nordestina que gostava de Coca-Cola numa cidade toda feita contra ela, para por meio de uma singularidade menor possa nos fazer ver a multidão de corpos estranhos, expostos e vulneráveis que estão no fundo das grandes cidades do mundo. Esses sujeitos estão em perigo, como se houvesse um aviso de incêndio, que diz que eles podem apagar-se. Quando um povo é destruído o que se destrói é um modo menor de ver o mundo, menor porque é particular. Com cada ser que morre, morre junto com ele um modo de ver o mundo, e nesse sentido o mundo fica mais pobre.

Não se trata de um idealismo, de querer que nada deixe de existir, mas que essa morte não seja uma morte violenta e que retire a dignidade daquele que morre. Que não seja uma morte que impeça a sobrevivência das perspectivas múltiplas sobre o mundo. Que não seja uma morte como a de Mineirinho. Como sabemos esse outro figurante, o bandido Mineirinho foi resgatado pela literatura de Clarice. Ele sobrevive na crônica que a própria Clarice disse ser um de seus textos prediletos. Acho sintomático que, na última entrevista, Clarice tenha querido citar um texto que poderia ter sido esquecido, não fosse esse seu desejo de nos fazer sempre estranhar o modo como olhamos para as coisas.

Ainda pensando no caso de *A hora da estrela* e de como essa obra pode ser vista como um dos textos nos quais Clarice reivindica o lugar de seres menores e recusa não contar os fatos pelo olhar do cronista que escreve a contrapelo, podemos ler uma passagem em que esse dever do escritor de fazer visível essas experiências menores fica sublinhado pela voz do narrador Rodrigo S.M.:

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que eu já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara – e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo.)

E agora apago-me de novo e volto para essas duas pessoas que por força das circunstâncias eram seres meio abstratos (LISPECTOR, 1998, p. 57).

Talvez, como diz Rodrigo S.M., o ofício do escritor seja exatamente enxergar aquilo que outras pessoas não conseguem ver, outros modos de existência, seres que o narrador de *A hora da estrela* diz serem meio abstratos porque estão longe dos grandes holofotes e acabam por desaparecer nas grandes cidades. Fazer esses seres aparecerem não resolve todos os problemas, mas resgata pelo menos no campo da arte alguma dignidade para essas parcelas da humanidade. Isso não é tudo e nem muito, mas é o que podemos esperar da literatura. Como disse certa vez Italo Calvino também precisamos agir e aprender em outras esferas (CALVINO, 2009, p. 9-26).

Aparecer, desaparecer

Por fim, cabe dizer que são muitos os seres figurantes que estão no mundo. Clarice tinha uma responsabilidade em advogar por eles. Da molécula, do ovo que aparece como uma existência mínima e que pode ser tornar outro ser, passando pelos bichos, insetos e seres do mundo vegetal, ao homem, à mulher e a outros seres que escapam a esses enquadramentos binários, como seres singulares, os textos clariceanos nos convidam a olhar de modo dialético, sem que isso signifique querer chegar numa síntese. A imagem de Clarice como escritora será neste século 21 uma imagem sobrevivente, ela voltará como um *Dibbouk*, que nos atormenta e que embaraça tudo, para que não sejamos ingênuos de ver o mundo a partir do triste esquema de bem e mal e das outras dicotomias que empobrecem modos de existir menores e ainda inauditos.

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada durante a V Jornada Atlas e Ciclo de leituras do GT de Literatura Comparada da ANPOLL numa mesa redonda realizada em 24 de setembro de 2020, dedicada a Clarice Lispector intitulada Clarice Lispector: escritos e imagens. Decidi manter o tom da apresentação oral com todas as marcações como forma de registro dessa mesa que se encontra disponível no Youtube.

² Vale dizer que o livro de Lapoujade é uma leitura de outro filósofo, Étienne Souriau, e de sua obra sobre os diferentes modos de existir. Cf. SOURIAU, Étienne. *Diferentes modos de existir*. Tradução Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

Referências

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [recurso digital].

CALVINO, Italo. "O miolo do leão". In: _____. Assunto encerrado. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 09-26.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2018 [recurso digital].

DIDI-HUBERMAN, Georges. Falenas: ensaio sobre a aparição 2. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial, 2018.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: N-1, 2017.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 57.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

SOURIAU, Étienne. Diferentes modos de existir. Tradução Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: N-1 Edições, 2020.



**ANOTAÇÕES IMEDIATAS PARA
*A HORA DA ESTRELA***

Maria das Graças Fonseca Andrade

*Para Lucélia (In memoriam),
que me deu, vagarosa e sinceramente, sua mão em amizade.*

Para Luiz Lopes,
porque “dar a mão a alguém foi o que eu sempre esperei da alegria”.

Este artigo consiste em uma investigação sobre os manuscritos de *A hora da estrela*, último livro publicado por Clarice Lispector, em 1977, pela Livraria José Olympio Editora. Os referidos manuscritos foram depositados no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, em 2004, por Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector e responsável pelo espólio da autora. Em setembro de 2011, fui ao Rio de Janeiro a fim de pesquisar, *in loco*, esse material que se encontra distribuído em 35 envelopes e soma um total de 75 folhas.

O estudo dos manuscritos de *A hora da estrela* se justifica porque, apesar de disponível para estudos desde 2004, até agora, salvo engano, só há notícias de apenas dois trabalhos sobre esse material: a crônica de Paloma Vidal, intitulada “E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de *A hora da estrela*”, escrita especialmente para a edição comemorativa dos 40 anos de publicação de *A hora da estrela*, e “Inspiração e concatenação: rascunhos do processo criativo de *A hora da estrela*”, de Anderson Pires da Silva e Luciana Freesz, ambos datados de 2017.

Os trabalhos supracitados, embora sejam trabalhos iniciais, são, no entanto, importantes, pois apontam para a necessidade de pesquisas na perspectiva teórica da Crítica Genética. O fato de termos, até então, poucas pesquisas dessa natureza também pode ser compreendido se considerarmos as palavras de Maria Zilda Cury: “nem sempre é valorizado pela crítica e teoria da literatura o lidar com a fonte primária, não por falta de material, mas talvez pelo preconceito ante o trabalho artesanal que ele pressupõe: levantamento, classificação e decifração” (CURY, 1992, p. 98 - 99).

Não obstante, contamos ainda com a dificuldade de acesso aos manuscritos de *A hora da estrela*, no caso específico. O livro *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*, apesar de anunciar em sua capa e ficha catalográfica a publicação dos manuscritos de *A hora da estrela*, apresenta apenas uma pequena amostra dos manuscritos em questão (não nos esqueçamos de que ele é composto de 75 folhas). No livro supracitado, constam 16 páginas dos manuscritos, mas, em quatro delas, há uma sobreposição de outros fragmentos dos manuscritos, de modo que compromete a visibilidade da página que aparece sobposta¹. Assim sendo, torna-se evidente que não há, nesta publicação de *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*, realmente, o intuito de dar a ver ao grande público os manuscritos do livro em questão.

Em 2011, antes de ir averiguar os manuscritos de *A hora da estrela*, mantive contato com o Sr. Paulo Gurgel Valente, conforme encaminhamento do IMS, solicitando que as imagens dos manuscritos de *A hora da estrela* me fossem cedidas para pesquisa. Ele, contudo, na ocasião, autorizou que apenas 10 imagens me fossem outorgadas pelo IMS, o que, de fato, ocorreu.

Na investigação que realizei no IMS, à época, observei que os manuscritos são constituídos de notas, frases e também de textos mais extensos, o que aponta para um esforço de Clarice Lispector para agrupar essas notas, concatená-las.

Convém lembrarmo-nos que, no caso de Clarice, a criação literária começa com frases, como ela mesma respondeu em entrevista concedida a *O Pasquim*, em 1974:

Ivan – Quando você senta na (sic) máquina você já sabe o que vai escrever?

Clarice – Não sei quase nada. De repente me vem uma frase inteira (LISPECTOR, 1974, p. 13).

Às vezes são palavras isoladas, às vezes expressões, frases. Frases que vão sendo encadeadas e, assim, formando notas, e as muitas notas reunidas poderão compor, posteriormente, textos mais extensos, até mesmo livros, conforme pode-se verificar no depoimento de Clarice Lispector gravado no Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro, em 20/10/1976, quando respondeu a Marina Colasanti, a respeito de seu primeiro romance:

MARINA COLASANTI: Você partiu para esse livro com uma estrutura de romance já visualizada ou trabalhou primeiro formando pedaços que montou num romance?

CLARICE LISPECTOR: Olha... (...). Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: "Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo". Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. *Já vem a frase feita*. E assim, enquanto eu deixava "para amanhã", continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: "Depois faz sentido, uma está ligada a outra". Aí eu fiz. Estas folhas soltas deram *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 2005, p. 143 – grifo nosso).

O método clariceano, conforme ela própria declarou, é o método da anotação da frase, independente da hora e do lugar em que esta lhe ocorra. Foi o que Lúcio Cardoso ajudou-a a compreender: se houver a possibilidade de arranjo entre as notas, se elas puderem ser encadeadas de modo a fazer sentido, poderão vir a compor um livro.

Em entrevista concedida a Edilberto Coutinho, em 29/04/1976, Clarice ratificou que seu método consistia em anotar (a qualquer hora e em qualquer lugar)

as inspirações que lhe vinham e em reuni-las, encadeá-las posteriormente, de modo que fizesse sentido:

- Vou tomando notas. Às vezes acordo no meio da noite, *anoto uma frase* e volto para a cama. Sou capaz de escrever no escuro, num cinema, meu caderninho sempre na bolsa. Depois eu mesma tenho dificuldade de decifrar minha letra. Mas é assim. Desde o primeiro livro. Eu tinha uma porção de notas, não sabia direito o que fazer com elas. Lúcio Cardoso me disse, então, se todas as notas são sobre um mesmo tema você tem o livro pronto. E assim foi (LISPECTOR, 2004, p. 79 - 80, grifo nosso).

Ainda no depoimento concedido ao MIS, em 1976, Affonso Romano de Sant'Anna confessou desconfiar que o livro *Água viva*, ao contrário, pareceu-lhe ter sido elaborado de uma só vez:

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: Quebrando um pouco a cronologia, o *Água viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma coisa fluida e que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo seu de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou? (LISPECTOR, 2005, p. 147).

Ao que Clarice contestou, mostrando como, de fato, a anotação é o seu método de composição:

CLARICE LISPECTOR: Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras páginas e disse assim: "Esse livro eu vou publicar". Ele publicou e saiu tudo muito bem (LISPECTOR, 2005, p. 147).

Conforme afirmo em minha tese de doutorado *Da escrita de si à escrita fora de si: de Objeto gritante à Água viva*, Clarice Lispector esteve às voltas com a elaboração de *Água viva* de 1971 a 1973, o que refuta a ideia de Affonso Romano de Sant'Anna de que este livro tenha sido escrito "de um jorro só". *Água viva*, inclusive, possui duas versões, dois datiloscritos que estão depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Museu de Literatura Brasileira, mais especificamente no Arquivo Clarice Lispector, com outros títulos: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida e Objeto gritante*.

No primeiro datiloscrito de *Água viva*, é possível constatar a elaboração de um "Roteiro" manuscrito, com letra da escritora elencando sete itens a serem seguidos para a feitura do livro. Dentre eles, o segundo item consiste em "copiar as páginas soltas de anotações", o que comprova que o método da anotação funciona até mesmo quando uma versão da obra se encontra concluída, porém ainda não publicada, ou seja, até que se dê a publicação, Clarice Lispector continua inserindo no texto em elaboração notas e, neste caso em particular, cortando 99 crônicas, já publicadas no *Jornal do Brasil*, as quais foram identificadas e elencadas por mim, na tese supramencionada.

Reconheço, na obra em progresso, *Objeto gritante*, que Clarice Lispector procedeu de modo igual ao que se evidencia desde seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*: procurou construir um texto que fizesse sentido, tomando as crônicas como se fossem notas, "coletando pedaços" e procurando ligá-las, isto é, não é que a crônica seja uma nota, mas o procedimento que ela adota na construção do texto é o mesmo: a crônica equivale a um fragmento que ela recorta de uma outra publicação, *Jornal do Brasil*, e cola em seu novo texto, transformando-o, muitas vezes, em outro gênero: de crônica à ficção. É o que podemos verificar na capa da primeira edição de *Água viva*: ali aparece, do lado esquerdo, na parte inferior, a classificação que Clarice Lispector atribuiu ao livro: Ficção.

Esse processo de composição de escrita de Clarice Lispector, a partir de notas, fragmentos, copiando-se a si mesma, e fazendo de cada cópia um texto diferente, deslocando o fragmento e reconstruindo-o, leva a escritora a indagar-se sobre como é que se escreve e até a admitir, o que pode parecer paradoxal, que ela própria, sendo escritora, não sabe escrever.

Em “Como é que se escreve”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 30 de novembro de 1968, a escritora pergunta ao leitor: como é que se escreve? E ela mesma chega à conclusão que escrever é da ordem do fazer². Todavia, constatamos que o fazer, na obra literária de Clarice Lispector, não pressupõe o domínio de uma *techné*, não é da ordem do saber fazer (*know-how*); é no gerúndio que ele acontece: ela só sabe escrever quando está escrevendo.

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?

Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve (LISPECTOR, 1994, p. 161).

Fato é que Clarice Lispector, nas várias oportunidades que teve de entrevistar outros escritores, não deixou de inquirir cada um deles a respeito de seus métodos de criação.

Atentemos para as perguntas recorrentes nos diálogos que ela mantém com outros escritores. Em entrevista a Jorge Amado, por exemplo, ela pergunta:

- Qual é o seu método de produção?
- Você se inspira em fatos reais ou os imagina? (LISPECTOR, 2007, p. 10).

Em entrevista a Érico Veríssimo, ao tempo em que pergunta ao amigo, dá, de antemão, a sua resposta:

- De onde lhe vem a inspiração para o seu trabalho?
- Você planeja de início a história ou ela vai se fazendo aos poucos? Eu, por exemplo, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho (LISPECTOR, 2007, p. 27).

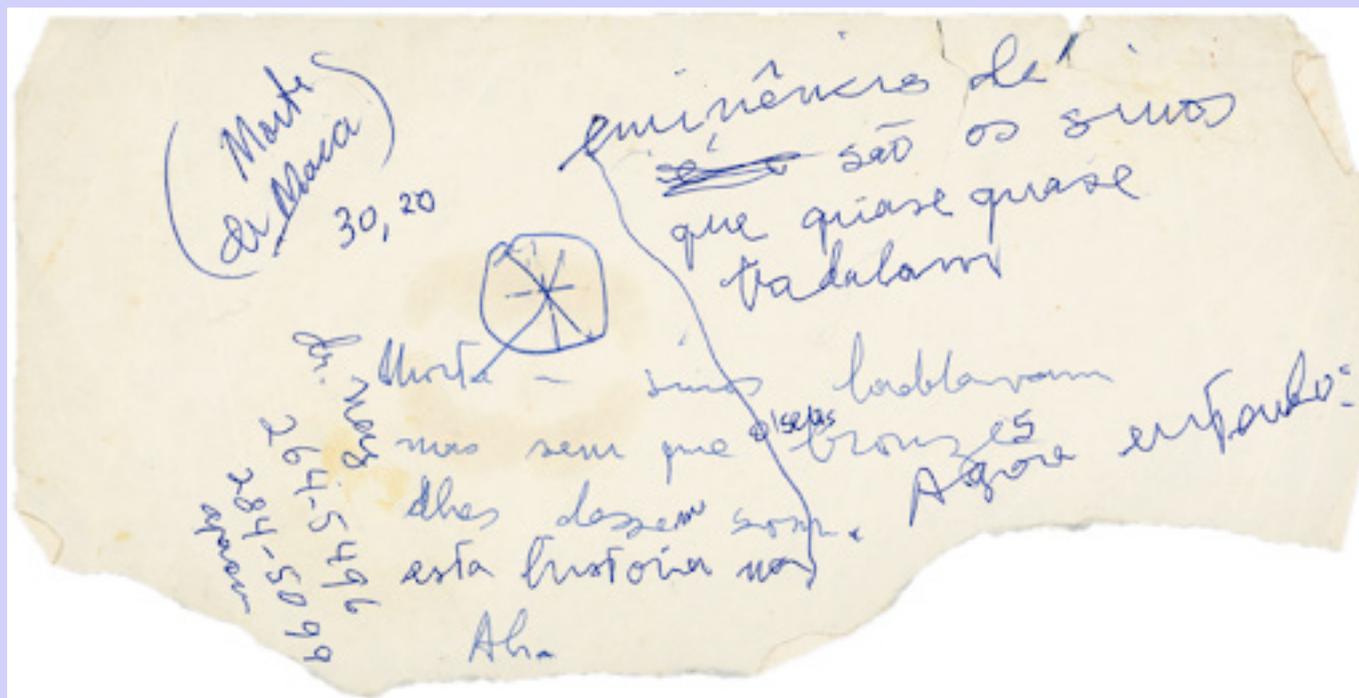
Clarice se amolda a esse método próprio, que se desenhou desde a publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, conforme declarou um ano antes de sua morte, em 1976: “o que me interessa é anotar. Juntar é muito chato” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Também Rodrigo S. M., narrador-autor de *A hora da estrela*, personagem que funciona como uma espécie de *alter ego* de Clarice, afirma preferir os *leves prenúncios*: “O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios” (LISPECTOR, 1977, p. 37).

Em 1977, respondendo a Julio Lerner, ela ratifica seu método de trabalho: “Quando eu estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente” (LISPECTOR, 2011, p. 177 - 178). Anotar os leves prenúncios e depois juntá-los: anotar coisas que lhe vêm e concatenar as

inspirações; anotar seguindo o vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que ela trabalha. É por causa desse método de trabalho adotado por Clarice Lispector que encontramos entre os manuscritos de *A hora da estrela* notas avulsas, escritas nos mais diversos suportes: em pedaço de papel ofício ou pautado, em envelope a ela endereçado reutilizando-o, em folha de requisição de talão de cheques, em papel marcado com batom etc.

Quero destacar que estou realizando as transcrições das notas de Clarice Lispector para a elaboração de *A hora da estrela*, embora com algumas dificuldades, pois como admitiu Olga Borelli, “alguns de seus manuscritos eram quase ilegíveis” (BORELLI, 1981, p. 12). Exemplifico com as notas a seguir:

Figura 1: nota da pasta 6/35



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

<https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/notas-de-a-hora-da-estrela>

A respeito da dificuldade de se compreender a letra muitas vezes ilegível de Clarice Lispector, vale ressaltar que, na madrugada de 14/09/1966, ocorreu um incêndio na residência da escritora que habitava, então, o apartamento 701 da Rua Gustavo Sampaio, nº 88, no Leme. Em decorrência do acidente, a autora ficou gravemente ferida, em estado de coma durante quatro dias, permanecendo internada durante dois meses. A parte do corpo mais afetada foi sua mão direita, que quase teve de ser amputada (GOTLIB, 2008, p. 368). O acidente tirou da mão que Clarice utilizava para escrever a precisão e a agilidade, conferindo-lhe dureza e gestos mal controlados, o que justifica os traçados tortos e trêmulos, às vezes, ilegíveis até para a própria escritora.

A nota da pasta 6 é constituída de um pedaço de papel ofício, aparentemente rasgado à mão devido à irregularidade das bordas, cujo verso revela duas marcas de boca feitas com batom cor de rosa e o número 96,90, escrito à caneta (no canto direito), possivelmente pela própria Clarice Lispector.

Há um asterisco circulado, localizado mais ao centro do pedaço de papel, bem como a inscrição "Dr. Ney" seguida de dois números telefônicos, localizada na parte inferior esquerda; abaixo dos números telefônicos há uma palavra ilegível; tais inscrições, aparentemente, não têm relação com o registro das frases para a composição de *A hora da estrela*. No canto esquerdo desta nota, constam entre parênteses "Morte de Maca" com a caligrafia de Olga Borelli e, abaixo dos parênteses consta "30,20" que não diz respeito à frase a ser incluída em *A hora da estrela*. A anotação da frase para compor o livro inicia-se na parte inferior do papel e um traço, após a preposição "na", indica a continuidade da frase no canto superior do papel. Fizemos a seguinte transcrição da nota:

Morte – sinos badalavam mas sem que os seus bronzes lhes dessem som.
Agora entendo: esta história na eminência de é são os sinos que quase
quase badalam

Ah³.

O “é”, bem como uma outra letra ao lado, que ia começando a se formar e que não conseguimos compreender exatamente qual era, estão riscadas à caneta.

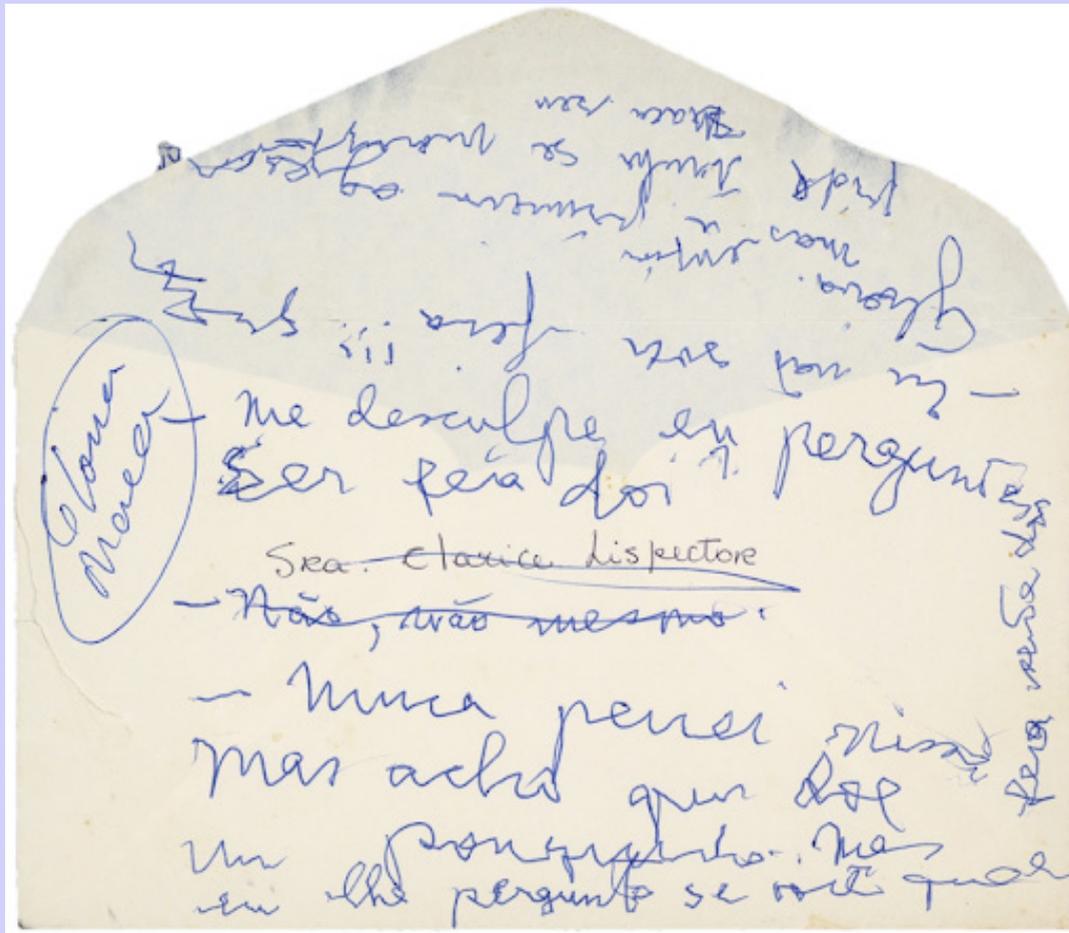
Há um traço que liga a preposição “na” ao “e” do início da palavra “eminência”. Este vocábulo está, como é possível constatar, escrito indevidamente, embora também haja no léxico a palavra “eminência”, mas no contexto, compreendemos que a palavra que a escritora desejava utilizar era “iminência”, portanto, iniciada com “i”. Todavia, no livro publicado está grafada como “iminência”, na forma ortográfica correta, conforme é possível verificar: “Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam.” (LISPECTOR, 1977, p. 103).

O papel desta nota está um pouco rasgado. É interessante observar ainda que a nota é escrita com dois tons diferentes de esferográfica azul. Isso demonstra que Clarice escrevia e reescrevia também suas notas, como é possível visualizar aqui: “o/seus” é acrescentado posteriormente, com outro tom de caneta azul e inclusive acima do padrão linear que a escritora utilizou primeiramente, bem como o “s” de bronzes e o “m” de dessem. Parte da nota foi, como podemos constatar, inserida posteriormente com o tom mais escuro de azul: “Agora entendo: esta história na eminência de são os sinos que quase quase badalam”.

Em *A hora da estrela* – Manuscrito, publicado pela editora francesa SP Edições - Éditions Saint Pères, neste ano de 2021, esta nota aparece nos “Anexos” e o seu verso aparece em outra página, como sendo outra nota autônoma. De modo que, para a

elaboração de uma edição crítica dos manuscritos de *A hora da estrela*, *A hora da estrela* – Manuscrito não é suficiente para uma análise fidedigna de como os manuscritos aparecem, de fato, no material resguardado pelo Instituto Moreira Salles. Informações importantes como o tipo, a aparência e o estado do suporte da nota em questão, perderam-se, pela forma como foram impressas e organizadas pela *Éditions Saint Pères*.

Figura 2: Pasta 7/35



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

<https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/notas-de-a-hora-da-estrela/>

Esse fragmento está escrito em um envelope que tem como destinatária a “Sra. Clarice Lispector”, cujo endereçamento encontra-se riscado à caneta. O envelope

funciona, então, como suporte para esta nota, que também ocorre de modo manuscrito, na qual se observa que a escrita segue três direções distintas: horizontalmente, verticalmente e de ponta-cabeça. A transcrição da nota se deu da seguinte maneira:

Gloria

Maca

- me desculpe eu perguntar
ser feia doi?

~~Sra. Clarice Lispector~~

~~= Não, não mesmo.~~

- Nunca pensei nisso
mas acho que doe
um pouquinho. Mas
eu lhe pergunto se você que é
feia sente dor

Eu não sou feia!!! gritou

Gloria.

mas enfim a primeira agressividade
tinha se manifestado

Maca sen

Em *A hora da estrela*, no livro publicado em 1977, essa nota é inserida como parte do diálogo entre Glória e Macabéa, que ocorre depois que Olímpico dera o fora em Macabéa e após ela comprar um batom vermelho vivante para com ele borrar a própria boca:

- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?

- Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.

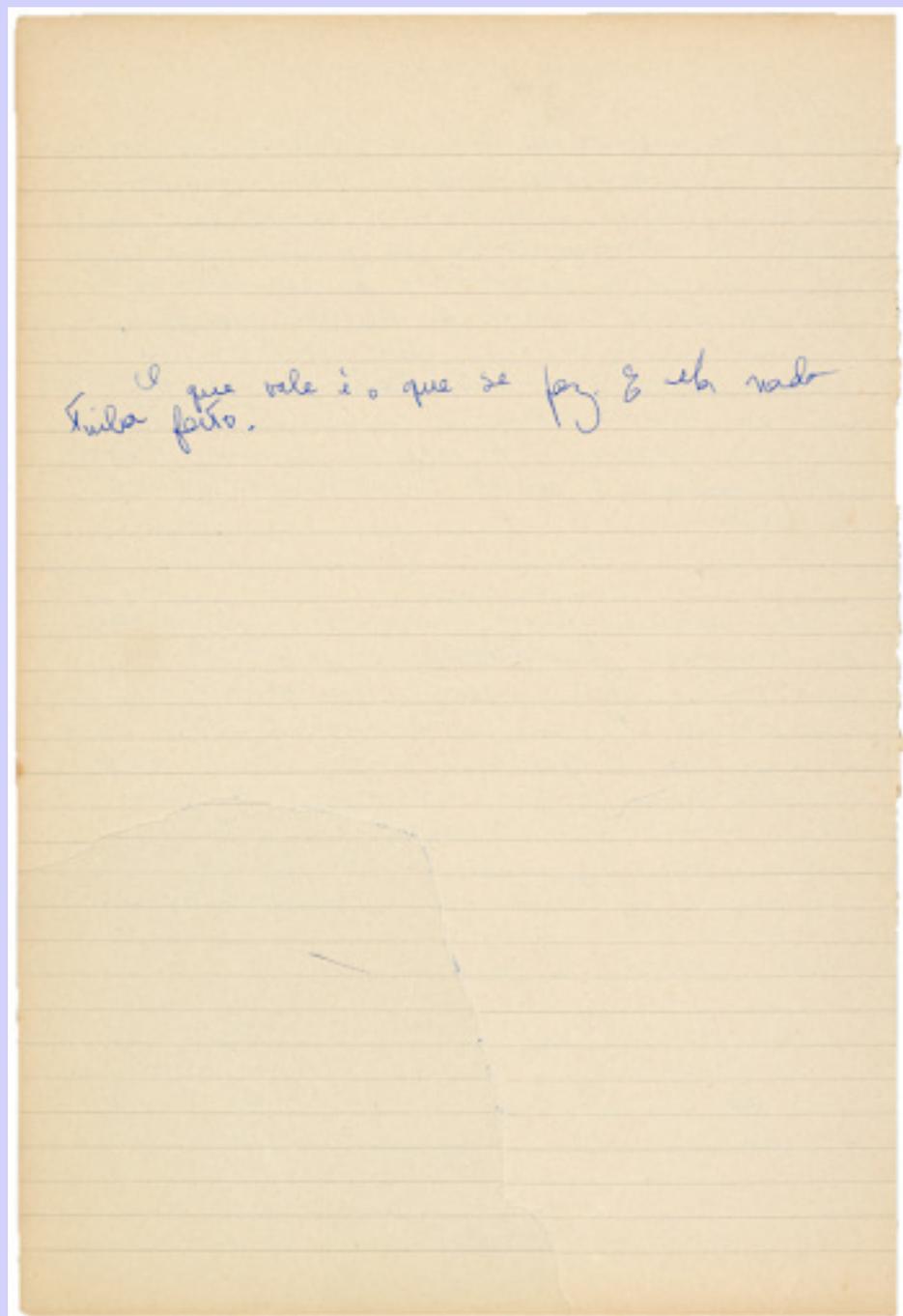
- Eu não sou feia!!! - gritou Glória (LISPECTOR, 1977, p. 75).

Da nota que consta na pasta 7, as três últimas linhas foram suprimidas do livro: “mas enfim a primeira agressividade tinha se manifestado”. Acreditamos que, para sustentar a imagem de que a nordestina era “sem fibra”, “era doce e obediente”, Clarice tenha optado por suprimir da personagem esse predicativo “agressiva”, deixando-o exclusivamente para o escritor, Rodrigo S. M.:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (LISPECTOR, 1977, p. 33).

Macabéa: desfibrada, doce, obediente, incompetente para a vida, inapta, passiva, inconsciente de si, inerte.

Figura 3: Pasta 33/35



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

<https://site.claricelinspector.ims.com.br/acervo/notas-de-a-hora-da-estrela/>

A Figura 3 é uma nota que aparece no verso da última página (10) da pasta 33, portanto, página 126, segundo marcação do IMS.

Fizemos a seguinte transcrição da nota: “O que vale é o que se faz. E ela nada tinha feito.”

Essa afirmação não consta no livro *A hora da estrela*. Quando me deparei com essa nota, isolada, após dez páginas de texto seguidas, precisamente as que compõem a pasta 33, fiquei pensando de quem seria essa frase, se de Rodrigo S. M., que além de criar a história de Macabéa seria capaz de refletir sobre a própria personagem, ou se de Clarice Lispector que, quase ao final do livro atestaria a invisibilidade de Macabéa. Melhor pensando, esse “ela” referir-se-ia a quem, exatamente? À Macabéa? À Clarice Lispector fazendo, quem sabe, um balanço da própria vida? A um “ela sem rosto” que facultaria ao leitor se perguntar: e eu, o que tenho feito? Tenho feito minha vida valer?

De todo modo, com a caligrafia de Clarice Lispector, encontramos uma nota que parece apontar para a confirmação da impossibilidade de vida de Macabéa. Vale, na vida, a ação. Ela, inerte, paralisada em seu mundo pequeno, cheio de paredes, não se movia, embora seu deslocamento do sertão de Alagoas para o Rio de Janeiro. Ela, anônima, na cidade inconquistável, não tinha conseguido fazer de sua vida um acontecimento, senão ao morrer atropelada. E aqui retomo um dos treze títulos do livro: “Registro dos fatos antecedentes”. E, não obstante o desejo do autor interposto, Rodrigo S. M., de respeitar a cronologia da vida, de começar pelo início, e não pelo fim – que poderia justificar o começo – de esperar o transcorrer do tempo para registrar os fatos, eu lhes pergunto: Quais fatos precisamente antecederam a morte de Macabéa? Quais fatos justificaram a existência de Macabéa?

As oportunidades de analisar, tanto os datiloscritos de *Água viva* quanto os manuscritos de *A hora da estrela*, fizeram-me reconhecer que o método de escrita de

Clarice Lispector, praticado desde *Perto do coração selvagem*, permaneceu o mesmo até seu derradeiro livro *A hora da estrela*. Este trabalho que ora apresento é apenas uma mostra da pesquisa que venho desenvolvendo com os manuscritos de *A hora da estrela*. Trata-se de um trabalho longo, meticuloso, que requer tempo para ler (muitas vezes decifrar) e transcrever os manuscritos, verificar se as notas foram ou não inseridas no livro publicado, se foram ou não modificadas e o que restou de fora, constituindo o que chamamos “lixo de escrita”.

A grande questão que me resta é: parodiando Rodrigo S. M. que, depois de tanto modificar sua vida para alcançar a personagem Macabéa, pergunta-se “Voltarei algum dia à minha vida anterior?” (LISPECTOR, 1977, p. 29), pergunto-me: depois do contato com os manuscritos de *A hora da estrela*, voltarei a ler o livro publicado em 1977 como outrora? Faço, então, minhas as palavras do autor de Macabéa: “Duvido muito”, pois, agora, além de leitora do livro publicado, sou também leitora dos manuscritos do livro. E na condição de leitora dos manuscritos, cito as palavras de Clarice Lispector ao fim do manuscrito de *A hora da estrela*, convocando o leitor para uma participação, mesmo tendo findado a história:

“Quem souber mais sobre Macabéa (...), que então venha e me diga (...).”

- Pois então, é agora mesmo que insisto na pergunta com veemência colérica: Que foi feito de Macabéa?”

Com esta indagação em tom colérico Clarice Lispector amplia a questão da inércia de Macabéa: ela nada tinha feito na vida, senão morrer derramando tragicamente seu sangue vermelho vivante sobre as páginas brancas da narrativa de Rodrigo S. M. E nós, seus leitores, o que poderemos dizer a Clarice Lispector, 44 anos depois de *A hora da estrela* ter sido publicado: o que temos feito de Macabéa?

¹ Cf. LISPECTOR, 2017, p. 116, 117, 127, 128.

² Lembrar que a palavra poesia provém do “grego *poiésis*, eós ‘criação; fabricação, confecção; obra poética, poema, poesia’” (HOUAISS, 2001, p. 2246)” (HOUAISS, 2001, p. 2246).

³ Manuscritos de *A hora da estrela*. Instituto Moreira Salles.

Referências

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. Da Escrita de si à Escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector. Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

CURY, Maria Zilda Ferreira. "A biblioteca como metáfora". In: CARVALHO, Abigail de Oliveira et alii (Org.). Presença de Henriqueta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 93-100.

GOTLIB, Nádya Battella. Clarice fotobiografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 368.

LERNER, Julio. "Meu encontro com Clarice". In: Clarice Lispector, essa desconhecida... São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 17-32.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos/ Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Entrevistas – Clarice Lispector. (Org. de Claire Williams; Preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Outros escritos. (Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela (Manuscrito). Cambremer, France: *Éditions des Saint Pères*, 2021.

LISPECTOR, Clarice. Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector. (Jornalista responsável: Antonio Fernando De Franceschi). São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17-18, dez. 2004.

LISPECTOR, Clarice Clarice. O Pasquim. Rio de Janeiro, 3-9 jun./1974, p. 10-13.

LISPECTOR, Clarice. Programa Panorama Especial. TV Cultura: São Paulo, 1977. (28: 31). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>. Acesso em: 17 nov. 2015.

ROCHA, Evelyn (Org.). Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. (Encontros).

WILLEMART, Philippe. Crítica Genética e Psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos; n. 214).

A HORA DA ESTRELA: DO LIVRO AO FILME

Mírian Sousa Alves



Tomando como ponto de partida a imagem de um palimpsesto como figura que ilustra o processo de construção textual, tal como proposto pelo linguista francês Gérard Genette, esse estudo buscará perceber de que forma a adaptação fílmica “A hora da estrela”, dirigida por Suzana Amaral, nos permite ler, através da mediação da câmera, o romance homônimo de Clarice Lispector. Ao falar sobre o processo de construção textual, o linguista francês Gérard Genette evoca a imagem de um palimpsesto a fim de explicitar as inúmeras camadas que compõem a escrita.

Em um segundo momento, buscaremos, com a ajuda do pensador alemão Hans Gumbrecht, perceber de que forma as noções de atmosfera e ambiente, tais como elucidadas por esse pensador, nos permitem perceber marcas da escrita de Clarice Lispector no filme dirigido por Suzana Amaral. Esses dois autores foram escolhidos porque consideramos seus estudos potentes métodos de análise dos processos que permeiam a produção e a recepção dos textos literários e suas adaptações. Começamos, portanto, pela noção de palimpsesto.

Da alusão à paródia, inúmeros são os processos que permitem aos leitores vislumbrar, diante de um texto literário, a presença de textos anteriores que de alguma forma ali se fazem presentes. Embora muitas sejam as abordagens teóricas possíveis para a reflexão acerca de uma adaptação fílmica, optamos aqui por pensar a escrita fílmica, assim como a escrita literária, enquanto um texto derivado, que se constrói a partir da existência de textos que o antecedem. Por essa razão, gostaríamos de começar este artigo evocando a imagem do palimpsesto, tal qual exposta por Gérard Genette.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, s/p).

Inúmeras cenas do filme de Suzana Amaral foram criadas como acréscimos ao texto que desencadeou a adaptação e, apesar de não representarem partes explícitas do enredo de Clarice, evocam o romance e a poética da autora, pois recriam a atmosfera e o ambiente do texto literário. Queremos mostrar, neste texto, que além do enredo, das personagens, do tempo e do espaço da narrativa, outros aspectos também exibem, por transparência, como em um palimpsesto, camadas do texto de origem. Essa presença do texto de Clarice no filme, entretanto, deriva de um intrincado processo de leitura e recriação tecido coletivamente pela diretora e roteirista Suzana Amaral, pelo elenco e por outros participantes do processo de adaptação. Como pontua Waldman (*apud* LOPES, 2020, p. 304),

o livro [*A hora da estrela*] se multiplica em três, três narrativas que se coadunam: a história do narrador Rodrigo S. M., que se apresenta como autor do livro, sobrepondo-se à figura de Clarice Lispector, cujo nome figura na capa do livro; ao mesmo tempo em que Rodrigo conta sua história, ele narra outra história, a de uma moça nordestina de 19 anos, Macabéa, que sai de Alagoas e vai parar no Rio de Janeiro, tentando sobreviver; e, além da história de Rodrigo e de Macabéa, temos uma terceira história, a da reflexão sobre a própria narrativa e seus impasses.

Embora à primeira vista possa parecer que o filme retira a narrativa de Rodrigo, atendo-se apenas à história de Macabéa, uma leitura mais atenta nos permite perceber que a voz de Rodrigo perpassa toda a narrativa fílmica e é ela quem dita a distância entre o espectador e Macabéa, bem como as relações afetivas tecidas entre esses participantes do acontecimento fílmico. Ao longo deste trabalho, tentaremos perceber de que forma o olhar do narrador que se transfigura em autor, Rodrigo S. M., é recriado no filme de Suzana Amaral.

A criação do romance e o aparecimento de Macabéa como uma pintura silenciosa

“Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência”, insiste o narrador enquanto apresenta ao leitor a protagonista do romance. O narrador, um homem que explicita o próprio nome, Rodrigo S.M., conta que assim como a protagonista, também se criou no Nordeste e sente-se compelido a contar a história da moça. A figura de Macabéa parece ganhar corpo ao captar “o espírito da língua”. Como explica Rodrigo, Macabéa é construída paralelamente à força das palavras, pois “às vezes a forma é que faz conteúdo” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Sobre esse aparecimento da personagem que se dá paralelamente à construção de sua imagem e totalmente intrincado à força da escrita, afirma o narrador:

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Como “tornar nítido o que mal vê” torna-se o conflito que lentamente o narrador dissolve à medida que a datilógrafa vai ganhando forma. Além de permitir que sua imagem venha à tona, o narrador/autor coloca-se ainda outro desafio, o de garantir que os leitores vejam a protagonista com a mesma delicadeza que ele a vê. Ao longo do texto, Rodrigo reafirma a todo instante sua identificação com a figura que gradualmente ganha corpo ao longo do romance. “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (LISPECTOR, 2018, p. 21).

Ao trazer o próprio corpo e suas sensações para o centro do processo de escrita e invocar também o corpo do leitor, o autor/narrador Rodrigo S.M. não suplica apenas pelo olhar delicado em direção à datilógrafa que ali começa a ganhar forma, mas expõe também a perspectiva do romance em relação ao processo de escrita: “escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Diante disso, a questão que aqui se coloca é perceber de que forma o corpo fílmico proposto por Suzana Amaral é capaz de acolher e conferir uma forma audiovisual ao gesto de escrita proposto por Clarice Lispector em *A hora da estrela*. Na adaptação fílmica, que estratégias foram adotadas para apresentar a intimidade e força desse encontro travado entre o autor/narrador e a protagonista do texto clariceano. De que forma a delicadeza do olhar do narrador em direção à figura de Macabéa e à fragilidade que a envolve foram recriados pelo filme?

Outro ponto que merece destaque no romance é o fato da história da protagonista, que busca tão intensamente a leveza, ser perpassada do início ao fim por uma dor que parece indissolúvel. “Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Como explica Lopes,

na obra de Clarice, o que interessa é sempre o mundo que não foi apaziguado, no qual não existe um triunfo final sobre as adversidades, mas antes o espaço da luta e não da redenção. A vida que se inscreve em seus textos é, sobretudo, algo agônico, perpassado pela dor, pelo sofrimento, pela morte, que são transfigurados (nunca “superados” ou eliminados) em potência (LOPES, 2020, p. 298).

Em uma das primeiras cenas do filme, o espectador é colocado diante da datilógrafa, ainda antes de saber seu nome. O cenário destaca-se pelas paredes sujas e descascadas e pelo excesso de arquivos e caixas nas prateleiras. Somado à sujeira do ambiente, o diálogo travado entre os dirigentes da firma torna o espaço de trabalho da datilógrafa ainda mais inóspito. Na conversa entre eles, não apenas o nome de Macabéa é ridicularizado, como também sua aparência física. “- Como ela é feia, heim, rapaz?”; “- Feiíssima”; “- É, ela é meio desajeitada, sim”.

Dessa forma, ainda na cena de apresentação da personagem, já é possível perceber que lentes serão usadas pelos demais personagens para enxergar a figura de Macabéa. “Existe a quem falte o delicado essencial”, explica o narrador do romance. Na pensão onde mora, Macabéa também é vista pelos demais com um olhar que mescla estranhamento e desprezo: “Eu acho ela meio esquisita”; “Deus me perdoe, ela tem uma cara de sonsa”.

Enquanto os personagens ao redor de Macabéa a veem com exagerada frieza e pouca compreensão, o que pode ser percebido pelos diálogos e pela nitidez e distanciamento da imagem como é filmada; Macabéa não vê a si mesma da mesma maneira. Lentes desfocadas, vidros embaçados e espelhos trincados foram artifícios encontrados por Suzana Amaral para recriar, no espaço fílmico, o olhar amoroso e ligeiramente desfocado como a protagonista se percebe e como Rodrigo, o autor/narrador

a enxerga. Afinal, a força do encontro desse suposto autor com a história de Macabéa e a potência das palavras dão corpo à imagem da moça. “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio”, explica o narrador.

Embora tente ser duro e rígido em determinados momentos, na maior parte do romance, Rodrigo descreve Macabéa com extrema delicadeza e generosidade. “Só eu a amo” (LISPECTOR, 1998, p. 30), explica o narrador que, em outro trecho, faz um apelo aos leitores: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Essa mediação do espelho, como espaço de encontro entre Macabéa e Rodrigo, já havia sido apontada no romance clariceano. O espelho, assim como o local da escritura, dá corpo ao encontro desse suposto escritor fracassado com a alagoana que o mobiliza ao ato da escrita. “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Embora o espelho tenha sido aí mencionado como forma de mostrar a fusão dos corpos de Rodrigo e Macabéa, como se ela trouxesse vida ao seu criador, no filme, espelhos e vidros materializam a presença desse suposto criador que conseguia narrar os fatos sem distanciar-se das sutilezas que compõem a singularidade dessa personagem.

A leitura do romance e a criação de seus enquadres

A palavra *Stimmung*, que propositalmente não é traduzida por Gumbrecht, porque somente em alemão o vocábulo reúne ao mesmo tempo *Stimme* (voz) e *stimmen* (afinar um instrumento musical) refere-se simultaneamente aos estados de espírito e às atmosferas que são “experimentadas num *continuum*, como escalas de música”. Segundo o autor, assim

como temos nosso humor afetado pelo clima ou pela atmosfera, também temos nosso corpo afetado a partir do sentido da audição, pela percepção da voz e das atmosferas da música e dos textos literários. Essa abordagem parte, portanto, do pressuposto da íntima relação travada entre literatura e música, relação que se torna bastante evidente em *A hora da estrela*. Para o autor,

À primeira vista, poderia parecer que a música e o clima atmosférico não seriam nada além de metáforas para aquilo que chamamos de “tom”, “atmosfera”, ou mesmo o Stimmung de um texto. Mas o meu argumento é que esses tons, atmosferas e Stimmungen não existem nunca completamente independentes das componentes materiais das obras – principalmente da sua prosódia. Então, os textos afetam os “estados de espírito” dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Embora possa parecer que a questão estética prevaleça nessa forma de abordagem dos textos literários, o autor explica que ler em busca da percepção da ambiência e atmosfera dos textos literários significa também ler em busca dos enquadramentos históricos e da abertura à coletividade. “O objetivo é seguir as configurações da atmosfera e do ambiente, de modo a encontrar, em formas intensas e íntimas, a alteridade”, explica.

Segundo o autor, “[...] é significativo que, no início da era moderna, as antologias de narrativas e de poemas literários fossem acompanhadas de indicações sobre o espaço onde deveriam ser desfrutadas e sobre a música que deveria acompanhar a sua apreciação” (GUMBRECHT, 2014, p. 21). No entanto, à medida que a literatura se descolava dos contextos e lugares específicos da sua performance, “os autores iam definindo enquadramentos de comunicação (eu acrescentaria: enquadramentos de atmosfera) para sua recitação e para sua recepção” (GUMBRECHT, 2014, p. 21).

Gostaríamos aqui de investigar de que forma essa noção de enquadramento foi trabalhada ao longo do processo de adaptação proposto por Suzana Amaral. Em uma adaptação, o enquadramento fílmico também propõe necessariamente uma delimitação espacial e segmentos de áudio que acompanham o desenrolar do enredo apresentado pelo romance. A noção de enquadramento será aqui pensada em um duplo viés, como elemento formal que constitui a base da montagem fílmica e como possibilidade de encontro com a alteridade.

Ao tornar presente um momento do passado, a adaptação revisita questões propostas pela obra original. A noção de ambiência recriada pela adaptação não diz respeito a uma personagem em particular, mas à ambiência de todo um momento histórico. Como nos ensina Gumbrecht, a leitura que tem como foco o *Stimmung* da obra não é uma leitura puramente formal. Para o autor,

a ênfase da imediatez histórica na leitura que tem como foco o *Stimmung* não deveria corresponder a uma ingenuidade política. No entanto, aquilo que distingue a leitura voltada para o *Stimmung* de outros modos de interpretação literária – em muitos dos casos – é uma ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica. [...] Aquilo que Vossler transformou em objeto de experiência [...] foi a atmosfera de um momento histórico, não o ambiente de uma situação individual (GUMBRECHT, 2014, p. 26 - 27).

No filme de Suzana Amaral, o espectador é convidado a encontrar as várias macabéas que se unem no corpo da atriz paraibana Marcélia Cartaxo, que foi encontrada pela diretora Suzana Amaral enquanto interpretava uma peça de teatro com um grupo de Cajazeiras, sua cidade natal. Em entrevista, Cartaxo conta que Suzana Amaral assistia a todas as peças produzidas no Nordeste em busca da atriz que poderia dar corpo

à Macabéa de Clarice Lispector. A peça de teatro tratava das mazelas nordestinas e contava a história de uma família que vivia em um cabaré à beira da estrada. No cabaré encenado pelo grupo de Cajazeiras, todas as filhas eram prostitutas e por essa razão, a mãe queria que a filha mais nova, interpretada por Marcélia, pudesse se casar de véu e grinalda para salvar a família da prostituição.

O enredo vale ser destacado, uma vez que essa peça teatral, que aparentemente nada tinha a ver com o romance de Clarice, acabou permitindo a criação de uma das mais potentes cenas da adaptação fílmica de *A hora da estrela*: a cena em que Macabéa dança sozinha no quarto com um vestido branco ao som de uma marcha nupcial. A montagem do filme liga a sequência de Marcélia dançando sozinha dentro do quarto a outra em que, em seu dia de passeio pela cidade, Macabéa para diante da vitrine de uma loja e olha deslumbrada a manequim vestida de noiva, enquanto imita a pose do objeto.

Em ambas as cenas, a presença do vidro se destaca, material usado para mediar o olhar de Macabéa e suas diferenças em relação ao olhar das demais personagens. Podemos lembrar, com Walter Benjamin, que o vidro é, por excelência, o material da cultura moderna, liso e duro, como também Rodrigo queria que fosse a narrativa do romance. Como destaca Renato Vale no ensaio “Cultura de vidro: uma crítica à modernidade a partir da visão benjaminiana”, a modernidade, marcada pela solidão e pelo fetiche da inovação, pode ser vista como uma “cultura de vidro”, uma vez que nela nada se fixa. As novidades logo envelhecem e são rapidamente substituídas por outras. Tudo se transforma em mercadoria, inclusive os seres humanos.

Macabéa, misturada ao olhar de Rodrigo, é, curiosamente, a única personagem capaz de enxergar a mediação do vidro entre as relações sociais exibidas pela narrativa fílmica e é justamente esse material que atua como uma espécie de película entre Macabéa e o espaço ao seu redor que conferem delicadeza e encanto à personagem. Apesar

de sua pouca instrução (sabe-se que, quando veio de Alagoas, só havia estudado até o terceiro ano primário), suas indagações, sua escuta atenta ao novo e essa espécie de película que faz a mediação entre os olhos da protagonista e as demais ações da narrativa, acabam exibindo Macabéa com a mesma leveza e singularidade como seu autor/narrador gostaria que ela fosse percebida pelos leitores.

Isso não impede, entretanto, a personagem de agir com submissão diante da brutalidade e do desprezo com os quais é tratada pelo namorado Olímpico, um operário metalúrgico, que sonhava em ser deputado, sem sequer saber qual é a tarefa exercida por esse representante político. Tudo o que Olímpico sabia é que um deputado “ganha muito dinheiro”. Curiosamente, é Macabéa quem o questiona, apesar da pouca instrução e da dificuldade para pronunciar a palavra metalúrgico. É a partir do diálogo com a alagoana, que a vaidade exacerbada, a supervalorização do consumo e o machismo de Olímpico vêm à tona e são expostos aos espectadores do filme.

No entanto, na cena em que o personagem Olímpico agride fisicamente Macabéa, ela cai no chão e logo em seguida é erguida pelos braços do namorado e, com um sorriso no rosto, simula o gesto de um voo. “- Ah, deve ser assim viajar de avião”, exclama empolgada a personagem. Esse é um dos poucos sorrisos exibidos por Macabéa ao longo do filme.

A incapacidade de reagir à violência exposta pela personagem parece sintomática de um enquadre social muito maior que a individualidade de Macabéa. Expressões tais como o fato de felicidade ser uma “palavra inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes” também corroboram o enquadre coletivo e não individual da história narrada.

A cena da agressão física parece revelar uma série de outras violências narradas ao longo do romance, como a lembrança da tia que lhe dava cascudos no alto da cabeça ou

a brutalidade como era tratada pelo chefe Raimundo, “brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Como pontua o narrador, “a menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Sobre o enquadramento da protagonista como uma dentre tantas macabéas, sem direito algum, explica ainda o narrador:

Nunca pensara ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Em entrevista, Marcélia Cartaxo revela que no dia da estreia de “A hora da estrela” no Festival de Berlim, na Alemanha, a atriz paraibana foi fisicamente agredida em uma rua da cidade por ter sido confundida com alguém que teria nascido na Turquia. A cena da agressão física sofrida por Macabéa na película, acontecimento que foi incorporado por Suzana Amaral ao texto de Clarice, reverberava de alguma forma não só o texto literário de Clarice, mas também o momento histórico vivido pela sociedade ocidental no momento da exibição fílmica.

A forma como Suzana Amaral preparou Marcélia para a interpretação de Macabéa também foi bastante singular. A diretora deu o livro *A hora da estrela* de presente para a atriz que conta ter lido muito o livro, além de ter ensaiado de porta fechada na frente do espelho o jeito como incorporaria a personagem. Segundo a atriz, Suzana Amaral lhe enviou oito cartas ao longo de oito meses, nas quais fazia perguntas sobre o subtexto do romance, além de pedir à Marcélia que observasse as macabéas da sua cidade. Ao longo das cartas, Suzana fazia a preparação de elenco de forma bastante inusitada.

Segundo Cartaxo, Suzana pediu que ela fizesse uma camisola para a personagem e o resultado foi a camisola de saco/vestido de noiva que a atriz costurou e depois utilizou na já mencionada cena em que Marcélia dança a valsa nupcial na frente do espelho sonhando com o próprio casamento.

A recriação do romance e o ritmo descompassado da narrativa

Além de um espelho levemente desfocado, um vidro pouco translúcido e outro quebrado que são usados como lentes capazes de intermediar e/ou refletir ao espectador o olhar da protagonista, o áudio é também um potente recurso capaz de evocar, em diversas cenas do filme, pontos fundamentais da poética clariceana.

Na abertura do filme, já é possível escutar o áudio da Rádio Relógio, que acompanha, em *off*, os créditos iniciais do filme e posteriormente retorna em momentos pontuais da narrativa, para que o espectador não perca de vista o caráter ingênuo e deslumbrado de Macabéa, fiel ouvinte da rádio. O nome da emissora radiofônica soa quase como uma brincadeira, especialmente porque Macabéa acorda toda manhã com a rádio que, de fato, substitui o objeto do relógio despertador. Além disso, a Rádio Relógio é a fonte dos assuntos que ela replica nas conversas com Olímpico, o namorado que adora menosprezá-la e dizer que ela não tem assunto. Na verdade, o que não falta a Macabéa são assuntos inusitados que ela ecoa da Rádio Relógio.

O tic-tac que acompanha, em *off*, a transmissão, reforça o tom irônico e brincalhão da presença da Rádio no filme, mas também funciona como um potente elemento capaz de deslocar Macabéa para o centro da ação fílmica. Se nas ações e diálogos ela é a todo instante recriminada e vista com frieza e desprezo pelas demais personagens, o áudio, em contraponto, destaca a leveza, o humor e o inesperado que envolvem a figura

de Macabéa. Dessa forma, o tom frio e distante da narração externa mescla-se ao ponto de escuta da protagonista, replicando no filme o local híbrido da mistura entre fatos, sobre os quais não há como contestar, e a fé desmedida da protagonista: “Ela acreditava em anjo e, porque acreditava, eles existiam” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

No filme, enquanto a maior parte das imagens parece ater-se aos fatos, exatamente como almejava Rodrigo, o narrador/autor do romance, o áudio parece sobrepor-se às imagens tecendo um contraponto à frieza dos fatos. Misturada à voz do locutor da Rádio Relógio, ouvimos o ruído de um tic-tac que de alguma forma expressa o pulsar da subjetividade e do ritmo da protagonista da história.

Se de um lado temos a percepção objetiva da figura dessa protagonista como alguém indecifrável pelos demais personagens, de outro temos Macabéa, que vibra de emoção ao saber o tempo que a mosca levaria para atravessar o mundo se ela pudesse voar em linha reta, dentre outras curiosidades esdrúxulas que a personagem escuta na Rádio Relógio.

A presença da Rádio, tão explorada pelo filme, já havia sido escolhida como forma de entrada nesse romance. Na capa da primeira edição de *A hora da estrela*, da editora Rocco, a ilustração exhibe um homem tocando um violino e uma mulher com um enorme rádio colado ao ouvido. A edição parece ter destacado graficamente aquilo que é ressaltado ao longo da obra: a relação entre a música e o desenrolar da narrativa. “É que a esta história falta melodia *cantabile*. O seu ritmo é às vezes descompassado”, explica o narrador (LISPECTOR, 1998, p. 16).

“Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era” (LISPECTOR, 1998, p.51). Na cena em que é agredida pelo namorado, Macabéa cantava “Una Furtiva Lacrima”, logo após explicar que havia ouvido na Rádio uma canção da qual tinha gostado muito. “A música chamava-se ‘Una Furtiva Lacrima’. Não sei por que eles

não disseram lágrima". Una Furtiva Lacrima fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira" (LISPECTOR, 1998, p. 51).

A sensibilidade de Macabéa parece ser reforçada pela presença da música e dos ruídos que compõem a narrativa desse romance. Se é no espelho que o narrador vê seu corpo misturado ao dela, é também com a escuta que a sensibilidade do suposto escritor malsucedido e da alagoana se mesclam, trazendo à tona o compasso ou o tom do romance e sua potência para afetar os leitores da obra. Até mesmo no momento da morte de Macabéa, os sons se destacam, seja para mostrar a ligação entre passado e presente ou para reforçar o espaço da música como o local que transcende nossas experiências cotidianas. Lembremos, portanto, com Clarice, como se deu a reaparição do homem magro de paletó puído que tocava violino na esquina enquanto recebia moedas que "barulhavam" na latinha de zinco. Diz o trecho:

Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina. Devo explicar que este homem eu o vi uma vez ao anoitecer quando eu era menino em Recife e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura. Junto do homem esquelético havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Referências

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção de Assunção Hernandes. Brasil: 1985. 1 DVD. (96 min).

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, 1ª ed.

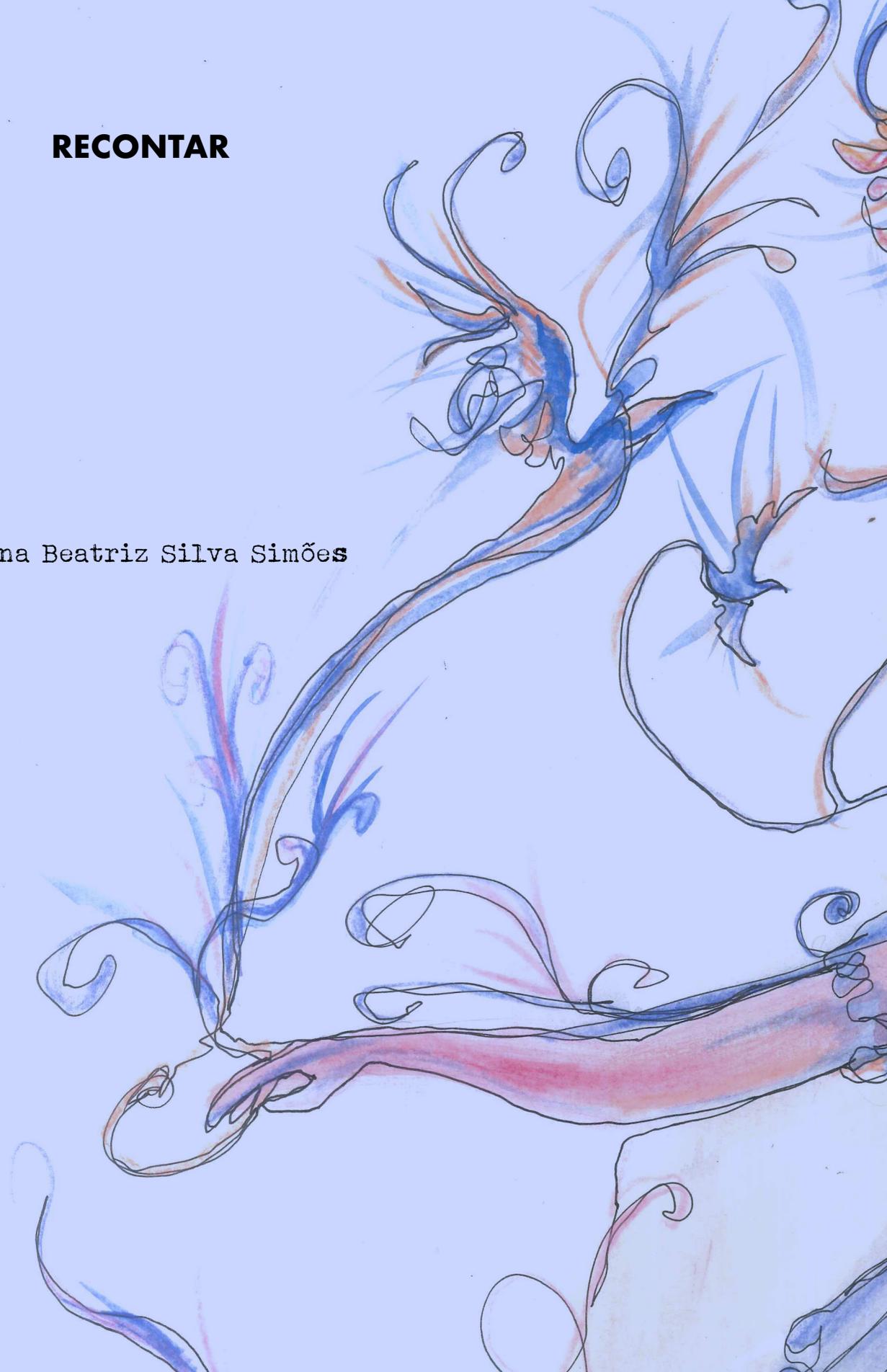
LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 1ª edição.

LOPES, Luiz. Clarice Lispector: formas da alegria. 1 ed. Belo Horizonte: Quixote Do, 2020.

VALE, Renato. "Cultura de vidro: uma crítica à modernidade a partir da visão benjaminiana". Disponível em https://www.gewebe.com.br/cad06/texto_01.

RECONTAR

Regina Beatriz Silva Simões



Baseada no conto de Clarice Lispector, “Uma amizade sincera”, teci meu conto...

Ressonâncias

Houve um tempo em que os adultos acreditavam que estudar em colégios guiados pelas mãos severas de freiras era o melhor que os pais poderiam oferecer aos filhos... sobretudo se a família residisse em uma pacata cidade do interior de Minas, bem mais interiorana que a minha.

Foi assim que a conheci: a aluna novata que vinha em busca de uma escola onde o “futuro estaria garantido” e que se tornaria, muito rapidamente, preciosa na minha história. Quando a vi, em sala de aula, enxerguei uma menina-moça branquinha, magra, com óculos de aros pretos e finos que facilitavam esconder a timidez: sua marca registrada.

A mim foi destinada a tarefa de auxiliá-la nas tarefas escolares e ciceroneá-la na cidade que a acolheria. Tão nova, longe dos pais, dos irmãos... Seria corajosa? Submissa? Rejeitada? Essas interrogações me perseguiram por muito tempo... nunca soube respondê-las.

Aos poucos fomos nos aproximando até nos tornarmos verdadeiras amigas. O dia a dia passou a ser de muitas alegrias: driblávamos o rigor das freiras, fazíamos amigos pelas ruas da cidade, tínhamos os jardins, as matinés e as festinhas em abundância. Trocamos risadas, confidências, sonhos e tristezas. Tempo de flores. Tempo de cores.

Os períodos de férias eram regidos pela separação. Ela, de volta à sua família, eu envolvida com a minha vida cheia de fantasias. Telefonemas, cartas e páginas prometidas nos diários a serem trocados, preenchiam esse tempo de distanciamento.

O tempo passava. Crescíamos... crescíamos... Compartilhávamos não apenas as tarefas estudantis, pois tínhamos já outros interesses prioritários: os moços bonitos da cidade, os questionamentos da época e tantas outras modas que inventávamos, despreocupadamente.

Sonhávamos. Planejávamos um futuro, independência, viagens, amores, filhos...

Alguns anos se passaram e um dia ela se foi... acenando para um período de férias sem a garantia do retorno. Os telefonemas se tornaram escassos, as cartas se perdiam nos desencontros da vida.

As férias chegaram ao fim e a amiga querida não mais voltou à minha terra. Eu, num silêncio sofrido, me acovardava por buscar notícias com receio das certezas que me rodeavam. Pelas freiras, logo soubemos que ela não voltaria. Seus pais lhe destinavam outros caminhos: a capital seria o próximo passo. Guardei tristezas, engoli lágrimas, mágoas e indagações, porém o orgulho impedia a busca pelas certezas que eu não queria ter.

Dois longos anos se passaram. Minha vida já tomara um outro rumo: amizades novas, amores, festas, jogos e tantas alegrias que a adolescência trazia com tamanha generosidade.

Um dia qualquer, numa hora qualquer atendo displicentemente o telefone. Ouvi de longe aquela voz fina e frágil que me era tão familiar. Minha amiga, entre risinhos - entremeados por silêncios - dizia que sentia saudades de mim. Queria ouvir minha voz! A conversa foi pausada, com uma certa dose de constrangimento mas, sem dúvida, acompanhada de carinho. Quantas indagações guardei comigo. Quantas respostas desejei ouvir... Sabíamos que não seria assim: um breve telefonema seria insuficiente para que resgatássemos a convivência... Já nos havíamos perdido pelas trilhas da vida. Porém, alimentando esperança e apostando no afeto de outrora, prometemos uma à outra novas conversas, encontros futuros. Promessas, confesso, eu pressentia que não conseguiríamos cumprir.

Numa esquina qualquer, dias depois, distraidamente feliz, deparei-me com alguém - que fiz questão de não registrar na memória, nem o nome, tampouco a voz - que disse-

me sem rodeios: “Como a leucemia é traiçoeira! Sua amiga se foi há dois dias, depois de muito sofrer”.

Naquele instante envelheci muitos anos, desacreditei sonhos caros, emudeci... A voz inesquecível de minha amiga, fraca e longínqua fez um estrondo em mim. Ficou eterna. E ressoa pulsante...

Porque a amizade, como diz Clarice Lispector, “é matéria de salvação”.



**A MULHER DO FLUXO DE SANGUE SEGUNDO
CLARICE LISPECTOR**

Thiago Cavalcante Jeronimo

E uma mulher que sofria de um fluxo de sangue havia doze anos, e que, tendo gastado com médicos todo o seu patrimônio, não pudera ser curada por nenhum, aproximou-se por detrás [de Jesus] e tocou-lhe na bainha do seu manto; e, naquele mesmo instante, o fluxo de sangue parou. Jesus disse: “Quem é que me tocou?” Tendo todos negado, Pedro disse: “Mestre, são as multidões que te apertam e empurram”. Mas Jesus disse: “Alguém me tocou, pois senti que saiu de mim uma força”.

Evangelho segundo Lucas, 8, 43-46¹

No fim das contas, andar assim é beirar o Mistério, e beirar o Mistério é tocar na fímbria do manto do Senhor! [...]. Você está tocando a fímbria de sua Luz! Chega de extroversão! É hora de você adivinhar o resto!

Armindo Trevisan em carta à Clarice Lispector²

Introdução

No clássico *O grande código: a Bíblia e a literatura*, Northrop Frye, sob o prisma da crítica literária, delinea a relevância cultural que a Bíblia promoveu ao longo do tempo, marcando a autoridade que o texto, sob a ótica sagrada, exerceu e exerce no Ocidente. Em sentido oposto à fulgente hierática, o crítico expõe posicionamentos interpretativos acerca do texto bíblico no âmbito racional, discursivo, literário, foco de sua investigação. De acordo com o autor, todos os esquemas narrativos conhecidos na literatura e na arte ocidental não são senão variações de enredos bíblicos, uma vez que “A Bíblia, claramente, é um elemento essencial de nossa própria tradição imaginativa, não importa o que pensamos acreditar a respeito dela” (FRYE, 2021, p. 20).

A afirmação de Frye dialoga e recupera os postulados de Eric Auerbach, segundo o qual “[...] nem a arte de Cervantes e do teatro espanhol, nem a de Shakespeare, para citar somente os exemplos mais conhecidos, poderiam ter sido imaginadas sem [...] a] concepção realista do homem trágico, que é de origem cristã” (AUERBACH, 2015, p. 96).

Nessa perspectiva dialógica, “centro organizador de qualquer enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 216), a análise a respeito do romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector, corpus deste artigo, iluminará o texto da escritora brasileira como portador de uma variação do tópico apresentado no livro evangélico de Marcos, no capítulo 8, isto é, o relato da cura de uma mulher que há doze anos sofria de uma hemorragia. Entende-se que, ao se valer dessa passagem canônica ao cristianismo, o discurso da ficcionista Clarice contamina-se com os postulados do texto evangélico, e, se consideradas as interpretações de Mikhail Bakhtin, torna-o bivocal.

Essa confluência de vozes – a bíblica atrelada e sedimentada no texto literário clariceano – possibilita a compreensão de que ao se valer do texto sacro, Lispector reavalia o hipertexto, o texto fonte, dando-lhe novo direcionamento no hipotexto, a criação ficcional, isto porque, se ponderadas as observações de Bakhtin, “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (BAKHTIN, 2015, p. 223).

Destarte, as figuras e/ou as alusões que Lispector faz do texto sagrado, tanto do Antigo, quanto do Novo Testamento, longe de se filiarem espiritualmente ao discurso religioso, refratam-no em sua composição ficcional, posto que a “autor[a] inclui no seu plano o discurso do outro [o discurso bíblico] voltado para as suas próprias intenções” (BAKHTIN, 2015, p. 221); isto é, sinaliza-se que a ficcionista, ao se apropriar das escrituras ou das temáticas sagradas, utiliza-as de forma a reverter o seu sentido ou modificar a sua configuração institucionalizada.

Embora o texto de Clarice esteja “ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”³ (BAKHTIN, 2011, p. 297) ao texto bíblico, a composição desta produção contemporânea deve ser considerada antes de tudo como uma resposta aos postulados religiosos. Essa resposta, ao se basear nos textos sagrados, subentendendo-os como

conhecidos, realoca-os no plano finito, imperfeito, humano. Ou seja, a voz narrativa utiliza-se de uma bivocalidade e esvazia o aspecto místico condizente ao sagrado, reposicionando-o ao texto literário e, conseqüentemente, à real configuração da experiência humana.

Inúmeras foram as vezes em que Clarice Lispector disse ser divino o real, realocando o aspecto místico à realidade das experimentações humanas: “o natural é o maior mistério que existe” (apud BORELLI, 1981, p. 40). A frase a seguir, retirada do livro *A paixão segundo G. H.* (1964), *magnum opus* da autora, reafirma essa premissa: “A condição humana é a paixão de Cristo⁴ (LISPECTOR, 2014, p. 187).

A mulher do fluxo de sangue sou eu

Dentro da fortuna crítica de Clarice Lispector há inúmeros intérpretes que tentam prender ou centralizar a fluida produção da autora ao nicho religioso judaico. Considerando a ascendência judaica na qual a escritora se filia, a grande tentação de críticos é direcionar a obra inclassificável de Lispector a esta cadeia cultural-religiosa. Longe de propor um debate acerca da adequação ou inadequação da escrituração de Lispector às raízes judaicas, interessa, neste artigo, evidenciar o diálogo explícito da ficcionista com ícones dos evangelhos, isto é, com personagens pertencentes ao Novo Testamento da Bíblia cristã.

Nota-se, contudo, que o veio religioso em Clarice Lispector se perfila mais em uma crítica à esfera religiosa do que em unificação a uma determinada crença ou confissão de fé, seja a judaica ou a cristã. Entretanto, como será desenvolvido em análises neste trabalho, a alusão que a autora faz do cristianismo na sua produção pode ser considerada como recurso discursivo à adequação ao estado emocional de muitas de suas personagens, a exemplo de Virgínia, personagem de *O lustre* (1946), e Lóri, heroína de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). A primeira configura-se, como será apresentado, em um

diálogo explícito com a narrativa bíblica da mulher do fluxo de sangue; a segunda, como observou Olga de Sá, na década de 1970, recupera traços de outro ícone evangélico registrado singularmente no livro de João, em seu capítulo quatro, a mulher samaritana: “Loreley, a sereia do mar, é também [...] a samaritana do Evangelho, que tivera cinco amantes até encontrar o Amor de Cristo, junto ao poço de Jacó” (SÁ, 1993, p. 176-177).

A interpretação de Olga de Sá pode ser validada pela apropriação, reformulada, dos versos bíblicos abaixo referenciados à tessitura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, com a seguinte configuração:

Disse-lhe a mulher: “Senhor, dá-me essa água, para que eu não tenha sede, nem tenha de vir cá tirá-la. Jesus diz-lhe: “Vai, chama o teu marido e volta aqui”. A mulher respondeu e disse-lhe: “Não tenho marido”. Diz-lhe Jesus: “Disseste bem: “Não tenho marido”, pois *tiveste cinco* e agora o que tens não é teu marido. Nisto falaste verdade” (JOÃO 4:15 - 18, grifo nosso).

– Quantos amantes você já teve? Interrompeu ele [Ulisses]. Ela [Lóri] silenciou. Depois disse: – Não foram propriamente amantes porque eu não os amava. [...] Com os seus amantes você foi abordada na rua? Ela se ofendeu e respondeu dura e sincera: – Claro que não. Eu não quero falar nesses. Eles não tinham importância senão relativa e passageira. [...] Quantos amantes você teve? Perguntou abruptamente. Ela fazendo um esforço sobre si mesma disse rápido: – *Cinco*. Ele engoliu a dor e mudou de assunto (LISPECTOR, 1969, p. 50 - 51, grifo nosso).

Pondo atenção ao romance *O lustre*, foco principal deste trabalho, marca-se que o segundo romance de Clarice Lispector acentua, dentre muitas temáticas – patriarcalismo, ciúmes, domínio, servidão –, a religiosidade de Virgínia, personagem que ladeia o protagonismo da narrativa com seu irmão Daniel, mas que, em maior espaço, ocupa o

centro da ficção. De Granja Quieta, cidade interiorana, os dois irmãos migram à capital, sem criarem raízes na cidade grande, contudo, conforme interpretação de Benedito Nunes,

Daniel, que desempenha relativamente a Virgínia o papel de um *Deus ex machina*, passa ao segundo plano do romance, só aparecendo incidentalmente, enquanto aquela, envolvida aos poucos pela grande cidade – ambiente fantástico, pétreo e metálico, de edifícios em construção –, viverá solitária, ensimesmada e errante, sem fixar-se em lugar nenhum, como se apenas adiasse o seu retorno inevitável à Granja Quieta (NUNES, 1995, p. 25, grifo do autor).

Com essa coloração, semelhante à protagonista de *A hora da estrela* (1977), Macabéa, “numa cidade toda feita contra ela”, (LISPECTOR, 2017, p. 50), Virgínia será impelida por Miguel, porteiro do prédio em que ela vive, à leitura da Bíblia, isto é, à leitura do Novo Testamento.

Miguel e Virgínia gostavam um do outro: como as noites eram longas para ambos ele às vezes subia para tomar uma xícara de café [...]. Ele abriu no Sermão da Montanha, começou a ler em voz tosca e angulosa com hesitações preenchidas por vagos murmúrios profundos e como sonolentos pela dificuldade. Ao redor fazia silêncio; Virgínia apoiou a cabeça nas mãos sem esforço, com delicadeza. No terceiro sermão uma sinceridade cheia de esperança estabeleceu-se entre eles e ela ouvia a leitura de lábios entreabertos como uma história. Num trecho Jesus na multidão sentia-se tocado pela doente e diziam-lhe: mas como perguntais quem vos tocou quando estais no meio de uma multidão que vos comprime? e ele respondeu: é que senti sair de mim uma força... Este trecho passou a ser uma vida nova para ela, ela suspirava profundamente como a uma impossibilidade [...]. Pensava assim: mas *eu* também... (LISPECTOR, 2019, p. 142, grifo da autora).

O excerto supracitado clareia importantes desdobramentos do texto sagrado ao romance de Clarice Lispector. As personagens deixam-se envolver pela narrativa do Sermão da Montanha, mas não direcionam religiosidade aos temas sinalizados na fala de Jesus Cristo, isto é, a contrapelo ao que o pastor de Miguel condicionava à leitura, a mensagem evangélica é avaliada pelas personagens como ficção, sem cunho espiritual – “meu filho, falta religião a esta sua leitura” (LISPECTOR, 2019, p. 143), reclamaria o ministro ao porteiro.

Como ficção, destituída de seu apelo transcendental, Virgínia deixa-se seduzir pela narrativa, que conta as mazelas de uma mulher que há doze anos sofria de uma hemorragia – a mulher do fluxo de sangue. Materializado nos evangelhos sinópticos⁵, isto é, nos livros de Mateus, Marcos e Lucas, o registro narra o encontro dessa personagem com Jesus Cristo. Ao tocar em suas vestes, a virtude de Cristo é transportada ao corpo da mulher, e a cura corpórea, condicionada à fé, levanta a mulher que há mais de uma década se arrastava. Interessa realçar neste estudo que Virgínia, a personagem que dita a perspectiva do segundo romance de Clarice Lispector, lendo/ouvindo o texto bíblico como ficção, diz *ser* essa mulher: “Pensava assim: mas *eu* também” (LISPECTOR, 2019, p. 142, grifo da autora).

Muitas são as mazelas íntimas e sociais que as entrelinhas do texto bíblico direcionam à mulher do fluxo de sangue. A narrativa cristã põe em questão a luta de uma mulher desprovida de saúde, mas o desdobramento de sua condição vai além da enfermidade física. Sua hemorragia, estendida por doze anos de sofrimento, é fator que lhe assegura esterilidade em vários aspectos.

O fluxo de sangue impede a maternidade, isto é, se casada, a mulher não conseguiria manter a gravidez; tendo gastado tudo que tinha, em um caminho errante de médico a médico, agrava-se o grau de sua enfermidade, e os recursos financeiros lhe escampam;

sua vida social é reduzida à marginalização, de acordo com os costumes e rituais impostos religiosamente.

Entretanto, mesmo sem poder “aparecer” em público (o fluxo de sangue a tornava impura; às mulheres não era assegurado o direito de estarem publicamente sozinhas), a ousadia de resiliência da personagem bíblica evidencia que a mulher – a fé da mulher – não estava condicionada apenas a sua cura corpórea, mas acentuada, também, a uma salvação comunitária, sociocultural.

Nesse veio, a vida de uma mulher privada de saúde, hemorrágica, e, por consequência, estéril, sem o poder de aproximação ou toque, deposta socialmente pela lei mosaica, errante entre médicos e caminhos que não lhe ocasionavam cura, é reconhecida intimamente por Virgínia, protagonista do romance em análise. Em *O lustre*, segundo Benedito Nunes, Clarice Lispector constrói “a figura nítida de uma errância exterior, no espaço, paralela à errância interior, no tempo” (NUNES, 1995, p. 27).

Virgínia, errante, rastejante, não adequada à cidade grande, condicionada, sobretudo, às mazelas íntimas que carrega dentro de si, entrelaça-se à personagem bíblica, reconhecendo em sua vivência o conflito existencial, social, da mulher bíblica: o isolamento.

Sublinhe-se que a leitura/audição que Virgínia e Miguel fazem do texto bíblico não indica um pacto transcendental entre as personagens; é uma leitura que não se deixa envolver pelos preceitos judaico-cristãos atrelados à fé propriamente dita. A leitura que o casal faz dos Evangelhos esvazia o sentido religioso que o crédulo direciona às Escrituras, e norteia o discurso bíblico na humanidade das personagens. O rebaixamento é feito no texto de Clarice. Virgínia, ao se identificar com a mulher do fluxo de sangue, não refrata a história bíblica, mas desloca-a de seu campo espiritual para uma compreensão íntima – de ser e de se estar no mundo.

A mulher do fluxo de sangue deveria, assim incute a lei, permanecer exilada, contida entre os muros dos destituídos socialmente, renegada à escuridão íntima e social. Ocorrência que, em certa medida, é reestruturada ao perfil da segunda protagonista de Clarice Lispector. Carlos Mendes de Sousa, ao analisar a característica noturna da personagem, aponta que

Virgínia vive no seu escuro (na sua noite) exilada das coisas, dos outros e de si mesma. Por isso se pode asseverar que a noite de Virgínia é o *exílio de si mesma*. Ela atravessa o escuro deslocando-se num espaço que simultaneamente a deixa *presa dentro de si* e a liberta (um dos mais fortes eixos positivos do romance é o que põe em confronto a prisão com a dispersão). A cidade que poderia ser o lugar de fuga, da libertação, não funciona como tal. A dispersão corresponde a uma dificuldade em conseguir apreender o seu lugar porque Virgínia é um não lugar: um vasto *emparedamento de sensações sofridamente contidas* (SOUSA, 2012, p. 216, grifos nossos).

A síntese que o crítico assinala no excerto transposto possibilita a interpretação de um percurso diferente em ambas as personagens. A bíblica, ao enfrentar, rastejando, a multidão que oprimia Jesus Cristo e pisoteava sua expressão, rompe os limites a ela impostos religiosa e socialmente e alcança a graça que lhe é outorgada pela sua fé: ergue-se diante dos homens e do Deus homem. Virgínia, a personagem que “sentia na boca um gosto fugitivo de sangue” (LISPECTOR, 2019, p. 27), entretanto, “[...] é um corpo vagueante. Regressará à Granja Quieta para, de novo, se sentir empurrada contra a cidade onde anonimamente terá que morrer. [...] Virgínia está sempre a cair” (SOUSA, 2012, p. 212).

Considerando a simbologia bíblica existente no número doze – por doze anos a mulher do fluxo de sangue se vê impossibilitada de vida social e íntima; a filha de Jairo morre e é ressuscitada por Cristo quando esta tinha doze anos; doze são os discípulos

que Jesus separou para si; doze são as tribos que marcam a constituição de Israel no Antigo Testamento – marca-se que o conto “A fuga”, escrito por Clarice Lispector em 1940, publicado postumamente, em 1979, no volume *A bela e a fera*, corporifica sua protagonista, Elvira, em constante agonia, em constante queda. Isto porque a personagem “comia caindo, dormia caindo, vivia caindo” (LISPECTOR, 1999, p. 76). O rastejar de Elvira, suas quedas, liga-se no fato de que ela “há doze anos era casada” (LISPECTOR, 1999, p. 76), mas não possuía liberdade íntima, sentia-se presa.

Conforme excertos abaixo, a voz narrativa é enfática ao apresentar e reapresentar os anos em que Elvira sente o subjugo do matrimônio em sua condição de esposa:

Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma (p. 75);

Um sabor de liberdade há doze anos não sentido (p. 75);

Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo (p. 76);

Abre a boca e sente o ar fresco inundá-la. Por que esperou tanto tempo por essa renovação? Só hoje, depois de doze séculos (p. 76);

Há doze anos não sente fome (p. 77);

Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais [...]. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos (p. 78).

A recuperação do conto publicado por Clarice em 1940 marca-se neste estudo pela alusão ao número doze, ocorrência vivificada à constituição de Daniel,

personagem que, como antecipado, ladeia com Virgínia, sua irmã, o protagonismo de *O lustre*.

A sinalização da personagem masculina desse romance de Lispector configura-se no âmbito que, após dar esmola a uma mulher com quatro filhos em situação de rua, sendo um dos filhos “uma menina de uns *doze anos*” (LISPECTOR, 2019, p. 229, grifo nosso), Daniel recupera traços de sua própria irmã no tocante ao diálogo com a mulher do fluxo de sangue: se Virgínia, conforme aludido, “sentia na boca um gosto fugitivo de sangue” (LISPECTOR, 2019, p. 27); por sua vez, ao ver a família pobre, uma epifania corrosiva, isto é, uma epifania “das percepções decepcionantes, seguida de náusea ou tédio” (SÁ, 2000, p. 200)⁶ efetiva-se no paladar da personagem, “uma sensação de náusea encheu-lhe a boca de uma saliva que lembrava sangue” (LISPECTOR, 2019, p. 230). Nesse direcionamento, ambas as personagens clariceanas trazem na boca o gosto do sangue e, simbolicamente, dialogam com o fluxo sanguíneo caracterizado ao mito bíblico.

Voltando a atenção à personagem Virgínia, e orientando o desfecho das análises aqui apresentadas, marca-se que o término do romance *O lustre*, escrito trinta e três anos antes do último livro publicado por Clarice Lispector, *A hora da estrela*, antecede o final deste texto, isto porque ambas as personagens, Virgínia e Macabéa, ligam-se com o mesmo destino mortuário: a morte por atropelamento.

A frase que abre o segundo livro de Clarice Lispector é, de fato, amplamente significativa: “Ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 2019, p. 7). A fluidez de Virgínia, conduzindo a estruturação do romance a uma não adequação da personagem, seja à Granja Quieta, seja à Cidade, seja ainda no íntimo de sua percepção de ser e de se estar no mundo, amplia-se se considerada a ligação da mulher à fluidez do sangue, “a água da vida”. A personagem que “gostava de errar” traz consigo “o gosto do sangue na sua garganta e boca”. Ocorrência aqui metaforicamente assinalada, que acentua o

fluir do sangue – o gosto fugitivo do sangue –, o escape da vida, e, em consequência, a morte inevitável. Como analisa Nádia Battella Gotlib, “a personagem, tal como a futura Macabéa, a ser também atropelada, fica resguardada em seu mistério: ‘A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito’” (GOTLIB, 2013, p. 256).

Por último, se a personagem bíblica se ergue após tocar nas vestes de Jesus Cristo, recuperando a cura corpórea e o direito de viver em sociedade, Virgínia, por sua vez, sempre errante, configura-se impossibilitada para a vida social e íntima: “a impossibilidade e o mistério cansaram com força o seu coração” (LISPECTOR, 2019, p. 289).

Considerações Finais

Ao se apropriar explicitamente de figuras pertencentes ao Novo Testamento da Bíblia cristã, Clarice Lispector estabelece uma bivocalidade que direciona *O lustre* como produto dialógico em sua configuração. Nesse veio, o romance engendra-se em uma discussão ideológica em grande escala, isto é, ele “responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219, grifo nosso).

Destarte, recorrente no segundo romance de Lispector, as alusões que a autora faz aos Evangelhos da Bíblia cristã reafetam o seu texto literário, de forma a reconfigurar o seu sentido místico em sua ficção. Ao marcar traços conhecidos da personagem bíblica, a mulher do fluxo de sangue, em seu romance, o que se concretiza em *O lustre* é uma estrutura narrativa preme de diálogos com a cultura cristã, porém, em outro veio de significação: ao se valer do discurso sobrenatural, a autora realoca-o ao nível do natural, e, ao profanar a transcendência, a narrativa contemporânea é testemunha da condição finita, precária, imperfeita do homem natural em suas concretas experimentações.

Isto posto, verifica-se que a literatura de Clarice Lispector “afirma o mundo, o real, a vida, a existência terrena” (LOPES, 2020, p. 30, grifo nosso) e “constitui o testemunho irrefutável do poder da ficção na experiência humana” (LOPES, 2020, p. 122, grifo nosso).

Nesse enquadramento, o diálogo da autora brasileira com os textos sagrados adquire uma significação que ultrapassa os limites da existência particular dos mitos bíblicos, realocando-os à concretude e à ideologia da narrativa contemporânea: “O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 2014, p. 177). Por conseguinte, pode-se asseverar que a ficção de Lispector é exemplo interpretativo de que “O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93).

A expressão profana, suprarreferenciada, merece esclarecimento. O termo se faz pertinente de explicação nestas considerações finais, em virtude do diálogo com a questão terrena, isto é, associado às concretas e às reais experimentações humanas. Neste diapasão, considera-se a contribuição de Emílio Pimenta acerca do profano. Para o crítico, ao contrário do sagrado, o profano “é o incompleto, o imperfeito, próprios da condição humana” (PIMENTA, 1980, p. 135).

Conclui-se que o romance de Clarice Lispector, “pleno de *tonalidades dialógicas*” (BAKHTIN, 2011, p. 298, grifo do autor), apresenta uma expressão artística que, ao atrelar a constituição de suas personagens com os textos bíblicos, apresenta uma resposta no âmbito da ficcionalidade, acentuando, por sua vez, a condição humana como fator relevante em sua estruturação.

¹ LOURENÇO, Frederico. *Bíblia - Volume I: Novo testamento: Os quatro evangelhos*. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

² Excertos desta carta foram registrados por Teresa Montero, em seu livro *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (FERREIRA, 1999, p. 246).

³ “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta” (BAKHTIN, 2011, p. 297).

⁴ Registre-se que o texto *A paixão segundo G. H.* é exemplo de uma apropriação das temáticas cristãs por Clarice Lispector, mas em outra esfera cognitiva, isto é, “atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (LISPECTOR, 2014, p. 5, grifo nosso). O cristianismo, no quinto romance da autora, aludido já no seu título e metaforicamente implícito no total dos seus capítulos não numerados, 33, idade de Cristo, marca uma experiência dolorosa de crucificação em outro plano figurativo e experienciativo: “A condição humana é a paixão de Cristo” (LISPECTOR, 2014, p. 187).

⁵ Evangelhos sinópticos é a denominação dada aos livros de Mateus, Marcos, Lucas por possuírem uma grande quantidade de narrativas em comum, com a mesma sequência, e por vezes utilizando exatamente a mesma literalidade de palavras. O livro de João, por sua vez, marca-se como um Evangelho singular, uma vez que episódios retratados nesse livro, a exemplo do diálogo de Cristo com a Samaritana, não têm registros nos outros três Evangelhos.

⁶ “Assim como existe [...] toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra, das epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das *percepções decepcionantes*, seguidas de náusea ou tédio” (SÁ, 2000, p. 200, grifos nosso).

Referências

- AUERBACH, Erich. Introdução aos estudos literários. Tradução de José Paulo Paes. Posfácio de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FRYE, Northrop. O grande código: a Bíblia e a literatura. Tradução Marcio Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2021.
- GOTLIB, Nádia Battella. Clarice, uma vida que se conta. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. O lustre. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Luiz. *Clarice Lispector: formas da alegria*. 1. ed. Belo Horizonte: Quixote Do, 2020.

LOURENÇO, Frederico. *Bíblia Volume I: Novo Testamento: os quatro Evangelhos*. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PIMENTA, Paulo Emílio. *As origens do fenômeno religioso: segundo a história, a ciência e a filosofia*. Belo Horizonte: Ed. São Vicente, 1980.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. (CÍRCULO DE BAKHTIN). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].



Sobre os autores

ALEX ALVES FOGAL

Doutor em Letras (Estudos literários), Mestre em Letras (Literatura brasileira) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Licenciado em Letras (Língua Portuguesa e suas literaturas) pela Universidade Federal de Viçosa - UFV. É professor do Departamento de Formação Geral do CEFET-MG. Seus interesses de pesquisa são relacionados à literatura brasileira e à crítica literária de caráter dialético.

<https://orcid.org/0000-0002-3596-8295>

BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO

Doutora em Letras (Estudos Literários), Mestre em Literatura Brasileira e Licenciada em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. É professora do Departamento de Formação Geral do CEFET-MG. Desenvolve pesquisas relacionadas ao trágico como categoria estética e histórica, além de abordar temas que envolvem Literatura e Sociedade.

<http://orcid.org/0000-0001-5415-6981>

CRISTIANE CÔRTEZ.

Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela UFMG. Mestre em Letras (Teoria da Literatura) e graduada em Letras. Professora efetiva de Estudos Literários e Redação do CEFET MG. Pesquisadora dos grupos Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade - NEIA, UFMG; Grupo de estudos linguísticos, literários e semióticos - GELLDIS. Atualmente, dedica-se também à pesquisa sobre Literatura de autoria feminina e Teoria da Literatura aplicada à formação dos professores do ensino médio. Coorganizadora dos volumes críticos: *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*; *Literatura Afro-Brasileira - Abordagens na Sala de Aula*, entre outros.

FLÁVIO BOAVENTURA

Escritor, artista plástico e professor no Departamento de Educação do CEFET-MG. Autor de *Delírio trêmulo* e *O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão*, dentre outros.

LUCIA SANTIAGO

Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG. Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. É professora do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG. Temas por onde o seu olhar caminha: roupa, memória, arquivo, coleções, inventários, literatura, poéticas autobiográficas e biográficas, artes manuais, artes visuais entre outros.

<https://orcid.org/0000-0002-8686-3098>.

LUIZ LOPES

Doutor em Letras (Literatura Comparada) e Mestre (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do CEFET MG e membro do grupo de estudo Atlas e Mulheres na Edição. Possui várias publicações sobre as relações entre literatura, memória e pensamento. Autor do livro *Clarice Lispector: formas da alegria*, publicado pela Quixote+Do e organizador dos e-books *Além da nossa esquina: ensaios sobre literatura, arte e filosofia* (2020) e *Corpos dissidentes: arte, literatura e pensamento queer* (2021) pela Editora Atafona.

MARIA DAS GRAÇAS FONSECA ANDRADE

Doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMINAS. Bacharel e Licenciada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMINAS. Professora Titular de Literatura Brasileira vinculada ao Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, docente e orientadora vinculada ao Mestrado em Letras (Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Membro do Grupo de Pesquisa Práticas da Letra: escrita, leitura, tradução, psicanálise, do Grupo de Pesquisa sobre Mídias, Literatura e Outras Artes - GPMLA e do Conselho Editorial da Fólio - Revista de Letras. Temas por onde o seu olhar tem se detido: autoria, autobiografia, diário, escrita de si, arquivos, manuscritos, Crítica Genética, literatura, poéticas autobiográficas, criação literária, Clarice Lispector, entre outros.

<https://orcid.org/0000-0003-2870-0714>

MÍRIAN SOUSA ALVES

Doutora em Letras (Literatura Brasileira) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Cinema e Vídeo, pela York University - CA. Integra o corpo docente do Departamento de Linguagem e Tecnologia e atua como professora no curso de Bacharelado em Letras (Tecnologias da Edição) e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens (Posling), do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG.

REGINA BEATRIZ SIMÕES

Mestre em Psicologia (linha de pesquisa Psicanálise) pela Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJ. Psicanalista, membro da Escola Freudiana de Belo Horizonte/lepsi, onde ministra o seminário O feminino: possíveis articulações. Autora e coautora de vários livros, entre eles: Final de análise: possibilidades, impossibilidades e articulações; Psicanálise em nosso tempo; Texturas do vazio em psicanálise; Da solidão; Da diferença; Que não se esmaguem com palavras as entrelinhas.

THIAGO CAVALCANTE JERONIMO

Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, período Sanduíche na Universidade do Minho (tese voltada às obras de Clarice Lispector e de Elisa Lispector). Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (dissertação a respeito do romance Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector). Autor de Clarice Lispector apesar de: romance formação e recursos discursivos.
<https://orcid.org/0000-0003-4856-8052>

Conselho Editorial

Adriana de Castro Dias Bicalho (EBA/UFMG)

Camila Rodrigues Moreira Cruz (EBA/UFMG)

Carlos Francisco de Moraes (UFTM)

Claudia Cristina Maia (CEFET/MG)

Jonas Samudio (bolsista CNPq/PDJ-UFMG)

Maryelle Joelma Cordeiro Mourão (EBA/UFMG)

Sebastião Brandão Miguel (Escola Guignard/UEMG)



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Clarice Lispector [livro eletrônico] : a palavra e
o mundo / organização Luiz Lopes ; ilustração
Salin de Sá. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG :
Atafona - Casa Editorial dos Novos Autores,
2022. Coleção Palavra Mundo.

PDF.

Vários autores.

ISBN 978-65-86805-15-4

1. Ensaio literário 2. Lispector, Clarice,
1920-1977 I. Lopes, Luiz. II. Sá, Salin de.

22-129640

CDD-B869.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaio : Literatura brasileira B869.4

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

© Luiz Lopes
© Autores dos artigos
© Atafona, 2022.

Organizador

Luiz Lopes

Editor

Mário Santiago

Coedição e revisão final

Lucia Santiago

Revisão

André Meyerewicz

Projeto gráfico e diagramação

Miriã Bonifácio

Ilustração

Salin de Sá

Capa, edição de imagens e divulgação

Vinícius Gonzaga

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.

Este livro foi composto com as fontes *Albertsthal Typewriter* e *Futura*, para a Atafona, em dezembro de 2022.



Casa editorial dos novos autores

Caixa Postal 7458

30.411-972 | Belo Horizonte | MG | Brasil

Telefone: 55+31 99919.8785

editoraatafona@gmail.com

www.editoraatafona.net

