



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

JOANNE SILVA NASCIMENTO

**VIDA VAGA-LUME: RESISTÊNCIA E PRODUÇÃO DE VIDA EM CLARICE
LISPECTOR**

Salvador
2023

JOANNE SILVA NASCIMENTO

**VIDA VAGA-LUME: RESISTÊNCIA E PRODUÇÃO DE VIDA EM CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima.

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Nascimento, Joanne Silva.

Vida vaga-lume: resistência e produção de vida em Clarice Lispector / Joanne Silva Nascimento. - 2023.

136 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação. 3. Lispector, Clarice, 1920-1977. A hora da estrela. 4. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Personagens. 5. Macabéa (Personagem fictício). 6. Personagens literários. I. Lima, Mirella Márcia Longo Vieira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.09

CDU - 821(81).09

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima (UFBA)

Profa. Dra. Antônia Torreão Herrera (UFBA)

Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros (UEFS)

DEDICATÓRIA

As palavras começam antes de virem a ser palavras. Sempre.
As que estão aqui começaram quando eu era uma criança,
que ainda não sabia ler, e meu pai colocou um livro em minhas mãos;
continuaram a cada vez que minha mãe trazia livros como presente.

Essa dissertação é dedicada a minha mãe, Maria do Socorro e ao meu pai,
Adão Nascimento,
pessoas capazes de mostrar que há sempre um ponto
no qual o impossível esquece de sê-lo.

AGRADECIMENTOS

À Universidade pública.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo financiamento que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

Às duas pessoas mais íntegras, motivadoras e especiais que existem no mundo, Maria do Socorro e Adão Nascimento, Mainha e Painho. Por absolutamente tudo. Pelo o que eu nunca soube agradecer, pelo que eu agradeço todos os dias e pelo o que eu ainda nem sei. Sempre que penso não ter sorte na vida, lembro que vim de vocês.

À minha irmã, Lisa, por ter dito, repetidamente, que eu iria conseguir.

A Maria de Fátima e Pedro, Mãe Minha e Titio, minha mãe e pai de criação, que me fizeram crescer com o sentimento de ser especial por ter dois pais e duas mães.

À professora Mirella Márcia Longo Vieira Lima, pela honra de sua orientação. Pela dedicação, cuidado e direcionamentos fundamentais para fazerem desse trabalho muito mais do que eu sempre sonhei. Nem metade disso teria acontecido sem você, Mirella.

À professora Júlia Morena, do Instituto de Letras da UFBA (ILUFBA), por sempre ter me dito sim.

Às professoras Antônia Torreão Herrera e Flávia Aninger, pelas colaborações advindas do processo de leitura e análise desse texto.

A Malane Apolonio e Antonio Carlos Sobrinho, meus amigos e principais parcerias intelectuais. Pelos nossos encontros e pelos nossos frutos. Com vocês, eu sempre penso e sinto que posso tudo.

A Aline, Fernando e Mariana, por estarem sempre perto.

Ao divino, por ser maravilhoso.

*Não vou morrer, ouviu, Deus? (...)
Vou ficar muito alegre, ouviu?
Como resposta, como insulto.*

- Clarice Lispector, Água viva

RESUMO

Debruçado sobre a escrita de Clarice Lispector, o estudo centra-se no último romance da autora. Desde a sua publicação, em 1977, *A hora da estrela* desafiou a crítica literária, que tendeu a destacar, na protagonista Macabéa – nordestina pobre que migra para o Rio de Janeiro – sinais de sofrimento e desamparo. Com o intuito de deslocar essa visão, apresenta-se aqui uma outra perspectiva que situa, ao lado da inegável opressão, uma força vital afirmando-se, insistindo em permanecer, sem se deixar abater ou cooptar. Tomando distância das leituras realizadas pela maior parte da fortuna crítica de Lispector, este estudo grifa os pequenos escapes que levam Macabéa a frequentemente se encontrar com a alegria, a despeito de qualquer opressão. A análise fica concentrada nas ações da personagem, estratégia ainda pouco explorada entre os estudos clariceanos. São estabelecidos diálogos entre a ficção de Clarice Lispector e as considerações que Georges Didi-Huberman (2011) teceu acerca da reflexão construída por Pier Paolo Pasolini, para quem, os seres humanos, quando resistem a coerções que operam como ataques à vitalidade, podem ser chamados de vaga-lumes. Nos discursos do pensador italiano e do filósofo francês, o pequeno inseto serve como imagem para um certo tipo de resistência, pois, apesar de mínimo, não deixa de produzir seu brilho, mesmo estando ameaçado pelas grandes luzes. Macabéa, tal qual é mostrada neste estudo, é portadora do mesmo poder de resistência atribuído ao vaga-lume.

Palavras-chave: Clarice Lispector; *A hora da estrela*; vaga-lume; resistência.

ABSTRACT

Turning to Clarice Lispector's writing, this study focuses on the author's last novel. Since its publication, in 1977, *A hora da estrela* defied the literary criticism, which tended to highlight, in the protagonist Macabéa – a poor northeastern woman who migrates to Rio de Janeiro – signs of suffering and helplessness. With the aim of displacing this vision, another perspective is presented here that sets, alongside the undeniable oppression, a vital force asserting itself, insisting on resisting, without letting itself be slaughtered or co-opted. Taking a distance from the readings carried out by most of Lispector's critical fortune, this study highlights the small escapes that lead Macabéa to frequently meet joy, despite any oppression. The analysis is concentrated on the character's actions, a strategy still little explored in Clarice studies. They are dialogues between the fiction of Clarice Lispector and the considerations that Georges Didi-Huberman (2011) made about the reflection constructed by Pier Paolo Pasolini, for whom, human beings, when they resist the coercion that operate as attacks on vitality, can be called of fireflies. In the speeches of the Italian thinker and the French philosopher, the small insect serves as an image for a certain type of resistance, because, although minimal, it does not fail to produce its brightness, even when threatened by large lights. Macabéa, as shown in this study, has the same power of resistance attributed to the firefly.

Key-words: Clarice Lispector, *A hora da estrela*; firefly; resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A HORA DE CLARICE	17
1.1 Visões da crítica.....	17
1.2 <i>A hora da estrela</i> : o intimista e o social.....	23
1.3 Entre a filosofia e a literatura: Pasolini, Didi-Huberman e Clarice <i>ou</i> fosforescências	39
2. À PROCURA DA PALAVRA (E DA VIDA) NO ESCURO	51
2.1 Macabéa: o coletivo e o individual.....	51
2.2 Resistência passiva?	65
2.3 Vida vaga-lume.....	75
3. POR ENTRE AS BRECHAS	86
3.1 Macabéa e Rodrigo: o manejo do buliçoso	86
3.2 Macabéa e Glória: as mínimas <i>versus</i> as falsas luzes.....	100
3.3 Macabéa e Olímpico: limites narrativos e de existência	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS	

INTRODUÇÃO

Era o final da década de 1960 no Brasil. Atuando como jornalista, Clarice Lispector entrevista um de seus amigos, o também escritor Fernando Sabino. Em uma das perguntas, Lispector faz referência ao trabalho do escritor e diz: “Fernando, você tem medo antes e durante o ato criador? Eu tenho: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um primeiro livro¹”. Esse não é o único registro no qual Clarice Lispector reflete sobre o seu ofício e faz parecer existir um descompasso entre sua escrita e o sentimento sobre ela. Nenhum descompasso, no entanto, foi capaz de diminuir o impacto da escritora no cenário literário brasileiro e internacional.

Ucraniana apenas de nascimento, brasileira por sentimento, identificação e naturalização, Clarice Lispector fez da língua portuguesa instrumento para sua constante busca em captar a vida através da palavra. Escrevendo contos, crônicas, romances e também literatura infanto-juvenil, a escritora deixou produção marcante em nossas letras, sendo um dos principais nomes entre todas as gerações da literatura brasileira. Desde seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, Clarice deu indícios de que viria a ser uma das mais potentes vozes literárias do país, fato consumado com a carreira de sucesso que conquistou. Dentre suas produções, alguns títulos receberam amplo destaque, sendo lidos, adaptados para outras linguagens, traduzidos e referenciados em trabalhos acadêmicos por todo o mundo, por exemplo, o livro de contos *Laços de família* (1960) e o romance *A paixão segundo G.H.* (1964). Com seu último livro, *A hora da estrela*, de 1977, Lispector alcança em definitivo o público não especializado e sagra um dos projetos estéticos mais elogiados da história da literatura brasileira.

Como, então, aproximar-se de uma grande escritora? Como desenvolver trabalho crítico sobre alguém demasiadamente lida e, não poucas vezes, brilhantemente lida? Quanta coragem é necessária? O estudo que aqui se inicia é resultado do enfrentamento destas três questões.

Revisitamos Clarice Lispector, bem como sua numerosa fortuna crítica e tecemos análise a respeito do que entendemos ser ainda um aspecto pouco explorado dentre os estudos clariceanos – um olhar sobre as ações das personagens na narrativa de Clarice. Para isso, centramos nossas considerações no romance de 1977, *A hora da estrela*, publicado como ato final da escritora, às vésperas de sua morte, ocorrida em dezembro do mesmo ano. A escolha por esse romance deve-se, em especial, pelas características de sua personagem principal, a

¹ LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Organização: Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 35.

jovem Macabéa. Apontada como a personagem *diferente* de Clarice, tanto pelas suas características – pobre, frágil, faminta, privada de boas condições de vida e deslocada na cidade capitalista em desenvolvimento, fatores que conduziram a sucessivas leituras de Macabéa como sofredora e nada além de uma mulher vitimada pelas opressões do mundo – quanto pelo fato de ser apresentada quase que esvaziada de características psicológicas, formar uma leitura a respeito de Macabéa envolve, invariavelmente, observar as suas ações. O significado das ações de Macabéa será, portanto, questão axial desta pesquisa.

Qualquer trabalho crítico, vale o destaque, deve estar alinhado com aquilo o que o texto literário oferece. Neste sentido, produzir análise a respeito de Macabéa, tendo como ponto de partida as suas ações, configura-se como um desafio, tendo em vista que a personagem é descrita como alguém que pouco age. O trabalho inicial consiste em perceber as ações desenvolvidas por Macabéa, para só depois estabelecer leitura crítica. Feito isso, notamos que em Macabéa tudo se estrutura a partir do mínimo, breve e insignificante. Sendo assim, analisar as ações da personagem envolve voltar-se para o pequeno, percebê-lo e construir leitura a partir disso – tarefa desafiante, já que nem sempre é fácil notar a importância do que se aproxima ao insignificante.

Uma vez percebidas as pequenas ações de Macabéa, estabelecemos diálogo do texto literário com a filosofia, seguindo o viés metodológico do exercício comparativo. Encontramos as reflexões que neste estudo se ligarão a Macabéa primeiramente com Pier Paolo Pasolini² e, em seguida, com Georges Didi-Huberman³, ambas as reflexões capazes de atribuir potência aos pequenos gestos, inclusive os classificando como expressões de resistência. Pasolini é quem inicia tal pensamento, quando em plena Itália fascista aponta a alegria improvável (e por que não proibida?) demonstrada por alguns jovens, mesmo nos horrores da guerra, como evidência de que sempre é possível escapar da opressão dominante. Para Pasolini, a postura dos jovens lembra os vaga-lumes, pequenos e frágeis insetos que sufocados pela ferocidade de luzes da modernidade, insistem em, teimosamente, brilhar e, com isso, garantem suas sobrevivências. Nessa esteira de pensamento, os humanos que não se restringem ao que surge com o objetivo de limitá-los assumem, para Pasolini, condição de vaga-lumes.

As palavras metafóricas de Pasolini são retomadas por outro filósofo, Georges Didi-Huberman. O avanço da sociedade do consumo fez com que o tom pasoliniano deixasse de centrar-se na vitalidade das resistências e passasse a falar em nome de seu exato oposto:

² Reflexões retiradas de *Escritos corsários* (2020), do autor.

³ Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011).

Pasolini passa a acreditar que a expansão capitalista construiu uma forma de controle ainda mais efetiva do que o regime fascista, contra a qual não era possível lutar e nem mesmo escapar. Por conta disso, a ideia de que os humanos poderiam ser vaga-lumes é desfeita pelo filósofo. Didi-Huberman recupera as considerações de Pasolini e afirma que os vaga-lumes sobrevivem e seguem produzindo suas pequenas luzes – é preciso saber enxergá-las.

Através dessa breve síntese, notamos que o aporte teórico acionado aponta para uma resistência que não se constrói a partir do grandioso, da ideia de revoluções que ponham um fim por completo nas opressões, mas a partir do aparentemente insignificante, à medida que destaca o pequeno como aquilo o que é passível de oferecer um escape. Tal afirmação sugere novos rumos para a análise de Macabéa, porque fornece base para formular leitura que extrapola a compreensão imensamente reiterada da personagem como mera resignada. Já que há potência no mínimo, Macabéa pode, apesar de frágil, ser uma resistente.

É digno de menção o esforço de Benedito Nunes que chegou a apontar para a questão: “a existência universal, cósmica, nivela tudo quanto existe. Não há, no mundo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes; tudo existe por demais. Mesmo o que é pequeno, insignificante ou vil, oculta um enorme poder de existir⁴”. A indicação de Nunes já permite a consideração do pequeno como portador de uma existência forte e vital na produção de Clarice, Fica, assim, evidenciada a fertilidade desse caminho crítico.

Interrogações a respeito da importância e papel das ações em *A hora da estrela* encontram lastro nas considerações tecidas ao longo desta pesquisa a partir do adensamento em duas linhas críticas importantes nos estudos clariceanos. São elas: em primeira instância, reflexões a respeito da linguagem e, em segunda, apontamentos acerca do caráter psicológico das narrativas de Lispector. Dentre os inúmeros estudos encontrados sobre tais questões, falaremos a respeito da linguagem principalmente na companhia de Benedito Nunes⁵, acima citado, filósofo e crítico literário que dedicou parte de sua carreira à análise da obra de Lispector. Nunes descortina estratégias e recursos utilizados por Clarice que nos permitem compreender como a escritora constrói suas personagens, destacando as especificidades do emprego da linguagem por Clarice em relação àqueles feitos por outros escritores. As diferenças ressaltadas pelo teórico podem ajudar-nos a perceber o processo de constituição de Macabéa, ainda que os estudos de Nunes aqui referenciados sejam anteriores à publicação de

⁴ NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. IN: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 122.

⁵ Para tanto, consultamos especialmente o ensaio “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, presente em *O dorso do tigre*, de 1969 e o livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*”, publicado em 1973.

A hora da estrela. Trata-se de reflexões de suma importância, uma vez que o romance apresenta caráter metanarrativo.

No que se refere à dimensão psicológica presente nos textos da escritora, é importante destacar que Clarice Lispector é considerada como um dos principais expoentes da literatura de cunho psicológico no Brasil. Por conta disso, multiplicaram-se, desde o começo de suas produções, estudos centrados na investigação de fatores introspectivos e psicológicos nas personagens clariceanas. Consultamos os principais destes estudos, desde livros, teses, dissertações e artigos, a fim de perceber como a temática vem sendo explorada ao longo das décadas, exercício diretamente relacionado ao principal objetivo desta dissertação. Ora, a análise psicológica tende a destacar estados, deixando de lado as ações. Como principal referência para a linha analítica, voltada à dimensão psicológica, citamos a pesquisadora Yudith Rosenbaum⁶, uma voz ativa e lúcida nos estudos clariceanos, tendo em vista que Rosenbaum, mesmo com foco na psique das personagens e centrada em uma perspectiva psicanalítica, fornece algumas pistas a respeito das ações em Lispector, pistas estas que intentemos percorrer.

Outros nomes também comporão o painel da fortuna crítica utilizada. Destacam-se os seguintes: Nádya Batella Gotlib, a quem recorreremos para trazer dados biográficos de Clarice; Antonio Candido, como meio de entrada à recepção e avaliação crítica provocada por Clarice; Vilma Arêas, com considerações voltadas para *A hora da estrela*; José Miguel Wisnik, especialmente a partir de suas valiosas contribuições para o estudo do social em Clarice Lispector; e Silviano Santiago, tanto com considerações sobre o romance estudado, quanto com menção à breve análise no qual aproxima a escrita de Clarice ao conceito de vaga-lume que é basilar para nossas discussões.

Buscando diálogo com a filosofia, o trabalho convoca, além de Pasolini e Didi-Huberman, responsáveis, respectivamente, pela primeira e segunda proposição da metáfora dos vaga-lumes, ainda, Gilles Deleuze⁷, com a utilização do seu conceito de *linhas de fuga*. Traçar linhas de fuga, para Deleuze, é produzir possibilidades de escape em relação ao dominante; é, literalmente, fugir daquilo o que opera como um limite a existências. Unidos, os pensamentos de Didi-Huberman e de Deleuze permitem-nos observar ímpetos de resistência em Macabéa e, com isso, apresentar uma leitura a respeito desta personagem que destoa da vasta maioria dos estudos disponíveis até o presente.

⁶ O trabalho referido é *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, datado de 2006.

⁷ Especialmente no texto “Da superioridade da literatura anglo-americana, que integra o livro *Diálogos* (1998).

As considerações desenvolvidas neste estudo, portanto, partem de uma compreensão geral a respeito de *A hora da estrela*, com ênfase em seu momento de produção e visando a possibilitar uma releitura da obra de Clarice. Em síntese, duas teses principais figuram como delimitadoras das reflexões: a importância das ações para o texto clariceano e a vida vaga-lume de Macabéa. Ao longo de toda a dissertação, ambas as teses serão reiteradas e postas em diálogo, primeiro com a fortuna crítica de Lispector e de *A hora da estrela*, em seguida através do trabalho analítico do romance e, finalmente, nas relações com outros discursos, através de uma abordagem que localiza Macabéa, centro da investigação, na relação com outras personagens.

Optamos pela escrita de ensaios, organizados da seguinte maneira: o primeiro capítulo, intitulado “A hora de Clarice”, faz um apanhado da fortuna crítica, seguido por apresentação do romance e da base filosófica. Na primeira seção, desenvolvemos breve apanhado biográfico e análise da fortuna crítica de Clarice Lispector, dando destaque para a principal questão a ser discutida no estudo. Em sequência, na segunda seção, cujo título é “*A hora da estrela*: o intimista e o social”, apresentamos reflexões a respeito das noções de literatura social e psicológica, com o objetivo de compreender como ocorre o processo de cisão entre esses dois modos de expressão literária no Brasil e de que maneiras a produção de Clarice Lispector confronta essa divisão, sobretudo em *A hora da estrela*. Nesta seção, demonstramos por que o romance em estudo pode ser entendido como um ato de filiação de Lispector a uma das mais contundentes tradições literárias de nosso país – a que preza pelo romance regional e, simultaneamente, um questionamento dessa linhagem. Para finalizar o capítulo, a terceira seção explora os principais textos filosóficos utilizados no estudo, desde Pasolini com a primeira menção aos vaga-lumes, até Didi-Huberman com a ideia de sobrevivência dos vaga-lumes. Nela, explicamos a metáfora proposta pelos filósofos e iniciamos a traçar o paralelo entre tais considerações e *A hora da estrela*.

O segundo capítulo volta-se inteiro para Macabéa. A primeira seção analisa a composição da personagem através da seguinte chave de leitura: ela pode ser entendida como personagem coletiva, no sentido de que representa grupos que se tornam socialmente invisíveis. No entanto, essa condição não elimina traços individuais. Começar a traçar a individualidade de Macabéa permite questionar discursos que conferiram à jovem um caráter típico, no qual ressoaria apenas o papel de vítima das injustiças do mundo. Com isso, formulamos a segunda seção, “Resistência passiva?”, na qual Macabéa começa a ser vista a partir de seu potencial de resistência. Aqui, confrontamos o pensamento de que a moça apenas recebe o que lhe é imposto, apontando caminhos para pensar Macabéa como uma resistente.

Partindo para a questão de maneira mais incisiva, construímos a terceira seção, intitulada “Vida vaga-lume”, dedicada a examinar Macabéa em união às considerações de Didi-Huberman. Nesta parte do estudo, aproximamos a personagem da metáfora dos vaga-lumes, através de menções a passagens do romance que apresentam as ações de Macabéa, a fim de demonstrar como as pequenas ações importam e como, nesta perspectiva, Macabéa evidencia a resistência possível.

Por fim, o terceiro e último capítulo concentra-se na relação de Macabéa com as demais personagens do romance, destacando que estes são encontros fundados a partir de embates. O capítulo também segue a divisão de três seções, cada uma delas voltada para uma personagem, a saber, Macabéa e Rodrigo, Macabéa e Glória e, finalmente, Macabéa e Olímpico. Da relação com Rodrigo, narrador do romance, evidenciamos a questão da linguagem, através do desafio expresso pelo narrador em representar Macabéa, como a dificuldade do intelectual em trazer para o campo da ficção o outro, sobretudo quando este outro extrapola os limites das categorias coletivas. A partir de Glória, colega de trabalho de Macabéa, refletimos a respeito do estereótipo do feminino e da feminilidade, estereótipo que Macabéa recusa. Assim como Glória, Olímpico, o namorado, parece absorver estereótipos. A especificidade desta seção consiste em voltar a atenção para como Clarice evoca a questão tipológica a partir de uma perspectiva irônica, por meio da qual consegue expor não apenas o limite do personagem, mas o limite de todo o projeto literário do romance socialmente engajado.

Em comum, os três capítulos dedicam-se a formular leitura a respeito de Macabéa capaz de percebê-la para além das dificuldades que, inegavelmente, a atingem. O texto resultante do esforço desta pesquisa não pode, e nem sequer pretende, apresentar considerações estancas a respeito de Macabéa ou mesmo das ações no texto de Clarice Lispector. O que deseja, isso de maneira entusiástica, é instigar novos olhares, sobretudo em relação a outros títulos consagrados da escritora. Ainda existem brechas no texto de Clarice que esperam pelo discurso crítico. Se o estudo que aqui se apresenta estimular em possíveis leitores o desejo de encontrar e percorrer essas brechas, terá alcançado o efeito esperado.

É intuito, ainda, que esta dissertação encontre espaço fora do campo literário e permita reflexões a respeito da nossa existência na sociedade atual. Macabéa não evidencia apenas a resistência de uma personagem de ficção. Ao invés disso, ela é a afirmação da vida possível e, ainda mais, da alegria possível, apesar dos incessáveis esforços de tudo o que atenta contra a vida. Em tempos de fortalecimento da hostilidade e intolerância, é preciso resistir. A jovem Macabéa apresenta-nos outra forma de resistência – pequena, quase imperceptível e, por isso

mesmo, grandiosa. Que cada palavra aqui escrita funcione como um brilho e lembre: *nós também.*

A HORA DE CLARICE

1.1 Visões da crítica

“Talvez seja orgulho querer escrever, você às vezes não sente que é? A gente deveria se contentar em ver, às vezes. Felizmente tantas outras vezes não é orgulho, é desejo humilde⁸”. Assim se posiciona Clarice Lispector através de carta direcionada ao amigo e também escritor, Fernando Sabino, em outubro de 1946. O ofício da escrita, que apenas seis anos antes havia se tornado atividade pública para nossa escritora⁹, é aqui posto no campo do positivo muito mais do que em seu contrário – não basta ver; é preciso narrar. E, diante de tudo para o que o olhar revela-se insuficiente, Clarice seguiu o desejo da palavra e escolheu a escrita, tornando-se uma das mais importantes e consagradas escritoras de língua portuguesa de todos os tempos.

Nascida em dezembro de 1920¹⁰, na pequena cidade de Tchetchélnik, região de Vínnitsia, Ucrânia, no leste europeu, Clarice Lispector chega ao Brasil ainda criança, com pouco mais de um ano de idade, juntamente com seu pai, mãe e duas irmãs mais velhas, em fuga da guerra¹¹. Os Lispector fixaram residência no nordeste brasileiro, primeiro em Maceió e depois em Recife, durante anos que ficaram marcados por dificuldades para a família, desde a pobreza acentuada, até a morte de Mânia Lispector, mãe de Clarice, vítima de uma doença fatal.

Mais de uma década depois de chegar ao Brasil, a família deixa o nordeste e passa a viver no Rio de Janeiro, cidade que seria o local de morada de Clarice no Brasil até a sua morte, em dezembro de 1977, por decorrência de um câncer de ovário. É no Rio de Janeiro que Lispector cursa a faculdade de Direito, trabalha como jornalista e, em 1943, casa-se com Maury Gurgel Valente, cuja profissão é a carreira diplomática, motivo pelo qual Clarice viverá alguns anos de sua vida em outros países. No mesmo ano de seu casamento, ocorre a

⁸ LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Prefácio e notas bibliográficas: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 272.

⁹ O conto “O triunfo” é considerado a primeira publicação de Clarice Lispector, veiculado no periódico *Pan*, do Rio de Janeiro, em meados de maio de 1940. Tal informação é encontrada no estudo de Aparecida Maria Nunes (2006), que proporciona levantamento e análise da atuação de Clarice enquanto jornalista.

¹⁰ Todas as informações de cunho biográfico referentes à Clarice Lispector presentes nesta dissertação foram retiradas da biografia *Clarice: uma vida que se conta*, de autoria da professora e pesquisadora brasileira Nádya Batella Gotlib.

¹¹ Após a Primeira Guerra Mundial (finalizada em 1914) e a Revolução Russa (1917) a Ucrânia vivencia uma guerra civil, protagonizada por tropas russas em oposição a forças ucranianas separatistas. Nesse contexto, vigora a violência antissemita, que motiva muitos judeus a fugirem do país. A família Lispector era judia e, por conta disso, deixam a Ucrânia com destino ao Brasil.

publicação de *Perto do coração selvagem*, romance de estreia da escritora, que insere seu nome de maneira significativa no cenário literário nacional.

Uma descoberta rara que o enchia de satisfação: é assim que Sérgio Milliet¹² refere-se a *Perto do coração selvagem*, em artigo do *Diário Crítico*, um dos primeiros a fazer menção ao trabalho da então estreante Clarice Lispector. As análises posteriores multiplicaram-se, em muitos casos salientando, na primeira narrativa longa, os indícios do lugar singular que a escritora ocuparia. Nessa perspectiva, cabe destacar a atenção que o romance desperta em Antonio Candido.

Em artigo escrito logo após o lançamento de *Perto do coração selvagem*, ainda em 1943, Candido não esconde sua surpresa diante do texto de Lispector. Para ele, as letras brasileiras seguiam a um mesmo padrão estilístico, que não mais desafiava nossa língua e, por conta disso, carecia de inovações. Conhecer o texto de Clarice foi, para Candido, ter contato com o que àquela altura, faltava a nossa literatura. Nas palavras do crítico:

Raramente é dado encontrar um escritor que (...) procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim¹³.

O crítico ainda vai além: para ele, Clarice Lispector assumiu um risco. *Perto do coração selvagem* apresenta um mergulho no interior da personagem principal, Joana, ao mesmo tempo em que pode ser entendido como um mergulho da escritora na língua, desafiando-a a falar sobre o mundo e o humano. O esforço assumido por Lispector pode ser compreendido através das seguintes colocações:

(...) este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente¹⁴.

A díade composta por exploração da linguagem e investimento em aspectos psicológicos para a construção da narrativa, assinalada por Candido como principais elementos responsáveis pelo caráter de originalidade do romance, repercutirá em numerosos estudos críticos desenvolvidos ao longo das décadas, com ressonâncias, inclusive, no estudo

¹² MILLIET apud SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

¹³ CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. IN: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

¹⁴ *Ibid*, p. 127.

aqui desenvolvido. Tendo em vista a reação imediata, majoritariamente positiva, que tais características de estilo fomentaram na crítica após seu lançamento, é possível afirmar que as inovações trazidas pelo romance foram um grande acerto do que começava a configurar-se como o universo ficcional clariceano.

Convém destacar que Candido observa fragilidades em *Perto do coração selvagem*, motivadoras à afirmação de não estar diante de grande obra e de que, no romance, “a realização é nitidamente inferior ao propósito”, ou seja, ainda havia muito a ser aprimorado. Mesmo assim, o crítico considera o romance como sendo manifestação rara na literatura brasileira e afirma:

(...) poucos como ele (*o romance*) têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em boa parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque essa primeira experiência já é uma nobre realização¹⁵.

Antonio Candido viu as suas palavras serem confirmadas. Nas décadas seguintes, Clarice Lispector dedicou-se à produção de romances, contos e crônicas que atraíram incontáveis leitores e estudiosos e consagraram a escritora. Detentora de robusta fortuna crítica, a sua obra é, sem dúvidas, um dos sólidos nomes de nossa literatura e continua despertando as mais variadas leituras, nos cenários literários nacional e internacional.

Diante de tão vastos e numerosos trabalhos, torna-se impossível mencionar todos os que alcançam grande relevância ou destaque. É preciso um recorte. Pensando nisso, dentre as principais linhas de análise nos estudos clariceanos, escolhemos duas que nos ajudam a chegar à motivação principal dessa pesquisa, as mesmas que já haviam, em alguma medida, sido destacadas por Antonio Candido. São elas: a utilização que Clarice Lispector faz da linguagem e o interesse pelo teor psicológico das narrativas.

Sobre a linguagem, desde as primeiras publicações, diversos críticos já apontavam o caráter de diferença na forma como a língua portuguesa era utilizada por Clarice Lispector. Em 1946, por exemplo, em artigo no qual se propunha a comentar *O lustre*, segundo romance de Lispector, Gilda de Mello e Souza observa:

A linguagem é um processo lógico por excelência, a palavra é qualquer coisa precisa, geral e despojada. A linguagem traduz o mundo em termos esquemáticos, a palavra despoja cada objeto particular de sua possível riqueza diferenciadora, reduzindo-a ao essencial. A linguagem, enfim, simplifica a natureza das coisas e põe ordem no mundo. Mas o objetivo da sra. Clarice Lispector é exatamente oposto. Ela

¹⁵ *Ibid*, p.131 (*notas nossas*).

pretende traduzir, não o que existe de simples e lógico no mundo, mas de complexo e contraditório. Em cada objeto vê, não o que iguala a outros de sua espécie, mas o que diferencia. Em cada ser, o que o torna único. Em cada emoção, o que a torna específica. Ora, isso vai obrigá-la a fazer caminho inverso ao percorrido pela linguagem: vai, num sentido, obrigá-la a violentar a linguagem. Damos um exemplo. Diante da palavra “mancha”, que corresponde a determinada noção, surgem em qualquer espírito os possíveis atributos “grande”, “pequena”, “clara”, “escura”, “larga”, “esguia”, todos eles definindo melhor a noção. Contudo para a sra. Clarice Lispector, o problema não é definir melhor, mas enriquecer de um novo sentido que traduza emoção mais rica¹⁶.

Posto está um aspecto do trabalho de diferença que Clarice Lispector desenvolve – a utilização não usual do português. Segundo Gilda de Mello e Souza, o estilo clariceano consiste em um escape à estrutura lógica da língua e da linguagem, uma vez que, conforme postas por Clarice, as palavras desafiam os campos sintáticos e semânticos, tanto por figurarem organizadas de modo que não respeita a sintaxe de nossa língua, quanto por aproximações improváveis de termos que ocupam campos de sentido opostos. As escolhas de Clarice conferem à escritora status de originalidade, fato que não fica restrito ao primeiro romance, mas que se repetirá ao longo de toda a sua obra.

No que diz respeito à segunda linha dos estudos críticos, a saber, a investigação dos aspectos psicológicos como móvel para a construção das narrativas, é correto afirmar que se trata de um dos aspectos mais destacados pela fortuna crítica, ao longo das décadas. São vários os estudos que se dedicam a pensar as narrativas clariceanas a partir de um viés cujo fundamento seja a análise psicológica. Interfaces com a psicanálise, a psicologia e com correntes filosóficas concernentes à experiência interior e ao desenvolvimento da subjetividade são recorrentes.

Destacamos as considerações propostas por Yudith Rosenbaum¹⁷ que realiza importante leitura psicanalítica, traçando o que ela própria chama de uma “odisseia psíquica” das personagens. É certo que, em seu estudo *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, Rosenbaum concentra-se nos contos e não nos romances, mas também nos parece correto considerar que o termo aqui destacado, “odisseia psíquica”, pode ser utilizado para falar de muitas das personagens romanescas de Clarice Lispector, levando em conta que estas frequentemente figuram imersas, como se empreendessem aventuras subjetivas e viajassem por questões de ordem psicológica. Além disso, o postulado por Rosenbaum tem especial importância para este estudo porque, ao tempo em que se desdobra sobre questões psíquicas, destaca o fato de que a transgressão realizada pelas personagens de Clarice inicia-se, muitas

¹⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. O Lustre. IN: **Remate de males**. Campinas, SP, vol. 9, (1989) 2015, p. 171-175.

¹⁷ ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

vezes, por uma ação. Apesar desse registro, Rosenbaum não se dedica a pensar especificamente a ação, mas sim suas ressonâncias psíquicas.

Benedito Nunes reúne as duas linhas de análise aqui grifadas¹⁸ e constrói a sua obra crítica com reflexões a respeito da linguagem e dos caminhos da existência em Clarice Lispector. Os estudos de Nunes¹⁹ tanto ajudam a fundamentar contribuições desta pesquisa, em sentido de concordâncias, como também assinalam o que entendemos como algumas lacunas, a partir das quais concentramos nossos esforços e interesses de análise.

Mesmo situando a linguagem em primeiro plano, Nunes propõe uma reflexão a respeito das personagens clariceanas. De acordo com as considerações do crítico, Clarice constrói, já desde *Perto do coração selvagem*, uma narrativa que pode ser entendida como monocêntrica, no sentido de que todas as demais personagens se desenvolvem a partir de uma personagem principal. Convém destacar, nessa afirmação de Nunes, que o desenvolvimento e organização do que pode ser chamado de personagens subsequentes, dá-se em torno do conflito interior da personagem principal. Sendo assim, a compreensão das narrativas exige do leitor capacidade de apreensão das personagens.

Se, como quer Nunes, as personagens subsequentes estão organizadas a partir da vida interior da protagonista, podemos afirmar que a personagem principal constitui elemento fundante para o desenvolvimento das narrativas clariceanas e, conseqüentemente, deve ser um dos principais pontos de partida para análises de tais narrativas. Nesse sentido, ganham força os procedimentos críticos e analíticos de viés psicológico.

Avançando no tempo, a importância que Nunes confere às subjetividades, mais próximas ao abstrato, e compostas em tensão com aquilo que se pode chamar de “concreto”, pode ser percebida, particularmente, em suas considerações sobre a personagem G.H, protagonista do sexto romance de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, publicado no ano de 1964. O crítico chega a destacar a experiência vivida pela personagem, mas o faz registrando a sua singularidade radical. Assim, para transportar à linguagem crítica essa experiência interior e única, Benedito Nunes recorre a uma comparação. Ele evoca a perspectiva mística e vê, na subjetividade de G.H., uma inversão da expectativa religiosa. Enquanto o místico almeja desligar-se da matéria e ascender a Deus, G.H. imerge, degrau por degrau, no coração da vida representada pelo corpo de um animal em agonia.

¹⁸ Convém destacar que a questão da construção interior das personagens clariceanas é abordada por Nunes em perspectiva primeiramente e principalmente filosófica, não psicológica ou psicanalítica, dado, inclusive, a formação do crítico. Benedito Nunes foi um filósofo.

¹⁹ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Essa perspectiva interior de G.H. teria ressonâncias nas opções formais da escritora, interferindo em sua narrativa. Ou seja, à medida que a personagem busca a matéria, especialmente através do que há de ínfimo e mais próximo ao concreto, a narrativa passa a destacar não apenas as questões interiores da personagem, mas também suas experiências exteriores que, em alguns momentos do romance, podem ser entendidas como ações. Isso é tão verdadeiro que, ao considerar G.H., Nunes chega a referir-se à ação realizada no mundo objetivo, ainda que não chegue a desenvolver um pensamento sobre ela. Suas principais considerações mantêm-se no enfoque do interior, o mundo imaterial da psique.

Outros críticos, no entanto, assumem posturas ainda mais radicais e consideram o viés psicológico tão determinante na obra clariceana, que apontam para o desaparecimento do mundo concreto, diante das abstrações supostamente contidas nas narrativas. Referimo-nos a Luiz Costa Lima, em artigo publicado em 1970. Em trecho referenciado por Olga de Sá, acessamos o pensamento de Costa Lima de que as personagens clariceanas não conseguem ir para além de si mesmas, o que “resulta da diminuição da realidade, pela autora, ao meramente subjetivo²⁰”.

Tais posicionamentos, portanto, expressam, a nosso ver, um caminho ainda a ser percorrido dentre os estudos clariceanos: pensar a ação no universo ficcional de Clarice Lispector, para além de suas ressonâncias psíquicas. Trata-se, conforme posto, de questão que Rosenbaum menciona, sem se deslocar, todavia, da perspectiva psicológica, a mesma que Nunes chega a esboçar, como elemento fundante da exterioridade, sem se deter sobre o assunto. Mais radical, Costa Lima nega o mundo concreto que abriga as ações, considerando, na obra, o caráter preponderante da introspecção. Percorrendo produções críticas mais recentes, especialmente teses, dissertações e livros, notamos que essa lacuna ainda persiste. Em verdade, é preciso reconhecer que a produção romanesca de Clarice não é feita de maneira que as ações das personagens tenham forte evidência. Os romances de Lispector são, não sem razão, preponderantemente enquadrados no que entendemos como literatura intimista, uma vez que suas personagens são majoritariamente construídas a partir do psicológico. O desafio é grande, mas se torna possível, quando trazemos para o foco de análise Macabéa, última protagonista apresentada em vida por Lispector, personagem de *A hora da estrela*.

Logo em suas linhas iniciais, *A hora da estrela*, romance que dialoga intensamente com a tradição realista dos anos 30 e com seus pósteros, indica o caminho para a sua análise.

²⁰ LIMA *apud* SÁ. Op. Cit., 1979, p. 69.

O narrador confessa: “(...) agir está me interessando mais do que pensar²¹”. De fato, especialmente quando a atenção volta-se para a protagonista, a história torna-se muito mais sobre ações do que sobre pensamentos.

Sobre Macabéa, suas ações, seu lugar de diferença na ficção clariceana, sua recepção crítica e uma possibilidade de desvio em relação ao já conhecido trabalho crítico, falaremos a partir da próxima seção.

1.2 *A hora da estrela*: o intimista e o social

Lançado em outubro de 1977, *A hora da estrela* foi a última publicação feita em vida por Clarice Lispector. A essa época, a escritora já detinha grande sucesso, alcançado especialmente após *A paixão segundo G.H.*, considerado por parte significativa da crítica como a sua obra-prima. *A hora da estrela* é, portanto, a despedida de uma carreira sólida.

De acordo com Nádia Batella Gotlib, a “hora” de escrita do romance não parece gratuita. A pesquisadora retoma crônica publicada por Lispector no *Jornal do Brasil*, intitulada “Em busca do outro”, na qual há a seguinte afirmação: “meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada²²”. Ora, não há, em toda a obra clariceana, produção na qual o contato com o outro seja tão evidente quanto em *A hora da estrela*. No ato de escrita desse romance, Clarice Lispector sai duplamente de si, tornando-se outro(a) em dois sentidos: um outro escritor, homem, já que a autora inventa um escritor para falar em seu lugar e narrar a história, e uma outra mulher, integrante de uma classe desfavorecida e diferente das suas outras protagonistas, vindas da classe média. Assim, a escritora desloca-se mais radicalmente, visando obter uma proximidade com o outro. O esforço artístico, portanto, pode considerar-se mais intenso, com esse romance.

A elaboração ficcional tem início antes da própria narrativa, estratégia já utilizada por Clarice em outras publicações²³, dessa vez através da escolha não de um, mas de treze títulos

²¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a, p. 16.

²² LISPECTOR *apud* GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 578.

²³ Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, a escritora inicia com nota destinada a possíveis leitores, através da qual expressa o desejo de que o romance seja lido apenas por pessoas de alma formada. Logo em sequência, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (publicado em 1969), Clarice Lispector dirige-se novamente a seu público, dessa vez através de pequeno comentário sobre o processo de elaboração da narrativa, no qual afirma ser o romance um ato de liberdade maior do que ela própria. Merece destaque, ainda, o livro de contos *A via crucis do corpo*, de 1974, iniciado com uma explicação, em tom mesmo de justificativa, sobre o fato de ser

que posteriormente figurarão no texto do romance. Além disso, a escritora revela-se presente na história quando, por ocasião da dedicatória do autor, inclui entre parênteses a expressão “na verdade Clarice Lispector”, indicando ser esse, talvez mais do que seus romances anteriores, história escrita em seu próprio nome.

A dedicatória, aliás, merece destaque, pois através dela é possível antecipar algumas das questões centrais da trama, bem como da inserção do caráter biográfico que parece forçar uma aproximação entre criatura e criadora. Por exemplo, a pobreza vivida pela escritora é lembrada no seguinte trecho: “dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta” (p. 10). Não é por acaso que se trate dessa questão, já que a principal personagem do livro enfrenta situação de vulnerabilidade financeira similar à que Clarice experimentou na infância.

Além disso, são feitas diversas referências musicais, que podem ser lembradas, quando no desenrolar da narrativa descobrimos tratar-se de uma história atravessada por sons. Também, é feita menção à “Morte e transfiguração”, poema sinfônico de Richard Strauss, no qual a doença de um homem o motiva a relembrar a sua vida e ver na morte a redenção. Aqui, escritora e romance se encontram, tanto pela personagem, que morre em decorrência de atropelamento e tem, justamente na hora da morte, o momento de maior glória de sua vida, a sua hora de estrela, mas também por outro fator importante, esse de cunho pessoal. A escritora tinha consciência de que com *A hora da estrela*, despedia-se não apenas de seu público, mas também de sua vida.

Nas palavras finais da dedicatória, com a lucidez da despedida, Clarice Lispector faz a seguinte afirmação: “trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta” (p. 10). Tal comentário remete ao ano de 1944, quando Álvaro Lins, respeitado crítico da época, analisou o romance de estreia de Lispector e referiu-se a *Perto do coração selvagem* como romance original em nossas letras, inserido na tradição da literatura universal, especialmente por aproximação estilística a nomes como James Joyce e Virgínia Woolf. Apesar disso, Lins faz uma ressalva – para ele, aquela é uma narrativa ainda por finalizar. A experiência de Clarice, “estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção²⁴”, sendo que, na óptica de Lins, o inacabamento existia por ser a autora uma principiante. Fator determinante para o tom negativo da crítica de Lins é a falta de linearidade do romance em questão, pois a história que fica em aberto deixa no crítico a ideia de que a narrativa está por ser feita.

aquela uma produção por encomenda, mas também pelo explícito teor sexual presente nas narrativas, como nunca antes havia feito Clarice.

²⁴ LINS, *apud* SÁ, Op. Cit., 1979, p. 33.

A escritora toma conhecimento da crítica e demonstra insatisfação, conforme percebido através de carta direcionada à irmã Tania Kaufmann, escrita em Belém, no Pará, em 16 de fevereiro de 1944. Entre as palavras de Clarice, encontramos o seguinte desabafo: “as críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins (...) me abateu²⁵”. Com a ciência de que Clarice Lispector teve acesso ao artigo de Lins, a expressão “livro inacabado”, que aparece mais de 30 anos depois em seu último romance, abre espaço para traçar aproximação entre os momentos de estreia e de despedida. A autora de *A hora da estrela* evidencia consciência de que faz um último ato. Com esse romance, ela retoma e oferta, finalmente, resposta à crítica que lhe abatera. Ao adjetivar *A hora da estrela* como livro inacabado, Clarice faz parecer ter se tratado, todo o tempo, de uma escolha e não um defeito estético. O próprio romance constitui, sim, obra acabada – a linearidade existente no enredo do romance, as marcações temporais, bem como a construção da narrativa e das personagens a partir de fatos subsequentes, permitem chegar a tal conclusão. No entanto, há uma pergunta que nele ressoa e que não encontra resposta na realidade e nem em sua representação. Trata-se da questão sobre a morte.

Passemos especificamente ao texto e à sua condição de metalinguagem. *A hora da estrela* pode ser considerado um romance sobre a construção do romance, um metarromance. A narrativa vai sendo construída ao mesmo tempo em que se fala sobre a sua elaboração. Rodrigo S.M., narrador da história, é também um escritor em crise que, nas páginas do romance, expressa os problemas de seu processo criativo. O principal impasse de Rodrigo evidencia-se pela dificuldade em representar sua protagonista, Macabéa.

Nordestina, do sertão de Alagoas, Macabéa é uma jovem de 19 anos, órfã, criada pela tia que lhe aplicava punições injustificadas. Após a morte da tia, deixa o Nordeste e vai para o Rio de Janeiro, viver em um quarto de pensão dividido com outras quatro mulheres, na Rua do Acre, região portuária do Rio. Passa a trabalhar como datilógrafa, mesmo sendo semianalfabeta e exercendo a profissão sem destreza alguma. Com o salário que recebe, mal consegue se alimentar, consumindo cachorro quente e Coca-Cola, por se tratar de refeição barata. É figura desimportante, cuja condição sugere insignificância, inclusive para ela própria, que não demonstra indignação com a sua condição. Sabe pouco sobre o mundo e, nele, é completamente sozinha.

Com Macabéa, Clarice Lispector apresenta um desvio. Como já foi dito, as mulheres que protagonizam os romances de Lispector inserem-se na classe média. Não é o caso de

²⁵ LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 55.

Macabéa. Além disso, há diferença perceptível em outro ponto, este relacionado não apenas ao perfil da personagem, mas também ao teor narrativo.

Macabéa não é, como personagens anteriores, explorada através do viés psicológico. Em verdade, nas páginas do romance, ela é descrita como tendo “alma rala”, assemelhada ao nada, incapacitada para o pensamento e até mesmo incapaz de atividade psíquica relativamente simples para a maioria das pessoas – lembrar, durante a noite, o que aconteceu pela manhã. Há em Macabéa um esvaziamento da vida interior, enquanto que as questões sociais ganham maior evidência, à medida que a narrativa centra-se na pobreza da personagem e em sua invisibilidade social. Em decorrência disso, o romance foi aproximado pela crítica aos títulos produzidos na década de 1930 no Brasil e reacendeu o debate a respeito da relação do texto clariceano com a divisão entre literatura intimista e literatura social.

A década de 1930 é conhecida na literatura brasileira como a época dos romances engajados, empenhados na tarefa de conhecer e de transmitir conhecimento acerca do país através de uma ficção ligada aos problemas da realidade social; o texto literário passa a ser um campo propício à análise da sociedade e instrumento de denúncia de um Brasil amargo em desigualdades. Tendo como principais cenários as regiões, àquela altura, economicamente marginalizadas, a saber, o Norte, o Sul e com amplo destaque o Nordeste, os romances produzidos nessa década evidenciavam aspectos culturais, geográficos e sociais de cada região, o que explica terem como nomenclatura popularizada o título de romances regionalistas. Para compreender sua emergência e desenvolvimento, convém fazer um breve apanhado histórico.

O começo do século XX no Brasil é marcado politicamente pelo regime de oligarquias. São Paulo e Minas Gerais, principais redutos oligárquicos, alternavam representantes no comando do país, prática perpetuadora da centralização de poder no Sudeste brasileiro e que contribuiu para a acentuação da marginalidade nas demais regiões. Tal política foi fundamental para que a ainda jovem República apresentasse sinais de desgaste, já que o progresso e desenvolvimento não chegavam iguais para todos – para alguns, na verdade, nem chegavam.

A conjuntura política do momento, juntamente com todas as suas implicações econômicas e sociais, mobilizou revoltosos em um movimento armado conhecido como Revolução de 1930. Em forma de saldo, a Revolução pôs fim ao regime oligárquico e instituiu Getúlio Vargas no poder. Houve vitória por parte dos revoltosos, mas os problemas prosseguiram. A nova forma de governo não deu conta de resolver a questão da desigualdade que se mostrava cada vez mais visível no Brasil.

A arte, como em todos os momentos históricos e nos mais variados contextos políticos, possui representantes que declaram abertamente íntima associação com questões sociais. Na literatura, a chamada *Geração de 30* é composta por escritoras e escritores que, escrevendo após a Revolução, usaram suas letras para denunciar as mazelas brasileiras. São nomes como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego. Tendo como cenário os espaços rural ou urbano, a prosa de ficção tem o objetivo de sondar as causas do fracasso brasileiro e dar, a esse fracasso, uma representação.

Como bem pontuou João Lafetá²⁶, estava dada a guinada do modernismo estético para o modernismo ideológico. Pouco antes de 1930, no ano de 1922, a Semana de Arte Moderna fizera eclodir no Brasil a ânsia de sintonizar a arte do país com conquistas estéticas vindas das vanguardas europeias ascendentes após a Primeira Guerra Mundial. Buscava-se o direito à renovação permanente e à pesquisa. A guinada ideológica deve-se diretamente ao resultado político da Revolução, é o que afirma Luís Bueno, em relevante estudo sobre o romance de 30. Para o pesquisador, o Modernismo corresponde a um período utópico em nossa literatura, enquanto que as produções da década de 1930 podem ser chamadas de pós-utópicas. De acordo com Bueno:

(...) a mesma crença [*de país novo, que movia os modernistas*] alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam mais ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da revolução não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica²⁷.

Explicitada está a relação entre a Revolução de 1930, com seus limites, e os rumos da arte brasileira. Não tendo sido resolvidos os problemas, era preciso denunciá-los. Tratando da literatura em específico, Bueno observa que “do novo romance que surgiria na década de 30

²⁶ Cf: **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

²⁷ BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp. 2015, p. 68.

está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização²⁸”.

As considerações de Bueno, inclusive na utilização das expressões “país novo” e “subdesenvolvido”, estão atravessadas por aspectos que, décadas antes, Antonio Candido havia observado. Candido condensa bem o pensamento de que, por trás da exposição contundente dos nossos problemas, está o fracasso do intento revolucionário, produtor do ponto de vista que “desprovido de euforia, (...) é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas²⁹”.

É pela decisão de lutar que escritores da década de 1930, embora pessimistas quanto a mudanças positivas em curso no Brasil, resolvem esquadrihar os problemas brasileiros. Como resultado, são impelidos à produção de uma literatura que ficará conhecida como literatura social e engloba as produções literárias de maior prestígio na referida década, especialmente no que tange aos textos em prosa.

Apesar de alcançarem maior evidência, as produções ditas sociais não eram as únicas nesse período no Brasil. No mesmo campo da prosa, textos destoantes do caráter social da literatura eram produzidos. Referimo-nos aos romances que privilegiaram aspectos psicológicos da narrativa, através do enfoque na subjetividade, por meio da utilização de recursos como o fluxo de consciência, por exemplo, que permitiam ao leitor o contato com o interior das personagens. Tais ficções se encaixam na definição de literatura intimista, ou psicológica, tantas vezes apresentada como oposta à social.

A cisão entre literatura social e literatura intimista, levada quase que ao extremo na década de 1930 é, sem dúvidas, umas das principais heranças desse contexto em que imperou alguma radicalização. A crítica seguiu tal divisão, em muitos casos estabelecendo valores hierárquicos sobre autores e obras. Diante da necessidade de entender e de expor os horrores do Brasil, grande parte dos intelectuais brasileiros (e muito particularmente a crítica literária) tendeu a valorizar a literatura de cunho social, em detrimento dos textos voltados a problemas existenciais e subjetivos. A divisão referida é primeiramente política e ideológica e, por isso, anterior às obras. Isso significa que parte considerável da crítica literária do período foi desenvolvida pensando mais em fatores externos do que no texto em si. Nas décadas posteriores, o cenário crítico seguiu, em sua maioria, esse procedimento, pelo menos no que

²⁸ *Ibid*, p. 69.

²⁹ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. IN: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989, p. 142.

concerne à polarização, desconsiderando que um mesmo romance pudesse ter tanto aspectos intimistas quanto sociais.

É exatamente sobre a possibilidade de superação dessa cisão, por meio da unificação de intimismo e denúncia social, que Luís Bueno discursa em seu estudo, atestando que, embora a crítica preservasse a ênfase nas linhas opostas, alguns leitores observaram campos nos quais havia convergência. Fazendo referência a artigo de Lucia Miguel Pereira³⁰, o pesquisador aponta que os problemas experimentados pelo homem tem origem social, mas também interior, descrita como “crise espiritual”. Por conta disso, não basta apenas mergulhar na sociedade enquanto coletivo; é preciso pensar o indivíduo e sua subjetividade. Com isso em mente, Bueno considera que a distinção entre literatura social e intimista constitui uma falsa diferenciação

(...) pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha³¹.

Na esteira dessa discussão, podemos situar melhor a obra de Clarice Lispector, sem risco de reducionismo. Assim, chegamos ao romance de 1977, como o apogeu de uma trajetória de escrita que, tendo partido de um grifo em dimensões existenciais, não deixou de representar psiques em atrito com uma determinada sociedade. De fato, *A hora da estrela* traz a questão social para o primeiro plano, evidenciando, contudo, a sua representação como um problema. Ao dar atenção especial para *A hora da estrela*, a crítica foi obrigada a considerar o teor social da obra e também a dimensão interior, principalmente a psique do escritor, cuja interioridade está ferida pelo desejo quase impossível de alcançar Macabéa.

Vale a ressalva de que Clarice só começa a publicar em 1940, portanto, uma década após a cisão que, iniciada em 30, prosseguiu na década seguinte. Apesar disso, a escritora vê sua obra imersa nesse diálogo, por um lado sendo reconhecida como expressão de maior qualidade da narrativa psicológica brasileira e, por outro lado, acusada de descompromisso social, já que quase tudo em sua produção girava em torno do individual e do psíquico. A crítica escorregava na armadilha da diferenciação e hierarquização, na qual um estilo de escrita se sobreporia em importância e até mesmo anulava o outro.

O escorregão crítico, no entanto, não se dá sem razão. Para a literatura que se assume engajada socialmente, e dessa forma consagra-se em 1930, as décadas posteriores são ainda

³⁰ Artigo originalmente publicado sem título, em 1934, e depois intitulado “Romance de Tese e Individualidade”.

³¹ BUENO, Op. Cit. 2015, p. 203.

mais incisivas, sobretudo a partir de 1960, quando um Golpe de Estado dá início à Ditadura Militar no Brasil. Sob o comando dos militares, parte da década de 1970, é marcada pelo fortalecimento da repressão, por meio de perseguições, censura e torturas aplicadas aos dissidentes do Regime, especialmente jornalistas, professores e artistas. Nesse contexto, imperava a urgência de denunciar as atrocidades políticas ocorridas no Brasil.

Em estudo a respeito da literatura brasileira nos anos 1970, Flora Süssekind observa que “se nos jornais e meios de comunicação de massa, a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística³²”. Por conta disso, escritores e escritoras na década de 1970, centravam-se nos fatos ocorridos no Brasil, com o objetivo de encontrar forma literária de denunciá-los, fator que leva Süssekind a apontar a literatura do período como “obcecada pela referencialidade”. A pesquisadora destaca, ainda, que não é coincidência os nomes de maior destaque dessa época serem aqueles que se concentraram nas denúncias sociais, trazendo para o campo artístico os horrores perpetrados pela Ditadura³³. É considerando este mesmo quadro, que o historiador Marcos Napolitano observa que, durante a Ditadura, “o intelectual é forçado a despir-se de suas roupagens sociais e aderir à luta efetiva contra o regime³⁴”.

Durante todo o período ditatorial, Clarice manteve-se ativa, como escritora e jornalista. Suas obras, no entanto, não seguiam o caráter explícito de denúncia política e social que no referido contexto parecia o único caminho possível para a literatura. É nesse ponto que a escritora é apontada como desconexa da realidade e das demandas sociais brasileiras, fazendo com que sua produção seja afastada ou mesmo retirada por completo da categoria de literatura social. Forçando um deslocamento dessa perspectiva, a aparição de *A hora da estrela* terminou por favorecer uma revisão da obra anterior ao último romance.

José Miguel Wisnik observa, em estudo recente, que, em Clarice Lispector, o social caminha junto ao intimismo. Wisnik retoma o termo “coisa social”, utilizado pela própria Clarice em um depoimento depois publicado como crônica, intitulado “Literatura e justiça”. O depoimento é lembrado por Wisnik e aqui merece atenção.

Através de palavras breves, Clarice confere a si própria o perdão por não escrever sobre questões sociais, ao que a escritora afirma “que não se trata de querer, é questão de não

³² SÜSSEKIND Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 17.

³³ Süssekind aponta que o maior sucesso reside nas produções chamadas de “literatura-verdade”, na qual os seguintes nomes recebem destaque: João Antônio, José Loureiro, Aguinaldo Silva, Valerio Meinel, Roberto Drummond, Érico Veríssimo, Ivan Ângelo, Chico Buarque, Fernando Gabeira, Jorge Amado e outros.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. IN: **Literatura E Sociedade**, Vol. 21, n. 23, 2016, p. 232.

poder”. Na justificativa pelo seu perdão, o inesperado: não é que lhe falte sensibilidade social, é exatamente o oposto. Por saber tanto da luta, ter visto tão de perto o problema, a autora afirma não se surpreender e sem a surpresa não escreve:

O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos³⁵.

O que Clarice Lispector não reconhece em seu comentário, mas Wisnik observa de maneira perspicaz, é que a coisa social em sua escrita assume tamanha latência a ponto de exigir outras estratégias de dizer. A estas estratégias, a escritora é incapaz de esquivar-se, assumindo estilo de escrita que une social e psicológico. Nas palavras de Wisnik:

Engana-se, pois, quem pensar Clarice como uma escritora desligada de inquietude e do fervor social, supostamente mergulhada nos desvãos existenciais e psicológicos de uma obra da qual a dimensão política estaria ausente. O que acontece é que o sentimento da injustiça está pulsando, sempre visceralmente, e com a “veemência da arte”, justamente ali onde é menos esperado³⁶.

O crítico fundamenta a afirmação acima a partir de momentos da ficção clariceana nos quais o social figura através do inesperado. Em princípio, refere-se ao conto “Amor” no qual a personagem Ana, dona de casa de uma família de classe média do Rio de Janeiro, avista de dentro do bonde um cego mascarado mascarado e, a partir de então, vê desorganizada a ideia que tem a respeito de sua própria vida. O desatino provocado pelo súbito encontro é responsável por conduzi-la ao Jardim Botânico onde, dentre tantas coisas, lembra da existência de pessoas que passam fome. O que acontece em seguida, podemos entender como a coisa social no inesperado: Ana é tomada por uma náusea que lhe sobe até a garganta, a convulsão antecessora ao vômito, desencadeada pelas mazelas do mundo.

Há ainda, nas referências de Wisnik, menção ao romance *A paixão segundo G.H.* Aos olhos do crítico, o pequeno quarto de Janair, a empregada pobre e negra, em um apartamento de classe média, remonta à segregação escravista não superada pela sociedade brasileira. Além desses, há “Mineirinho”, crônica de 1962, apontada por Wisnik como incomparável, no que diz respeito à ideia de justiça e confronto a um tipo de violência policial que começava a

³⁵ LISPECTOR, Clarice. Literatura e justiça. IN: _____. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 650.

³⁶ WISNIK, José Miguel. A coisa social. IN: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 359.

se estabelecer no Brasil. Na crônica, Clarice Lispector comenta a morte de um bandido, assassinado pela polícia do Rio de Janeiro, com treze tiros. Para Wisnik: “com “Mineirinho”, Clarice Lispector tornava-se provavelmente a primeira pessoa pública a acusar os justicamentos policiais e *parapoliciais* que se converteriam em norma na montante da violência brasileira, desmascarando a sua lógica interna³⁷”.

Seja pela sutileza, estratégia mais recorrente em toda a obra de Lispector, seja pela opção de denúncia escancarada, é certo que a questão social está presente em toda a produção clariceana, até chegar em *A hora da estrela*. Se em produções anteriores, a autora centra-se no intimista sem, contudo, furtar-se de expor questões de (des)ordem social, *A hora da estrela* é a inserção no projeto de romance engajado socialmente, popularizado na década de 1930, concretizando-o, já que destaca as opressões impostas aos mais pobres, especialmente retirantes, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de exibir seu limite, conforme demonstraremos ao longo desta dissertação³⁸. O relato da nordestina é o da pobreza, invisibilidade, fome e desassistência, que são problemas não apenas de quem narra as histórias, mas problemas *nossos*. Ainda citando Wisnik, cabe lembrar a importante observação de que logo em partes iniciais do romance, após afirmar tratar-se de uma história escrita “em estado de emergência e calamidade pública”, o narrador destaca o atravessamento de uma dor de dentes que aplica “fígada funda em plena *boca nossa*”, ou seja, não era problema exclusivo da personagem, mas dele, de Clarice Lispector e de possíveis leitores.

Destacamos ainda a escolha da autora ao apresentar a personagem, deixando em evidência a questão social, destacada nas páginas do romance, enquanto ato de plena consciência. Rodrigo S.M. reflete sobre seu modo de escrita e expõe: “transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa” (p. 17). Referindo-se aos limites da própria linguagem em sua tarefa de representar o mundo, Rodrigo abarca também os limites de classe social e os de gênero, se pensarmos que Clarice Lispector usa, como persona, um escritor homem para produzir essa história. Há, todavia, ênfase nas escolhas estéticas. A narrativa menos introspectiva, que aborda vida tão explícita quanto a de Macabéa, envolve justamente tocar o social de maneira aberta. É este o exercício operado por Lispector e, neste sentido, transgressor de suas narrativas consagradas.

³⁷ *Ibid*, p. 364.

³⁸ Maiores desdobramentos a respeito do limite no qual esbarrava o intelectual moderno na produção do romance social encontram-se na seção 3.1 desta dissertação, que investiga a relação entre Macabéa e Rodrigo S.M.

É digno de nota, ainda, o sentimento expresso pelo narrador antes de apresentar sua personagem. Macabéa não é simplesmente o resultado do desejo de flagrar os efeitos do desamparo político e social. Na verdade, a jovem surge para Rodrigo S.M. como uma *necessidade*. Em trecho no qual destaca que sua personagem não é mera invenção, assim sugerindo a existência de Macabéa fora do campo ficcional, ele diz: “o que escrevo é mais do que invenção, é minha *obrigação* contar sobre essa moça” (p. 13, *destaque nosso*).

A obrigação citada pelo narrador não se expressa desta maneira apenas por uma questão de intelectualidade. Há, também, caráter existencial. Tal fator pode ser percebido, ao considerarmos que Rodrigo S.M. é um migrante, que chega ao Rio de Janeiro vindo do mesmo Nordeste de Macabéa. A personagem que ele escreve, portanto, é retrato de um desamparo que lhe foi próximo. É como se, ao escrever Macabéa, Rodrigo tocasse em história que poderia ser a sua própria, sensação que chega a ser assumida pelo narrador, por exemplo, quando ao descrever sua personagem ele diz: “sei das coisas por estar vivendo” (p. 12). Tanto vive o que escreve, tanto sabe que em Macabéa há muito dele, que Rodrigo revela viver com a nordestina, tê-la grudada em sua pele, e assume precisar de coragem para dar início à história. Além disso, destaca o quanto criar Macabéa exige de seu corpo, deixando-o fisicamente cansado e farto de literatura.

Considerando os aspectos mencionados é correto dizer que criador e criatura unem as mãos, ou seja, narrador, escritora e personagem encontram-se. Clarice é a intelectual que escreve a partir da relação de dilema com a representação, pensando nos desafios referentes à criação, e também na questão da autorrepresentação, uma vez que, assim como Rodrigo, vê a si próprio em Macabéa, a escritora vê a si, ao mesmo tempo, em Rodrigo e em Macabéa, com quem compartilha aspectos biográficos – a infância no Nordeste e a condição de migrante, por exemplo. Nesta enseada, o desamparo de Macabéa é o mesmo com o qual narrador e escritora encontram-se. Transpondo tal observação para campo mais amplo, é possível afirmar que, de forma consciente, Macabéa é, enquanto última protagonista, manifestação final e anunciada da dimensão social de que Clarice Lispector nunca pôde apartar-se. É essa a personagem responsável por evidenciar, em definitivo, a relação de Lispector e de seu texto com a brutal desigualdade brasileira. E é justamente a assunção da necessidade de falar sobre a carência associada ao discurso assumido de forma explícita, o que justifica a recepção crítica de *A hora da estrela*, bem como o seu lugar na obra de Clarice, que chega até mesmo a ser apontado como uma traição da escritora ao seu estilo.

Em artigo de 1997, Silviano Santiago faz breve análise a respeito da obra de Clarice Lispector, apontando a escritora como expoente inaugural na literatura brasileira. Para

Santiago, o fator novidade apresentado por Lispector está diretamente associado ao caráter mais intimista de suas narrativas, já que, uma vez centrada na construção subjetiva, a ficção clariceana não se limitava ao campo do acontecimento, à explícita abordagem da questão social e nem à estrutura linear da narração. Por conta disso, o crítico ressalta que Clarice assumiu a contramão da produção literária de sua época, como que recusando ser parte de uma tradição. Santiago chega a afirmar que a escritora “dá as costas” ao que havia sido construído antes dela.

Mas há, na visão do crítico, um paradoxo. Lemos:

Para que alcançasse a plena condição de excelência, no auge da "ingenuidade naturalista" dos anos 30 e 40, a proposta subalterna, tardia e solitária da escrita ficcional de Clarice teve de se travestir, três décadas mais tarde, pelo que ela negava. Em vida da autora, seu romance mais famoso acabou sendo *A hora da estrela*. Hoje, ele pode ser lido (...) como a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira³⁹.

A ideia de traição pode ser compreendida, principalmente quando a reflexão fica centrada na personagem principal, uma vez que Macabéa é a afirmação e o escancarar de alguns dos mais amargos problemas sociais brasileiros. Além disso, o fato de se tratar de uma jovem nordestina, retirante, aproxima a narrativa dos romances da década de 1930, tidos como regionalistas⁴⁰, o que acentua o seu caráter de contestação social. Cabe lembrar, ainda, que a aparente inexistência de vida interior da personagem também é fator de peso para a referida classificação. Sendo assim, o reconhecimento de todos esses fatores contribui para que, nas considerações deste artigo, Santiago restrinja sua análise na divisão entre literatura intimista e social.

É inegável o lugar estranho ocupado por *A hora da estrela* no universo clariceano, nisso o crítico tem inteira razão. Mas se a dimensão social sempre esteve presente em Clarice, como aqui abordamos há pouco, não é possível afirmar que a escritora tenha negado completamente a proposta literária consolidada com o romance de 1930, como também não é possível dizer que a história de Macabéa seja completa traição ao que Clarice já havia apresentado. O que ocorre é a confluência das duas formas de narrar, que inserem a escritora em duas diferentes, mas não opostas e nem excludentes, tradições.

³⁹ SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. IN: **Caderno Mais – Folha de São Paulo**, São Paulo, 1997, p. 5-12.

⁴⁰ A seção 2.1 desta dissertação, intitulada “Macabéa: personagem coletiva”, presente no segundo capítulo desta dissertação, é dedicada a pensar melhor a relação estabelecida entre *A hora da estrela* e os romances regionalistas.

Sobre isso, recorremos novamente a Luís Bueno, que faz pertinente comentário a respeito da escolha de Lispector. O pensamento de Bueno pode também ser associado ao comentário de Nádia Batella Gotlib, apresentado no início dessa seção, a respeito da figuração do outro em *A hora da estrela*:

O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranquilidade dependem de um sequestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. Mas o desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro, a mulher pobre. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de pôr em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro com o outro literário, com a vertente que, sendo aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, *A hora da estrela* não é traição: é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora. É um gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada. Melhor que ser meteoro⁴¹.

Ainda que não se trate de traição, *A hora da estrela* exigiu que Clarice explorasse estratégias de escrita menos frequentes em sua produção. O deslocamento operado pela escritora na composição de seu romance pode ser talvez melhor entendido, se o confrontarmos com a reflexão desenvolvida por Edward Said, ao falar em estilo tardio⁴². O conceito advém de Adorno, em ensaio datado de 1937 a respeito das obras do terceiro período de Beethoven (as cinco últimas sonatas para o piano, os seis últimos quartetos, a *Missa Solemnis* e a Nona Sinfonia) que correspondem às obras finais do artista. Para Adorno, em suas últimas composições, Beethoven entra em contradição com a sua produção anterior, através da exploração de técnicas ainda não utilizadas pelo músico; são produções feitas no fim da vida de Beethoven, portanto, posteriores à sua consagração, nas quais a ciência da aproximação da finitude não conduzem ao conformismo, mas à efusão de seu exato oposto – a ousadia criativa.

Em resumo, estilo tardio refere-se a um esforço criativo que se manifesta apenas depois que o artista já tem seu estilo consagrado. Quando suas produções indicam para a maturidade e para coroação do trabalho com uma linha estética específica, o artista surpreende, rompe com as expectativas e encerra a perspectiva de continuidade. Sendo assim, o tardio pode ser entendido como o desafio que um artista faz à sua própria produção, por meio de desvios estéticos capazes de trazer o efeito do inesperado. Citando Said, estilo tardio

⁴¹ BUENO, Op. Cit., 2015, p. 26.

⁴² Coincidência ou não, trata-se de um conceito tardio, retirado de uma série de conferências, um curso intitulado “Últimas obras e estilo tardio”, ministrado no ano de 1990, em Columbia, e alguns manuscritos deixados pelo autor. No ano de 2003, quando *Estilo tardio* estava sendo finalizado, Said morreu vítima de leucemia. O livro é, portanto, publicação póstuma, resultado da reunião do material deixado pelo crítico.

é o que leva artistas a criarem, no fim de suas vidas e, estando conscientes de que a vida finda-se, “um novo idioma para sua obra e seu pensamento⁴³”.

Compreender a noção de estilo tardio passa por reconhecer a tensão na qual se colocam os artistas que em suas fases terminais assumem aparente contradição com o estilo que os consagra. Tensão, também, para aqueles que entram em diálogo com tais produções tardias, uma vez que elas impedem classificações uniformes, ou mesmo que o trabalho de um artista ou intelectual seja sintetizado em perspectiva única. Queremos dizer: o legado que já parecia estabelecido, cuja descrição apontava para direção específica, surpreende a seus admiradores e mostra-se múltiplo, tornando impossível defini-lo de apenas uma maneira.

É esse o caso de *A hora da estrela* e Clarice Lispector. A narrativa assume o caráter de escrita tardia por ser produzida na fase terminal de Lispector, quando a escritora tinha ciência da morte que se aproximava, sendo o romance responsável pela inserção de novidades estéticas na produção clariceana. Dentre estas, podemos citar as características da personagem principal, a quebra da preponderância do teor narrativo intimista, além do estabelecimento da linearidade, tendo em vista que a falta de ordenamento dos acontecimentos e a sensação de inacabamento é uma das principais marcas da escritora. Depois de *A hora da estrela*, não é possível denominar a produção romanesca de Clarice apenas como psicológica em detrimento do social, por exemplo, já que essa obra não se encaixa em tal definição⁴⁴.

Importa salientar, no entanto, que tardio não é o mesmo que negação daquilo o que esteve antes, ou seja, não é uma rejeição do passado. Said ajuda-nos a entender isso ao classificar o próprio Adorno enquanto figura tardia e, logo após, afirmar que “Adorno escreve sobre assuntos com que parece ter travado contato já na infância⁴⁵”. Sendo assim, é perfeitamente possível que um artista proceda, de maneira tardia, à incorporação de gestos destoantes de sua produção consagrada, fazendo-o de maneira explícita, mas recorrendo a estratégias que já estavam inscritas em sua produção a partir de outras técnicas. É também por

⁴³ SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 26.

⁴⁴ Cabe ainda o destaque de que ao inserir-se na contramão do encerramento de um artista ou intelectual em uma tradição, o tardio expande-se para além do ato criativo e alcança leitores e crítica, parcela responsável por proporcionar a consagração de um trabalho. Sendo assim, há um risco assumido por aqueles que podem ser considerados tardios: “ser tardio significa, portanto, chegar tardiamente (e recusar) muitas das recompensas oferecidas por uma situação confortável no interior da vida social – dentre as quais a de ser lido e entendido com facilidade por um público mais vasto (SAID, 2009, p. 41-42)”. Pensando no caso de Clarice Lispector, isso pode ser observado ao analisarmos as recorrentes imputações de descompromisso social com as quais a escritora teve de lidar, sobretudo a partir dos anos 1960. Por não apresentar o social explícito em suas obras de maior destaque, Clarice fica restrita ao nicho de literatura psicológica, sendo, inclusive, cobrada pela sua aparente falta de posicionamento. Mesmo que a escritora tenha conquistado amplo destaque nas letras brasileiras, o estigma de literatura desligada das urgências sociais segue sobre sua obra, fato que continua a ser levantado e questionado atualmente.

⁴⁵ SAID, Op. Cit., 2009, p. 43.

isso que *A hora da estrela* não representa completa traição ao estilo de Lispector – embora a abordagem explícita do social manifeste-se tardiamente nos romances de Clarice, ela sempre esteve presente, através de outras vias criativas e de outras estratégias de composição.

E, como é característica das obras tardias “questionar a sério a possibilidade de conclusões definitivas e deixar a plateia ainda mais inquieta e perplexa do que antes⁴⁶”, não foi diferente com *A hora da estrela* e seus leitores. O romance descreve a protagonista como sendo uma personagem buliçosa e, ao engendrar-se em suas fracas aventuras, torna-se também buliçoso. No lugar das construções psíquicas minuciosas e plenas de insights, uma mulher que não consegue nem mesmo pensar. Se não pensa, também não desenvolve condições que possibilitem uma reação, no sentido de opor-se ou enfrentar a condição de carência. Ao invés disso, vive sua insignificância, à toa, sem indagar a si mesma, bem como sem questionar o mundo. Não demorou para que o perfil da personagem saltasse aos olhos da crítica, através de análises que se multiplicaram pelos anos, dentro e fora do Brasil.

Chama a atenção o fato de que a vasta maioria dos estudos desenvolvidos limitou Macabéa ao seu sofrimento e aparente submissão, no geral com um destaque importante: a suposta incapacidade da personagem em perceber sua vulnerabilidade. Por conta disso, quando analisada a partir de perspectivas psicológicas, centradas no pouco que a narrativa oferece sobre esse aspecto da personagem, Macabéa é apontada como alguém para quem não há perspectiva de mudança. Ela só pode corresponder a um destino de fracasso, já que no lugar da indignação esperada como resposta ao contexto no qual se insere, a moça chega a afirmar que é feliz; o que soa como um disparate, em se considerando a sua vida.

Quando o trabalho crítico deixa um pouco de lado a precariedade reflexiva da personagem e centra seus focos na sua situação social, o cenário não é diferente. A vida sem os pais, a infância pobre, difícil e com maus-tratos, o começo da fase adulta também pobre, em moradia precária, o subemprego, a subnutrição e a ausência de assistência cravam a seguinte leitura: Macabéa é uma sofredora, que da vida conheceu apenas carência e fracasso. Em alguns casos, tal percepção da personagem suscita em críticos e leitores a comoção, também expressa em um momento pelo narrador do romance, que afirma escrever para “abençoar uma vida que não foi abençoada”.

⁴⁶ *Ibid*, p. 27.

Conforme posto, seja qual for a linha de análise adotada, privilegiando o social ou o intimista, a crítica tradicional⁴⁷ indicou e seguiu um direcionamento de leitura para Macabéa. Mas como estudo nenhum é totalizante e capaz de encerrar uma obra, alguma coisa sempre escapa. Nesse sentido, surge questão que nos parece vital.

Enquanto descreve a personagem, ao mesmo tempo em que atesta sua insignificância, o narrador afirma: “a única coisa que queria era viver” (p. 27). Seguindo com a narrativa, descobrimos que Macabéa produz alguns luxos para si mesma, sendo até mesmo capaz de, em determinado momento do romance, afirmar-se feliz. Ora, e se o desejo de vida dessa jovem não for oriundo de falta de percepção a respeito de si mesma e de suas condições, simplesmente? E se a ideia de que o sofrimento é determinante de toda a sua trajetória for apenas falsa aparência? Com isso em mente, uma proposta: se, ao invés de concentrarmos nossa atenção ao que em Macabéa representa falta (dinheiro, educação, elaboração subjetiva), olhássemos para o que ela de fato tem e para o que ela faz?

Impossível negar que Macabéa é uma vida desimportante, na qual falta quase tudo. Mas, ao afirmar a precariedade da jovem, tanto o seu narrador quanto a vasta maioria da crítica não consideram haver o seguinte outro lado: já que muito lhe falta, de alguma maneira, Macabéa precisa resistir e consegue resistir. Se ela existe, é porque enfrentou as desassistências que lhe foram impostas. Interessa-nos conhecer os modos desse enfrentamento.

Seguindo esse interesse de pesquisa, aqui nos afastamos da crítica tradicional. Em primeiro plano, não levaremos a cabo a distinção entre literatura social e intimista, mas iremos recorrer às duas linhas de análise, tendo em vista haver no romance tanto aspectos sociais quanto psicológicos. Além disso, não entendemos Macabéa apenas como sofredora, uma vez que a existência dessa jovem, inclusive, mantendo o desejo de viver apesar de tudo o que a oprime, sugere que há nela uma pulsão de vida que impede vitória do sofrimento e completa resignação.

Perceber Macabéa para além de seu sofrimento é um objetivo que só pode ser alcançado a partir do deslocamento em relação à fortuna crítica da autora. Uma leitura concentrada nos grandes feitos e grandes ações torna-se muito limitada, quando esbarra em personagem como Macabéa, escrita a partir das marcas de desimportância. Nesse ponto, é importante efetuar um retorno ao momento que antecede a narrativa, a saber, à dedicatória da

⁴⁷ A expressão “crítica tradicional” utilizada para falar sobre estudos pertencentes à fortuna crítica de Clarice Lispector, conforme usada nessa dissertação, refere-se tanto às estratégias de leitura empregadas, quanto ao destaque que obtiveram nos estudos literários, que lhes garantiu a inserção em uma tradição.

autora, no qual a limitação aqui mencionada já é antecipada. Falando diretamente com o público e em seu próprio nome, inclusive pessoalmente inclusa nas palavras através da inserção do pronome oblíquo “me”, Clarice Lispector deixa algumas dicas de como o leitor deve aproximar-se daquela história: “dedico-me *sobretudo* aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida” (p. 9, *destaque nosso*). Trata-se, portanto, de história dedicada ao que é pequeno, às raças teimosas, fantasiosas, esquecidas, mas nem por isso menos existentes. O destaque trazido pela escritora, através do vocábulo *sobretudo*, indica: esse livro é pensado a partir do pequeno. E mais: o pequeno *que me habita*, ou seja, que habita Clarice Lispector. Confissão, ou mesmo exposição da própria intimidade, Clarice assume, nesse breve trecho, o que podemos dissertar através dos encontros que sua biografia tem com a personagem. *Macabéa é ela*. A estratégia utilizada pela escritora, no sentido de proceder à sua própria inserção no discurso, fortalece a afirmação de que *A hora da estrela* é também exercício de autorrepresentação. Nele, não apenas a jovem pobre que Clarice fora um dia no Nordeste, mas também a escritora que ali, em 1977, já consagrada, despedia-se de nosso cenário literário, deixando o seguinte rastro de acesso à sua produção: para além das grandes glórias, notem o pequeno.

O pequeno, sim, porque isso vem a ser, não por coincidência, o perfil de Macabéa. Com existência tão irrelevante, pensamentos quase inexistentes e ações poucas e parcas, o contato com a personagem pede por uma leitura que se esqueça dos grandes feitos e procure pelos rastros. Aproximar-se da narrativa exige que nos atentemos ao que é pequeno, ao quase imperceptível, mas que, mesmo sendo tão frágil e precário, consegue garantir a própria existência. *A hora da estrela* propõe um redirecionamento de olhar, como atitude possível para driblar limitações de leitura; propõe, literalmente, estar diante de extenso quadro e permitir que o olho procure apenas pelo mínimo. Visando a aceitar o desafio proposto pelo livro, busquemos o diálogo com a filosofia.

1.3 Entre a filosofia e a literatura: Pasolini, Didi-Huberman e Clarice ou fosforescências

Para construir uma leitura centrada em uma personagem e uma narrativa, ambas marcadas por suas naturezas ínfimas, é preciso um esforço a fim de alcançar essa condição menor. Neste sentido, a tarefa é similar a de seguir um rastro, procurar o pequeno, ou mesmo, para evocar pela primeira vez uma imagem fundamental a esta pesquisa, perceber, no meio das grandes escuridões e principalmente em seu oposto, na ferocidade das grandes luzes, uma

mínima luz. É sobre a potência da mínima luz e, por extensão, de tudo o que é mínimo, que fala Georges Didi-Huberman.

Filósofo e crítico de arte francês, Didi-Huberman, através da retomada de uma metáfora, convida-nos a notar o que é pequeno. Destacando a existência dos vaga-lumes, mínimos insetos que não raro podem passar despercebidos, o filósofo chama a atenção para a seguinte provocação: “ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação⁴⁸?”.

Tais palavras sugerem haver algum tipo de potência mesmo no que se apresenta como fraco, lento e reles. A retórica estabelecida por Didi-Huberman afirma não apenas o potencial das mínimas luzes emitidas pelos vaga-lumes, mas também questiona a postura do espectador diante delas. Para melhor entender tal pensamento, é preciso voltar no tempo, exatamente 68 anos, considerando a publicação do texto de Didi-Huberman na França, no ano de 2009 e a primeira menção aos vaga-lumes feita por Pier Paolo Pasolini, no início da década de 1940.

Em fevereiro do ano de 1941, direto da cidade de Paderno, Itália, o jovem Pasolini, filósofo e cineasta italiano, escreve uma carta destinada a Franco Farolfi. O local e a data de escrita são sugestivos – trata-se da Itália em guerra. O fascismo, regime totalitário liderado por Benito Mussolini, comandava o país, o que significava ser este um período de intensa repressão e suspensão de direitos coletivos e liberdades individuais. Exatamente nesse contexto, Pasolini escreve aquela que ficou conhecida como a carta dos vaga-lumes, na qual anuncia que a captura do sistema fascista não é total.

Na carta, lemos:

A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (*abbiamo visto una quantità imensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (*perché si amavano, perché si cercavano com amorosi voli e luci*), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (*riempiendo la notte dele loro grida*). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (*come quando*

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. 2011, p.60.

sembrano ridiventati fanciulli innocenti), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre⁴⁹.

Aqui está, portanto, a metáfora dos vaga-lumes. Pasolini avistou os pequenos insetos que voavam, emitindo suas frágeis luzes, a fim de sobreviverem. A afirmação de que o brilho dos vaga-lumes os conduz à sobrevivência encontra respaldo em perspectiva biológica, uma vez que tal fosforescência é um mecanismo de atração sexual. Por meio do brilho emitido, os insetos convidam parceiros e parceiras para a cópula, cuja consequência é a reprodução. Brilhar, portanto, é fundamental à continuidade da espécie. É, literalmente, para viver que os vaga-lumes brilham.

Pasolini associa, então, a imagem dos vaga-lumes aos seres humanos, especificamente a alguns jovens italianos, que em meio aos horrores fascistas conseguiam manter seus desejos, sua alegria e até mesmo dançar em um cenário de horror. A postura desses jovens é ainda mais admirável, quando levamos em conta o fato de que os desejos referidos por Pasolini eram homossexuais, forma de sexualidade criminalizada e perseguida por regimes totalitários. Os jovens de Paderno driblavam o horror. Ao fazerem isso, assumiam, por assim dizer, a condição de vaga-lumes, uma vez que desafiavam as trevas da barbárie.

Não se tratava, em nenhuma hipótese, de um abrandamento do regime fascista. Ainda em fins de sua carta, Pasolini aponta haver por todos os lados instrumentos de captura, o que ele chama de “olhos mecânicos aos quais era impossível escapar⁵⁰”. A possibilidade do escape, no entanto, é contraposta por corpos que dançam e permitem a si próprios a celebração da vida, mesmo em contexto tão brutal, de tantas dores e mortes. O regime de Mussolini não foi capaz de retirar destes jovens a vitalidade e nem mesmo a possibilidade de desfrutarem a vida. A mensagem que os jovens passam – e Pasolini dizia neste instante ao seu amigo e depois ao mundo – é que o fascismo não é e nem seria, de todo, vitorioso. Algo, caprichosamente, insistia em escapar.

A carta pasoliniana suscita esperança. No entanto, apesar de tão enfáticas considerações, o otimismo não prevaleceu. Pasolini assistiu à derrota de Benito Mussolini e de seu fascismo, bem como ao fim de outros regimes totalitários na Europa⁵¹. Para o cineasta, um novo inimigo surgiu. Nos anos que seguem, através de artigos publicados em jornais italianos, Pasolini desenvolve e fundamenta a opinião que o tornará impopular e isolado dos

⁴⁹ PASOLINI, Pier Paolo *apud* DIDI-HUBERMAN, Op. Cit. 2020, p. 19-20.

⁵⁰ *Ibid*, p. 21.

⁵¹ O Fascismo de Mussolini é derrotado no ano de 1945, junto com o Nazismo de Adolf Hitler. Além desses, Pasolini ainda presencia o fim de regimes políticos com inspiração totalitária, como o Salazarismo em Portugal, derrotado em 1974 e o Franquismo na Espanha, derrotado um ano depois, em 1975.

principais intelectuais de sua época. Para ele, o desenvolvimento e fortalecimento do sistema capitalista, manifestado especialmente no que se entende como sociedade de consumo, instaurou um novo tipo de fascismo ainda mais danoso que o fascismo de antes.

A escalada veloz e incontrolável do capitalismo é tida por Pasolini como responsável por modificações que extrapolam o campo econômico. Quando o consumo passa a ser o centro, os indivíduos deixam de importar enquanto sujeitos e passam a ser apenas consumidores, fenômeno que modifica significativamente a estrutura política do país e as relações sociais. Além disso, o filósofo observa ser a sociedade de consumo responsável por um impacto cultural sem precedentes na Itália, conforme expresso nas palavras que seguem:

Nenhum centralismo fascista conseguiu fazer o que fez o centralismo da sociedade de consumo. O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As várias culturas particulares (camponesas, subproletárias, operárias) continuavam imperturbavelmente a conformar-se a seus antigos modelos: a repressão se limitava a obter sua adesão puramente verbal. Hoje, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Os verdadeiros modelos culturais são renegados. A abjuração consumou-se⁵².

A citação acima foi escrita por Pasolini no artigo intitulado “Aculturação e aculturação⁵³”. Neste texto, o filósofo analisa o efeito do novo fascismo (chamado por ele de Novo Poder) nas expressões culturais italianas, destacando que, embora tais expressões tenham resistido ao fascismo anterior, não foram capazes de escapar à captura da sociedade de consumo. Ao usar as palavras *incondicional* e *abjuração*, Pasolini descarta a possibilidade de escape e marca aquilo o que fica conhecido em sua obra como *tom apocalíptico*. De fato, aqui uma derrota está anunciada: a derrota da vitalidade das resistências.

O filósofo vai além e acentua sua perspectiva pessimista, ao colocar as duas formas de controle por ele abordadas em perspectiva comparatista. Após dizer que diante das novas produções, veiculadas principalmente pela televisão, os jornais fascistas e slogans mussolinianos são risíveis, Pasolini crava: “o fascismo, insisto, no fundo não foi capaz nem de arranhar a alma do povo italiano: o novo fascismo, através dos novos meios de comunicação e de informação (especialmente da televisão) não só a arranhou, mas a dilacerou, violentou, contaminou para sempre...”⁵⁴. Para Pasolini, diante do novo fascismo não havia escapatória.

⁵² PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. Trad. Maria Betânia Amoroso. 2020, p. 53-54.

⁵³ Artigo publicado em Dezembro de 1973, no jornal *Corriere della Sera*, cujo título original era “Sfida ai dirigenti della televisione”. Em português: Desafio aos dirigentes da televisão.

⁵⁴ PASOLINI, Op. Cit.. 2020, p. 55-56.

O decretado triunfo do Novo Poder consiste em sua capacidade de padronização, que deixa de fixar-se a um regime político organizado sistematicamente e passa a controlar os indivíduos, na visão pasoliniana, assujeitando-os. O segredo desse tipo de controle reside na constituição e formas de operação da cultura. As ameaças, proibições, armas e tanques de guerra fascistas não foram capazes de produzir postura de submissão em larga escala porque, segundo Pasolini, mostraram-se pouco efetivas no campo cultural, campo este que se torna alvo principal na sociedade de consumo. A fim de conseguir transformar os sujeitos em consumidores, era necessário o controle de seus desejos, pensamentos e ações, tríade construída e moldada pela cultura. É nessa esfera, também política, mas primeiramente ideológica, que o Novo Poder atua mais fortemente e mostra sua eficácia, uma vez que em um plano simbólico consegue controlar as consciências e desejos dos italianos e, conseqüentemente, atinge a realidade material, conseguindo, também, o controle de suas ações.

O fenômeno é assim descrito por Pasolini⁵⁵:

Quem manipulou e mudou radicalmente (antropologicamente) as grandes massas camponesas e operárias italianas é um novo poder, para mim muito difícil de definir: mas tenho certeza de que é o mais violento e totalitário que já existiu: ele muda a natureza das pessoas, alcança o mais profundo das consciências. Portanto, sob as escolhas conscientes, há uma escolha compulsória, “comum a todos os italianos hoje em dia”: sendo que a última só pode deformar as primeiras⁵⁶.

O enquadramento do Novo Poder como a expressão mais violenta e totalitária conhecida, pode ser considerada como síntese do pensamento de Pasolini. Essa fala é capaz de expressar a abjuração⁵⁷ que o filósofo anunciara um ano antes, ao tempo em que destaca o principal motivo de sua concretização – a natureza das pessoas estava modificada, o que configura a diferença primordial entre o novo e o velho fascismo. O poder não estava mais centrado na figura de um líder, em seus exércitos ou demais instituições, mas em toda parte, no modo de viver dos italianos, inclusive em suas consciências e escolhas.

⁵⁵ O comentário foi retirado de uma entrevista concedida por Pasolini a Guido Vergani, intitulada “Ampliação do “esboço” sobre a revolução antropológica na Itália” (originalmente *Cari nemici, avete torto*. Em português: caros inimigos, vocês estão errados). A entrevista data de 11 de julho de 1974 e está disponível, em partes, na versão brasileira de *Escritos corsários*.

⁵⁶ PASOLINI, Op. Cit., 2020, p. 92.

⁵⁷ O processo de abjuração não se dá sem motivo. Pasolini observa o efeito dos novos códigos culturais, usurpados pelas estratégias de consumo, sob sua Trilogia da Vida (*Decameron, Os contos de Canterbury e As mil e uma noites*). O sexo, mostrado nessa trilogia como vida, passa a ser igualado à pornografia e, por conta disso, perde a sua força política. Pasolini, então, renega suas próprias criações. A partir daí, o tom de abjuração passa a ser frequente nos escritos pasolinianos.

Essa mesma visão do fascismo enquanto mecanismo de controle que não se centra em um líder ou em um aparato governamental, mas alcança todas as esferas da sociedade e também o individual, é trazida por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Analisando o regime nazista, os filósofos concluem que o Estado Totalitário é inegavelmente forte, mas mesmo ele precisa do controle que se expressa a partir das mínimas manifestações ideológicas⁵⁸. A estas vias de expressão de poder, Deleuze e Guatarri chamam de microfascismos e consideram: “é uma potência micropolítica ou molecular que torna o fascismo perigoso, porque é um movimento de massa: um corpo canceroso mais do que um organismo totalitário⁵⁹”. Nesta perspectiva, o microfascismo, micropolítica ou até mesmo micropoder, para pensar ainda mais aproximado a Pasolini, é o que garante a manutenção das opressões, sobretudo pela dificuldade que existe em identificar o seu alcance e seu poder, além da consequente dificuldade em combatê-lo. Quando se está em toda a parte e alcança ampla capacidade de ramificação, conforme sugerido pela ideia de “corpo canceroso”, levantada por Deleuze e Guatarri, o escape torna-se significativamente mais difícil.

Pasolini marca ainda mais enfaticamente essa característica do Novo Poder ao afirmar, em julho de 1974, por meio de carta direcionada ao escritor Italo Calvino⁶⁰, que “a conformação a esse modelo se apresenta antes de mais nada no vivido, no existencial e, conseqüentemente, no corpo e no comportamento⁶¹”. Aí está, portanto, o mais importante feito da sociedade de consumo e do novo fascismo instaurado por ela. Tendo desejos e comportamentos controlados, a sociedade torna-se padronizada e as possibilidades de escape ao poder dominante passam a ser impossíveis.

A maneira pela qual Pasolini enxerga o alcance dessa padronização faz com que o filósofo teça críticas ainda mais agudas. Em seus artigos periódicos, aponta o Novo Poder como responsável por unificar fascistas e antifascistas, de modo a não ser mais possível fazer distinções entre os dois. Além disso, ataca tanto os setores de esquerda quanto de direita,

⁵⁸ Em “1933 – Micropolítica e segmentaridade”, ensaio do qual são retiradas as afirmações neste momento discutidas, os filósofos postulam a respeito do Nazismo: “mesmo quando o Estado nacional-socialista se instala, ele tem necessidade da persistência desses microfascismos que lhe dão um meio de ação incomparável sobre as “massas”. Daniel Guérin tem razão em dizer que se Hitler conquistou o poder mais do que o Estado Maior Alemão, foi porque dispunha em primeiro lugar de micro-organizações que lhe davam “um meio incomparável, insubstituível, de penetrar em todas as células da sociedade”, segmentaridade maleável e molecular, fluxos capazes de banhar cada gênero de células” (DELEUZE; GUATARRI. 2012, p. 101).

⁵⁹ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. 1933 – Micropolítica e segmentaridade. IN: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 101.

⁶⁰ Afirmação exposta em carta datada de 8 de julho de 1974, para Italo Calvino e publicada no jornal italiano *Paese Sera*. Na versão original, a carta recebeu o título “Lettera aperta a Italo Calvino: quello che rimpiango” (Carta aberta a Italo Calvino: do que tenho saudade). A carta integra a coletânea *Escritos corsários* (2020) e na tradução para a versão brasileira intitula-se “Exiguidade da história e imensidão do mundo camponês”.

⁶¹ PASOLINI, Op. Cit.. 2020, p. 87.

expondo-os como subjugados ao novo fascismo e até mesmo responsáveis e/ou coniventes com a expansão e consolidação de tal fenômeno.

O pessimismo, cada vez mais aprofundado no pensamento pasoliniano, atinge seu ápice em fevereiro de 1975, quando o filósofo volta a usar a imagem da carta escrita a Franco Farolfi em 1941 e escreve mais uma vez a respeito dos vaga-lumes. A visão agora, como já se pode prever por tudo o que Pasolini vinha expondo a respeito do Novo Poder, não é, de forma alguma, em tom de esperança.

O artigo é publicado no jornal *Corriere della Sera* e recebe o título de “Il vuoto del potere in Italia” (O vazio do poder na Itália), mas ficou conhecido como “O artigo dos vaga-lumes”. As duas nomeações são sugestivas. A primeira, que aponta para um vazio no poder, não significa ausência de poder no território italiano, mesmo porque isso implicaria em absoluta contradição com todas as teses defendidas por Pasolini. Ao escrever sobre o vazio do poder na Itália, Pasolini denunciava: as instituições continuavam a agir como se fossem gerentes de um poder que não existe mais. Em palavras simples, é possível dizer que, no entendimento de Pasolini, o Novo Poder não havia sido percebido (e muito menos combatido) pelas instâncias de poder italianas, moldadas por um fenômeno que nem sequer foram capazes de reconhecer.

É pela referência aos vaga-lumes, principal motivador da popularização dessas considerações, que o texto mais nos interessa. Em verdade, este artigo poderia ter ficado conhecido como “o artigo do desaparecimento dos vaga-lumes” porque é a esta afirmação que a percepção de Pasolini o conduz. Agora, os resistentes e destemidos vaga-lumes, admirados na década de 1940, por desafiarem os horrores da guerra e injetarem no próprio filósofo e em seus leitores a esperança de que o fascismo não conseguiria vitória total, não sobreviveram à sociedade de consumo. A degradação, de acordo com Pasolini, era irreversível.

Afirmar o desaparecimento dos vaga-lumes é, em outras palavras, atestar a impossibilidade das sobrevivências. Lembremos que, ao exaltar a cena dos jovens felizes na noite em Paderno, Pasolini não o faz com o objetivo de simplesmente documentar um episódio que teria despertado a sua atenção, mas sim, e principalmente, com a intenção de marcar e valorizar a resistência da vida. O fascismo, por mais cruel que fosse, não retiraria por completo a alegria, a vitalidade do desejo e a possibilidade da dança. Haveria um brilho em meio às trevas. É exatamente esse brilho, metáfora para formas de escape, que desaparece junto com os vaga-lumes.

Se não existem mais vaga-lumes, só o que há é o controle. É importante destacar que, neste momento, Pasolini nem mesmo considera estar o poder em disputa, com uma das partes

em vantagem. A questão, para ele, já está encerrada e a vitória entregue ao novo fascismo. Isso é perceptível, quando, nas palavras finais do referido artigo, Pasolini sugere ser incapaz de identificar um único vaga-lume. Mas, os vaga-lumes, desapareceram mesmo? Em verdade, procurar por brechas que permitam questionar o pensamento pasoliniano é tarefa quase que concomitante ao desenvolvimento de suas teses, não apenas pela baixa popularidade e receptividade avessa que o filósofo conquista entre seus pares, mas também por aquilo o que o caráter totalizante do pensamento de Pasolini não o permite perceber.

Como exemplo, destacamos uma das respostas dadas ao filósofo, citada por Maria Betânia Amoroso em nota à edição brasileira de *Escritos corsários*⁶². Trata-se do que escreve Maurizio Ferrara em contraponto às afirmações de Pasolini no artigo “O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo⁶³”. O texto de Ferrara intitula-se “As feições de um poder real” (“I connotati di un potere reale”), no qual o crítico aponta uma importante fragilidade no pensamento pasoliniano. Para Ferrara, já havia exemplo prático de que a tese da existência de um poder que não permite o escape é falha – bastava pensar na guerra do Vietnã. Algozes dos vietnamitas, os Estados Unidos são, nas palavras de Ferrara, representantes do “consumismo mais sofisticado do mundo⁶⁴”. Ainda assim, jovens norte-americanos foram capazes de posicionarem-se contrários aos interesses de sua nação e formar oposição à guerra. A sugestão deixada por Ferrara é evidente: se Pasolini estivesse certo, o movimento desses jovens contra as forças dominantes de seu próprio país seria impossível.

Além desse exemplo, é curioso observar que o próprio Pasolini reconhece ser o seu pensamento apenas uma forma de interpretar os fenômenos da Itália pós-guerra. Na mesma carta direcionada a Italo Calvino, anteriormente citada, o crítico afirma: “naturalmente, essa minha “visão” da nova realidade cultural italiana é radical: considera o fenômeno em sua globalidade, não suas exceções, suas resistências, suas sobrevivências⁶⁵”. Sendo assim, há aquilo o que Pasolini não se dedica a observar. É exatamente por essa brecha de exceções,

⁶² As notas de rodapé dessa edição, publicada em 2020, são excelentes fontes de apontamentos a respeito da recepção à obra de Pasolini. Através delas, é possível perceber as reações de alguns intelectuais ao que o crítico produzia, durante todo o período em que os textos reunidos em *Escritos corsários* foram publicados (1973 – 1975), correspondente aos últimos escritos de Pasolini. Uma análise das notas permite conhecer pontos contestados do pensamento pasoliniano, traça linhas das respostas ferozes que o crítico recebeu e também produziu, bem como o isolamento de Pasolini em anos finais de sua vida.

⁶³ Artigo publicado no *Corriere della Sera*, com o título original de “Il potere senza volto” (O poder sem rosto). Neste texto, Pasolini leva ao extremo sua tese de padronização, afirmando ser impossível perceber diferenças entre fascistas e antifascistas na Itália. Aqui, o crítico usa o termo mutação antropológica para afirmar que o Novo Poder havia transformado de maneira irreversível a sociedade italiana. O texto também integra a versão brasileira de *Escritos corsários*.

⁶⁴ FERRARA *apud* PASOLINI. Op. Cit., 2020, p.79.

⁶⁵ *Ibid*, p. 88.

sobrevivências e resistências que décadas depois, em 2009⁶⁶, o filósofo francês Georges Didi-Huberman apresenta o seu apaixonante *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

Após retomar a metáfora feita por Pasolini, desde a primeira menção até o artigo que sugere o esvaziamento e ineficácia da referida metáfora, Didi-Huberman reconhece haver pontos de lucidez no pensamento pasoliniano, como é possível perceber na citação abaixo:

É fácil *reprovar* o tom pasoliniano, com suas notas apocalípticas, seus exageros, suas hipérboles, suas provocações. Mas como não *experimentar* sua inquietação lancinante quando tudo na Itália de hoje – para citar apenas a Itália – parece corresponder cada vez mais precisamente à infernal descrição proposta pelo cineasta rebelde? Como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?⁶⁷

As palavras de Didi-Huberman afastam o tom de completa rejeição que Pasolini enfrentou anteriormente. Há, inegavelmente, uma nova forma de poder que se utiliza de mecanismos de controle diferentes do fascismo primário, mas, ainda assim, de inspiração fascista. Nesse ponto Pasolini tem razão. Não há como ver o mundo e discordar quanto à existência de um sistema de capturas.

O erro de Pasolini talvez resida no alcance dado à interpretação do fenômeno que observa. O filósofo e cineasta cai na armadilha do totalizante e, com isso, esquece a possibilidade do escape. Há o acerto em identificar o neofascismo, mas há também o equívoco em afirmar a morte das resistências. Para falar com Didi-Huberman:

Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetam, o programam e querem no-lo impor – nossos atuais “conselheiros pérfidos”? postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*⁶⁸.

Na ponderação de Didi-Huberman reside o que a esta pesquisa importa de maneira mais capital. O mal estar e transformação na cultura, a padronização da sociedade ou, simplesmente, o neofascismo existe, não é este o ponto em discussão. O que verdadeiramente está em questão é a suposta derrota da pulsão de vida e de criação, ante o Novo Poder.

⁶⁶ Ano de publicação na França. No Brasil, o livro é publicado pela primeira vez no ano de 2011.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2011, p. 39.

⁶⁸ *Ibid*, p. 42.

Assumir a existência, operacionalidade e até mesmo aparente competência dessa nova forma de controle não envolve a presunção de um sistema sem falhas. Por mais padronizador e por isso mesmo, eficaz, que se apresente, qualquer sistema apresenta aberturas, mesmo este que se manifesta microfisicamente e por não estar em um lugar determinado, está em todos os lugares ao mesmo tempo.

Ao afirmar que atribuir à máquina totalitária uma vitória é “ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores”, Didi-Huberman retorna ao diálogo com as luzes e diagnostica o cerne do problema de visão/interpretação de Pasolini. Para comentá-lo, vale formar um quadro mental da seguinte imagem: o voo e a presença de um vaga-lume.

Em um espaço muito luminoso o inseto não pode ser notado (daí, inclusive, uma das razões para não vermos vaga-lumes nas grandes cidades). Mesmo em locais com pouca iluminação, é preciso saber direcionar o olhar. Isso se dá porque se o olho mantém-se fixo na luz, perdemos um pouco a capacidade de enxergar – o olho humano retém a luminosidade, que por sua vez não desaparece imediatamente, mas fica concentrada por alguns instantes depois da exposição aos raios luminosos. Por conta disso, quando estamos diante de uma grande luz, não conseguimos ver qualquer outra coisa. A luz faz de si mesma soberana, por assim dizer.

Pensando em nossa metáfora, o cenário aqui descrito produz importante implicação: o vaga-lume não pode ser visto sob quaisquer condições. Diante de grandes e fortes luzes, a pequena luz produzida pelo inseto torna-se impossível de ser vista. É apenas quando olhamos para o escuro, por paradoxal que pareça, que conseguimos enxergar. A ausência de luz é requisito para percepção do frágil, mas persistente brilho do pequeno vaga-lume.

Perceber um vaga-lume, portanto, envolve olhar para o lugar certo. A síntese dessa constatação é feita por Didi-Huberman no trecho exposto abaixo:

É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los⁶⁹.

Posta está a confrontação ao pensamento pasoliniano e, em consequência, a atestação de sobrevivência dos vaga-lumes. Ao pôr em xeque o lugar, forma e direção da observação, Didi-Huberman afirma: os vaga-lumes não desapareceram, apesar de tudo. Pasolini não conseguiu mais observá-los porque se centrou nas luzes dos grandes projetores e tornou-se

⁶⁹ *Ibid*, p. 47.

incapaz de perceber os pequenos lampejos dos mínimos vaga-lumes. Saindo do tom metafórico, Pasolini passou a considerar tanto a influência do neofascismo na sociedade italiana, que notou apenas o seu alcance e deixou de perceber que havia formas de resistência àquele tipo de controle, ao que Didi-Huberman afirma ser uma questão de saber olhar.

Vivemos, ainda, debaixo do Novo Poder identificado por Pasolini. Isso significa dizer que há um sistema de capturas de desejos, pensamentos e ações, homogeneizador de modos de conduta e, o que é ainda mais grave, modos de existência. Um sistema implacavelmente coercitivo com o diferente. Este é, sem dúvidas, um cenário desfavorável, no que diz respeito à valorização da liberdade e das possibilidades de todas as formas de vida.

Nesse ponto, há ainda mais. Pasolini não chega a presenciar⁷⁰, mas o neofascismo, principalmente mantendo sua estrutura microfísica, avançou significativamente em décadas recentes, infiltrou-se nas instituições, tornando-se até mesmo formas oficiais de governo. Basta pensar no fortalecimento do conservadorismo e seus ideais de controle, enquanto políticas de Estado, com todas as suas implicações e em todas as partes do mundo, inclusive no Brasil. Não desejamos, no entanto, tal qual o filósofo, deixar-nos cegar pelo horror de nosso tempo. A postura a ser assumida é o desvio das grandes luzes, pois como bem aponta Didi-Huberman “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes⁷¹”.

Sim, voltar a procurar, pois os vaga-lumes existem. Esta é a segunda e tão importante conclusão provisória. Avistar os vaga-lumes, no entanto, exige o esforço de ir contra o que muitas vezes corresponde a nossa tendência primordial – focar no que se apresenta mais grandioso ou imponente, olhar para as luzes. O grandioso, por definitivo, não é o que interessa aqui. Como também não interessam as grandes luzes. É preciso saber olhar para o pequeno.

Com isso em mente, voltemos a falar de Clarice Lispector. O reconhecimento de que as ações não ocupam lugar de maior destaque no universo romanesco clariceano não implica dizer que elas não existam ou que figurem desprovidas de significado. O ajuste do olhar proposto por Didi-Huberman é a estratégia com a qual nos aproximamos das produções da escritora, percorrendo os rastros de sua personagem, neste caso, Macabéa. Assumindo tal postura crítica, conseguiremos talvez alcançar o que, de fato, Clarice Lispector diz, ao criar essa personagem, bem como melhor compreender de que formas a jovem nordestina trava lutas que garantem a sua existência.

⁷⁰ Em novembro de 1975, exatamente no período em que produz algumas de suas mais provocantes e conhecidas críticas à sociedade italiana, Pasolini é assassinado em Ostia, próximo a Roma. Até o momento, as circunstâncias do assassinato não são plenamente conhecidas.

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., 2011, loc cit.

É digno de nota que, em *Água viva*, romance de 1974, último a ser publicado antes de *A hora da estrela*, vemos figurar a imagem do vaga-lume de forma similar à proposta na metáfora aqui discutida, ou seja, quando o ser humano comporta-se tal qual o inseto. Na narrativa, em célebre passagem, lemos:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago⁷².

No trecho acima, vemos a referência ao brilho efêmero do pirilampo, ou vaga-lume. Trata-se mesmo de um pequeno instante, nada mais do que isso, mas é nessa mínima fração de tempo que a narradora consegue existir. A fugacidade do brilho emitido pelo vaga-lume é também a forma fugaz da vida e, sendo assim, viver passa pela percepção e captura desses instantes.

Macabéa, essa moça desprovida de tudo e que, definitivamente, não é das coisas grandes, precisa ser observada a partir dessa fugacidade. A própria autora aponta tal possibilidade de leitura já em *Perto do coração selvagem*, seu livro de estreia. Nas páginas do romance, lemos:

É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão, tornam-se fosforescentes⁷³.

Já estava aqui, portanto, na escrita de Lispector – a procura por dimensões que a escuridão revela. Aceitamos o que indica Clarice Lispector, abraçamos o paradoxo, e vamos no sentido oposto ao da luz acesa. Aqui se buscam, como também faz Clarice, as mínimas e nem por isso menos potentes, fosforescências.

⁷² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco (1974) 1998c, p. 16.

⁷³ LISPECTOR, Op. Cit, (1943) 1998b, p. 119.

À PROCURA DA PALAVRA (E DA VIDA) NO ESCURO

2.1 Macabéa, o coletivo e o individual

O instante de fugacidade enquanto momento de existência, tal como citado em *Água viva*, volta a aparecer no texto clariceano. Dessa vez a referência é encontrada no próprio *A hora da estrela*, em palavras finais do romance. Antes de mencioná-las, cabe situar-nos em relação ao desfecho da narrativa. Macabéa, a singela protagonista, tem o sonho de tornar-se estrela de cinema. No entanto, a sua vida nem sequer aproxima-se dessa pretensão, exceto pelo seguinte momento: após consulta a uma cartomante, a jovem recebe previsões positivas – seria pedida em casamento por um homem estrangeiro e rico, “pois todos os gringos são ricos” (p. 77). De uma só vez, Macabéa veria a resolução de seus principais problemas, já que deixaria de ser sozinha no mundo, ao mesmo tempo em que poderia ascender socialmente. Ao ouvir a previsão, a jovem é tomada por grande esperança. O romance descreve tal sensação dizendo que Macabéa estava *grávida de futuro*.

Invadida pelo otimismo nunca antes experimentado, a jovem deixa a casa da cartomante e então, finalmente, consegue a sua hora de estrela: um Mercedes amarelo atinge em cheio o frágil corpo da moça, atirando-a com a cabeça na quina da calçada. O corpo imóvel, que aos poucos assumiu posição fetal, bem como um fio de sangue que escapava da cabeça da jovem, foram responsáveis por juntar pequeno grupo de curiosos e fizeram com que, pela primeira vez, Macabéa fosse vista e por conta disso tivesse, no momento da morte, a sua hora de exibição, o brilho de estrela.

É justamente após descrever a morte de Macabéa que o narrador retoma a temática do instante: “morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo” (p. 86). Relacionando esse trecho com excerto anteriormente citado, de *Água viva*, é possível afirmar que a morte é aproximada da vida enquanto acontecimento mínimo. Ora, em *Água viva*, a narradora associa a vida e, portanto, a existência, ao instante; em *A hora da estrela*, por sua vez, a morte é o que figura como instantâneo. Em comum, as duas perspectivas destacam a necessidade de fixar a atenção naquilo que aparece por um pouco e depois desaparece. Tal imagem encontra ressonâncias também no processo de criação ficcional, uma vez que, se vida e morte das personagens são apresentadas como instantâneas, registrá-las e trazê-las para a narrativa envolve a captura desses breves momentos.

A elaboração ficcional que ocorre a partir do instantâneo também apresenta repercussões no campo analítico, na medida em que exige um redirecionamento das reflexões para, ao invés de considerar o máximo, centrar-se no mínimo. Mas, mesmo se não levarmos em conta todos os elementos narrativos e fixarmos atenção apenas na personagem principal, é possível perceber a consideração do fugaz como caminho fértil de aproximação, já que Macabéa pouco fala e, no geral, não realiza grandes atos. Sendo assim, flagrar ações e expressões dessa jovem é similar à tarefa de flagrar um instante.

Tendo em vista o exercício direcionado no sentido de compreender o processo de elaboração de Macabéa, cabe investigar, brevemente, de que forma a personagem foi como que desentranhada de Rodrigo S.M. e da própria Clarice Lispector, através de algumas similitudes entre as três figuras. A começar, a realidade da migração não era estranha à própria Clarice Lispector. O seu nascimento, inclusive, ocorre no contexto imigratório, da Ucrânia para o Brasil, e a situação da família Lispector é também de fuga, neste caso da guerra e perseguição aos judeus. Este, no entanto, não é o único deslocamento feito pela escritora. O itinerário percorrido por Macabéa é similar ao de Clarice, quando consideramos que a escritora morou no Nordeste brasileiro, inicialmente no estado de Alagoas, de onde décadas depois partirá sua personagem.

As semelhanças não ficam restritas a Macabéa, o que faz com que não seja equivocada a afirmação de que a escritora pode ser encontrada também em Rodrigo. A título de exemplo, logo no início da narrativa, enquanto prepara o leitor para a personagem que será apresentada depois, o narrador descreve um dos fatores que o motivaram à elaboração de sua protagonista da seguinte maneira: “sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (p. 12). Se lembrarmos que em *A hora da estrela* Clarice utiliza-se da dedicatória para inserir a si própria como autora, podemos imaginar que as referências ao processo de migração, ao Nordeste e às mulheres nordestinas citadas por Rodrigo S.M. remontam a infância e memórias de Clarice Lispector, uma vez que ela própria foi criada no Nordeste.

Como a sua criadora, Rodrigo S.M. é escritor. Em entrevista disponível no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro⁷⁴, Lispector registra que seu método de escrita em *A hora da estrela* foi o de anotações soltas, depois reunidas para estruturar a narrativa. Trata-se do mesmo método utilizado por Rodrigo S. M., conforme comprova o romance: “o que se

⁷⁴ Segue citação: “Clarice conta que escreve o livro e trata de reunir as anotações – e juntar “é chato!” – porque se cansa da personagem, “de tanto lidar com ela!”, complementando: “Eu vejo a pessoa!” Por acaso, viu mesmo, na feira de São Cristóvão, reduto dos nordestinos na cidade do Rio de Janeiro. E ali mesmo na feira sentou-se num banco e escreveu umas quatro ou cinco páginas sobre sua personagem” (GOTLIB, 2013, p. 588-589).

segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero” (p. 42).

No que tange à relação pessoal de Clarice Lispector com esse romance e com Macabéa há detalhe importante percebido no único registro conhecido em imagem e som da escritora. Referimo-nos à premiada entrevista⁷⁵ concedida ao jornalista Júlio Lerner, em edição especial do programa “Panorama”, exibido na TV Cultura em 28 de dezembro de 1977, dias após o falecimento de Lispector. Quando interrogada a respeito de onde foi buscar em si mesma a história de *A hora da estrela*, Clarice afirma: “eu morei em Recife, eu morei no Nordeste. Eu me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos, no campo São Cristóvão e uma vez eu fui lá e peguei o ar meio perdido de uma nordestina no Rio de Janeiro, daí começou a nascer a ideia⁷⁶”.

A afirmação feita pela escritora faz lembrar o trecho do romance, no qual Rodrigo S.M. descreve o início de constituição de Macabéa. Antes de mencionar que ele próprio foi criado no Nordeste, o narrador afirma: “é que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (p. 12). Com isso, realidade pessoal e ficção mais uma vez se encontram, à medida que Rodrigo expressa ter vivido exatamente o que a própria Clarice revela como sua fonte de motivação criadora. *A hora da estrela* não se trata de escrita autobiográfica, é bem verdade. Mas diversos aspectos da biografia de Lispector podem ser encontrados na narrativa e tornam-se fundamentais para a estrutura e compreensão do romance.

A princípio, é preciso considerar o fato de Macabéa ser uma jovem solitária. Ela não tem familiares, nem mesmo lembra de seus pais e não possui nenhum tipo de laço afetivo ou relação íntima. É bem verdade que a história de Macabéa é atravessada por outras pessoas – as mulheres com quem divide o quarto de pensão, Seu Raimundo, o chefe, Glória, a colega de trabalho e Olímpico, o namorado – mas, com todos estes, a moça estabelece apenas relações superficiais, o que inviabiliza a possibilidade de ela ser importante para alguém. É também em torno deste sentido que se insere a afirmação do narrador, ao destacar que Macabéa não faria falta no mundo.

Afirmar que a jovem é sozinha, no entanto, está longe de significar que seja única. Em vias iniciais da história, Rodrigo S.M. explica como nasce sua personagem ao dizer: “(...) numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma

⁷⁵ A entrevista recebeu da Associação dos Críticos de Arte o título de melhor entrevista do ano. Cabe o seguinte destaque: a conversa entre Júlio Lerner e Clarice Lispector é gravada em fevereiro de 1977, mas a pedido da escritora só é publicada após a sua morte. Clarice faleceu em 09 de dezembro de 1977.

⁷⁶ Clarice Lispector, **Programa Panorama**, TV Cultura, 1977.

moça nordestina” (p. 12). É também o narrador quem afirma ter a obrigação de contar a história dessa jovem, “entre milhares delas” e, ainda, lança a seguinte provocação: “felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes” (p. 12).

Os termos “milhares delas” e “aos montes” são sugestivos de que Macabéa representa uma coletividade. Não foi exatamente Macabéa quem Rodrigo S.M. avistou, esta só seria criada ficcionalmente depois; o que ele vê, é uma mulher qualquer, com a especificidade de vir do Nordeste. A generalização esboçada sugere que Macabéa poderia ser, como de fato é, retrato de uma figura muito comum no Brasil – o nordestino que sai de sua terra em direção ao eixo central brasileiro. Não apenas isso: os termos destacados também nos permitem observar que, além de sofrer as restrições impostas às mulheres em um país com resquícios do patriarcalismo vindo da Colônia, a personagem tem origem em uma região pobre e atingida por problemas de várias naturezas, inclusive os de natureza econômica e climática. Tendo em mente tais fatores, a professora e pesquisadora Vilma Arêas procede à conhecida leitura de *A hora da estrela*, na qual focaliza Macabéa, destacando as condições de vida do migrante nordestino e a precariedade dos pobres, sendo estes nordestinos ou não. Arêas captura, na narrativa, instantes que colaboram para uma definição de Macabéa

Macabéa e o Nordeste: orfandade, maus-tratos da tia beata e sádica, trabalho escravizado e religião sem sentido (...) Mais tarde, Macabéa e o “inacreditável” Rio de Janeiro: trabalho também escravizado, o que a faz sonhar que a tia ainda “lhe batia na cabeça”. Macabéa e a família: radicalmente desenraizada, esquecida até dos nomes do pai e da mãe. Macabéa e a previdência social: não existe; tuberculosa, vai a um médico barato que a aconselha a procurar um psicanalista. Macabéa e a moradia: na rua do Acre, zona portuária do Rio, com suas prostitutas e “gordos ratos”, ocupa uma vaga, isto é, uma cama com direito a um cabide, num quarto partilhado com mais quatro. Macabéa e a cultura: a única disponível é fornecida pela mídia, no caso a Rádio Relógio Federal, emissora já extinta, com seus anúncios e informações ditas culturais, ao som dos segundos que passava, e que funcionavam como sonoplastia do programa, transferindo-se para o livro como sua marcação principal⁷⁷.

A descrição acima inventaria aspectos que configuram uma situação de exclusão. Por mais de uma vez, Arêas refere-se à Macabéa como pessoa escravizada. Tanto no Nordeste quanto no Rio de Janeiro, a personagem é lida a partir das formas pelas quais é explorada, bem como pelos processos de privação que encontram ressonâncias em seu desenvolvimento pessoal e social. Tornando impossível qualquer sonho de ascensão social, as condições precárias nas quais Macabéa vive, fadada ao subemprego, tornam a sua exclusão um espaço

⁷⁷ ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos: a trama do tempo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020, p. 98.

camuflado e, simultaneamente, sem saída. Essa forma de exclusão camuflada não implica uma situação de marginalidade. Macabéa faz parte da engrenagem social, tendo em vista possuir um emprego que lhe garante ao menos o mínimo necessário para sobrevivência. Na pujante sociedade capitalista, no entanto, os fracos atributos da moça fazem-na apenas parte da cadeia produtiva, ocupando um lugar tão precário que não há como dissociá-la das carências em relação a um padrão de vida aceitável dentro dessa mesma lógica capitalista – é deste padrão que a personagem vê-se excluída.

Ainda no mesmo trecho de Vilma Arêas, há o destaque a mais, um indicativo da precariedade na qual vive Macabéa, ao ressaltar a partilha do quarto com mais quatro mulheres que, embora com um teto sobre os seus corpos, têm, como moradia, um espaço que se esgota com a presença de uma cama e de um cabide. Embora suas condições de vida sejam próximas às de Macabéa, essas personagens não têm suas vidas expostas na narrativa, de modo que pouco é dito acerca de suas personalidades. As quatro chamam-se Maria, não por acaso o nome feminino mais popular no Brasil. Sabemos, ainda, que essas Marias trabalham como balconistas nas Lojas Americanas, função descrita pelo narrador como anônima, termo que sugere a pouca importância de suas individualidades e a parca relevância de suas existências. Em companhia destas personagens, Macabéa deixa de estar sozinha com sua pobreza e conseqüente invisibilidade. As Marias, também pobres, são igualmente exploradas e invisíveis, existindo dentro de um corpo social, mas não encontrando, nesse corpo, um reconhecimento como indivíduos, já que apenas suas forças de trabalho importam. Na verdade, o trabalho produz exatamente o contrário, à medida que as relega à invisibilidade uniformizante, massificante.

Como não há indicativo de que as Marias sejam nordestinas, posta está a questão da pobreza existente no seio das grandes cidades nas quais proliferam trabalhadores mal pagos e sem garantias. Ao comentar *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, Alfredo Bosi analisa o trabalho na sociedade capitalista e postula:

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a sua situação de raiz é sempre a de falta e dependência⁷⁸.

⁷⁸ BOSI, Alfredo. Sobre *Vidas secas*. IN: SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 149.

Bosi observa que o sistema de exploração capitalista reserva a condição de párias a um grande número de pessoas que, de fato, mantêm as suas engrenagens e estruturas. Submetidas a essa lógica da exploração, tais pessoas compõem uma coletividade.

Tendo em vista que Bosi comenta *Vidas Secas*, suas palavras são aqui tomadas, estrategicamente, para introduzir a representação do migrante nordestino. Afinal, segundo Vilma Arêas, a imagem do migrante que chega aos grandes centros em busca de trabalho, estando no desfecho de *Vidas Secas*, adere-se à constituição da figura de Macabéa.

É fato que no romance a pobreza urbana não está restrita à origem geográfica de Macabéa, como também é fato que não está completamente dissociada desta. A origem nordestina de Macabéa é destacada desde o início do romance. Muito antes de sabermos o nome da personagem, por exemplo, já sabemos que veio do Nordeste, tendo em vista que o narrador refere-se à personagem como nordestina por diversas vezes. Merece destaque, também, o momento no qual é descrita a posição de Macabéa na cidade do Rio de Janeiro. Rodrigo S. M. revela “contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas” (p. 15).

Sudeste e Nordeste são, através dessa passagem, aproximados a partir de uma oposição. As palavras do narrador tornam evidente a divisão regionalista, além de destacarem que a inadequação de Macabéa passa pelo fato de ser uma migrante alagoana, sendo Alagoas metonímia de toda a região. A personagem sem memória do passado, que não sabe ao certo sobre a sua história, leva o Nordeste consigo, através de sua própria expressão facial, fator importante na narrativa e que, portanto, não pode ser ignorado. Com isso em mente, a referência à ficção de Graciliano Ramos feita por Vilma Arêas assume ainda mais relevância.

Em *Vidas secas* conhecemos a história de uma família que padece no sertão nordestino e tem, como única e última alternativa, a migração. As agruras advindas desse espaço são vividas pelo casal Fabiano e Sinhá Vitória, ele um vaqueiro e ela dona de casa, seus dois filhos não identificados por nomes próprios e a cadela Baleia. A aridez e escassez do sertão são refletidas nas personagens, que figuram como seres quase sem linguagem, inaptos para o convívio social e até mesmo com naturezas mais próximas às dos animais e das coisas.

Essa breve descrição dos personagens permite perceber alguns dos pontos que eles têm em comum com Macabéa – a origem, a pouca destreza na linguagem e a inabilidade social. A similaridade é estreitada, quando consideramos o último capítulo de *Vidas secas*, intitulado “Fuga”, no qual Fabiano resolve deixar o sertão. Até então, os deslocamentos aconteciam no próprio território sertanejo, acompanhando as chuvas escassas. Mas Fabiano observa que essa não era a solução do problema e conclui que, enquanto estivessem no sertão, estariam presos

ao ciclo da seca. Com essa percepção, após destacar a dureza da terra e compará-la a um cemitério, decide não esperar até que morram de fome. Reúne Sinha Vitória, os dois meninos, a cadela e começa o processo de migração definitiva.

Durante a caminhada, ou melhor dizendo, durante a fuga, como sugere o título do capítulo, Fabiano teme a vida nova. O medo é manifesto por meio de uma angústia específica: chegar a terras nas quais não possa exercer o seu ofício de vaqueiro, devido à ausência de gado. Qualquer mínimo recuo, no entanto, é logo combatido por Sinha Vitória, personagem que desde o princípio do romance demonstra anseio por uma vida melhor, expresso principalmente pela repetição do desejo de ter uma cama de lastro de couro, mais confortável e digna do que a de varas, como observa Mirella M. L. Vieira Lima⁷⁹. De fato, é Sinha Vitória quem não permite que Fabiano vacile em seu ímpeto de mudança, sacramentado pela cena final:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e a coronha da espingarda de pederneira.

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho⁸⁰.

Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos dão passos largos para fora do Nordeste. O trecho mencionado destaca a esperança latente no vaqueiro, que começa a imaginar boas oportunidades de vida longe do sertão. Até a possibilidade de um futuro para os meninos, o que antes não era cogitado pelas personagens, passa a figurar e vai se fortalecendo, quanto mais a família avança na viagem. A imagem da vida no sertão vai ficando para trás e, com o novo que se apresenta, Fabiano permite a si mesmo o contato com o sonho. A percepção é que, ao conseguirem escapar da seca e de suas trágicas consequências, a vida recomeça, melhor do que fora um dia.

Os nordestinos em *Vidas secas* estabelecem diálogo com o sertanejo representado por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, conforme postulado por Mirella M. L. Vieira Lima. Mas

⁷⁹ VIEIRA LIMA, Mirella. Visão da fonte. In: **Cenas de amor em romances do século XX**. Salvador: Quarteto, 2017, p.129-156.

⁸⁰ RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 127

no texto envolvendo a Guerra de Canudos é feita menção ao sertanejo como mais um elemento da terra, inclusive preso à terra seca e sofrida do sertão, de modo que se torna incapaz de abandoná-la. A esta representação, que comporá um estereótipo e prevalecerá em todo o projeto posterior do romance regionalista, Graciliano Ramos apresenta personagens que respondem com algumas diferenças ao sertanejo euclidiano. De acordo com Mirella M. L. Vieira Lima, a cena final de *Vidas secas* é emblemática neste sentido:

A partir do amparo que buscam e fornecem um ao outro, os amantes desenvolvem capacidade de articular parcelas do mundo, de representá-lo, organizá-lo, conseguindo, desse modo, a projeção de um futuro. Nos momentos finais, Fabiano fantasia um bebedouro que, em seguida, torna-se real. Ele adquire capacidade inventiva: *inventava o bebedouro, mentia sem saber que estava mentindo*. A cidade desconhecida é, durante a conversa, uma miragem composta em parceria e a partir de fragmentos que se integram, formando um sentido. A conquista dessa capacidade que conduz à tentativa de direcionar a vida por viver parece ser a vitória apresentada na cena final e talvez ela justifique o nome da mulher que desencadeia a conversa. Em igual medida, completa-se aí a réplica feita a Euclides da Cunha, para quem o sertanejo *é um condenado à vida, envolvido num combate sem tréguas...numa batalha sem vitórias*⁸¹.

Fabiano e Sinha Vitória encontram uma brecha. O determinismo no qual o sertanejo nordestino havia sido descrito até então, começa a ser arranhado, principalmente através do ato migratório em definitivo dos personagens, que aponta para uma possibilidade não enxergada por Euclides da Cunha. Ainda em referência ao pensamento de Mirella M. L. Vieira Lima, salientamos que “para Sinha Vitória e Fabiano, a decisão de migrar implica ultrapassar a condição de coisa, ou de mera criatura sem distinção entre outras criaturas da natureza⁸²”.

Mas não se trata apenas disso. Há mais. Embora *Vidas secas* não se estenda o bastante para que saibamos como será a vida fora do sertão, o romance finaliza fazendo o anúncio de que tantos outros seguirão o caminho das personagens e chegarão até as grandes cidades do centro brasileiro. Lemos:

Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos⁸³.

⁸¹ VIEIRA LIMA, Op. Cit., p.146-147.

⁸² *Ibid.*, p. 150.

⁸³ RAMOS, Op. Cit., p. 127-128.

Não eram apenas os quatro. Os retirantes de *Vidas secas* indicavam o fenômeno social da migração, que ganhou força justamente a partir da década de 1930, motivado pela realidade de ampla exclusão e miséria legada ao Nordeste do Brasil. Graciliano Ramos, certamente atento a este movimento e as suas ramificações, prenuncia que o ato migratório está longe de ter fim em Fabiano e sua família, já que a solução mais eficaz encontrada pelo sertanejo era o abandono de sua terra.

Há, ainda, algo importante. A fuga, por mais necessária que se apresentasse, não deixava de abrir um horizonte indefinido. Restava a seguinte interrogação: o que viria depois? É neste ponto que Macabéa entra em cena e *Vidas secas* e *A hora da estrela* se encontram, como se Clarice desse continuidade à cena esboçada por Graciliano – é o que observa Vilma Arêas. Nas palavras de Arêas: “não deixa de ser curioso que Clarice comece sua história no momento em que Graciliano, quatro décadas antes, em *Vidas secas*, finalizara a sua, com seus personagens rumo à cidade grande⁸⁴”.

A personagem de Clarice Lispector seguiu o caminho apontado em *Vidas secas*, já que é retirante. A diferença primordial, também apontada por Arêas, é que, com Macabéa, Clarice Lispector responde à questão que Graciliano Ramos deixa em suspenso – Macabéa é exatamente o *depois*. Se no caso da ficção de Ramos não temos acesso ao que acontece à família fora do Nordeste, em *A hora da estrela* acontece o oposto: não acompanhamos a vida da jovem antes do processo migratório, sabendo apenas a respeito daquilo que o narrador recupera. Quase tudo a que temos acesso são as experiências da jovem no Rio de Janeiro.

Mais do que curioso, é amplamente significativo que essa seja a escolha da escritora. Como vimos, com *A hora da estrela*, Clarice marca em sua obra o teor explícito da crítica social, ao mesmo tempo em que insere, décadas depois, sua filiação a uma tradição literária expressiva, famosa pelo que trouxe de enfrentamento à organização e estrutura da sociedade. O encontro narrativo entre Ramos e Lispector não se dá, de maneira alguma, sem pretensão. A escolha temática levada a cabo por Clarice deixa em evidência o que, já latente em outros momentos de sua obra, é bastante acentuado em *A hora da estrela*.

É de Solange Ribeiro de Oliveira, outro estudo que se propõe a analisar o regional dentro da obra clariceana, desta vez na perspectiva da transubstanciação que, destituída do caráter religioso, consiste na transformação de uma matéria qualquer em outra. Aplicando o significado da palavra aos estudos clariceanos, Oliveira direciona o seu foco investigativo a

⁸⁴ ARÊAS, Op. Cit., p. 88.

fim de compreender como a temática regional manifesta-se desde o primeiro romance de Clarice, até alcançar o ápice, em *A hora da estrela*.

De acordo com Oliveira, as primeiras personagens de Clarice estão imersas no processo migratório, expresso de maneira recorrente através da mudança do interior para a cidade grande, ou mesmo o seu inverso. Nesses cenários, há sempre um lado apresentado em desvantagem em relação a outro que se mostra superior. A crítica estabelece, então, metáfora, na qual o regional é inserido como possibilidade de leitura para o texto de Lispector: o lado em desvantagem, abrigo dos oprimidos, representaria o Nordeste marginalizado política e socialmente, enquanto que o lado dotado de prestígio estaria diretamente associado à parte Sul do Brasil, centro do desenvolvimento do país.

Para a análise que esboçamos aqui, consideramos que a afirmação de Oliveira assume teor generalizante, localizado no fato de desconsiderar que a opressão imposta ao nordestino no Brasil não se equipara, totalmente, às formas de minoração enfrentada por aqueles que ocupam outras margens. Ainda que a proposta de Oliveira não substitua por completo uma coisa pela outra, somente são apontados os pontos semelhantes que justificariam uma aproximação, sem que sejam discriminados os pontos divergentes, pontos estes que são muito caros a esta pesquisa e a literatura regionalista que tem o Nordeste como cenário.

Ora, o Nordeste possui características geográficas e culturais, para citar apenas duas, que diferem do Sul e Sudeste brasileiro. Nesse ínterim, há um fato de extrema relevância que não pode ser ignorado: o fenômeno migratório nordestino ocorre, principalmente, por conta da seca, cujas consequências são intensificadas pela desassistência social. Nenhuma outra região brasileira havia sido tão impactada pela ausência de chuvas quanto o Nordeste, o que confere uma particularidade ao processo de migração do nordestino. Além disso, no que concerne a investimentos estatais que possibilitem o desenvolvimento humano e social das regiões, na primeira metade do século XX, o Nordeste estava tão atrás da parte Sul e Sudeste do Brasil, que a disparidade foi um dos fatores motivadores para a Revolução de 1930, conforme abordado no capítulo anterior. Cabe mencionar, ainda, que muitas das diferenças culturais e econômicas das regiões são também determinantes para a exclusão que nordestinos enfrentam no processo pós-migratório, situação que não ocorre da mesma forma quando o migrante faz o deslocamento apenas do interior para a capital, mas se mantém no próprio Sul ou Sudeste.

Dessa forma, parece-nos exagero afirmar que a mudança de uma personagem do interior do Rio de Janeiro para a capital, por exemplo, encontraria equivalência na migração

do nordestino rumo ao Sul e Sudeste do Brasil, conforme sugerido por Oliveira⁸⁵. Fosse o mesmo caso, quando se tratando de uma personagem nordestina que explora a migração, não haveria a necessidade de afirmar tantas vezes, como faz o narrador de *A hora da estrela*, a origem de sua protagonista⁸⁶.

No entanto, as considerações de Oliveira interessam-nos em outro ponto que neste momento demonstra-se crucial. Ao tempo em que postula a respeito do que seria o lado do Nordeste e o lado do Sul, a estudiosa observa que Clarice faz uso repetido dos adjetivos “seco” e “molhado”, especialmente no romance *A paixão segundo G. H.*, sendo “seco” associado a quem sofre opressão (a empregada, Janair) e “molhado” relativo a quem dispõe de melhores meios de vida (a patroa, mulher de classe média, G.H.). Nas palavras de Oliveira:

Seco associa-se, apropriadamente, ao mundo de Janair, o mundo dos oprimidos, representado também pela barata (...) protótipo do que, neste trabalho denominamos a configuração do nordeste. Opõe-se ao adjetivo úmido, ligado ao mundo de G. H. e demais ocupantes do topo da pirâmide social, e à configuração do privilégio e da afluência, representada pelo sul⁸⁷.

O campo semântico no qual os adjetivos estão situados desperta a nossa atenção. De fato, Clarice explora a diferença entre esses termos, em alguns casos para inserir suas personagens em locais sociais distintos, conforme exemplo acima, em outros como forma de enfatizar ou mesmo delimitar as características das personagens. Esta segunda ocorrência é a que pode ser observada em *A hora da estrela*.

Recorremos às páginas de *A hora da estrela* a fim de perceber presença ou ausência desses adjetivos na narrativa, especialmente no que tange à caracterização da personagem principal. Macabéa é ligada ao seco no seguinte trecho: “é que lhe faltava gordura e *seu organismo estava seco* que nem saco meio vazio de torrada esfarelada” (p. 38, *destaque nosso*). Esta é a única vez em que o adjetivo é diretamente usado em relação à personagem⁸⁸. No entanto, em outros momentos do romance, palavras com significação próxima surgem

⁸⁵ Em suas reflexões, Oliveira cita o romance de Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, no qual a protagonista, Lóri, é uma mulher que sai da cidade de Campos, interior do Rio de Janeiro, para a capital do estado. A pesquisadora pontua esse deslocamento como simbólico em relação à migração Norte a Sul do Brasil. Ainda que haja a mudança, a motivação é absolutamente destoante daquela por trás do fenômeno migratório nordestino. A personagem de *Uma aprendizagem* não é uma mulher pobre, não sai do interior para escapar de condições sociais desafiadoras de vida e nem chega até a capital e se depara com “uma cidade toda feita contra ela”. Levando isso em conta, soa-nos exagerado estreitar relações de similitude entre os casos mencionados.

⁸⁶ O esforço tantas vezes repetido no sentido de marcar a origem nordestina de Macabéa pode ser também associado à própria Clarice Lispector, tendo em vista que por conta da infância vivida no Nordeste brasileiro, Clarice considerava-se nordestina.

⁸⁷ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O seco e o molhado: a transubstanciação do regional no romance de Clarice Lispector. IN: **Travessia: Clarice Lispector**. Santa Catarina: Editora da UFSC, v. 14, Janeiro, 1987, p. 106-107.

⁸⁸ O adjetivo volta a figurar para falar a respeito de Olímpico, o namorado de Macabéa e mais um nordestino. Em um dos momentos nos quais o narrador caracteriza o personagem, lemos o seguinte: “nascera crestado e duro, que nem galho *seco* de árvore ou pedra ao sol” (LISPECTOR, 1998a, p. 57, *destaque nosso*).

junto a Macabéa. Destacamos um deles: quando o narrador afirma que a jovem teria em si mesma seu fim, lembrando sua frágil estatura e ovários murchos, estende a questão para todo o corpo e diz que Macabéa possuía “corpo quase murcho” (p. 60).

A composição de Macabéa aproximada ao seco ratifica o pouco valor de sua existência, bem como sua inserção em um campo semântico sugestivo de inferioridade. O regional que Clarice Lispector aborda em *A hora da estrela*, portanto, indica para uma personagem que mesmo saindo do Nordeste, não consegue desvencilhar-se da realidade de desprestígio. E se Macabéa indica o pós-êxodo, em continuidade à ficção de Ramos, é preciso dizer que, por um lado, houve triunfo dos migrantes. Trata-se da “capacidade inventiva” apontada por Mirella M. L. Vieira Lima⁸⁹, uma vez que, após migrarem, passam a fantasiar com uma “terra desconhecida”, ou seja, a fabricar utopias. Por outro lado, no entanto, a história apresenta-lhes uma “cidade toda feita contra eles”.

Esses opostos que se apresentam para Macabéa são bem capturados por Vilma Arêas através da seguinte ponderação: “transferindo para a metrópole o cenário de sua retirante, Clarice faz cintilar, em vez do céu, as vitrines iluminadas com seus produtos “acetinados” e fora do alcance da personagem, que, faminta, sonha em comer o conteúdo dos potes dos cremes de beleza⁹⁰”. Quer dizer: na grande cidade do Rio de Janeiro, algumas condições cruciais permanecem, como a fome, por exemplo. Macabéa não deixa de ser uma faminta; mas agora está diante das vitrines que lhe possibilitam o sonho. É exatamente no espaço desta tensão, do conflito entre o novo tipo de exploração, que a personagem se encontra; e na sua capacidade de engendrar utopias que a personagem existe.

E não existe, em nenhuma hipótese, sozinha. Ela é uma representante dos migrantes nordestinos e é, ainda, um emblema dos trabalhadores anônimos das cidades industriais do Brasil. Rodrigo S.M ocupa-se em destacar o caráter coletivo de Macabéa, dentre outros momentos, ao dizer:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (p. 14).

De fato, Macabéa traz consigo representações que são de ordem coletiva. A coletividade, no entanto, não está imune ao desvio, ou a um escape por entre brechas. Escapar a um coletivo envolve assumir características, pensamentos ou ações que não sigam a lógica

⁸⁹ VIEIRA LIMA, Op. Cit., 2017.

⁹⁰ ARÊAS, Op. Cit., p. 106.

uniforme de determinada coletividade. No campo da construção narrativa, exige fazer com que aquilo o que é da lógica do individual ganhe destaque.

Machado de Assis é visto por Alfredo Bosi em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, como um autor capaz de construir personagens engendrados na lógica da individualidade. Tal estratégia chama a atenção na produção machadiana, tendo em vista que o escritor destaca-se na literatura realista, hábil na construção dos personagens-tipo, ou seja, personagens padronizados socialmente, desde os pensamentos e sentimentos, até as ações, levando em conta fatores como origem geográfica e social, gênero e raça, para citar alguns. Trata-se de um recurso amplamente utilizado em textos que assumem caráter de denúncia social, sobretudo pela forma como tais personagens podem ampliar a dimensão de um problema, uma vez que cada personagem, sozinho, representa todo um grupo. Não à toa foram tão usados nos romances realistas e naturalistas, tendo em vista o assumido compromisso denunciativo desses textos. Mas há uma limitação: Bosi adverte que o tipo nega as riquezas da diferença individual. Ocorre que tanto para o ato de criação literária quanto para o posterior ato crítico, existem expressões que somente poderão ser captadas se concentrarmos na individualidade ao invés de na representação do coletivo.

Bosi observa que Machado não deixa de compor personagens que estão ligadas a tipos sociais, mas diferente do que fizeram boa parte dos realistas e ainda mais dos naturalistas da época, que trouxeram para o texto literário caricaturas sociais, Machado não se furta de apresentar personagens para os quais a classificação genérica de um tipo social não pode ser aplicada. A crítica de Bosi analisa alguns famosos personagens machadianos, como Brás Cubas, por exemplo, a fim de perceber como o autor escapa do encerramento de suas criações nos rígidos tipos sociais. Mas é ancorado nas construções femininas, sobretudo em Capitu, personagem de *Dom Casmurro* e uma das mais comentadas de toda a literatura brasileira, que Bosi desvela, com contundência, a maneira pela qual Machado encontra possibilidades de existências que divergem do uniforme.

Para Bosi, na esteira da representação da mulher no romance realista, aquela que não mais considera o casamento como consumação do amor puro e inabalável, mas sim como mecanismo de inclusão ou ascensão social, Capitu é apresentada, em primeiro momento, como alguém que tem consciência da importância do matrimônio para a obtenção e desfrute da consideração pública. Nessa óptica, o interesse pelo casamento segue o rito social característico à época. Mas nem todos os ritos são observados por esta personagem – certamente, lembramos da suposição do adultério que, provado na mente de Bentinho, conduz o casal à separação, mas sem a imposição de perdas reais a Capitu, como era de costume

acontecer a mulheres adúlteras da época – conforme observado por Bosi: “(...) a primeira natureza nela transborda do leito cavado pelos interesses, como a vida transborda, quando pode, da compostura social que a limita e represa⁹¹”.

Ao afirmar que Capitu é capaz de transbordar, Bosi destaca a impossibilidade de a personagem ser ligada a uma estereotipia. *Dom Casmurro* é, em toda a descrição e composição de Capitu, o retrato de uma mulher para a qual não cabem as rígidas classificações. Na tentativa de fazê-lo, Bentinho chega a dizer que “Capitu era Capitu” e mais nada; como se recorresse à tautologia para dizer que Capitu não é um tipo: Capitu é ela. Dessa forma, “o singular em estado puro – Capitu era Capitu – casa-se com o universal feminino (mulher), e daí nasce este “mui particular”, intensivo, que leva ao extremo possível a recusa à classificação⁹²”. Recusa porque o individual existe e pode manifestar-se, como de fato o faz, mesmo em figuras repletas de referências a coletivos sociais.

Estratégia similar é notada em *A hora da estrela*. Por remeter ao migrante nordestino e também à população pobre explorada nas grandes cidades, Macabéa apresenta aspectos coletivos, de fundamental importância para a demarcação do cunho social do romance. Levando em conta essas características coletivas, poderíamos falar em Macabéa apenas como uma sofredora, restrita à tragédia secular nordestina, que força a migração e, depois, a exploração da modernidade capitalista. Entretanto, um discurso crítico sobre Macabéa, atento até as mínimas expressões da personagem, dará conta de que o trágico não é tudo o que ganha evidência na personagem – é neste ponto que entra a perspectiva do individual em Macabéa. Afirmar que a jovem quebra as expectativas, ou escapa do destino possível para as suas condições, implica perceber marcas individuais em Macabéa que a distanciam da classificação estanque de personagem-tipo. É pobre, mas também tem luxos; é explorada, mas ainda se atreve a manter um grau de espontaneidade desafiante; é faminta, mas ainda é capaz de dançar. Construída nessa tensão entre as privações e o que consegue fazer com o pouco que tem, Macabéa, como Capitu, inviabiliza a determinação da coletividade. Para esta personagem, também cabe a tautologia do narrador machadiano recuperada por Bosi: Macabéa é Macabéa.

⁹¹ BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p, 27.

⁹² *Ibid*, p. 30.

2.2 Resistência passiva?

Café frio. Capim. Uma vida parca. Vida murcha. Um acaso. Feto jogado na lata de lixo. Se perdia na multidão. Pouca sombra fazia no chão. Nada a distinguia do resto do nada. Incompetente para a vida. Corpo cariado. Cruzamento do o quê com o quê. Anônima. Um cabelo na sopa. Nordestina amarelada. Inócua. Tola. Cadela vadia. Ninguém a quer. Não faz falta a ninguém.

As expressões destacadas acima são utilizadas, em sua maioria, por Rodrigo S.M. para referir-se a Macabéa. Em comum, possuem o tom depreciativo, além do fato de deixarem explícito o desprestígio da personagem. Concentrando-se apenas no que é dito a respeito da protagonista, o esperado é que atestemos o trágico de sua vida, sem notar qualquer sorte de prazer ou alegria, por menor que seja. Mas há um detalhe importante. Em meio à apresentação de Macabéa, o narrador diz: “embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (p. 31). A menção ao discurso bíblico tem estreita conexão com o nome da personagem.

O nome da jovem só é revelado pelo narrador depois que boa parte do romance já está desenvolvido. Ao mesmo tempo em que diz seu nome para Olímpico, Macabéa também revela que uma promessa envolveu seu nascimento. No intuito e esperança de que a filha ficasse viva, a mãe de Macabéa recorre à estratégia muito comum entre devotos, de fazer promessa em nome de alguma graça⁹³. Promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte e atendida, já que a menina sobreviveu, a parte da mãe é cumprida, batizando a filha como Macabéa. Através de seu nome, Macabéa faz referência aos macabeus, povos judeus do passado que, conforme narrativa bíblica, embora frágeis, resistiram à opressão dos gregos.

Em breve síntese, esta é a história dos macabeus: em meados dos anos 160 a.C., com o objetivo de expandir a cultura helenística, o rei Antíoco IV voltou a sua atenção para a questão da religiosidade, instituindo os cultos aos deuses gregos como oficiais e proibindo os judeus de exercerem suas práticas religiosas. As estratégias de controle foram tão significativas, que aqueles que descumprissem a ordem do rei poderiam ser punidos com a

⁹³ Ao inserir a origem de Macabéa a uma promessa que envolve os opostos vida e morte, Clarice Lispector faz alusão ao seu próprio nascimento, também envolto na espera de uma graça milagrosa, neste caso para sua mãe. Em “Pertencer”, crônica publicada no ano de 1968, a escritora narra: “(...) fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei” (LISPECTOR, 1999, p. 111). Em Macabéa, a graça é alcançada e, paradoxalmente, é a Nossa Senhora da Boa Morte que atende ao pedido de vida.

morte. O medo da repressão fez com que muitos judeus cedessem aos mandos do rei e abdicassem de seus ritos de fé. Mas este não foi o caso dos macabeus. Embora perseguidos e em grande desvantagem em relação ao domínio grego, infinitamente maior, mais poderoso e quase que absoluto, o povo macabeu não retrocedeu, conforme vemos no excerto abaixo, de Nelson Vieira:

Desobedecendo a ordem do rei, os macabeus recusaram a reconhecer a proibição de leis judaicas e a instituição de uma vida pagã. Forçada pelo rei, a crença do Zeus Olímpico tinha como objetivo o fim do isolamento dos judeus perante o resto da população. Enquanto muitos judeus acabaram integrando-se a nova cultura e seguindo a nova religião, os macabeus continuaram fieis à Lei de Moisés⁹⁴.

A postura desafiante e persistente desse povo foi tão importante que conforme comentário de Elias Bickerman, a resistência improvável, que surgiu aparentemente alinhada a uma derrota esperada, não se limitou apenas àquele momento histórico, mas teve ressonâncias posteriores, capazes de influenciar diretamente algumas das práticas religiosas de maior popularidade até os dias de hoje, a saber, as monoteístas. De acordo com o pesquisador: “era a fidelidade dos mártires teimosos, a coragem dos macabeus que salvaram para os judeus e para a Humanidade, o princípio do monoteísmo⁹⁵”. Ao relacionar a permanência do monoteísmo à resistência dos macabeus, Bickerman permite-nos concluir que a luta desse povo não foi fracassada. De fato, mesmo estando em menor número e possuindo menos recursos, os macabeus enfrentaram um poder que se pretendia soberano e conseguiram o que parecia impossível: mantiveram viva a sua religião, chegando até mesmo a retomar e a prestar adoração judaica no templo que Antíoco havia dedicado ao culto a Zeus. Dentro das suas pretensões, portanto, os macabeus saíram vitoriosos.

Sendo assim, concluímos que o povo que nomeia a personagem clariceana é um povo guerreiro. Embora a escritora não tenha mantido estreita relação com as práticas religiosas, a cultura judaica atravessa a sua obra, como uma herança que lhe chegou, principalmente através do pai; em *A hora da estrela*, por meio de Macabéa, um dos eventos mais notáveis para o povo judeu é lembrado. A opção narrativa de Clarice é assim abordada por Nelson Vieira:

A comparar o paradigma de um específico mito hebraico, como os macabeus, com a versão modernizada e desenvolvida por Clarice Lispector, pode-se delinear ou traçar o papel de arquétipos judaicos na composição temática de sua ficção, ao mesmo

⁹⁴ VIEIRA, Nelson. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. IN: **Remate de males**. São Paulo: Campinas, v. 9, (1989) 2015, p. 208.

⁹⁵ BICKERMAN *apud* VIEIRA, (1989) 2015, loc cit.

tempo adquirindo um conhecimento da sua visão da sociedade moderna brasileira (uma visão que era normalmente ausente de sua obra, segundo acusação de muitos críticos que mal interpretaram os seus livros). As figuras que se relacionam mais a esta novela são os opressores, os oprimidos e os mártires. O desenvolvimento lispectoriano da história bíblica dos macabeus, sugerida no nome de sua heroína Macabéa, revela esta inclinação judaica, no esquema de sua narrativa onde são dramatizados os conflitos sociais, ilustrando como é resistente o espírito humano perante as forças de repressão social num país como o Brasil⁹⁶.

Além do reconhecimento do elemento judaico dentro da obra de Lispector, as palavras de Vieira aguçam o nosso interesse pela conexão que o crítico traça entre a resistência dos povos macabeus e a personagem Macabéa. Ao afirmar que a narrativa clariceana ilustra a força do espírito humano frente à repressão social do Brasil, Vieira deixa aberta a seguinte possibilidade de leitura: Macabéa recebe este nome, pois, tal qual os macabeus, não é uma sofredora, simplesmente. Mas é, também, alguém que luta.

A proposta de Vieira estabelece um desvio, que não conduz exatamente ao pensamento oposto, em relação ao que analisamos na seção anterior, proposto por Vilma Arêas. Aos olhos de Arêas, centrada na visão de Macabéa enquanto personagem-tipo, tanto antes quanto depois da chegada ao Rio de Janeiro, a jovem é destinada ao sofrimento e à incapacidade de reagir a este, perspectiva que não percebe na personagem a menor motivação para o enfrentamento de sua condição. Ao invés disso, nessa perspectiva, Macabéa torna-se o retrato da resignação passiva à dor que lhe é imposta.

Trata-se de colocação desviante, mas não oposta, em relação à de Nelson Vieira porque, para o crítico, a resistência apresentada por Macabéa não é a do enfrentamento; é do tipo passiva. Lemos: “na sua simplicidade e na sua teimosia, ela aguenta passivamente os conflitos e formas de opressão que a vida coloca no seu caminho (...) ela simplesmente existe, resistindo passivamente como os macabeus que no seu tempo eram considerados tolos na sua teimosia perante os gregos poderosos⁹⁷”. Ora, a palavra “passiva” é ligada semanticamente à ausência de ação. No caso de Macabéa, defini-la como um exemplo de resistência passiva envolve afirmar que há suposta conformidade da personagem com a sua condição, o que a impediria de reagir.

Afirmando alguma forma de resistência por parte de Macabéa, Nelson Vieira afasta-se da visão de Arêas, que não atribui, à migrante nordestina, qualquer possibilidade de responder à opressão. Mas talvez seja preciso ultrapassar o caráter passivo apontado por Vieira, para surpreender, em Macabéa, uma série de ações. Ao longo do romance, é possível flagrar

⁹⁶ *Ibid*, p. 207-208.

⁹⁷ VIEIRA, Op. Cit., p.208.

algumas ações conscientes que, tomadas pela personagem, resultam em enfrentamento dos mecanismos sociais de opressão. Sendo assim, a resistência apresentada por Macabéa não é de todo passiva, ainda que inconsciente, conforme sugerido por Vieira. Pensar dessa forma envolve deixar de considerar instantes ativos de Macabéa, como se parte de sua existência fosse solapada. Voltemos à necessidade de pensar Macabéa como existência mínima, tendo em vista que, ainda que mínimos, os registros feitos por Rodrigo S.M. dos momentos nos quais podemos visualizar Macabéa para além da noção de passividade, assumem extrema importância no sentido de conferir legitimidade à existência da jovem. Em outras palavras, é justamente porque há a escrita do irrelevante, que conseguimos formular outras interpretações para Macabéa.

A importância de proceder à representação mesmo do que parece desimportante é questão fundamental nas reflexões de Didi-Huberman, no mesmo *Sobrevivência dos vagalumes*, quando o crítico procede à análise do processo de construção de imagens. Didi-Huberman relembra o caso de Charlotte Beradt, jornalista e ensaísta alemã, judia, que durante a ascensão do partido nazista passa a ter sonhos sendo perseguida e torturada. O impacto dos sonhos é tanto que Beradt busca relatos de pessoas na mesma situação que ela e decide reunir em livro os sonhos de outros alemães no período de escalada do Nazismo. A produção organizada pela jornalista é um registro da manifestação e atuação do horror totalitário no aparelho psíquico, algo a que muito provavelmente não teríamos acesso, caso não fosse contado. A iniciativa de Beradt é exaltada por Didi-Huberman, pois “uma experiência interior, por mais “subjéctiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração de sua transmissão⁹⁸”. Ao afirmar que é a criação o que possibilita existir para o outro, Didi-Huberman oferta outro caminho que leva à legitimidade das existências. E é ainda cabível outro destaque: quando uma existência força seu ingresso no campo da representação e na vida, sempre há um legado.

Por isso é tão importante estar atento a todas as formas de existências, sobretudo às mínimas. É digno de nota que a questão do ínfimo assume relevância para Clarice Lispector antes mesmo da criação de Macabéa. Tal afirmação justifica-se, ao considerarmos que não é em *A hora da estrela* a primeira vez que o mínimo é exaltado nas produções clariceanas. Em artigo a respeito de “A menor mulher do mundo”, conto que integra *Laços de família* (1960), Eliane Robert Moraes observa:

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 135.

O leitor familiarizado com a obra de Lispector logo reconhece (...) uma extensa série de figuras que compõem seu imaginário, todas aludindo de algum modo a tais formas mínimas de vida. Do ovo à água viva, da baba ao ectoplasma, da pulsação de uma tartaruga arfando à massa interior de uma barata moribunda, o obstinado desejo da autora no sentido de conhecer o mais ínfimo sopro de vida passa invariavelmente por uma vertiginosa interrogação do que é insuficiente, insignificante ou mesmo informe⁹⁹.

Aqui, Moraes descortina o interesse de Clarice em conhecer o pequeno, a partir da aproximação e elaboração ficcional das mínimas formas de vida. Sendo assim, quando escreve *A hora da estrela*, a escritora, na verdade, dá continuidade e finaliza mais um aspecto constante em sua produção. Com isso em foco, e lendo Macabéa enquanto existência mínima e destacando aquilo o que na personagem parece insignificante, torna-se possível encontrar um caminho que permita perceber qual tipo de resistência Clarice Lispector confere a sua personagem.

Voltemos à questão do nome. O potencial de resistência sugerido no nome de Macabéa não anula o fato de que a personagem é também vítima de um sistema opressor. Há uma diferença significativa, quando consideramos que o povo judeu conseguiu derrotar a opressão imposta por Antíoco IV, até mesmo retomando o templo em Jerusalém, o que beneficiou não apenas os que participaram diretamente das lutas, mas todas as futuras gerações de judeus. Macabéa, por sua vez, é incapaz de pôr fim às opressões que sofre e mais incapaz ainda de deixar algum legado, no sentido de modificar a estrutura social que a vitima.

A resistência, no entanto, não deve ser entendida apenas em primeiro plano, considerando aquilo o que ela modifica, mas também, e principalmente, a partir do enfrentamento produzido. *Opor-se a um sistema mais forte* – é nisto que consiste o ato de resistir. É justamente esta a ideia postulada por Gilles Deleuze, quando trata a respeito de linhas de fuga.

A fim de refletir sobre o ato de fugir, Deleuze concentra-se na literatura, traçando um comparativo entre a literatura francesa e a anglo-americana. Para o filósofo, a literatura anglo-americana apresenta maior potência do que a francesa, porque seus autores inserem-se no que Deleuze chama de linhas de fuga, expressão que a esta reflexão muito interessa. A linha de fuga deleuziana envolve mesmo o que o termo sugere: fugir.

⁹⁹ MORAES, Eliane Robert. A potência do pequeno: notas sobre “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. IN: PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 261.

No senso comum, fuga é comumente associada à covardia e fraqueza. No entanto, o filósofo logo se ocupa em rechaçar a conotação negativa que a palavra pode assumir e destaca que não há nada de covarde, omissos ou fracos naquele ou naquela que se insere em uma linha de fuga. Ao contrário do que se pensa, há potência em uma fuga, pois “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano¹⁰⁰”.

Nas palavras de Deleuze, dois pontos merecem destaque. Começamos pela imagem final, que associa o ato de fugir ao de fazer um furo em um cano. Como se sabe, um cano é um instrumento utilizado como meio de transporte de algum líquido. Mais do que isso: estabelece o trajeto e direciona o fluxo dos líquidos. Sendo assim, quando um material é depositado em um cano, a única opção possível é que ele siga exatamente o contorno do instrumento, até o seu fim, que dá sempre no mesmo lugar. Isso só não acontece se houver um furo. O furo desorganiza, na medida em que rompe com a perspectiva unidirecional. Quando o cano está furado, o líquido encontra outra possibilidade de vazão e, com isso, pode escapar. Não é preciso, portanto, que o cano seja completamente rompido para que haja uma espécie de perturbação no fluxo, uma vez que um furo, por pequeno que seja, já é capaz de proporcionar algum grau de desordem.

Assim é, também, a resistência. Não é preciso que uma opressão seja completamente derrotada para que alguém se configure como resistente – é preciso apenas um furo feito. Agora recorremos ao segundo ponto que merece destaque na fala de Deleuze: através de ações. As ações de enfrentamento podem fazer um sistema vazar, ou seja, deixar de ser absoluto, de direcionar sempre para o mesmo lugar. Assim como o furo no cano representa o desvio que abre possibilidades de escape, as ações desviantes são as que possibilitam resistir à opressão e, em muitos casos, envolvem uma fuga.

O pensamento de Deleuze interessa-nos, mas é preciso demarcar que lançaremos mão de um deslocamento constituído em observar exemplos das considerações deleuzianas não com o principal foco centrado na pessoa que escreve, no caso Clarice Lispector, mas em sua personagem. Com isso em mente, trazemos Macabéa mais uma vez para o cerne do debate.

A personagem faz, literalmente, uma fuga, quando deixa o Nordeste e vai para o Rio de Janeiro. Há um detalhe sobre esse ato que destacamos agora. Ao falar a respeito da mudança, ou fuga de Macabéa, o narrador acrescenta sua avaliação em relação à atitude da

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. IN: _____. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 49.

moça. Lemos: “ela que *deveria* ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário” (p. 15 *destaque nosso*). Nesse trecho, o termo que merece atenção é mesmo o *deveria*. Ora, Macabéa não cabia no Rio de Janeiro, porque aquela cidade não foi feita para pessoas como ela. Ainda assim, ela vai. Se o destino era ficar no Nordeste, onde o maior enfeite da vida seria o do tecido barato e comum de chita, a moça escapa e vai em direção ao que, em seu imaginário, significaria conquista de uma vida melhor. E ainda consegue um trabalho, dentro do sistema competitivo no qual se insere. Em última instância, Macabéa teima e sobrevive, dessa forma, enfrenta ativamente um sistema que parece construído para fazê-la perecer.

O fato de deixar o Nordeste é ainda mais significativo porque nos permite estabelecer relação com outro mecanismo de resistência da personagem. Se Macabéa vai em busca de uma vida melhor, o faz porque, naturalmente, em alguma parte de si, a jovem acredita que as coisas podem melhorar. Isso nos leva a pensar que havia, em Macabéa, a possibilidade de projetar um mundo menos hostil para si. Ainda que rudimentar, essa capacidade de construir utopias é mais um contraponto à ideia de conformismo e passividade, já que quem se resigna ao sofrimento, nem mesmo se permite sonhar. O sonho vem junto com a ambição, mesmo que ambos se embarquem com mecanismos ideológicos construídos para absorver e controlar impulsos interiores contrários à resignação. Quando o narrador afirma que ela desejava ser uma artista de cinema, Marilyn Monroe, especificamente, um dos principais símbolos culturais do século XX, vemos o controle ideológico, mas também vemos, simultaneamente, algum grau de inconformismo ante a condição que lhe é dada na sociedade.

No entanto, a ambição que se volta para espaços inalcançáveis, para pontos de uma evasão ideologicamente direcionada, não é a única direção da ambição. Existem furos e através deles, pontos de desvio para a realidade. A ambição é também expressa no mínimo: “devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício” (p. 35). Aqui, vemos uma Macabéa que é capaz de encontrar-se com o prazer experimentado dentro da própria realidade e pedir mais. Também, há a recuperação de uma lembrança por parte da jovem, de seu passado no sertão, além do reconhecimento da boa sensação que o acontecimento lhe proporciona, o que a motiva a pedir mais¹⁰¹. É importante apontar, ainda, que esse pequeno momento de prazer acontece em um

¹⁰¹ Notar as pequenas lembranças que Macabéa tem de sua infância e a forma como reage a estas é importante para a leitura que estabelecemos a respeito da personagem. Em outros momentos narrativos, entramos em

dia aflitivo, detalhe de reforço ao pensamento de que, mesmo quando só lhe são oferecidas desvantagens, Macabéa é capaz de produzir as suas próprias medidas de alegria.

Essa postura de enfrentamento, no entanto, não tem início quando a moça decide partir em direção ao Sudeste, mas já pode ser observada na infância, em um aspecto da relação com a tia. Pouco se sabe a respeito do convívio entre as duas. Quanto ao que é apresentado na narrativa, prevalece a crueldade da tia para com a então criança Macabéa, privando-a do afeto e aplicando castigos que nem sequer eram justificados. Dessa relação, o romance aponta que Macabéa herdara a “cabeça baixa”, informação sugestiva no sentido de que, a partir daí, desenvolve-se a postura submissa em diversas situações futuras de sua vida.

Entretanto, também procurando pelos pequenos desvios, encontramos ponto relevante. Apesar de ser a única familiar de Macabéa e de ter sido, por um tempo, a ligação que a moça tinha com o mundo, a tia não se faz absoluta em relação à jovem, porque não consegue êxito na tarefa de incutir a religiosidade na sobrinha. Através do narrador, sabemos que a tia era uma beata, mas “a sua beatice não lhe pegara: morta a tia, ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas” (p. 29).

Além desse, há ainda outro trecho que destaca a relação de Macabéa com a religião. Quando imaginava ter cometido pecado, a moça reagia: “por via das dúvidas se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente três ave-marias, amém, amém, amém. Rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele e portanto Ele não existia” (p. 34). Tendo sido Macabéa uma criança que frequentava igrejas, ela recebeu algum tipo de instrução religiosa, de modo que o não saber quem era Deus aqui expresso, não evidencia completa ignorância a respeito do assunto. É mais provável que a moça não tenha acreditado no Deus que conheceu e, por conta disso, reservou-lhe a inexistência. Nem mesmo a culpa cristã, utilizada em muitos casos como mecanismo de conversão, produz efeitos significativos em Macabéa, já que, em acordo com informação do narrador, seu sentimento de culpa é por ela provocado para ser superado. Rezando mecanicamente, como quem meramente cumpre um protocolo, a jovem liberta-se da culpa com facilidade.

É válido o destaque de que não há indícios narrativos que Macabéa tenha, em algum momento, confrontado a tia ou mesmo verbalizado a sua insatisfação com a religião. É

contato com episódios que também seguem o roteiro do que Macabéa rememora. Lemos: “uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão” (LISPECTOR, Clarice. 1998, p. 30). Além disso, ao retratar o hábito que a jovem tinha de ver navios cargueiros no porto, o narrador destaca que os apitos do navio faziam com que a moça tivesse um “aperto no coração” (p. 31). Tanto a capacidade de lembrar do passado, quanto de sentir nostalgia, ou mesmo o inexplicável aperto decorrente do som dos navios são mais indícios de que Macabéa não era completamente alheia ao que lhe acontecia e nem mesmo a quem ela era. Contrária, também, a ideia apresentada pelo narrador de que ela não se sentia infeliz porque não era capaz de ter sentimentos.

provável que tal embate nunca tenha acontecido. Ainda assim, a personagem encontra a estratégia de não interiorizar a crença imposta, o que a torna, em algum grau, insubmissa diante da figura de autoridade representada pela tia.

Tanto a mudança de região quanto a recusa em tornar-se religiosa são ações dotadas de consciência. Nos dois casos, Macabéa precisou fazer uma reflexão, por mínima que tenha sido, além de ponderações a respeito do que seria mais importante e vantajoso para ela. Sendo assim, a afirmação de que a personagem era completamente alheia a sua realidade e incapaz de raciocinar e avaliar a sua condição, conforme induzida pelo narrador no decorrer de todo o romance, parece sugerir uma incapacidade de Rodrigo, uma espécie de preconceito do intelectual, cujo juízo sobre a imigrante nordestina evidencia-se, distorcido, nas entrelinhas de seu próprio discurso.

Há ainda mais. Ao ampliarmos o conceito deleuziano de linhas de fuga, veremos que o filósofo faz o seguinte apontamento a respeito do ato de fugir: “o grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte; fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma¹⁰²”. É bem verdade que esse trecho refere-se explicitamente ao fazer do escritor. No entanto, ancorados no mesmo deslocamento anteriormente citado, entendemos que ao fugir, da forma como faz, quase que passando despercebida, Macabéa encontra a sua arma – a resistência mínima, operada pelas pequenas ações. É assim que a moça produz vida para si própria. Ela, que precisou até de promessa para escapar da morte quando nasceu, continuava escapando do que, simbolicamente, produzia a sua morte dia após dia.

As ações até aqui analisadas desvelam uma Macabéa que não pôs fim ao regime opressor, mas também não se limitou a ele. Assume o caráter de fugitiva na medida em que não acompanha inteiramente o fluxo, isto é, não é ou faz apenas o que se determinou que ela fosse ou fizesse. Quando deveria ficar no sertão, vai embora; quando encontra modo de vida que não a contempla, rejeita; enquanto ocupa um lugar no qual só vigora o sofrimento, é capaz de vislumbrar modificações positivas e sonhar. E faz tudo isso sabendo exatamente quem ela é, conforme vemos no momento em que é confrontada por Glória:

Lá um dia pôs-se a olhar e a olhar Macabéa. De repente não aguentou e com um sotaque levemente português disse:
 – Oh mulher, não tens cara?
 – Tenho sim. É porque sou achatada de nariz, sou alagoana (p. 65).

¹⁰² DELEUZE; PARNET. Op. Cit., p. 62.

O fato de Macabéa saber de onde veio e falar sobre isso sem rodeios é mais um indicativo capaz de sugerir que a jovem tinha algum tipo de noção a respeito da vida que lhe foi reservada. Além desse, há ainda outro momento no qual a personagem afirma saber quem é. Ela diz para si mesma: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (p. 36). Sendo assim, a ideia de que Macabéa era totalmente alheia a suas origens e a sua função no mundo também não resiste ao empreendermos leitura mais atenta.

A consciência, ainda que mínima, atrelada a um inconformismo, mesmo que também mínimo, fez com que Macabéa desenvolvesse estratégias que a permitissem rasurar um destino comum para moças como ela e, dessa forma, tornar-se traidora de um sistema pré-estabelecido. Trazer a noção de traição para o diálogo é possível devido, mais uma vez, aos estudos de Deleuze que, ao falar sobre linhas de fuga, afirma ser, todo fugitivo, um traidor. Segundo o filósofo “sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Traem-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra¹⁰³”.

O pensamento trazido por Deleuze é nítido – há uma traição em qualquer que seja a forma de escape, aqui entendida como resistência. Ora, escapar de um sistema envolve frustrá-lo, percorrê-lo a partir da contramão. Em outras palavras, envolve entender o que aquele sistema espera e, depois disso, movimentar-se no sentido contrário. Por isso é uma traição. E é isso o que Macabéa faz. A análise que empreendemos da personagem permite perceber uma moça que trai aquilo o que se espera dela, percebido nos exemplos já mencionados aqui. A traição maior de Macabéa, no entanto, é evidenciada na seguinte conversa com o namorado, Olímpico:

– A cara – é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão”.

Ela disse consternada:

– Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que sou triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é? (p. 52).

Na sequência do diálogo, Olímpico retira Macabéa do chão, coloca-a acima de sua cabeça e simula o movimento de um voo. Ao descrever esse momento no romance, o narrador afirma o que a própria Macabéa já havia externado: que estava muito feliz. Aí está, portanto, a maior traição. Destinada ao lugar de vítima, Macabéa *deveria* ser triste. Tanto é verdade que

¹⁰³ *Ibid*, p. 53.

não é raro encontrar leitores tomados de compaixão pela personagem e até desejo de salvá-la de seu sofrimento. Por tudo o que é e por tudo o que lhe falta, a felicidade de Macabéa parece impossível, se a enquadrarmos em certos padrões.

Cabe ressaltar que Macabéa é uma personagem que pouco fala. Sendo assim, é significativo que uma de suas verbalizações seja justamente para afirmar uma felicidade improvável. Levando em conta o que já expomos a respeito de a personagem possuir consciência, mesmo mínima, a respeito de si e da sua condição, entendemos que a felicidade afirmada pela jovem não é meramente fruto de uma falta de conexão com a realidade. Ao exaltar que viver é bom, Macabéa entende que nem tudo foi tirado dela. A principal arma de resistência dessa jovem é justamente o seu impulso vital, isto é, a sua vida; tanto que o narrador destaca: “a única coisa que queria era viver” (p. 27). Já que vive, Macabéa aproveita o que tem e, por conta disso, assume ser feliz, mesmo estando fadada à tristeza. Traição, portanto. Em seu ápice.

E neste ponto Macabéa lembra os jovens italianos na cidade de Paderno, que inspiraram Pasolini a traçar sua bela metáfora dos vaga-lumes. Os vaga-lumes aparecem no campo filosófico exatamente a partir da percepção de uma felicidade improvável, vista como demonstrações luminosas de formas de vida também improváveis. A resistência de Macabéa, que ocorre a partir das pequenas ações, está distante de ser apenas instintiva ou mesmo passiva, mas, ainda assim, enquadra-se no improvável. Porque inesperada, e principalmente porque mínima, tal felicidade faz lembrar o frágil e ao mesmo tempo potente brilho dos vaga-lumes. Partamos para essa forma de dança.

2.3 Vida vaga-lume

Voltemos a pensar nos vaga-lumes. Os pequenos insetos não ficam inertes na escuridão da noite. Ao invés disso, balançam pequenas luzes para lá e para cá, movimentando-se em voos que deixam rastros luminosos – daí a ideia de uma dança. Somos convidados a observar e apreciar as intermitentes luzes, enquanto anunciam que a vida pode mais um pouco. Sendo assim, não se trata da tarefa apenas de perceber a existência dos frágeis insetos, mas também de apreender suas vitalidades, conforme expressa Didi-Huberman: “para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja

varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista¹⁰⁴”. São meros rastros. E exatamente nestes rastros, manifesta-se a vida.

O que evidenciam os vaga-lumes em seus brilhos sobreviventes, eufóricos e desafiantes, é também o que Clarice Lispector apresenta em sua obra, neste caso antes de *A hora da estrela*, com o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969. A protagonista do romance, Lóri, apresenta-se quase que paralisada pelo medo de viver, quando escuta de Ulisses, seu par amoroso e espécie de mentor: “Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente¹⁰⁵”.

Sintaticamente, a locução “apesar de” é utilizada a fim de expressar quebra de expectativa. A mensagem expressa por Ulisses desvela a possibilidade de uma traição – quando tudo se encaminha para destino determinado, o escape. Lóri tem a possibilidade de vencer a rigidez das estruturas fixas. Elas não desaparecerão, mas há sempre forma de burlá-las. O apesar de clariceano é indicativo de fuga, ao sugerir que os empecilhos não necessariamente sufocarão ou paralisarão as formas de vida, mesmo e por mais que tentem. Dessa forma, há similaridade entre a ideia do *apesar de* e a metáfora dos vaga-lumes.

As referências feitas por Clarice aos vaga-lumes¹⁰⁶, – tanto diretamente (em *Água viva*, já citado), quanto indiretamente, quando se fazem perceptíveis através do acionamento da ideia de sobrevivência ou mesmo do estilo de escrita que parte das miudezas, – já recebeu destaque nos estudos críticos. Em breve ensaio, Silviano Santiago recupera Didi-Huberman e, à luz das considerações do francês, analisa dois escritores e uma escritora, justamente Clarice Lispector. Falando sobre a nossa autora, Santiago elege o trecho de *Água viva* no qual os pirilampos são mencionados (“mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes,

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 52.

¹⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d, p. 26.

¹⁰⁶ Além da referência direta aos vaga-lumes em *Água viva*, encontramos outra menção ao inseto no conto “A imitação da rosa”, que integra o livro *Laços de família*, publicado em 1960. O trecho lembra o instante de brilho como uma das principais características dos vaga-lumes. Lemos: “como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai se clareando todo. Seu cansaço ia gradativamente se clareando. Sem cansaço nenhum, aliás. Assim como o vaga-lume acende” (LISPECTOR, 2016, p. 175).

acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago¹⁰⁷”) e recorre à análise, grifando a dimensão sintática.

Suas observações levam à conclusão de que durante o exercício de repetição, os verbos *acender* e *apagar* passam de intransitivos para pronominais e depois voltam a ser intransitivos, o que aos olhos do crítico representa a transição da metáfora do instante-já para o subjetivo e, em seguida, para o campo objetivo, expresso especialmente no ato de criação poética. A escritora, então, inicia seu processo de elaboração ficcional primeiro pelo negativo, depois chega ao positivo e, a partir disso, extravasa o que Santiago chama de “um *duplo sim* à vida”.

Com isso em mente, Santiago elabora a sua tese principal: Clarice Lispector faz parte dos intelectuais que produzem um saber-vagalume, assim definido: “o saber-vagalume é, muitas vezes, um não-saber, e é sempre um saber clandestino, intempestivo, incômodo e hieroglífico. Enriquece-se com realidades constantemente submetidas à censura, à tortura e à morte¹⁰⁸”. Por conta desse saber, Clarice é incluída na comunidade de intelectuais vaga-lumes, espaço daquelas e daqueles que:

Pretende organizar o pessimismo moderno e sustentar um espaço de imagens artísticas contra-ideológicas e subjetivas que visam a minar a fúria atual das pressões obscurantistas. Na pedra de amolar do silêncio, os escritores e nossa escritora desejam afiar o olhar livre e ágil que observa as poucas imagens que, minúsculas e fugidias, transitam próximas a nós¹⁰⁹.

O saber-vagalume postulado por Santiago relaciona-se à forma de construção intelectual que se estrutura no mínimo. No caso de Clarice, é a captura da brevidade do instante, juntamente com o teor combativo veiculado à criação, que faz com que a sua produção seja compreendida como uma escrita vaga-lume. Dessa forma, todo o projeto estético-literário de Lispector, especialmente levando em conta a forma como são construídas as personagens e narrativas, pode ser entendido como uma escrita luminescente.

Em esteira similar às considerações de Santiago, há ainda outro estudo que também aproxima a produção clariceana a Didi-Huberman e, mais uma vez, confere teor de vaga-lume à escrita de Lispector. Trata-se do trabalho de Elisama Fernandes Araujo, novamente tecido a partir de *Água viva*, agora tendo como foco expressamente a questão da linguagem. Araujo destaca o fato de Clarice não se enquadrar em gêneros fechados e estruturas narrativas fixas,

¹⁰⁷ LISPECTOR Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c, p. 16.

¹⁰⁸ SANTIAGO, Silvano. Uma revoada de vagalumes. IN: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19, vol. 32, 2017, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 60.

ressaltando, ainda, a escolha de buscar sempre o que figura na ordem do indizível, mesmo sabendo do fracasso da escrita. Nas palavras da pesquisadora: “a escrita de Clarice é tal qual o fenômeno da bioluminescência: um vaga-lume que emite luz após resistir à linguagem nomeadora, àquela que perde seu lugar fixo e se reinventa, tornando-se, assim, uma imagem vaga-lume: lampejos de uma linguagem fugidia que escapa à representação clássica¹¹⁰”. As duas menções críticas, portanto, elegem a construção estética de Clarice Lispector como fator luminescente da sua produção.

A definição de saber-vagalume leva à percepção de Clarice como intelectual e artista vaga-lume. Por isso, são aqui abraçadas as postulações de Santiago e também de Araujo, uma vez que seguimos o entendimento de que Clarice, de fato, produz um saber desviante, intermitente e luminoso e de que isso pode ser percebido em sua construção. Mas se a análise de toda a obra e do projeto estético e literário de Clarice Lispector permite a utilização do conceito em relação à escritora e ao seu fazer, o estudo voltado para algumas de suas personagens, em especial Macabéa, permite a elaboração e emprego de outro conceito: *vida vaga-lume*.

Compreendem-se, como vidas vaga-lume, as formas de vida que desafiam opressões, perseguições, impossibilidades, a fim de manterem-se vivas. São aquelas que confrontam imposições, frustram expectativas limitantes, escapam. As que, como os jovens vistos por Pasolini em Paderno, deveriam ser tristes, mas são alegres; as que, como os pequenos insetos, só poderiam perder seu frágil brilho diante da luz feérica projetada pela modernidade, mas que, apesar disso, continuam a brilhar. São as vidas que existem no *apesar de*. E os humanos podem ser tudo isso, ainda que por uma pequena fração de tempo, pois conforme afirma Didi-Huberman, existem “momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado¹¹¹”.

São os pequenos momentos, portanto, com suas fugacidades, que permitem aos humanos serem vistos como vaga-lumes. Nesta perspectiva, Macabéa pode ser considerada uma vida vaga-lume. Dado nuclear para leitura e aproximação da jovem, é perceber o seu ímpeto e a força de vida, que encontram a resistência mínima empreendida pela personagem. A partir de pequenos gestos dispostos no tempo fugaz do instante, Macabéa protagoniza ações impensáveis diante das suas circunstâncias e, por isso mesmo, luminosas. É porque foge, trai

¹¹⁰ ARAUJO, Elisama Fernandes. Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga: a escrita vaga-lume de Clarice Lispector. IN: XIV Encontro da ABRALIC, 2014, Universidade Federal do Pará. **Anais Eletrônicos**. Belém do Pará, 2014, p. 415.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, Op, Cit., p. 23.

e em alguns níveis frustra os mecanismos que a legaram destino específico, que Macabéa é uma vida vaga-lume.

É bem verdade que Rodrigo S.M., o narrador dessa vida parca, não é capaz de destacar a potência dos desvios de sua personagem, o que não indica um fracasso representativo, já que Macabéa impõe-se e finalmente surge na escrita de Rodrigo. Mas, ao invés de reconhecer as pequenas luzes acesas por Macabéa, o narrador parece buscar a opulência, o brilho promotor do esplendor que caracteriza a grandeza heroica: “estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor” (p. 39).

É digno de nota que o próprio narrador deixa indícios de que tanto personagem quanto história estão mais próximas do mínimo, por ressaltar algumas vezes ao longo da narrativa o teor simples da moça e do romance, chegando a afirmar, por exemplo, que a história era um quase nada. Rodrigo S. M. até observa que “os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona” (p. 24). A afirmação sugere que a fim de proceder à criação de sua personagem, foi preciso prestar atenção ao sussurro, ou seja, ao quase imperceptível, notadamente oposto ao grandioso que caracterizou a epopeia e a sua vasta linhagem. Rodrigo nota este quase nada de Macabéa, por isso mesmo consegue representá-la, mas ainda assim escreve como se em alguns momentos buscasse na moça as grandes glórias. Não encontra, já que não existem. Macabéa é do discreto. Seu brilho é mínimo, o que faz com que ela se enquadre no que diz Didi-Huberman sobre seres “resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais¹¹²”.

Os sinais destacados por Didi-Huberman relacionam-se a um aparecimento por vezes tênue, sobre o qual é preciso depositar o olhar certo, a fim de que seja percebido. No caso de nossa personagem, pela sua ordem de pequenez, Rodrigo S.M. constrói imagem dotada de significado: “ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (p. 31). Um olhar ligeiro conduz-nos ao pensamento do capim em sua condição reles, insignificante e quase nada valorizado, já por ser comum demais. De fato, o capim é tudo isso e Macabéa também o é. Mas este é apenas um emprego de sentido possível para o capim. Há ainda outro que nos encaminha à ideia de resistência.

Fácil de adaptar-se aos ambientes, capaz de suportar extremos climáticos e carecente de poucos cuidados, o capim resiste. Ainda que arrancado, ainda que pisoteado, o capim

¹¹² *Ibid*, p. 17.

consegue renascer e espalhar-se pelas mais diversas superfícies. A forma como se espalha, inclusive, merece atenção, porque mesmo em meio à ausência de solo propício, mesmo no compacto do concreto das grandes cidades, ainda é possível encontrar o capim. Trata-se de forma mínima de vegetação, tantas vezes não observada, menos ainda zelada ou protegida, mas que ainda assim sobrevive e mantém-se onde não deveria estar.

As semelhanças com Macabéa são visíveis. E ao aproximar estas duas formas de vida, Rodrigo S. M. já deixa subentendido a resistência de Macabéa – ora será atacada, ora será esquecida, mas seja qual for a natureza do que lhe mina a existência, sobreviverá. A jovem terá uma sobrevivência discreta, como a do capim, manifesta, para lembrar Didi-Huberman, a partir de discretos sinais luminosos, que não deixam de ser uma reivindicação do direito à vida.

O romance apresenta as manifestações de discretos sinais emitidos por Macabéa. Neste sentido, podemos citar os luxos que a jovem produzia para si mesma. Diante de realidade tão pobre, o natural seria que Macabéa não tivesse nenhum luxo e, de fato, se dependesse do que lhe foi oferecido, a vida da jovem seria apenas de escassez, sem nenhum deleite. No entanto, resistente que é, Macabéa produz os seus próprios luxos e instantes de prazer. Ela, por exemplo, usava parte do pouco dinheiro que recebia para ir ao cinema sempre que o chefe pagava e “de vez em quando ao receber o salário, comprava uma rosa” (p. 32). Para quem mal tinha o que comer, cinema e rosa são luxos que ela dava a si mesma.

Além desses, o romance destaca mais um: “e tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos” (p. 36). O esmalte corresponde ao enfeite que falta a Macabéa. A cor, “grosseiramente escarlate”, sinônimo de um vermelho vivo e pulsante, aciona, para fins de interpretação, o campo simbólico ao qual a cor vermelha pertence em nossa cultura. Entre outras coisas, o vermelho é utilizado para representar as fortes emoções e sentimentos, o que permite associá-lo àquilo o que está vivo. A escolha da cor do esmalte de Macabéa não é sem intenção. Ela, tantas vezes aproximada da não-vida, traz o vivo para si através do mínimo enfeite.

Macabéa tinha ainda outros ritos que também a distanciam do papel de vítima passiva. Ela, que por conta do pouco dinheiro só comia cachorro quente e Coca-Cola, antes de dormir experimentava o luxo de tomar um gole de café frio. A despeito da ironia, a autora não deixa de apresentar esse gesto diário, como algo que, fruto do arbítrio, abre, dentro do campo estreito concedido às escolhas, uma via de acesso a todos os espaços negados. Além deste, Macabéa tinha o seguinte hábito: “domingo ela acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada” (p. 35). A ação da moça consiste em dar a si mesma o direito de sentir tédio,

um luxo para quem, como ela, era vítima da exploração, parte de uma cadeia produtiva na qual não importa como indivíduo, mas como força de trabalho. Nesse contexto, o tempo dedicado ao ócio constitui uma rebeldia e conquista de privilégio. Macabéa não o tinha; até que constrói uma alternativa, encontra seu tempo e consegue um instante de falta do que fazer, que a permite simplesmente existir.

Mesmo no trabalho que não lhe oferecia todas as condições adequadas, Macabéa encontrava seus instantes de alegria, chamados no romance como estados de graça: “às vezes a graça a pegava em pleno escritório. Então ela ia ao banheiro para ficar sozinha. De pé e sorrindo até passar” (p. 63). Macabéa reconhecia a alegria e, quando esta aparecia, nada a impedia de aproveitá-la. Assim, a personagem constrói seus momentos de exceção. Cada uma dessas pequenas ações de Macabéa são manifestações fosforescentes, demonstrações de que a personagem sobrevive e com um prazer próprio aos vaga-lumes.

Ainda seguindo o escopo de produzir aquilo o que de outra forma não teria, Macabéa engana o chefe, o que resulta em uma das cenas mais emblemáticas do romance:

Pois não é que quis descansar as costas por um dia? Sabia que se falasse isso ao chefe ele não acreditaria que lhe doíam as costelas. Então valeu-se de uma mentira que convence mais que a verdade: disse ao chefe que no dia seguinte não poderia trabalhar porque arrancar um dente era muito perigoso. E a mentira pregou. Às vezes só a mentira salva. Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruí de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto (p. 41-42).

Relembrar este momento é ser diretamente transportado para a imagem da dança dos vaga-lumes. A transgressão representada pelo ato de mentir, o corpo frágil da moça rodopiando pelo quarto vazio, a sensação de liberdade, o café que não teve sequer uma gota desperdiçada – tudo isso com a jovem usufruindo a si mesma de forma plena. Macabéa explora a potência existente no fato de estar viva, assumindo uma postura ativa de enfrentamento, conforme observado pelo narrador: “– Ah, mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão), foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca

exclamava. Provavelmente porque *alguma coisa finalmente lhe era dada. Dada por si mesma, mas dada*” (p. 42 *destaque nosso*). Com suas ações, Macabéa desafia o que a limita¹¹³.

A capacidade de fuga atrelada à mentira é outra vez explorada pela personagem, já quando o romance encaminha-se para o ato final. Aconselhada por Glória, Macabéa resolve consultar uma cartomante, com o dinheiro emprestado pela colega de trabalho. Para que a consulta aconteça, foi preciso uma dupla traição, conforme lemos no trecho abaixo:

Diante da súbita ajuda, Macabéa, que nunca se lembrava de pedir, pediu licença ao chefe inventando dor de dente e aceitou dinheiro emprestado que nem sabia quando ia devolver. Essa audácia lhe deu um inesperado ânimo para audácia maior (explosão): como o dinheiro era emprestado, ela raciocinou tortamente que não era dela e então podia gastá-lo. Assim pela primeira vez na vida tomou um táxi e foi para Olaria (p. 71).

Mais uma vez, Macabéa mente para o chefe a fim de encontrar tempo para si. E, agora, dá a si mesma o conforto nunca antes experimentado, expresso pela ação de pegar um táxi. Os acontecimentos que se sucedem são apresentados ao leitor no seguinte tom: Macabéa ainda não sabe, mas ao dirigir-se à casa de madame Carlota, a cartomante, está indo ao encontro do seu destino final, ou da sua hora de estrela.

No que diz respeito à descrição que Rodrigo S. M. faz da casa de Madame Carlota, alguns detalhes merecem destaque: “o apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim – ela notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante” (p. 71). A presença do capim, notada por Macabéa é, mais uma vez, importante para a compreensão e o desenrolar narrativo, conforme percebido pela sequência romanesca – frustrando as previsões positivas da cartomante, Macabéa atravessa a rua e é atropelada por um Mercedes amarelo e sua imponente estrela. É a hora, pois. O Destino (iniciado por letra maiúscula, portanto mais real e indiscutível do que deus, tantas vezes grafado com minúscula no romance) encontra Macabéa e traz de volta a figura do capim:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana¹¹⁴. Hoje,

¹¹³ Na homônima adaptação cinematográfica de *A hora da estrela*, dirigida pela cineasta Suzana Amaral, a dança de Macabéa é embalada por *The blue danube*, valsa escrita por Johann Strauss. Em cena, Macabéa interpretada por Marcélia Cartaxo, rodopia por todo o pequeno quarto de pensão, girando consigo um lençol branco. A expressão da atriz traduz uma personagem que, neste instante, assume estado de êxtase e de sonho. Vale lembrar que Satruss, escolhido para a versão fílmica da cena, é um dos artistas mencionados na dedicatória do romance.

¹¹⁴ É interessante notar que o destaque do verde enquanto manifestação da esperança é tema explorado por Clarice no conto “Uma esperança”, primeiramente publicado como crônica no *Jornal do Brasil*, em 1969. Na narrativa, o cotidiano de uma mãe e dois filhos que são surpreendidos com a aparição de uma esperança, o inseto verde, magro, que no conto passa a ser uma alegoria para o sentimento humano. Das palavras da narradora,

pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci (...) Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta – se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestino para lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés – como se desmonta um manequim de cera. Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade incontestável (p. 80-81).

O trecho citado destaca que, na hora de sua morte, Macabéa reconhece a si própria no capim e este mínimo significava, para ela, a potência da vida manifesta. A imagem descrita pelo narrador, de fendas abertas em Alagoas, corrobora com o que discutimos ao longo deste capítulo, no sentido de que Macabéa simboliza um escape por meio das pequenas brechas. O capim que surge no Rio de Janeiro, proveniente das fendas alagoanas, é Macabéa. A imagem é reforçada, quando o romance avança e o narrador diz: “enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (p. 82). Era capim o que Macabéa estava cada vez mais se tornando. Tão insignificante e tão resistente quanto.

O episódio do atropelamento ainda permite notar outra expressão de resistência, através da não resignação de Macabéa, exposta na seguinte avaliação feita por Rodrigo S.M.: “o Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados, e Macabéa lutava muda” (p. 81). A luta muda de Macabéa perante a morte leva o narrador a afirmar “acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver” (p. 84). A morte, presente na vida de Macabéa desde que era criança, ou mesmo por ocasião de seu nascimento, quando uma promessa é feita na esperança de livrá-la do destino fatal, não intimida a jovem, que busca uma força de vida até seu último instante. É então que, como último ato, Macabéa, finalmente vista, já que reúne pequena multidão a sua volta, utiliza-se da clareza tantas vezes ausente em sua limitada habilidade comunicativa, para expressar palavras dúbias – “quanto ao futuro”. São as últimas palavras ditas pela jovem antes de morrer.

destacamos as que iniciam o conto: “aqui em casa pousou uma esperança. Não a clássica que tantas vezes verifica-se ser ilusória, embora mesmo assim nos sustente sempre” (LISPECTOR, 1999, p. 192).

Para a análise de *A hora da estrela* que empreendemos aqui, interessa-nos essa fusão, em um mesmo signo, da ilusão com o que nos sustenta. Se pensarmos que Macabéa nota o verde do capim no momento de sua morte, é possível considerar que a moça sentiu esperança, o que pode ter contribuído para a não resignação da jovem. Ora, a cena materializa o dúbio de esperança indicado por Clarice anos antes, tendo em vista que a menção ao sentimento associado a Macabéa foi uma ilusão, porque a personagem acaba mesmo morrendo, mas foi também o que instigou alguma motivação de resistência.

A dubiedade consiste no fato de que ali se cumpriam, de maneira inversa, as previsões de Madame Carlota, o que significava que Macabéa havia chegado a seu futuro, que era a morte. Mas o fim é também em *A hora da estrela* um começo. Haveria algum rastro ou resto capaz de indicar um futuro. Macabéa morre, mas sugere em suas últimas palavras algum nível de sobrevivência, ideia compatível com alguém que evidenciou através do simples fato de existir, que nenhuma destruição é absoluta.

Como tudo, em Macabéa, é da ordem do terreno, sua sobrevivência não integra qualquer transcendência, senão a transcendência da representação. Soberano nesse campo da linguagem, Rodrigo despe-se da sua majestade e manifesta seu limite, confessando ao leitor que não lhe foi possível evitar a morte. Como modo de sobrevivência, a literatura passa a ser, também ela, exemplar de vida vaga-lume.

Simplificamos: a morte de Macabéa não é indicativo de que sua resistência não deu certo. No tópico em que reflete a respeito da importância, para a cultura, das imagens e de seus registros, Didi-Huberman recorre a Maurice Blanchot, com a ideia de que “o homem é indestrutível e que, no entanto, ele pode ser destruído¹¹⁵”. O filósofo encontra um “paradoxo que se monta a partir de uma particular noção de *sobrevivência*. É a sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida¹¹⁶”. Ancorando-se em Blanchot, o que Didi-Huberman observa é que o humano é falível; mas mesmo que este pereça (como sempre perece), sua existência pode continuar ecoando, especialmente se estiver inscrito nos códigos culturais e de representação.

Ainda que seja uma personagem de ficção, Macabéa enquadra-se no escopo das pequenas sobrevivências, absolutamente destrutíveis, tanto que acaba morrendo, mas cujo ato de representação produz um efeito indestrutível, neste caso, a constatação de que a vida também acontece no improvável e no ínfimo. Ainda citando Didi-Huberman: “a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite¹¹⁷”. De fato, os brilhos provocados pela experiência de Macabéa provocam efeitos irrevogáveis: uma vez que uma fenda é aberta, nenhum reparo dará conta de restaurá-la integralmente.

Não é o caso de, com essa personagem, Clarice Lispector buscar um efeito pedagógico, como não o fez em toda a sua obra, mas uma vez proferidas, as palavras deixam-nos o que pensar e podem ter algo para ensinar-nos. Se através do estilo de escrita

¹¹⁵ BLANCHOT *apud* DIDI-HUBERMAN. Op. Cit., p. 150.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 150.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 148.

empreendido ao longo de sua trajetória, Clarice embrenha-se pela busca da palavra no escuro, por optar pela escrita desafiante às estruturas, tradições e por vezes da própria língua, Macabéa é a procura e encontro da vida no escuro. A alegria *apesar de* tudo, o desejo de vida *apesar de* tudo, sua existência insignificante, por vezes não autorizada e, por isso mesmo, clandestina, insere-a em uma comunidade vaga-lume, na qual os frágeis e pequenos brilhos suscitam a pergunta: nós também? Pensando neste questionamento, convém explorarmos outros enfrentamentos de Macabéa.

POR ENTRE AS BRECHAS

3.1 Macabéa e Rodrigo: o manejo do buliçoso

Narradores masculinos configuram exceções no universo clariceano. Com vasto destaque para a construção e análise de subjetividades femininas, as figuras de mulheres narradoras predominam nos escritos de Clarice Lispector, o que faz com que a opção por um narrador masculino desperte o interesse de leitores. *A hora da estrela* é o romance ideal para investigar tal fenômeno, uma vez que Rodrigo S.M., um homem, compõe a estrutura romanesca a partir de três papéis indispensáveis: é o narrador da história, além de personagem, e é ainda apresentado como o escritor do romance. De origem germânica, o nome “Rodrigo”, escolhido para batizar monarcas, traz em seu significado a ideia de um homem célebre, famoso por suas glórias. Associar tais significados à figura presente em *A hora da estrela* dá o que pensar, ainda mais ao levarmos em consideração que aquilo o que o caráter ilustra, atado à etimologia do nome, não se confirma com o Rodrigo escrito por Lispector. Ao invés disso, através das páginas do romance temos acesso a um homem que, descobrindo a si próprio no momento da escrita, observa que não faria falta ao mundo, nem como pessoa e nem no sentido profissional: “e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p. 14).

O breve trecho mencionado acima comporta importantes questões referentes ao fazer literário. Nele, Rodrigo rechaça a possibilidade de ser lido como um glorioso – tal qual significa o nome que carrega – por colocar a si próprio em situação de igualdade em relação a outros possíveis escritores, quando destaca que o romance em questão não se alimenta exclusivamente de seu fôlego criativo. No entanto, o principal aspecto levantado diz respeito à questão de gênero. Ao ressaltar que apenas um homem seria capaz de escrever a história da moça nordestina, Clarice Lispector abraça a ironia evidente no fato de Rodrigo ser um personagem criado por ela, uma mulher. É mesmo Rodrigo quem fala, ou quem ocupa o lugar enunciativo, mas apenas o faz por ter sido trazido para o campo representativo pelas mãos de uma mulher, explicitamente presente na narrativa desde a dedicatória.

Nesta mesma esteira de pensamento, recuperamos a breve e fecunda indagação feita por Moacyr Scliar, ao observar a sigla que acompanha o nome do narrador: “(...) Rodrigo S.M

(iniciais que permitem especulação. Substantivo Masculino? Sua Majestade?)¹¹⁸”. Com a segunda hipótese levantada por Scliar, lembramos a atribuição do nome a figuras reais; com a primeira, supomos o intento de dar ênfase a este narrador masculino, utilizando a sigla tal qual encontrada nas classificações morfológicas dos dicionários. A estratégia tomada nesta perspectiva retoma o caráter irônico impresso por Lispector, uma vez que o sugerido destaque permite compreender a formação de um narrador a ser lido, hipoteticamente, como Rodrigo *substantivo masculino*. Contudo, o que podemos delinear sobre Rodrigo S.M., de maneira mais concreta e menos hipotética, é que acompanhar a busca desse narrador por realizar a criação artística é também meio de desvelar a escrita de Clarice Lispector.

Isso ocorre, em primeira instância, porque a observação feita por Rodrigo no sentido de que Macabéa poderia ser construída ficcionalmente por outro escritor é também uma consideração, feita por Clarice Lispector, acerca do caráter problemático de toda representação. Os pontos de contato existentes entre a biografia de Clarice e a trajetória fictícia de Macabéa, autorizam a constatação de que a autora extraiu de si a nordestina migrante e perdida numa cidade estranha. Clarice é Macabéa e, assim, fala de algo que está em sua experiência. No entanto, essa dimensão encontra uma antítese porque Clarice Lispector é também Rodrigo, integrando, como ele, a instituição da literatura. Como já vimos anteriormente, a representação de Macabéa dialoga com a ânsia que tinham os escritores realistas – e particularmente grande parcela dos escritores brasileiros desde os anos 30 – de dar voz a camadas emudecidas da sociedade. Em relação a essa ânsia que, em parte assimila em seu último romance, Clarice Lispector posiciona-se ironicamente. Como há assimilação, ainda que parcial, a ironia é também autoironia. Vista sob esse ângulo, Lispector, a autora, é sobretudo Rodrigo, sendo, como ele, tocada pela dificuldade de representar o que não experimenta, isto é, a inconsciência de um quadro social opressor e esmagador das individualidades. Para acentuar o abismo entre a escritora e a nordestina, aparece Rodrigo, dela separado radicalmente, pelo gênero, além de o ser também pela classe social e por sua articulação.

Além deste ponto, há ainda o caráter metanarrativo do romance, evidente a partir das reflexões de Rodrigo S.M. acerca da elaboração de seu trabalho. Debruçado sobre os limites da própria escrita, Rodrigo retoma um dos motivos mais recorrentes na obra de Clarice Lispector: os poderes e os limites da linguagem. As tentativas clariceanas de ampliar a capacidade expressiva e representativa da palavra foram, não raramente, tomadas pela crítica

¹¹⁸ SCLIAR, Moacyr. A hora de Macabéa. IN: _____. **Saturno nos trópicos**. 2003, p. 238.

como elementos promotores de hermetismo e estranhamento. Daí nas páginas iniciais de alguns de seus romances, em notas breves, Clarice Lispector prepara o leitor para um possível efeito de estranhamento¹¹⁹.

Além da consciência de que seu trabalho poderia parecer estranho ao vasto público, Clarice Lispector sabia da avaliação crítica que a aloca na categoria dos escritores considerados difíceis de serem lidos, compreendidos, acessados¹²⁰. O que está por trás do estranhamento causado pelas suas produções é o emprego que a escritora faz da linguagem, deixando-a longe da univocidade e acentuando ainda mais o desafio desse campo de expressão. No entanto, há sempre algo incapaz de ser dito, evidência de que a linguagem esbarra em um limite, o que a conduz ao fracasso.

O fracasso da linguagem – expressão utilizada pela própria Clarice Lispector em um de seus romances¹²¹ – quando esta se põe no intento de dizer o indizível, é presente ao longo de toda a obra clariceana. No caso dos romances, a tensão existente entre o desejo de deslocar o que se vive e o que se observa para o campo da palavra e a impossibilidade de fazê-lo de maneira satisfatória, já é notado em *Perto do coração selvagem*¹²², romance de estreia de Clarice Lispector e procede nos escritos posteriores. Em *A hora da estrela*, no entanto, a escritora dedica mais atenção a um específico impasse: a apreensão de um outro, apreensão que resulta no reconhecimento da alteridade como parte de si. Não é por via fácil que Clarice,

¹¹⁹ Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, a escritora começa dizendo a possíveis leitores que gostaria que aquele livro fosse lido “apenas por pessoas de alma já formada” (LISPECTOR, 2009, p. 5); *A via Crucis do corpo*, livro de contos, começa com uma explicação sobre o fato de ser uma escrita por encomenda e também sobre o porquê de a escritora permitir-se adentrar no que ela mesma chama de lixo. Mesmo em *A hora da estrela*, ao iniciar com a “dedicatória do autor”, Clarice Lispector marca sua presença na narrativa e ainda destaca a relevância da história daquela moça que pouco importa. Tais notas podem ser lidas como justificativas, diálogos e advertências aos leitores, mas também como evidência de uma escritora que percebe o estranhamento que suas produções despertam, tanto em leitores quanto em críticos.

¹²⁰ Afirmamos isso tendo como respaldo a breve crônica intitulada “Hermética?”, publicada no ano de 1968, que diz: “Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh, meu Deus, como tudo isso tem pouca importância” (LISPECTOR, 1999, p. 79). Nessa crônica, Clarice faz referência a uma das questões mais caras à crítica especializada. Ao afirmar que quando usa palavras para uma criança, ela tanto é entendida como é premiada, ao passo em que, quando usa palavras destinadas ao público adulto, seus textos tornam-se difíceis e a sua escrita é classificada como hermética, Clarice deixa entender que tudo se concentra na utilização da linguagem.

¹²¹ Trata-se de uma expressão encontrada no romance *A paixão segundo G.H.*, quando diz “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 2009, p. 176). Além de destacar a ideia de fracasso da linguagem, Clarice Lispector ainda aponta para uma das perspectivas que se pretendem alcançar através desse estudo: é exatamente quando fracassa que a linguagem obtém o seu sucesso.

¹²² Nesse romance, como um dos exemplos de que Clarice Lispector buscava, com a sua escrita, algo incapaz de ser capturado pelas palavras, a protagonista, Joana, expressa: “liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1998b, p. 70).

Rodrigo e Macabéa reconhecem-se como um. Trata-se, para Rodrigo, de uma via cujo acesso beira o impossível.

Falando a respeito da sua personagem, Rodrigo S.M. descreve-a como “um personagem buliçoso (...) que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (p. 22). E aqui está, portanto, o desafio encontrado por este narrador – trazer para o campo da palavra aquilo o que se apresenta como buliçoso. Por definição, buliçoso pode ser entendido como o “que bole; inquieto¹²³”. O que se move muito, não raro, torna-se inapreensível.

A dificuldade de apreensão de Macabéa encontra lastro em um dos importantes questionamentos inerentes à arte literária. Se a literatura debruça-se sobre a vida e esta se estrutura a partir do movimento e das constantes mudanças, como captar a vida e produzir uma personagem? No caso de *A hora da estrela*, a proposta metalinguística que permite que o romance seja feito aos olhos do leitor, possibilita acesso a esta dificuldade. Tendo em vista que Macabéa não segue uma linha de ações, pensamentos e sentimentos esperados, insere-se no campo do inesperado, surpreendendo até mesmo ao seu criador. Quanto mais Rodrigo S.M. aproxima-se da jovem, mais a personagem escapa, resistindo. Como consequência, a própria narrativa torna-se informe, porque assim é a sua principal personagem. Chama a atenção o fato de que, mesmo com toda a descrição do intenso labor exigido para a criação de Macabéa, o que poderia sugerir tratar-se de figura complexa, a jovem é apresentada como o exato oposto, ou seja, como expressão de simplicidade. Nada nela é grandioso, tudo é tido como irrelevante, fraco e pobre. Apesar dessa suposta falta de importância, Rodrigo S.M. coloca-se como tendo necessidade de escrevê-la e destaca que trazer Macabéa para a narrativa é como tocar em uma vida que respira. O narrador adverte: “o que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil” (p. 19).

Para melhor compreender como a linguagem apresenta-se em crise em *A hora da estrela* é pertinente analisar algumas considerações críticas que antecederam o romance. O fracasso em que esbarra Rodrigo S.M. é semelhante ao vivido por personagens anteriores de Clarice Lispector, conforme sugere Benedito Nunes. Refletindo a respeito da linguagem clariceana, o crítico considera haver, em Clarice, uma relação muito aproximada entre linguagem e existência, sendo através da linguagem que as existências das personagens são construídas e afirmadas. Nunes afirma que essa inter-relação ocorre tanto no plano do coletivo, que aborda as heranças culturais e o que é comum ao humano, quanto no individual, que se aproxima mais de uma perspectiva ontológica e única do ser. Para o filósofo,

¹²³ **Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa.** Coordenação Editorial: Diego Rodrigues, Fernando Nuno, Naiara Raggiotti. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004, p. 123.

coletivamente falando, há harmonia entre palavras e existência, ou seja, é possível que as palavras falem satisfatoriamente de um coletivo, sendo capazes e exitosas em representá-los, de forma que o limite encontra-se naquilo que é individual. De acordo com Nunes¹²⁴ “(...) se os indivíduos tornam-se pessoas e, premidos pela grande inquietação que aguilha os personagens de Clarice Lispector, tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação”.

A análise de Nunes é anterior à publicação de *A hora da estrela*, o que não impede, no entanto, que seus apontamentos críticos sejam utilizados para analisar esse romance. Ora, é exatamente quando se propõe a pensar em Macabéa como pessoa, quando lhe confere individualidade, que Rodrigo S.M. descobre-se incapaz da apreensão de sua personagem. Tal afirmação é corroborada, ao considerarmos que Rodrigo S.M. sabia da existência de Macabéa, como sendo uma das nordestinas que podem ser encontradas por aí, vivendo à toa. Sabia por já tê-las visto no Rio de Janeiro, mas também por, conforme revelado por ele próprio, ter sido criado no Nordeste. Nessa perspectiva, Rodrigo conhece com considerável propriedade e pode falar do que seria o nordestino, enquanto grupo, o que de fato acontece. Mas quando pega de relance o olhar de Macabéa e encontra, por assim dizer, sua individualidade, o desafio se impõe: Rodrigo S.M. tem dificuldade para captar a sua personagem movendo-se no tempo e no espaço, como um indivíduo.

Vale ainda o destaque de que, embora a atenção principal esteja voltada para Macabéa, é possível afirmar que o processo de construção da narrativa é também um meio de encontro do narrador-personagem consigo, na medida em que, notando o seu fracasso laboral, reflete acerca da sua atuação como escritor e de seu lugar em um meio social. O conhecimento sobre si próprio não estava, até então, ao alcance de Rodrigo S.M., tanto que, em meio ao processo de apresentar a jovem protagonista, ele chega a dizer: “(...) vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino” (p. 15). Enquanto constrói a história de Macabéa, portanto, o narrador também encontra a sua própria individualidade, sem escapar da surpresa. O susto que Rodrigo S.M. expressa, no final da narrativa, quando percebe que ele também morre, é o susto de quem se entendeu como pessoa e sabe que nesse lugar, fora de um coletivo, é tanto falível quanto precário.

É digno de nota, ainda, que o processo de encontro com o destino, no caso, com a morte, é elaborado em *A hora da estrela* a partir de três níveis fundamentais do texto

¹²⁴ NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre**. 1976, p. 131.

narrativo. No nível da personagem, trata-se da morte de Macabéa atropelada; no nível do narrador, trata-se de um encontro com a finitude representada pelo encerramento da narrativa; no nível da autora, a própria Clarice Lispector escreve a história já na fase final da vida, com total consciência de sua situação terminal. Pensar com essa perspectiva sugere-nos que, de fato, os tantos pontos de encontro existentes entre Clarice e Macabéa (a infância pobre no Nordeste, a perda precoce da mãe, a migração para o Sudeste) e entre Clarice e Rodrigo (o ofício da escrita, o método de escrever por anotações em folhas soltas, a postura de contestação que os distanciava da classe média, mas não o suficiente a ponto de aproximá-los dos mais pobres) não são meramente coincidências narrativas. Trata-se de fatores que, mais uma vez, integram um conjunto de elementos que nos permitem estabelecer diálogo entre o ficcional e a biografia da autora. Tal encontro da ficção com características pessoais da escritora e com possíveis ressonâncias destas na construção e elaboração subjetiva de Macabéa representam desafios à leitura crítica.

Representar, em sua definição mais básica e usual, envolve falar por outros, o que vem a ser a base da composição ficcional. Gesto de extrema importância, pois como observa José Miguel Wisnik, a ficção é uma das bases de nossa sociedade, de modo que não existe sociedade na qual a ficção não esteja presente. As considerações de Wisnik foram feitas em conferência na qual o crítico discorre a respeito da ligação e importância das narrativas na construção do humano¹²⁵. Em sua abordagem, Wisnik recorre a reflexões de Alexandre Nodari para traçar a seguinte conclusão a respeito da ficção: tanto no momento no qual é escrita como quando é lida, a ficção funciona como uma forma de antropologia.

Referindo-se a Nodari, Wisnik explica que uma das características da antropologia é de ser uma ciência que busca aberturas a respeito do conhecimento do outro. Ocorre que o outro, para a antropologia, não é um objeto, ou uma coisa; este outro é um sujeito, que apenas poderá ser compreendido, se o antropólogo colocar-se, também, como outro – é preciso transformar-se em um outro, sem perder a própria subjetividade e, com isso, manter uma visão crítica sobre este para, a partir daí, ver a si mesmo como outro. Sendo assim, a relação antropológica, conforme pontua Wisnik, estrutura-se como relação reflexiva: é preciso que o outro incida em quem o observa.

O encontro entre antropologia e ficção é notado, na medida em que a ficção, como a ciência antropológica, exige que nos transformemos no outro: o escritor, quando escreve,

¹²⁵ Trata-se da conferência intitulada *O papel das narrativas na construção do humano*, proferida no II Seminário Internacional Arte, Palavra e Leitura, ocorrido de maneira virtual, entre os dias 16 e 19 de março de 2021, com realização do Itaú Social e Sesc São Paulo, por meio da unidade Centro e Pesquisa e Formação, com curadoria da Comunidade Educativa CEDAC e do Instituto Emília.

deixa de ser o eu, no sentido de que perde a fixidez atrelada à pessoa que o pronome sugere e embarca em outra vida possível; o leitor, por sua vez, para que ingresse no texto ficcional, também precisa desatrelar-se do eu e passar a ser o outro. A ficção, salienta Wisnik, acontece justamente nesta passagem do eu para o outro, sendo a potência da criação ficcional o fato de que, podendo ser o outro, escritor e leitor ligam-se ao vasto campo de possibilidades de vidas. Nas palavras de Wisnik: “a ficção não examina a realidade, mas a existência, ou seja, ela não conta alguma coisa que aconteceu necessariamente, mas ela sonda o campo das possibilidades humanas¹²⁶”.

Entretanto, tal passagem está longe de ser simples. Na verdade, trata-se de relação oblíqua, termo trazido por Wisnik também via Nodari, e vertiginosa. Esta é a questão que está em jogo no exercício representativo de Macabéa. A dificuldade visível em Rodrigo S.M. para trazer Macabéa ao campo narrativo é, na realidade, a dificuldade do intelectual para chegar ao outro – neste caso, o outro é a mulher, pobre e desassistida socialmente. Para Rodrigo, não se trata apenas de escrever Macabéa; o que está envolvido é a extrema dificuldade em acessar a individualidade desta personagem.

As diversas linhas de escape de Macabéa impedem que esta possa ser vista como um tipo, isto é, como uma personagem que pode ser completamente encaixada no bloco unificador de migrantes nordestinos, cujo conhecimento da vida restringe-se à miséria e à dor. Não fosse a meta de apreender o indivíduo, Rodrigo poderia representar Macabéa como um tipo e alimentar-se mesmo de estereótipos; mas há o individual, caracterizado principalmente pela luminescência pequena, inerente às pequenas ações de Macabéa. O que mais importa, no sentido de distingui-la do conjunto de seres destinados à privação e ao lugar de desprestígio social, é a sua capacidade de produzir alegrias.

Como um corpo fadado ao sofrimento e à tristeza pode ser, ainda que por pouco, alegre? Esta é a principal aporia enfrentada por Rodrigo S.M., capaz de envolvê-lo em um verdadeiro embate criativo. Quando produz seus pequenos luxos, dos quais derivam as pequenas alegrias, Macabéa não se deixa capturar pela perspectiva de análise coletiva que sem maiores variações, proporia leitura da personagem atrelada exclusivamente à lógica do sofrimento. Que fique em destaque: Macabéa é, sim, também o emblema de uma coletividade cuja força de trabalho é explorada na cidade capitalista. O que ocorre, e que agora nos interessa perceber, é que nenhuma coletividade estrutura-se de forma homogênea e

¹²⁶ WISNIK, José Miguel. **O papel das narrativas na construção do humano**. II Seminário Internacional Arte, Palavra e Leitura. São Paulo: cedacvideos, 2019, 1 vídeo (74 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PhyIEDIah5I>

totalizadora. É importante grifar, no entanto, que as diferenças surgidas em meio às coletividades são traições e, portanto, não é fácil compreendê-las e muito menos falar sobre elas.

Nos romances que trouxeram para a cena figuras como a de Macabéa, por exemplo, especialmente aqueles que se concentraram na representação do nordestino, o sofrimento como destino irremediável e incontestado, não apenas como mazela social, é assunto da maior importância. Rodrigo S.M. dá indícios de quem investe na tentativa de seguir tal tendência, chegando até mesmo a afirmar que, considerando somente Macabéa, não há possibilidade de imprimir alegria à narrativa, tendo em vista que aquela será uma história de dificuldades. Lemos: “E se for triste a minha narrativa? Depois, na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina” (p. 19). Ao afirmar que um dia poderá falar sobre alegrias e não sobre as dificuldades de sua protagonista, Rodrigo revela que o foco de seu romance é mesmo as más condições de vida da personagem, intenção brotada de sua culpa de intelectual, conforme atesta um dos treze títulos do romance, este em tom de desabafo – “a culpa é minha”. A questão é que, além de Rodrigo, embora através dele, existe a “mulher de hosanas” – Clarice Lispector – que engendra a vida de Macabéa, tão similar à vida dos vagalumes. No desenrolar narrativo, o narrador termina por assimilar o esforço que, em Macabéa, luta em defesa da vida. Em Rodrigo, esse traço traduz-se como um ímpeto de salvação, vontade de dar mais vida à sua personagem: “juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas” (p. 35).

Ao dizer que nada pode fazer, mas ressaltar o desejo de melhorias para Macabéa, Rodrigo S.M. presume haver em sua personagem a necessidade de ajuda, ou salvação, que é lançada ao público leitor através de estratégias nas quais as dificuldades da vida da personagem são expostas a fim de tocar aos interlocutores e gerar um senso de responsabilização. Dessa forma, a responsabilidade pela dureza da vida de Macabéa e por salvá-la deixa de ser exclusividade do narrador e passa a ser compartilhada com todos que o leem, com um objetivo em mente: despertar no leitor o desejo de agir. A quem esta história interessar, portanto, Rodrigo S.M. sugere mais do que consumo literário – é preciso dar atenção a Macabéa a ponto de percebê-la em outras moças que, imagina o narrador, precisam de nossa intervenção. O que agora postulamos pode ser observado no seguinte trecho: “cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (p. 19). A evocação do verbo “cuidar”, no imperativo, além de designar nítido comando para interlocutores, evidencia o ímpeto do narrador em intervir na

realidade de tristeza na qual ele próprio imerge sua personagem. Neste ponto, não é uma transformação limitada ao campo narrativo o que Rodrigo propõe, mas sim uma mudança que extrapole o terreno ficcional e toque a vivência cotidiana do real, fato que não seria possível, caso Macabéa não representasse para seu escritor a imagem de alguém que precisa ser salva.

E, de fato, em pelo menos uma instância, Rodrigo consegue salvar Macabéa: através de sua escrita, retira-a da invisibilidade e do anonimato. Em sequência, ao convocar a ação do leitor, o narrador assume a função de autor engajado, característica do romance social, que clama pela interferência da sociedade para sanar injustiças. O que Rodrigo não deixa em destaque, no entanto, é que o pedido de ajuda é feito exclusivamente por ele e, em nenhum momento, por Macabéa. Macabéa não se coloca como pessoa passível de salvação, porque a crueldade do destino que lhe é imposto não determina a sua vida e menos ainda a sua consciência. Enquanto Clarice Lispector sabe que vai morrer, e enquanto Rodrigo sabe que vai findar a narrativa, Macabéa é inconsciente de seu destino. Mesmo no momento em que esse destino lhe é revelado pela cartomante, a revelação dá-se de modo cifrado e despojada de qualquer caráter trágico. Durante toda a sua existência na cidade hostil, a moça produziu vias para escapar do sofrimento imperante e encontrou rotas de prazeres, aparentemente impossíveis para a sua própria vida, de modo que o seu escritor é forçado a registrar as suas parcas, mas não menos importantes, alegrias. O desconcerto de Rodrigo S.M. está em escrever esses mínimos lampejos, tanto que, mesmo tendo efetuado o registro dos desvios de Macabéa, o narrador não é capaz de estabelecer reflexões sobre estes.

Em verdade, Rodrigo não é o único a esbarrar em uma alegria que, de tão inesperada, parece indizível. A ironia de Clarice incide, sobretudo, na postura do intelectual frente ao outro que deseja representar. Quando os personagens apresentam comportamentos, posturas, pensamentos ou mesmo sentimentos destoantes da máxima estabelecida pelo discurso hegemônico, tornam-se incompreendidos por aqueles que os escrevem, tendo como resultado a crise do escritor, como acontece com Rodrigo S.M. nas páginas de *A hora da estrela*.

Em 1977 escrever o outro era tópico presente na literatura brasileira, no entanto a derrota da condição adversa pela resistência íntima e mínima é um traço novo. As representações tradicionais alicerçadas na visão do sofrimento e da fragilidade encontram um ponto de clivagem, quando o corpo sofrido dança, embeleza-se com esmalte em vermelho vivo e batons; menos ainda quando este corpo afirma ser bom viver. A inesperada alegria de Macabéa é a grata surpresa que faz dessa jovem inapreensível para seu escritor. Com essa

alegria e poder vital, Clarice Lispector provoca os seus pares¹²⁷ e permite que escritora e personagem assumam a condição positiva de exceções, conforme conotação que o termo recebe a partir de Didi-Huberman. Macabéa é uma exceção por ser alegre, quando perspectivas anteriores a destinaram a ser triste; coube a Lispector perceber e representar essa alegria clandestina, mínima, fugaz. É importante lembrar que os momentos nos quais se assumem condições de exceção são, para Didi-Huberman, instantes de máxima resistência e, sobretudo, vitalidade. Trata-se, então, do registro de uma vida que se faz viva, apesar de tudo.

Como é possível, no entanto, que o registro de Macabéa alcance o campo da linguagem? Como essa individualidade é capturada? Fazendo o exercício de retorno a uma análise mais atenta aos aspectos estruturais de construção do texto, destacamos os recursos utilizados por Clarice Lispector, agora no que diz respeito aos mecanismos linguísticos empregados, a fim de que essa personagem menor e traidora, bem como suas surpreendentes alegrias, seja representada. Para tanto, retomamos as considerações de Benedito Nunes, uma vez que justamente por trazer para a narrativa aquilo o que a linguagem não consegue transformar em palavras, ou seja, porque reconhece, na língua, uma barreira à expressão, Clarice Lispector insere suas personagens, também em *A hora da estrela*, no que o crítico chama de jogo da linguagem.

Por jogo da linguagem, Nunes, fazendo referência a Wittgenstein, entende a forma como as palavras são utilizadas para nomear as coisas, seguindo sempre as regras estabelecidas no processo de construção linguística. No caso da literatura, o crítico considera

¹²⁷ A literatura de cunho social produzida no Brasil desenvolveu, em sua maioria, visão coletiva a respeito dos problemas enfrentados no país, fato que se repete em meados da publicação de *A hora da estrela*. O momento político atravessado pelo Brasil a partir da segunda metade da década de 1970 ficou marcado pelas consequências do chamado Milagre Econômico, ocorrido no exercício do governo ditatorial de Emílio Médici. No referido contexto, a escalada do PIB brasileiro deixou como heranças negativas o aumento da inflação, empobrecimento da população e intensificação da exploração dos mais pobres. Não foram poucos os artistas e intelectuais da época que se dedicaram a denunciar as opressões impostas aos mais vulneráveis, mesmo com os perigos que tal postura envolvia, já que ainda se tratava de um período de rígido controle e violação das produções jornalísticas e artísticas. A urgência em mudanças no contexto brasileiro impulsionou nossos intelectuais a estabelecerem um compromisso com a denúncia social, compromisso este que, aliado ao ímpeto de contestação assumido por essas personalidades, justifica o fato de terem concedido à opressão lugar central, atribuindo as suas funestas manifestações tons irremediáveis. Os problemas brasileiros deveriam ser o foco e, para tanto, nossa literatura produzida a partir de temáticas sociais ocupou-se em representar tais problemas com amplo destaque, daí o não raro caráter unificador das figuras oprimidas que ganham protagonismo na literatura brasileira. Foi assim na época de produção de *A hora da estrela*, mas já era antes, quando o nordestino passa a ocupar, com destaque, o espaço representativo. O contato com tais obras faz surgir a impressão de que apenas a perspectiva coletiva é capaz de falar sobre as mazelas de um país.

É com este ponto em mente que Macabéa pode ser lida como uma provocação à literatura de cunho social produzida no Brasil, já que a jovem fere a lógica da uniformidade. No processo de construção dessa personagem, nossa autora produz importante contribuição frente às produções literárias e críticas que estavam sendo feitas e que viriam em décadas posteriores: ao mesmo tempo em que delineia a ausência do olhar do escritor, ou do intelectual para a construção individual de suas personagens, Clarice Lispector evidencia que é possível captar o que está na ordem da individualidade, sem que a obra literária perca o caráter de crítica social.

que “(...) é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, *constitua também, de certo modo, o seu objeto*¹²⁸”. Em *A hora da estrela* o fenômeno destacado por Nunes pode ser observado, tendo em vista que a narrativa faz da linguagem tanto o material quanto o objeto da ficção. A figuração dupla da linguagem é utilizada por Rodrigo S.M. para alcançar a existência individual, mencionada anteriormente, que é uma constante na produção clariceana. Como também observa Nunes, falando não mais a respeito da literatura em geral, mas sim em específico da obra de Clarice Lispector, a escritora insere-se nesse jogo desde o início de sua escrita romanesca. Convém citar:

Já no primeiro deles (*dos romances*) se observa uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem, como situação problemática dos personagens que andam à busca de comunicação e de expressão. Assim, a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação¹²⁹.

Na perspectiva abordada pelo teórico, mais uma vez existência e linguagem são aproximadas, agora pela lógica do problema. Existir, pois, passa por dizer que se existe, o que envolve um problema já que sempre há, no individual, o inexprimível e, pensando no caso de *Macabéa*, a tarefa torna-se ainda mais difícil, tendo em vista o rompimento com a classificação tipológica. Clarice Lispector e Rodrigo S.M., seu escritor fictício, sabem disso. Ainda assim, adentram no desafio, isto é, no problema constituído pela intenção de falar sobre essa personagem. O narrador confessa: “(...) preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (p. 17).

E, para não sufocar, Rodrigo S.M e Clarice Lispector exploram alguns recursos linguísticos, que já haviam sido percebidos por Benedito Nunes. Quando fala no jogo da linguagem instituído pela escritora, o crítico aponta que as regras estabelecidas por Clarice Lispector vão à direção oposta a uma linguagem de abundância. Isso significa pensar que, ao invés do rebuscamento da linguagem, do trabalho no sentido de dispor muitas palavras que além de se destacarem quantitativamente também exprimam exuberância, característica que consagrou muitos escritores, Lispector opta pelo simples, o mínimo e, por vezes, pelo silêncio.

É exatamente neste sentido que Rodrigo S.M. descreve a sua atividade de escrita. Ele afirma: “é claro que como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o

¹²⁸ NUNES, Op. Cit., p. 130.

¹²⁹ *Ibid*, p. 130, grifos nossos.

ar em vias de ação, já que a palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra” (p. 15). De fato, a escrita apresentada em *A hora da estrela* é sem enfeites, mesmo porque Rodrigo S.M. deseja falar sobre uma moça que existe em condição de escassez. A linguagem que utiliza para tanto é, dessa forma, também escassa, atitude de infração para quem tem como prerrogativa da profissão um vasto domínio do campo das palavras.

A expressão máxima dos limites da língua encontra-se na personagem Macabéa. Chama a atenção que, assim como Rodrigo, essa jovem também tenha ligação com o manejo da língua, exigência imposta pelo seu trabalho com datilografia. Mas uma rápida análise a respeito da relação de Macabéa com as palavras permite compreender como irônica a trajetória profissional da personagem, já que ela não possuía nem mesmo as mínimas habilidades necessárias à profissão, fato que pode ser percebido no seguinte trecho:

(...) escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria “desiguinar” (p. 15).

Há mais. Macabéa não sabia que no Brasil se fala brasileiro e muito menos que existe mais de uma língua. Ao longo da narrativa, a jovem pouco pensa e pouco fala, sendo descrita pelo narrador como alguém que jamais disse frases, ou mesmo palavras verdadeiras, e que tinha um diálogo oco. É a partir do momento em que conhece Olímpico, o metalúrgico que se torna seu namorado, que começamos a ter acesso às expressões verbais da jovem, através de curtos diálogos. Selecionamos alguns desses, que evidenciam o parco domínio que Macabéa tem do idioma:

Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem onde estavam expostos atrás do vidro canos, latas, parafusos grandes e pregos. E Macabéa, com medo de que o silêncio já significasse uma ruptura, disse ao recém-namorado:

- Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor? (p. 44).

Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer e então perguntou a Olímpico:

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco? (p. 49).

(Olímpico) – Olhe, Macabéa...

– Olhe o quê?

– Não, meu Deus, não é “olhe” de ver, é “olhe” como quando se quer que uma pessoa escute! Está me escutando?

– Tudinho, tudinho!

– Tudinho o quê, meu Deus, pois se eu ainda não falei! (p. 54).

(Olímpico) – Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!

Então aflita ela lhe disse:

- Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias? (p. 56).

O que observamos nos trechos destacados acima é que, por seus poucos recursos, a personagem termina deslocando as palavras de seus lugares habituais, operando um processo que pode ser chamado de desterritorialização. Suas perguntas e colocações de aparente ausência de sentido, seu pouco conhecimento sobre questões que parecem comuns a todos e sua dificuldade em estabelecer conversas que possam ser chamadas de lógicas fazem com que Macabéa fale outra língua, ainda que com os recursos do português falado no Brasil. Sendo assim, a personagem trai, no mesmo sentido deleuziano apresentado no capítulo anterior, o código linguístico no qual se inscreve, código este que, vale destacar, é o responsável por escrevê-la.

É importante salientar que a falta da linguagem manifesta a partir de Macabéa explicita o limite que qualquer linguagem enfrenta, na tarefa de abarcar o mundo, de representar. As ausências de Macabéa expressam sua carência social e, conseqüentemente, o pouco ou nenhum acesso que ela tem aos recursos encobridores dessa falta - isto é, retórica, código linguístico e demais representações culturais – mas não somente. Há, também, a falta da linguagem como falta da condição humana. Trata-se de ver, na carência de Maca, em suas lacunas expressivas, nossa falta constitutiva, aproximando, dessa forma, linguagem e existência.

Em síntese, através de um jogo de exploração da linguagem, Rodrigo S.M. e Clarice Lispector inserem sua personagem no campo do ficcional. Macabéa, a jovem que escapava de seu escritor, está colocada na forma do romance, mas a crise da representação não está resolvida. As fraturas – entre Lispector e Rodrigo, entre Rodrigo e Macabéa, entre todos e o mundo – ficam expostas. O final da narrativa, que anuncia a morte de Macabéa, apresenta também um narrador que não sabe ao certo o que aconteceu com a sua personagem. O atropelamento é descrito, sabemos que Macabéa morreu, mas Rodrigo S.M. ainda deixa lacunas na existência teimosa dessa jovem. Em fins de sua narrativa, Rodrigo S.M. retoma a afirmação feita logo nas páginas iniciais do romance. Ele diz: “a verdade é sempre um contato interior inexplicável” (p. 80). Macabéa é o inexplicável, o ato de escrevê-la é inexplicável e representá-la é, como parece ser qualquer exercício de representação, incompleto. Neste sempre imprevisto da linguagem, construção das personagens e estrutura narrativa são contaminadas, até os instantes finais do romance, quando a história de Macabéa é finalizada

por meio de um vocábulo único, o *sim*, momento no qual *A hora da estrela* volta para o seu início – “tudo no mundo começou com um sim” são as palavras de abertura do romance. O *sim* evocado no final sugere não estarmos diante de um desfecho narrativo, na perspectiva da linearidade, já que o livro termina justamente como começou¹³⁰. É o *sim* como símbolo da afirmação de vida, que segue a esteira de um dos maiores clássicos da literatura mundial: *Ulysses*, de James Joyce, não por coincidência o autor responsável pela citação que conferiu título ao primeiro romance de Lispector. No final de *Ulysses*, Molly Bloom pronuncia um monólogo atravessado pelo *sim*, ao qual finaliza: “(...) e *sim* eu disse *sim* eu quero *Sim*”¹³¹. Como Molly Bloom, Macabéa, Rodrigo, Clarice dizem *sim*.

Quanto aos começos, através de Rodrigo S.M., Clarice Lispector ressalta que sempre houve o antes “o universo jamais começou”. A escrita, segundo Clarice, faz existir o que na verdade já existe, mas permanece inexplicável, já que se inscreve em um indizível: sempre começa e não começa nunca.

A sensação resultante frente à análise da luta de Rodrigo S.M., no sentido de efetuar o manejo dessa matéria viva que o tempo inteiro escapa, pode ser descrita com a palavra que utilizamos no início deste capítulo, com a qual a própria Clarice Lispector descreve a natureza da linguagem: *fracasso* (que, paradoxalmente, não significa derrota). De fato, o escritor que se apresenta esgarçado, que sente em seu corpo a tarefa de criar o que, na verdade, já existe, evidencia que não é possível sair impune do encontro e contato com o outro; também, que todo esforço criativo esbarra no limite da palavra e insere-se na aporia infinita da criação: é não havendo forma de dizer que as coisas são ditas.

Tal aporia é marcante na escrita de Clarice Lispector, conforme observa Lucia Castello Branco, ao afirmar que Clarice fala “(...) do que está para além da linguagem, mas só por meio da linguagem pode ser pensado, do que é ilimitado, indizível, impossível, mas só por

¹³⁰ Considerar o retorno ao começo operado no final do romance, levando em consideração a posição temporal que *A hora da estrela* ocupa na obra de Clarice Lispector reforça a ideia de que com esse trabalho, a escritora remonta importantes acontecimentos de sua vida pessoal, aqui ficcionalizados, bem como ocorrências também presentes em outros de seus textos. Destacamos algumas: a menção ao cavalo que é feita no final de *A hora da estrela* (“deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto”, p. 86) retoma a cena que finaliza *Perto do coração selvagem* (“[...] de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” – PCS, p. 202). Também, o fatal atropelamento de Macabéa relembra a morte de Virgínia, protagonista de *O lustre*, segundo romance de Lispector, publicado em 1946. Para ficarmos em apenas três exemplos, finalizamos através da lembrança da reação de Macabéa ao encontrar e encarar um rinoceronte no Jardim Zoológico. A jovem ficou imobilizada diante do animal, em estado de estupefação. Faz-nos lembrar, por exemplo, o conto “O búfalo”, publicado no célebre *Laços de família*, também ambientado em um Jardim Zoológico, no qual uma mulher coloca-se diante de diversos animais, encara-os, na tentativa de encontrar-se com um ódio selvagem. A reação da mulher ao colocar seus olhos nos do búfalo é similar a de Macabéa.

¹³¹ JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Gallindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 1106.

intermédio dos limites e das possibilidades do discurso viria a ser sugerido¹³²”. Ao pensamento de Branco¹³³, unimos as considerações de Yudith Rosenbaum, em artigo no qual a pesquisadora refere-se a *A hora da estrela* como escrita (do) impossível. O dualismo presente na proposta de Rosenbaum estabelece estreita relação com as considerações aqui propostas, uma vez que procuramos esboçar *A hora da estrela* como uma escrita ao mesmo tempo impossível e também do impossível, assim como toda a produção de Lispector, mas que, por paradoxal que pareça, encontra justamente nessa impossibilidade uma das principais linhas de força e manifestação de potência do universo ficcional clariceano. Como postula Rosenbaum¹³⁴: “é por ser impossível de dizer o mundo que a literatura se move, retorcendo-se em signos vicários que nunca cessam”.

A escrita de Clarice, em *A hora da estrela*, moveu-se no sentido de desdobrar a criação literária enquanto esta produzia o retrato de uma existência coletiva, sem perder de vista a sua individualidade, produtora do inesperado e vibrante a que chamamos de alegria. O esforço por dizê-lo, ainda que consciente da possibilidade de encontrar-se com o fracasso, rendeu a nossa literatura uma de suas personagens mais significativas. Uma luta até o encontro com a palavra, é bem verdade; luta ainda maior para o registro de alegrias. Mas, também, a consolidação de uma perspectiva que, ao expor os limites da linguagem e pôr em xeque a representação, é pouco explorada em nossas letras. Foi por insistir em dizer que podemos agora afirmar ser a existência de Macabéa mais do que o embate com o seu narrador – outras relações também demandam da moça a resistência. Vejamos.

3.2 Macabéa e Glória: as mínimas *versus* as falsas luzes

O cenário evoca as ruas aparentemente calmas e varridas pelos ventos do Recife. As personagens, adolescentes em idade escolar; no centro da narrativa, a disputa pela posse de um objeto, um livro, provoca um choque de subjetividades. Eis o princípio do texto:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía

¹³² BRANCO, Lucia Castello. Todos os sopros, o sopro. IN: _____; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 86.

¹³³ Convém ressaltar que a citação aqui utilizada é oriunda de ensaio crítico no qual Lucia Castello Branco discute a respeito do romance *Um sopro de vida*, publicado logo após *A hora da estrela*, de maneira póstuma. Mesmo não se tratando de reflexão que leva em conta diretamente o romance de principal interesse dessa dissertação, entendemos que o pensamento da pesquisadora coaduna com a questão da linguagem, conforme analisamos neste estudo, também em *A hora da estrela*.

¹³⁴ ROSENBAUM, Yudith. A escrita (do) impossível em *A hora da estrela*. **Fronteiraz**, v. 23, dez/2019, p. 39.

o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima era de paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como “data natalícia” e “saudades”.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo, na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia¹³⁵.

As palavras acima correspondem aos parágrafos de abertura do conto “Felicidade clandestina”, que integra o livro homônimo, publicado por Clarice Lispector em 1971. Logo nas linhas iniciais, o leitor é posto em contato com a tensão que delinea o principal fio narrativo, proveniente da rivalidade existente em um grupo de meninas. A descrição feita pela narradora permite traçar os seguintes perfis: de um lado, uma menina de posses, a filha do dono da livraria. Esta é, inclusive, mais desenvolvida fisicamente em relação às demais, conclusão possível pela indicação de que possuía um “busto enorme” enquanto as outras ainda eram “achatadas”. No polo oposto, as meninas desprovidas materialmente e também fisicamente, se levamos em consideração as partes do corpo que indicam maturidade sexual, mas que tinham um atributo importante – a beleza. São descritas pela narradora como “imperdoavelmente bonitinhas”, enquanto que a outra é dissociada do belo.

Parcial, a narradora parece evocar os padrões de beleza consagrados nos contos de fadas. Assim, de um lado, a rainha delicada, magra e, do outro, a menina gorda. Tal padrão estético aponta para a rivalidade entre as meninas, já que a feiura, atribuída à filha do dono da livraria, é fator responsável por produzir seu ódio contra as outras, todas belas, pobres e associáveis à gata borralheira. Como outro aspecto, lembramos que a menina feia possui acesso aos livros que as outras desejavam, o que implica reconhecer que cada um dos lados centraliza algo que o outro não tem, conclusão capaz de dar início à percepção dos fatores que operam na base estruturante do estabelecimento de uma rivalidade.

Ocorre que, se metaforicamente pusermos as faltas de cada um dos lados em balança de dois pratos, a inclinação haverá de ser maior para a filha do dono da livraria, já que os pesos de suas faltas tendem a ser mais expressivos. Explicamos: objetos desejados, neste caso livros e cartões-postais, podem ser adquiridos em algum momento. Além disso, a transformação do corpo, para atingir características de mulheres adultas, corresponde a

¹³⁵ LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina, IN: _____. **Todos os contos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2016, p. 393-396.

processo natural que aconteceria com o grupo. Mas como alcançar o dito belo, quando se está próximo ao grotesco? Nem as mais radicais interferências na aparência parecem capazes de solucionar essa falta. É a partir desta perspectiva que a menina, aparentemente em situação vantajosa, revela-se, na verdade, em desvantagem. É possível que a própria personagem tenha esta percepção a respeito de sua situação, inclusive da dubiedade na qual se encontrava, pois não ser bonita como as demais, não significa, para ela, que estava em condição de inferioridade, já que tinha em suas mãos uma arma poderosa – acesso ao objeto de desejo das rivais. A menina percebe o seu poder, o que justifica que se relacione com as outras, nas palavras da narrativa evidenciando “talento para a crueldade”, “sadismo”, ou mesmo sendo “pura vingança”.

É justamente motivada pela ciência de que não está vencida frente às desvantagens que tem, que a filha do dono da livraria parte para a ação. Promete à narradora que emprestará um livro, *Reinações de narizinho*, de Monteiro Lobato, basta que vá buscá-lo em sua casa. Invadida pela alegria e ansiedade provocada pela ideia de ter o livro em suas mãos, a narradora cumpre o combinado, mas é surpreendida pela negativa do empréstimo, sob a alegação de que o livro havia sido entregue para outra pessoa. A partir deste ponto, o sadismo manifesta-se no conto, quando, consciente do poder diante da menina “devoradora de histórias”, a jovem herdeira da livraria começa a privar sua rival do acesso ao livro, dando desculpas, dia após dia, para não emprestá-lo, atitude que pode ser lida como maneira de controlar o desejo da outra e que garante, à menina sádica, visível desfrute de prazer.

A crueldade ou qualquer outro substantivo correlato que possa ser associado à postura da filha do dono da livraria tem presença destacada na produção de Lispector. A recorrência da presença do mal em personagens clariceanas é tema de importante estudo desenvolvido por Yudith Rosenbaum, que contempla o conflito das rivais de “Felicidade clandestina”. Ancorada em aportes psicanalíticos, Rosenbaum nomeia a menina de posses do conto como “a pequena invejosa” e desbrava, em sua análise, repercussões da inveja na mente e nas ações humanas. Para tanto, Rosenbaum inclui em suas postulações a definição traçada pela também psicanalista Melanie Klein, que considera a inveja “(...) o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso invejoso o de tirar este algo ou de estragá-lo¹³⁶”. O aspecto vital presente na abordagem dada por Klein ao conceito reside na compreensão do caráter destrutivo inerente à inveja, isto é, acessar o mesmo tipo de prazer que o outro desfruta, não é o bastante. Ao invés disso, é preciso que esse outro não tenha

¹³⁶ KLEIN *apud* ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São PAULO: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006, p. 74.

acesso a tal prazer. Falando com Rosenbaum, “destruir o prazer do objeto visado, portanto, é a ação invejosa por excelência¹³⁷,” ou “obstar o gozo alheio, muito mais do que usufruir o objeto desejado¹³⁸,” ou ainda, “o invejoso não se interessa em fruir do bom objeto admirado, mas sim em aniquilá-lo e impedir que outros usufruam dele¹³⁹”.

E após permitir que o leitor esteja situado em relação ao sentimento que predomina na cruel antagonista do conto de Lispector, Rosenbaum aprofunda sua leitura de “Felicidade clandestina” e desvela mais um alvo da inveja da menina má. Indo por partes e guiados pela leitura da pesquisadora, retomamos o princípio narrativo, quando a narradora informa-nos que a pequena invejosa pouco aproveitava o privilégio de ter um pai dono de livraria, já que quase não tinha interesse pela leitura. É possível que o seu desinteresse esteja associado à ausência de prazer derivada da atividade leitora. Aqui encontramos o segundo fio desencadeador da inveja da menina sádica, apontado por Rosenbaum: “tudo leva a crer que o devaneio da leitura presente na personagem narradora seja o alvo privilegiado da destruição pela colega, destituída da capacidade de tal fruição. E esse prazer invejado ganha corpo no texto, dando ainda mais alimento para o “plano secreto, tranquilo e diabólico” da filha do dono da livraria¹⁴⁰”.

É um caso, portanto, de inveja da capacidade de extrair prazer do ato de leitura, aspecto que aumenta o conjunto de coisas que não se pode vir a ter, ainda que com uma medida considerável de esforço. Não as tendo, a garota dispensa energias para impedir que a outra menina goze da realização de seu desejo voraz. O jogo está, então, disposto, enredando as personagens em um lado, pela pulsante vivacidade do desejo, contrastando com a perversidade invejosa que aflora em outro polo. São estas as duas bases da rivalidade construída pelas personagens, que se estendem por toda a breve narrativa, até o momento no qual a mãe da menina sádica flagra a crueldade da filha e interrompe sua perversidade.

A incursão que fizemos por este conto de Lispector aguça e refina nosso olhar para o encontro das duas subjetividades femininas que recebem maior destaque em *A hora da estrela* – Macabéa e Glória. Colega de trabalho, fornecedora dos comprimidos de aspirina que Macabéa engole com frequência e facilidade, Glória é o mais próximo de uma amizade que nossa protagonista conhece em sua vida, sendo um dos elos que a jovem estabelece com o mundo. Apesar disso, a relação das duas mulheres é também embasada em uma rivalidade.

¹³⁷ *Ibid*, p. 74.

¹³⁸ *Ibid*, p. 75.

¹³⁹ *Ibid*, p. 75.

¹⁴⁰ ROSENBAUM, Op. Cit., p. 76.

Postas frente a frente, Glória e Macabéa evidenciam um embate envolvendo a introjeção dos estereótipos do feminino e os desvios possíveis dentro destes.

Para tratar de questões ligadas à noção do feminino, recorreremos a Judith Butler, filósofa da linguagem e referência nos campos de estudos feministas e teoria *queer*. Em um dos ensaios mais conhecidos pelo público brasileiro¹⁴¹, Butler recorre à fenomenologia e aos principais pensamentos veiculados pelas teorias feministas, com o intuito de refletir a respeito das manifestações de gênero no meio social, chegando a considerar os gêneros como atos performáticos (lembrando o conceito de performance associado à arte dramática), que carregam e reproduzem práticas históricas, culturais e sociais dos grupos nos quais se inserem. Citando Simone de Beauvoir, Butler observa:

Ser mulher é ter se *tornado* mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado¹⁴².

Em acordo com a reflexão mencionada, a determinação referente ao que vem a ser uma mulher está subordinada a um construto histórico, de forma que, apenas será compreendida como mulher aquela cujo corpo melhor adequar-se à lógica de estruturação do caráter padronizado de tal construto. Períodos e processos históricos, vale lembrar, são também políticos e sociais e no que se refere à definição do que é uma mulher, não há como abdicar de importante ressalva: os padrões de gênero sempre foram descritos por homens, pois como nos faz pensar Beauvoir¹⁴³, a história, as leis, a educação, a religião, todos aspectos de interferência crucial para a formação de qualquer sociedade, foram construídos por homens. *Por homens e para os homens*. Há, portanto, contundente influência do patriarcado e de suas vastas exhibições em toda a classificação do que é uma mulher e na elaboração da divisão dos gêneros, o que implica em termos a atribuição do feminino aos corpos ou, nas palavras de Butler “os corpos são transformados em gêneros por uma série de atos que são

¹⁴¹ Em sua primeira publicação, o ensaio foi intitulado “Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory”. No Brasil, recebe o título “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, sob a tradução de Pê Moreira.

¹⁴² BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. IN: LORDE, Audre et al. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Org: Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 217.

¹⁴³ BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Vol. 1. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

renovados, revisados e consolidados através do tempo¹⁴⁴”, sem deixar de imprimir caráter de naturalidade a todas as construções.

Fazer com que pareça natural não é proposta destituída de interesse. Ao invés disso, trata-se de mecanismo de manutenção da estrutura patriarcal, uma vez que neste ato reside uma das maneiras de garantir que os ideais de gênero continuem a ser reproduzidos e a veicular a forjada prevalência do masculino em relação ao feminino. Tal estrutura encontra fundamento e explicação no fato de que toda estratégia de poder e controle tem sua eficácia garantida somente ao encontrar meios de perpetuação da lógica de poder que representa. É conveniente, portanto, e até mesmo necessário, que a mulher seja descrita, por exemplo, como sendo naturalmente frágil, singela, obediente e submissa, bondosa, dada aos afazeres que se relacionam ao ato de cuidar. Quando não segue o padrão que justifique ser descrita ou adjetivada em aproximação à ideia de pureza e restrita ao espaço do lar, a mulher pode ocupar outra posição, a saber, a de objeto sexual, serva do prazer masculino e é assim, em linhas gerais, que se estrutura o ideal preponderante de feminilidade, fenômeno não necessariamente recente, mas que ainda hoje se manifesta com forte ímpeto.

Afirmar que a construção da feminilidade e, por extensão, do feminino e da mulher passa por um processo rígido e inquestionavelmente direcionado de descrições, adjetivações, ou seja, de delimitações específicas para tais conceitos, exige que adicionemos à discussão um termo de extrema importância para a abordagem que vem sendo tecida: discurso. E é de máxima importância o seguinte destaque: discurso que, embora fale sobre o feminino, é de autoria masculina, já que interessa demasiadamente aos homens delimitarem o que é, o que pode e o que deseja uma mulher.

Nesse ínterim, empreendemos novamente em uma associação com a psicanálise, mais especificamente com os estudos acerca da feminilidade, desenvolvidos pela psicanalista brasileira Maria Rita Kehl. Para Kehl, feminilidade pode ser compreendida como “uma construção discursiva produzida a partir da posição masculina, à qual se espera que as mulheres correspondam¹⁴⁵”. A afirmação da pesquisadora, além de lembrar implicitamente o fator não natural das designações envolvendo ser mulher, condensa o argumento exposto acima, ao apresentar a feminilidade como sendo construção masculina. Neste estudo, Kehl concentra-se em analisar a mulher moderna, refletindo a respeito da construção da feminilidade na literatura, observando especialmente *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, mas com o foco principal em como a feminilidade foi entendida psicanaliticamente, desde o

¹⁴⁴ BUTLER, Op. Cit., p. 218.

¹⁴⁵ KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008, p. 65.

começo da clínica psicanalítica, com Freud, dando destaque ao que o criador da psicanálise não conseguiu observar a respeito das mulheres, que fez com que, na opinião de Kehl, contribuísse para a construção de ideais estereotipados de feminilidade, também mantenedores da estrutura patriarcal. Deste importante esforço, resultam conclusões como a que segue:

A cultura europeia dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral foi o de promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado feminilidade. A ideia de que as mulheres formariam um conjunto de sujeitos definidos a partir de sua natureza, ou seja, da anatomia e suas vicissitudes, aparece nesses discursos em aparente contradição com outra ideia, bastante corrente, de que a “natureza feminina” precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas. A feminilidade aparece aqui como o conjunto dos atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí, atribui-se às mulheres um pendor definido para ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico –, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade. A fim de melhor corresponder ao que se espera delas (que é, ao mesmo tempo, sua única vocação natural), pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos¹⁴⁶.

Aqui se explicita de que maneiras as vias discursivas são acionadas para construir os estereótipos que envolvem a feminilidade. O processo de estereotipação, cabe destacar, não deixa de ter influências históricas, sociais e políticas, mas, via de regra, só consegue estabelecer-se porque alcança o campo discursivo, expandindo-se e invadindo com contundência as bases das culturas. Ressonâncias dessa formação cultural que envolve a demarcação de subalternidade das mulheres podem ser percebidas nos mais diversos espaços públicos de nossa sociedade e ainda na privacidade dos lares, mesmo em se tratando de um processo que se confunde temporalmente com a origem das civilizações e, documentalmente, perdura há mais de três séculos.

No entanto, a construção dominante a respeito de gênero não é inescapável. É inegável que existem limites impostos ao ser mulher em nossa sociedade; inegável, também, que há uma estrutura coercitiva e punitiva para aquelas que destoam do padrão estabelecido. Tudo isso, no entanto, não impede que o feminino seja múltiplo, manifestando-se de diversas maneiras. Ao salientar que “os gêneros não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado¹⁴⁷”, Judith Butler, ainda em suas considerações a respeito da atribuição de gênero aos corpos, tanto destaca a resistência no processo de imposição do gênero, especificando que

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 47-48.

¹⁴⁷ BUTLER, Op. Cit., p. 229.

sua atribuição não se dá de forma passiva, quanto reforça a quebra da visão de gênero como fator determinado. Segue, em sua maioria, ritos históricos, políticos e sociais, é bem verdade; funciona, ainda hoje, de maneira que o patriarcado permaneça sendo sustentado, é bem verdade. Mas assim como em outros tipos de opressão, o escape permanece possível.

Levar a cabo a percepção de gênero, do feminino e da feminilidade enquanto questões históricas, sociais e políticas, conforme salienta Judith Butler e, além dessas, discursiva, como permite-nos acrescentar Maria Rita Kehl, abre caminhos fecundos para retomarmos nosso contato com *A hora da estrela*. O romance apresenta algumas das principais tensões envolvendo ser e existir como mulher em um meio social projetado para os homens. Problematizações cabíveis a partir do feminino em *A hora da estrela* são possíveis, tanto levando em consideração as descrições das personagens, como também pelos encontros, quase sempre com teor de embates, que ocorrem entre essas mulheres. Começamos pelas primeiras duas figuras femininas que nos são apresentadas: Macabéa e a tia.

Sem nome na narrativa, a tia é imersa ficcionalmente em um campo descritivo que lembra a moral e a rigidez. Ao destacar a beatice como uma das características da personagem, por exemplo, o narrador deixa subentendida a conclusão de que a religião cristã possuía papel central na vida dessa mulher, o que inclui, evidentemente, a influência de dogmas religiosos, estabelecidos justamente, tendo em vista moralidade e rigor, em suas escolhas de vida. A relação que a tia tem com Macabéa deixa apreender tais características, que podem ser apontadas como produtoras de conflitos, ainda que silenciosos. Durante a infância de nossa protagonista, por exemplo, a tia representa para Macabéa a lei, uma vez que partem dela as privações e punições que Macabéa sofre. Não pode brincar, por exemplo, como as outras meninas de sua idade, porque a tia não deixa; vê distanciar-se seu maior prazer na vida, goiabada com queijo, porque a tia não permite que a menina coma; também, é educada recebendo cascudos na cabeça, repetidamente, porque a tia acreditava ser ali o ponto vital de cada ser humano. A partir dessas primeiras privações e opressões Macabéa começa a entender que boa parte das coisas do mundo não existe para ela. Já mais velha, a jovem até mesmo sonha com os cascudos da tia, evidência de que a herança de aparentes pequenos sofrimentos deixada pela familiar, permanecia.

Além disso, dentre o pouco mais a que temos acesso através da narrativa, chama a atenção para o sentimento e tratamento que a tia dedica à questão sexual. Com uma sensualidade e sexualidade que acabam sendo reprimidas – “a tia que não se casara por nojo” (p.28) – não há indícios de que a tia havia instruído Macabéa, ainda que minimamente, acerca de questões envolvendo a sexualidade. Mas temos acesso à seguinte informação: um dos

grandes medos de Macabéa era de “pegar doença ruim lá embaixo dela – isso, a tia lhe ensinara” (p. 33). A referência sugere doenças sexualmente transmissíveis.

A recomendação preocupada da tia pode ser lida em uma perspectiva além da noção de cuidado. É, também, forma de veiculação de uma moral que associa sexo, perigo e punição. A preocupação atinge de maneira ainda mais incisiva a esfera moral, quando se revela conectada a angústias sobre a colocação de Macabéa num contexto social dentro do qual a expansão do desejo sexual feminino acarreta perda de prestígio, dificuldade de realização através do casamento e prostituição como destino incontornável. A tia empenha-se para preservar a sobrinha, pois “considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem” (p. 28). Esse empenho da tia é o que consegue fixar-se de maneira mais profunda em Macabéa, tanto que depois de passada a infância, quando já estava no Rio de Janeiro e sem a presença da tia: “(...) sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente” (p. 34). Dessa forma, Macabéa pode ter entendido, mesmo sem justificativas, que os prazeres sexuais são passíveis de culpa. Ela, que nem mesmo acreditava em Deus e escapara da religiosidade e da fé da tia, utiliza-se de rezas mecânicas para a culpa que instantaneamente aparecia.

A respeito de aspectos de sua formação, desenvolvimento e maturidade, é possível notar que, da óptica do narrador, a passagem de Macabéa da infância para a mocidade revela a inabilidade da jovem para ser mulher. De acordo com sua percepção masculina, para Macabéa, “(...) até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (p. 28). O foco dado ao tornar-se mulher de Macabéa recebe, portanto, associação à natureza, estabelecendo diálogo com a construção social do feminino, sem deixar de aludir à imposição do impulso de vida, axial na constituição da personagem. O teor do comentário de Rodrigo S.M., sugere que Macabéa podia parecer uma quase não mulher e é possível que até mesmo a personagem não notasse ou não se importasse em ser ou não ser lida como uma mulher, durante parte do romance. No entanto, a narrativa assume contornos diferentes, quando passa a apresentar mais detalhes sobre Glória.

Logo em uma de suas descrições iniciais, o narrador evidencia a “superioridade” da colega de trabalho em relação à Macabéa, ao constatar: “Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava” (p. 40). Portanto, em contraposição à inábil Macabéa, que datilografava com

dificuldade as palavras mais simples e deslumbrava-se com as difíceis, Glória domina a estenografia, atividade mais exigente do que datilografar, e é mais bem remunerada que Macabéa. Começa aqui o desnível que se acentua, quando Olímpico, namorado de Macabéa, conhece Glória:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade (p. 59)

Glória não era “superior” a Macabéa apenas na atividade profissional. Em verdade, o seu próprio nome ocupa o campo semântico das coisas grandiosas, passíveis de admiração¹⁴⁸. Enquanto substantivo comum, glória faz referência a características honrosas, dignas de serem celebradas. O glorioso associa-se ao excepcional, àquilo o que se distancia do comum e, por isso, ocupa lugar de destaque. Essa é a análise que Olímpico faz de Glória em relação à Macabéa, inventariando os pontos que situavam a carioca em situação de vantagem. Ela tinha família, era filha de um açougueiro, conforme Olímpico saberia depois, era bem alimentada e ao invés da origem sertaneja sofrida de Macabéa, a colega pertencia à parte central do Brasil. Dessa forma, Glória teria elementos que denunciavam a constituição carente de Macabéa. E mais: é a partir da colega de trabalho que Macabéa vê diante de si o feminino. Diferente da jovem nordestina, Glória acessa e, até certa medida, encaixa-se no padrão socialmente construído para o feminino. Justificamos tal afirmação, ancorados especialmente em dois fatores: a exploração da sexualidade da personagem e a sua busca por um casamento.

A respeito do primeiro fator mencionado, o romance possibilita-nos a percepção de que Glória utiliza sua sensualidade e sexualidade, descritas como latentes, para fins de conquistar os homens. A consciência do seu poder de sedução é evidenciada pelo narrador, ao destacar que “Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro molengole de mulata, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. Sua boca era loura. Parecia até um bigode. Era uma safadinha esperta” (p. 64).

¹⁴⁸ É de muita proficuidade lembrar que a sugestão de grandeza, fama e superioridade, indicada aos personagens desde a escolha de seus nomes, não é novidade nesta narrativa. Antes de Glória, Rodrigo, outro personagem com quem Macabéa trava embates, já apresentava um nome cujo significado aponta na direção do mais célebre, o glorioso.

Entretanto, a postura de Glória não é, de todo, um desfrute de liberdade. Ligado à sexualidade, o poder sedutor de Glória faz dela um objeto sexual e ameaça a sua ânsia de casar. Glória almejava e até mesmo esperava, ser escolhida por um homem, tanto que chega a consultar uma cartomante para saber a respeito do “homem da sua vida”.

Trata-se de uma figura que anda numa espécie de corda bamba esticada entre dois estereótipos: a sedutora Eva e a Maria eleita para ser mãe. Nas duas possibilidades, Macabéa não se encaixa. Estabelecendo comparações entre as duas, Olímpico conclui que Glória era “material de primeira qualidade” e, ainda, “pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira. Enquanto Macabéa parecia ter em si mesma o seu próprio fim” (p. 60). Por ser “material de primeira qualidade”, Glória representa, para Olímpico, a possibilidade do desfrute de um gozo sexual e, também, estético; por ser “boa parideira”, representa uma figura materna. Em outras palavras, Glória carrega, pelo seu corpo, duas das principais construções discursivas envolvendo a mulher: tanto é fetichizada, quanto considerada apta à reprodução e à maternidade. Macabéa, por sua vez, é desprovida de atributos que despertem o desejo masculino. Não sabe usar a sensualidade que seu corpo carrega, corpo este, apresentado como frágil, feio, desinteressante. Além dos quase inexistentes atrativos, a moça não sabe se arrumar. Não podendo tornar-se objeto de desejo, restar-lhe-ia a maternidade, o que também não é possível para a jovem, já que seus ovários murchos indicam que ela não deixará descendentes.

Constatando a diferença entre as duas, Olímpico rompe com Macabéa e passa a namorar Glória. A relação entre as colegas, antes exposta na narrativa como encontros do feminino e uma forma de conexão da protagonista com o mundo, vê incorporar-se um novo fator: a rivalidade. Como vimos, a partir da menção feita ao conto “Felicidade clandestina”, a rivalidade entre mulheres não é novidade nos textos clariceanos que, nesse sentido, dialoga com várias tradições, destacadamente com a tradição do folhetim. Assim como no conto, no cerne da rivalidade existente entre as personagens está um tipo de posse – no conto, um livro e, no romance, o namorado. Atrelado ao desejo de posse há a inveja, presente nas duas narrativas. A narração de Rodrigo S.M evidencia que Macabéa notara o momento em que seu ainda namorado interessa-se por Glória. Assim segue: “Macabéa bem viu o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado” (p. 60). Aí, pelo olhar, porta de entrada para o desejo, Glória passa a figurar como uma ameaça e a rivalidade começa a instaurar-se. A substituição que Olímpico faz entre as duas colegas é quase que imediata. Após receber, por parte de Olímpico, o comunicado de que já não estavam mais juntos, Macabéa pensa em Glória e, em momento raro na narrativa, desenvolve reflexão a respeito de

sua situação em comparação a outra pessoa: “Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” (p. 61). Com isso, Macabéa assume existir em Glória o que lhe faltava. A gordura, especialmente em regiões mais pobres do Brasil e em décadas passadas, como é o caso do Nordeste que abrigou a criança Macabéa, era utilizada como um sinônimo de saúde, vigor e prosperidade. Almejar a gordura representava o anseio pela vida próspera. Tal observação interpretativa é referendada pela expressão “estardalhaço de existir”, capaz de sugerir que Glória existia no máximo, no grandioso, com traços que a fazem perceptível. Oposto de Macabéa, também na forma de colocar-se diante do mundo, Glória fazia de si, do seu corpo, matéria de ostentação.

Ainda na perspectiva que considera o teor de rivalidade existente entre as duas personagens, convém destacar que é frente à colega que Macabéa nota as más condições de sua vida, percepção rara para a moça. Na tentativa de desculpar-se, ou mesmo de oferecer compensação pelo fato de relacionar-se com Olímpico, Glória convida Macabéa para um lanche em sua casa, no subúrbio carioca, cuja ausência de ordem era compensada pela farta comida. Ali, em uma casa com família e comidas variadas, Macabéa arregalou os olhos. O narrador observa: “foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia para ela lugar no mundo e exatamente porque Glória tanto lhe dava” (p. 66). Mais uma vez, portanto, a distância entre Glória e Macabéa é acentuada e novamente com o destaque para a vantagem da primeira em relação à segunda. Não é absurdo e nem mesmo inimaginável que o sentimento de Macabéa para com a colega seja o da inveja. Mas é apenas diante de Olímpico, já apontado como cerne e centro da rivalidade entre as duas mulheres, que a inveja é atribuída a Macabéa. Nas vias narrativas, pouco antes de lembrar-se dos beijos que Olímpico e Glória trocavam em despedidas, o sentimento da jovem ganha nome. É descrito como um “devaneio volátil na sua inveja da colega” (p. 69).

Mas, o que dizer de Glória? Seria a personagem apenas passiva diante da inveja de Macabéa? A análise de alguns aspectos leva-nos a crer que não. A fim de retomada, lembramos que a inveja solidifica-se, quando a pessoa invejosa entra em contato com o que não pode ter, ainda que dedique vigoroso empenho para conseguir. A frustração por não obter o que se deseja reverte-se em esforço no sentido de fazer com que o outro também não tenha, como fez a filha do dono da livraria de “Felicidade clandestina”. Uma análise mais cuidadosa a respeito de Glória faz-nos pensar que ela também sente inveja. E, por mais inesperado que possa soar, inveja de Macabéa. Eis por que ela se relaciona com o namorado da colega.

Em princípio, afirmamos: Glória é uma falsa luz. O estardalhaço de existir que Macabéa afirma ser a colega corresponde apenas a uma aparência, já que as complexidades que envolvem a vida dessa personagem apontam para desafios que Macabéa não é capaz de observar. Primeiro, Glória não pertence às classes sociais privilegiadas. Tem situação financeira admirada primeiramente por Olímpico e depois por Macabéa, é bem verdade, mas isso acontece muito mais pelas más condições dos dois. Socialmente, Glória também ocupava um lugar de pouco prestígio, indicado especialmente pelo fato de morar no subúrbio. O mesmo pode ser dito a respeito da questão racial. O romance destaca que a herança europeia presente em Glória encontrava-se com o “sangue africano escondido”. Daí, “apesar de branca, tinha em si a força da mulatice” (p. 59). Sendo assim, Glória também não ocupa espaço de privilégio, já que, a cor clara de pele não esconde traços de sua provável ascendência africana. Parecendo querer ocultar suas raízes, Glória descolore os cabelos. Deixando-os loiros, pensa aproximar-se do ideal de beleza consagrado pelos contos de fadas e depois pelo cinema. Não deixa de ser uma inútil tentativa, pois o texto narrativo destaca que são “cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas” (p. 59).

E mais: é o mesmo Olímpico que, quando contrasta Glória e Macabéa, utiliza-se da adversativa “apesar de” para dizer que “apesar de feia, Glória era bem alimentada” (p. 59). Sendo assim, até a beleza que Glória parece atribuir a si mesma é desmentida por essa observação de Olímpico. Se Macabéa era feia, Glória também era. Por isso, a personagem é uma falsa luz, no sentido de que a ideia de fama e grandiosidade, sugerida pelo seu nome, soa irônica. O que ocorre é que, sabendo de sua condição precária, Glória procurava escondê-la, mergulhando em estereotipia. Nesta perspectiva, outro elemento que torna Macabéa invejável aos olhos de Glória é a capacidade de viver alheia a esse esforço para ser outra. Além disso, Macabéa, escolhida por Olímpico, tem um namorado e Glória parece não vencer a condição de objeto sexual. Em suma, a inveja de Glória é despertada não exatamente por aquilo que Macabéa tem, posto que a nordestina nada possui; Glória inveja a capacidade de Macabéa ser o que é a cada instante, trata-se de inveja direcionada à luz do vaga-lume.

Com o fim do namoro, Macabéa perde mais uma das poucas coisas que teve ao longo da vida. Sem Olímpico, mais uma vez a moça percebe-se sozinha no mundo. Entretanto, Macabéa é mesmo do escape. A reação após o fim do relacionamento chama a atenção. Depois de dizer que Macabéa seguiu como se nada tivesse perdido, sem sentir desespero, por exemplo, o narrador rechaça a interpretação de um mero conformismo, ao destacar o seguinte episódio:

Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada (p. 62).

Produzir uma festa para si mesma, ainda mais depois da percepção de que por outra forma não teria festa alguma, é a resposta que Macabéa dá ao seu abandono, sem estardalhaços. A mudança na cor do batom escolhido justamente para esse momento, a inspiração em Marilyn Monroe, o encarar-se no espelho – tudo soa como um ritual de não resignação. Mais uma vez, a dor é suplantada pelo instinto de sobrevivência. A festa improvisada e silenciosa de Macabéa, pequena como ela, só não fica completamente no anonimato porque, ao sair do banheiro, a jovem encontra-se com Glória. Neste momento, ocorre o único embate direto entre as duas:

Quando voltou para a sala de trabalho Glória riu-se dela:

- Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado.
- Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro.
- 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 (p. 62).

Talvez Glória esperasse de Macabéa a servilidade e o aparente conformismo que a moça quase sempre demonstrava, agradecendo, mesmo quando insultada, por não entender o insulto ou por desejar não incomodar. Mas desta vez, nossa personagem estava em uma festa particular, forma de resposta íntima ao abandono recente, no qual Glória tinha participação efetiva. A tentativa de interromper e frustrar o momento de Macabéa não é bem sucedida, pois ela responde ao insulto e consegue reverter a situação, ao atingir a colega em um dos campos nos quais ela parecia ter maior segurança, que era na sua aparência. Como resultado, Glória expressa um grito de irritação, como se naquele instante acessasse a seguinte percepção: quem trazia para o corpo um ideal de feminino atrelado ao belo era ela, não Macabéa; também, quem se sacrificava na busca por alcançar esse ideal, mas que estava sempre fora do padrão era ela, não Macabéa. Já que não buscava encaixar-se em nenhum padrão, Macabéa era mais livre do que Glória. Deste modo, quem precisava provar que não era feia, não era a protagonista, que ao invés de irritar-se com a provocação da colega, devolve o questionamento, invertendo a situação.

Como em seus tantos embates silenciosos, confrontando diretamente Glória, Macabéa demonstra a vitalidade que existe no escape. Assim, o feminino assume múltiplas facetas em *A hora da estrela*, estereotipadas e desviantes – o feminino moral, rígido e privado da tia, o que tenta equilibrar-se na corda bamba entre a sensualidade e liberdade descompromissada e o desejo de submissão de Glória e o de Macabéa, que não é nenhum destes. Sobre a existência e o feminino desviante de Macabéa, a crítica francesa Hélène Cixous relembra ser Macabéa uma quase não mulher, ao tempo em que afirma: “(...) mas é de tal modo quase-não-mulher que talvez seja mais mulher que toda mulher. É de tal modo mínima, de tal modo ínfima, que está ao rés do ser, e portanto é como se estivesse em relação quase íntima com a primeira manifestação do vivente na terra¹⁴⁹”. As palavras de Cixous sugerem que, na exceção, novamente, Macabéa encontra a sua maneira de existir.

Em verdade, “o que é uma mulher” é uma questão axial na produção literária de Clarice Lispector. Neste sentido, ficamos com as considerações preciosas de Eliane Fittipaldi¹⁵⁰ que indicam ser o feminino da literatura de Lispector aquele que resiste, que jamais pode ser único e que não termina de fazer-se:

Percebo que, em toda a obra de Clarice e em cada um de seus livros, há sempre uma voz paródica – isto é, um canto paralelo ao das personagens que soa duplamente na própria voz delas – e que nos alerta: o feminino é algo que se constrói socialmente, mas que também se desconstrói socialmente, por meio da crítica de suas tensões e contradições (...). Nesse sentido, em cada uma de suas obras, Clarice faz uma crítica do feminino: põe esse conceito (e outros, evidentemente) em crise, expondo sua estrutura anatômica, para que possamos olhar bem os elementos que o formam (a linguagem que o constitui). E, ao recompô-lo, oferece várias propostas (ou máscaras) para esse feminino, vários itinerários, bons ou ruins, nos quais ele passa por transformações. Mas a interpretação daquilo que ela analisa é feita poeticamente. As máscaras (*personae* ou personagens) que engendra para povoar seus contos e romances tem tamanha polissemia que, mesmo estando ligadas às contingências de determinada época, representam o feminino de hoje e de sempre.

Porque é isso o feminino: um constante devir. Quando Beauvoir diz (nessa mesma época) que uma mulher “não nasce mulher, mas se torna mulher”, ela está atingindo o cerne da questão. Não há uma mulher acabada, ela se fabrica o tempo todo. Nada, nas palavras de Beauvoir, diz que ela está sendo teleológica – isto é, que a trajetória do feminino chega a um ponto final. Ela sabe muito bem que essa trajetória nunca termina. Clarice também o sabe. E é por essa razão que produz tantas personagens femininas diferentes. Ao criá-las, ela está colocando suas leitoras e leitores diante dos possíveis do feminino – está trabalhando esteticamente suas próprias máscaras, as máscaras que somos todas nós.

¹⁴⁹ CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. IN: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos**. Concepção visual e projeto gráfico: Izabel Barreto. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 134.

¹⁵⁰ FITTIPALDI, Eliane. Adolescentes de Clarice nos caminhos turbulentos do feminino. IN: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 109-110.

3.3 Macabéa e Olímpico: limites narrativos e de existência

Ele...

Ele se aproximou e, com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe:

– E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?

– Macabéa.

– Maca, o quê?

– Béa, foi ela obrigada a completar.

– Me desculpe mas até parece doença, doença de pele (p.43).

O trecho escolhido para abrir as reflexões dessa seção corresponde ao primeiro encontro do casal Macabéa e Olímpico. É, também, a primeira vez em que se expõe um diálogo direto da protagonista e quando o seu nome é finalmente revelado. A emoção, ansiedade e paixão que subitamente invadem Macabéa contrastam com o deslizar instantâneo do interesse para o desapontamento, de Olímpico, diante do nome feio e inusitado. É assim, de maneira imprevista e reconhecendo-se como bichos da mesma espécie, vendo um no outro suas heranças de sertanejos nordestinos, que Olímpico e Macabéa iniciam um namoro pálido, morno, situado à distância do caráter idílico tão frequente nas histórias de amor. Os dois não sabiam conversar ou passear, não eram dados ao romantismo e nem mesmo aos toques físicos. Apesar disso, o encontro entre o casal faz com que, assim como ocorre em relação à tia e à Glória, a feminilidade de Macabéa seja novamente testada e incorra em mais uma luta silenciosa. Isso acontece porque o feminino não se constrói apenas diante das variações dele próprio, mas também frente ao masculino, tomado como polaridade oposta, pelo menos na tradicional perspectiva binária. Pensando por essa esteira, o feminino também é construído e confrontado, quando entra em contato como o que ele não é – neste caso, quando Macabéa, com o seu feminino desviante, esbarra na masculinidade de Olímpico.

Com um nome que remete à morada dos deuses, sugerindo tratar-se de um homem célebre, dotado de virtudes que o destacam, Olímpico passa a ser a goiabada com queijo de Macabéa, seu maior prazer da infância. É nordestino como ela, lutando com as agruras impostas pela dura cidade do Rio de Janeiro. Nascido no sertão da Paraíba, deixara o Nordeste para trabalhar como operário em uma metalúrgica, emprego mal remunerado, mas que também lhe conferia um lugar no mundo. Diferente de Macabéa, não tem nem mesmo um quarto para dividir com outras forças de trabalho anônimas como ele, aparentemente porque assim o escolhera: dormia na guarita de obras em demolição a fim de economizar dinheiro. Tinha ambição. Falava em um dia ter muito dinheiro e, ao falar, deixava à mostra o dente de ouro, um canino, responsável por dar-lhe posição na vida. Apreciava discursos, avaliava a si

próprio como inteligente e sonhava em ser deputado. Olímpico era, portanto, muito do que Macabéa nem sequer dera a mínima manifestação de ser, o que faz com que, diante dele, a moça estremeça admirada, orgulhosa e, como descreve o romance, em “desespero de amor”.

A euforia causada pelo encontro fora tamanha, a ponto de a jovem não perceber que Olímpico mentia a respeito de sua profissão, já que se aproveitava do fato de trabalhar em uma empresa metalúrgica para apresentar-se como metalúrgico especializado, quando, na verdade, era um operário sem qualificação¹⁵¹. Olímpico altera a realidade, ostentando “superioridade” diante de Macabéa e, até mesmo sendo hostil com a moça, como uma possível forma de compensar o lugar modesto e anônimo que ocupava na cidade capitalista. Mentiu também em outra questão importante – a fim de conferir grau de imponência para si, o personagem diz a Macabéa que se chama Olímpico de Jesus Moreira Chaves, ao que o narrador adverte: “mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (p. 44).

As posturas que os dois assumem frente à imposição de desprestígio e quase anonimato, divergem, o que fica evidente à medida que o romance mostra Olímpico como um homem que se esforçava em demonstrar o que ele próprio considerava um comportamento viril, mesmo que isso envolvesse atitudes questionáveis. Se Macabéa é descrita como inocente, Olímpico passa longe de o ser. Tinha gosto pela vingança, pelo sangue e pelo mal, além de sempre destacar que não era adepto da piedade, o que podia ser comprovado pelo fato de ser experiente na prática de furtos, mesmo dos pertences de seus colegas de trabalho, pessoas com as quais tinha convívio relativamente próximo. Suas ações visam a concretizar um estereótipo que acompanha Olímpico ao longo de toda a narrativa – o da masculinidade. Com o pensamento de que o gênero é constituído a partir de questões históricas, sociais, políticas e discursivas, convém analisar a sociedade na qual se dá a formação de Olímpico, de modo a entender a masculinidade que sua presença evoca e ironiza.

Descrito como tendo dentro de si a “semente do mal”, Olímpico tentava esconder quaisquer fragilidades que tivesse, de forma que parecesse mais forte do que realmente era, muito provavelmente em consonância com a ideia de masculinidade ligada à tradição patriarcal. Como a construção do masculino dá-se desde a mais tenra idade, é preciso compreender em qual tradição cultural ocorreu o desenvolvimento de Olímpico. Para tanto, é o caso de proceder à análise mais específica e considerar a constituição do personagem

¹⁵¹ A narrativa descreve o trabalho de Olímpico da seguinte maneira: “a tarefa de Olímpico tinha o gosto que se sente quando se fuma um cigarro acendendo-o do lado errado, na ponta da cortiça. O trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante” (p 45).

enquanto um sertanejo nordestino. A influência do Nordeste na formação de Olímpico bem como alguns aspectos de seu comportamento, chamam a atenção do narrador no seguinte trecho:

Mas ainda não expliquei bem Olímpico. Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa. Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol. Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo. Guardava disso segredo absoluto, o que lhe dava a força que um segredo dá. Olímpico era macho de briga (p. 57-58).

A aproximação feita entre o personagem e a terra está longe de ser fator inédito na literatura brasileira. No início do século XX, por exemplo, Euclides da Cunha apresentou ao Brasil o sertanejo nordestino contra o qual os poderes da República estavam investidos. Retomamos o comentário crítico de Mirella M. L. Vieira Lima, ao ponto no qual a pesquisadora traça um paralelo entre o sertanejo de *Vidas secas* e aquele construído por Euclides da Cunha em *Os sertões*. Em trecho no qual mescla seu pensamento crítico e a voz narrativa euclidiana, Vieira Lima observa:

Ao que tudo indica, Graciliano Ramos escreveu *Vidas Secas* em resposta à descrição fatalista do sertanejo elaborada por Euclides da Cunha, sob o título *O Homem*. Recorrendo a Buckle, Euclides observa que *os homens não se afeiçoam às calamidades naturais que o rodeiam*, mas situa o sertanejo como exceção à regra. E segue: *a seca é um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos.*¹⁵²

O sertanejo descrito em *Os sertões* é um produto da terra, estritamente relacionado e até mesmo determinado por esta. O quadro representativo formado por Euclides integra boa parte das menções posteriores feita aos nordestinos, inclusive nos romances realistas e regionalistas e é justamente esta a visão do nordestino que é retomada em *A hora da estrela*. Através do recurso da intertextualidade em relação a Euclides da Cunha, Olímpico, além de ser descrito como duro tal qual a terra rachada pela seca, é mencionado enquanto um ser meio sem forma, quase abstrato e raquítico. Ainda, em trecho no qual o narrador registra a postura de Olímpico frente a Glória, encontramos referência direta à obra euclidiana, ao lermos: “o sertanejo é antes de tudo um paciente” (p. 66).

¹⁵² VIEIRA LIMA, Op. Cit., p.140.

A dureza demonstrada pelo personagem não é a única herança da terra. Além dela, também podemos citar a virilidade¹⁵³, notada em algumas ações e expressões de Olímpico. Por exemplo, a recusa em assumir que, assim como Macabéa, não possui conhecimento sobre alguns assuntos, conforme evidenciado no trecho a seguir, que corresponde a um diálogo entre o casal de namorados:

- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado *Alice no país das maravilhas* e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?
- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita (p.50).

Neste exemplo, a virilidade é notada, quando frente à impossibilidade de assumir uma fraqueza, o personagem recorre ao argumento de que existem assuntos próprios para mulheres e dominá-los corresponderia a uma ameaça à masculinidade, já que isso poderia enquadrá-lo como um “fresco”, referência à homossexualidade masculina. Olímpico teme “contaminar-se” pelo que entende como feminilidade.

Também, em sua relação com as mulheres o personagem não mede esforços no sentido de mostrar-se viril. Para Macabéa, destacou que a moça era “um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (p. 60), expressão de sentido dúbio, capaz de sugerir dois tipos de prazeres que Olímpico buscava em uma mulher: o sexual e o estético. Já que Macabéa é incapaz de possibilitar qualquer um desses gozos, a moça não reforçará o caráter másculo do operário, sendo justificada a sua substituição. Quando encontra Glória e percebe que com aquela mulher estes e outros desejos (os filhos, algum nível de ascensão social, já que Glória estava pelo menos com vantagens em relação a ele), podem ser satisfeitos. Para conquistar a colega de Macabéa, Olímpico recorre a métodos antigos, que não são somente seus, já que quando menino “fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar as pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher” (p. 44). Ele, anteriormente descrito como macho de briga, toma a seguinte ação:

Ele, para impressionar Glória e cantar logo de galo, comprou pimenta-malagueta das brabas na feira dos nordestinos e para mostrar à nova namorada o durão que era mastigou em plena polpa a fruta do diabo. Nem sequer tomou um copo de água para apagar o fogo nas entranhas. O ardor quase intolerável, no entanto o enrijeceu, sem contar que Glória assustada passou a obedecer-lhe. Ele pensou: pois não é que sou

¹⁵³ Em associação com a imposição e valorização da virilidade para o homem nordestino, lembramos a expressão “cabra macho”, muito utilizada nessa região do Brasil, para referir-se às demonstrações de força, vigor e robustez masculinas. Em *A hora da estrela*, Olímpico é associado à figura do cabra macho.

um vencedor? E agarrou-se em Glória com a força de um zangão, ela lhe daria mel de abelhas e carnes fartas (p. 65).

Vigoroso, destemido, enérgico, potente, dominante – é assim que Olímpico coloca-se diante de Glória e faz com que ela, impressionada, submeta-se a ele. O fato de Olímpico considerar-se um vencedor pode ser explicado pela percepção que o alcança, de que a partir dali teria, definitivamente, uma relação amorosa vantajosa, mas também porque conseguira passar pelo teste de virilidade sem demonstrar o menor sinal de fraqueza e, tal qual um galo domina o galinheiro e faz-se soberano mesmo estando em minoria, Olímpico finalmente dominara Glória. O contraste de reações é visível, ao voltarmos algumas cenas no romance, quando ainda namorava Macabéa, e resolve pegar a jovem em seus braços e suspendê-la. Segue o diálogo entre Olímpico e Macabéa:

– Eu sou um e você me vê magro e pequeno mas sou forte, eu com um braço posso levantar você do chão. Quer ver?
 – Não, não, os outros olham e vão maldar!
 – Magricela esquisita ninguém olha.
 E lá foram para a esquina. Macabéa estava muito feliz. Realmente ele a levantou para o ar, acima da própria cabeça. Ela disse eufórica:
 – Deve ser assim viajar de avião.
 É. Mas de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando. Mas era delicada e foi logo dizendo:
 – Não se incomode, foi uma queda pequena.
 Como não tinha lenço para limpar a lama e o sangue, enxugou o rosto com a saia, dizendo:
 – Você não olhe enquanto eu estiver me limpando, por favor, porque é proibido levantar a saia.
 Mas ele emburrara de vez e não disse mais nenhuma palavra. Passou vários dias sem procurá-la: seu brio fora atingido (p. 52-53).

Nota-se a vergonha de Olímpico diante do fracasso. A queda de Macabéa denunciava que ele não era forte o suficiente, mesmo para corpo tão esguio quanto o da jovem. Diferente do que acontece quando desafia a própria lógica natural das coisas e come a pimenta sem pestanejar, diante de Macabéa Olímpico falha em ser aquilo o que seu padrasto, sua terra e sua criação prepararam-no para ser: um macho inabalável.

Talvez seja porque também sabe do seu caráter de precariedade que Olímpico esforça-se em não trazer nem mesmo a menor fragilidade para o trato com Macabéa, pondo-se diante dela, a todo o tempo, como superior. Sobre as posturas dos dois, o narrador pondera que “Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta” (p. 47). Por mais que tenham os mesmos pobres e fracassos antecedentes, Olímpico visivelmente considera e coloca a si próprio como acima da jovem. Não apenas ele, mas também, nascendo da ironia de Clarice, as palavras do narrador

explicitam a comparação, supondo que a vida de Macabéa “(...) era tão insossa que nem pão velho sem manteiga. Enquanto Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen” (p. 58). *O pão velho sem manteiga versus o precioso sêmen*. Não há dúvidas de qual lado Rodrigo situa a vantagem. Não podemos esquecer, no entanto, que Macabéa é uma resistente. Sendo assim, não há nenhum tipo de imposição para a qual a personagem não produza ao menos um de seus mínimos escapes, de forma que não seria diferente na relação com Olímpico.

Neste caso, a principal resistência de Macabéa não é proveniente do encontro entre masculino e feminino, embora isso também possa ser observado, conforme demonstramos, mas é da lógica da existência: Macabéa consegue existir enquanto indivíduo; Olímpico não. Por ser a estereotipia do sertanejo nordestino, ele é um personagem a ser classificado somente na categoria de personagem-tipo, ou seja, ele não consegue transpor a barreira da coletividade e apresentar marcas individuais.

A opção da autora por representar Olímpico como destituído de individualidade não é uma atitude ingênua – na verdade, faz parte da composição estrutural de *A hora da estrela* como romance social. Olímpico é o característico personagem do romance realista, como são a tia de Macabéa e a própria Glória. No caso de Glória, lembrando suas características, destacamos que esta também não alcança a condição de indivíduo, tendo em vista que existe na direção de um perfil social caricato. Ela é a estereotipia do feminino, quer seja pelo interesse de conseguir um matrimônio, inclusive dedicando ao homem submissão, quer seja na exploração de sua sensualidade. Nesse segundo aspecto, desperta a atenção o seguinte fator: apesar de Macabéa ser apresentada como tendo o sonho de tornar-se Marilyn Monroe, é Glória quem efetivamente busca esse ideal, ao tingir os cabelos de loiro, tal qual Monroe e, mais uma vez, seguir conduta padronizada, em harmonia com o estilo veiculado pelo cinema e produções culturais de massa da época. É irônico, portanto, considerar que o desejo de Macabéa seja, na verdade, perseguido por Glória, fator que acentua o caráter tipológico da personagem.

Incluir ironia como chave de leitura para *A hora da estrela*, sobretudo ao considerarmos o embate entre o tipológico da maioria das personagens em contraste com o individual de Macabéa, permite considerável avanço nas discussões. Recorremos às considerações de Northrop Frye¹⁵⁴ que retoma a figura do Eiron e expõe seu diálogo com Alazon, como forma de demonstrar a maneira de operação do irônico. Através de sucessivas

¹⁵⁴ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

perguntas, Eiron faz com que Alazon entre em contradição, ao ponto de ficar sem respostas, e acabe por deixar em evidência que nada mais possui a não ser um discurso vazio. E é isto, para Frye, a ironia: pôr as fragilidades em destaque, evidenciar os limites. Em síntese, ironizar é apontar a falha, a falta, o erro.

Em continuidade ao seu pensamento e ancorado nas reflexões aristotélicas sobre modos narrativos, Frye ocupa-se em observar a ação do protagonista e seu alcance para a construção narrativa. Como quinta possibilidade, ou quinto modo narrativo, tem-se o modo irônico, caracterizado por um protagonista situado em condição inferior à desejável para a humanidade. Existindo em tal contexto de inferioridade, a personagem funciona como instrumento de denúncia das opressões do mundo. Sendo assim, para Frye, a ironia é meio de exposição das limitações humanas e, especificamente no campo criativo, estratégia de denúncia do vilipêndio do humano.

Após as postulações de Frye, outro estudo a respeito da ironia que merece destaque é o de Linda Hutcheon¹⁵⁵. Em suas considerações, Hutcheon explana abordagens anteriores a respeito do assunto, inclusive a de Frye, fazendo a todas o seguinte acréscimo: a ironia é também um ato político. A autora parte de produções que alcançam destaque na história recente da literatura, como as feministas, por exemplo, para afirmar que, nesses casos, ironia não está presa à retórica, mas antes, é uma estratégia discursiva amplamente conectada à função política da linguagem e do discurso. Por essa razão, Hutcheon observa que o ironista é aquele capaz de usar o sistema do qual ele próprio faz parte para falar contra este mesmo sistema. Nesse sentido, a ironia, alerta a pesquisadora, é uma arma. Ela pode tanto opor-se quanto subverter, em algum nível, o que está consagrado. Isso é possível, pois a ironia possui um “poder que existe em seu potencial de desestabilizar”.¹⁵⁶

A ironia está presente em *A hora da estrela* na personagem Glória, por exemplo, que parece superior à Macabéa, mas que, na realidade, não passa de um ser que se deixou devorar pela estereotipia. Pior do que isso, ainda luta em vão a fim de alcançar um padrão que não chega nem perto de integrar. Também, a ironia está presente em Olímpico, em seus diálogos comicamente arranjados para disfarçar sua falta de conhecimento, na avaliação estética que faz de si próprio, sem nem desconfiar que as cariocas repugnavam sua arrumação, bem como na importância que o operário confere a si, quando não passa de uma vida nordestina explorada numa cidade hostil.

¹⁵⁵ HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 56.

O mais marcante, no entanto, é que no caso de *A hora da estrela* o recurso irônico opera a fim de que sejam expostos os limites do romance social. Para isso, Clarice insere-se dentro do próprio sistema, no sentido de que produz um romance social e, por meio dele, expõe as fragilidades desse modelo narrativo. A temática escolhida por Lispector, do migrante nordestino pobre, é questão axial do romance realista brasileiro. Entretanto, o que ocorre em *A hora da estrela*, com a escolha da abordagem do fazer do escritor e de apresentar ao público o romance se fazendo, é estratégia que permite reflexão não apenas a respeito do perfil das personagens que coloca em cena, mas também sobre o processo de criação dessas personagens. Neste sentido, Clarice procede a uma representação da representação e explora os limites nos quais esbarraram os realistas.

A principal limitação esboçada por Clarice corresponde à característica realista de concentrar-se na construção de personagens tipológicas. A tradição dos romances regionalistas seguiu o afã de apresentar personagens símbolos de coletividades de forma que, no geral, não conferiu marcas de personalidade a estes. A ausência de marcas individuais aponta para um relativo fracasso no objetivo traçado pelo intelectual moderno, que pode ser explicado da seguinte maneira: a busca por representar o outro não alcança total êxito, porque no romance realista, esse outro existe somente como grupo e não como indivíduo.

O fato de Macabéa ser simplesmente Macabéa, não se adequando a nenhuma forma fechada de nordestina, mulher, órfã, ou de pessoa pobre, faz com que a jovem encontre meio imprevisto de existir, apartada da estereotipia. Não é o caso de Glória, Olímpico e nem mesmo da tia da jovem, descritos como caricaturas sociais. Considerando Macabéa, no entanto, embora Rodrigo S.M. não consiga estabelecer reflexões a respeito do escape da personagem, ele é capaz de captar a individualidade da moça e registrá-las especialmente por meio da narração de ações. Posta lado a lado com os demais personagens, Macabéa denuncia que toda coletividade, na verdade, é formada por indivíduos. Denuncia também que é possível, mesmo dentro do romance social, construir personagens que não estejam enredadas na malha da rede tipológica.

Além de não se encaixar na perspectiva do tipo, Macabéa ainda representa, inconscientemente, enfrentamentos aos perfis coletivos com os quais convive, meio pelo qual Clarice demonstra que as coletividades possuem pontos de quebra. Com a tia foi, principalmente, o não se deixar enredar pela beatice; com Glória, a espontaneidade em existir, enquanto a outra falhava na perseguição a um padrão de beleza; com Olímpico, a rejeição ao engodo de fazer parecer ser o que não era. Sobre este último caso, podemos citar algumas

situações do romance que evidenciam como o comportamento desviante de Macabéa perturba os ideais coletivos que Olímpico esforça-se em manter.

Por exemplo, o masculino tão bem estruturado de Olímpico, próprio dos homens nordestinos, é confrontado em mais de uma ocasião por Macabéa, quando a moça faz perguntas cujas respostas não são do conhecimento do rapaz. Ele, que “não só pensava como usava palavreado fino” (p. 54), não sabe dar a definição de alguns termos relativamente simples perguntados por Macabéa, mas também é incapaz de assumir que não sabe, chegando até mesmo a criar respostas equivocadas para que a então namorada não perceba o seu desconhecimento. Vejamos exemplos, nos quais as provocações são feitas por Macabéa e respondidas por Olímpico:

- Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?
- Silêncio.
- Eu sei mas não quero dizer.
- Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
- Cultura é cultura, continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.
- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?
- Ora, é fácil, é coisa de médico.
- O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é Conde? É príncipe?
- Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio (p. 50).

O silêncio de Olímpico e mais o fato de ficar emburrado diante das perguntas de Macabéa, sugerem o desconforto causado pela jovem, uma vez que coloca o operário frente a uma de suas limitações e ameaça a sua performance de homem completo, inabalável. Quando afirma ter relógio, Olímpico utiliza, como último recurso e forma de encerrar o diálogo, a lembrança de que se Macabéa escuta a Rádio, é porque falta para ela algo que ele tem – com isso, a “superioridade” é forjada. Novamente, a ironia está presente porque, ao tempo em que apresenta as respostas de Olímpico para Macabéa, o narrador não deixa de destacar que se trata de invenções. Os discursos falhos e farsantes do personagem, mais do que fazerem visíveis as vulnerabilidades de Olímpico, sugerem que ele e Macabéa não estão muito distantes, ou seja, ele não é superior à jovem como deseja fazer parecer. Aos dois, falta conhecimento sobre as coisas do mundo¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Além dos exemplos mencionados, convém lembrar que os diálogos entre Olímpico e Macabéa, além de incomuns, beiravam o ilógico, como por exemplo, conversas sobre parafusos, pregos e curiosidades desconexas ouvidas na Rádio Relógio, tudo sendo dito em meio a encontros amorosos. A estranheza desses momentos não é apenas responsabilidade de Macabéa, mas também de Olímpico, a respeito do qual o narrador observa reclamar do diálogo murcho de Macabéa, “sem notar que ele próprio era de poucas palavras” (p. 56). Em verdade, ao

A existência de Macabéa revela a limitação dos tipos em ainda outro aspecto. As suas facetas que são mais desenvolvidas ou passam a ser mais exploradas a partir do encontro com Olímpico, revelam que, com ele, Macabéa expressa os desejos sexuais antes pouco mencionados. Os prazeres que costumavam vir em sonhos passam a manifestar-se depois de estar com Olímpico, agitando toda a frágil estrutura do corpo da moça: “era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar” (p. 45). Em ainda outro trecho, o narrador interroga os prazeres expressos por Macabéa:

Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar (p. 61).

A reação de Macabéa evidencia ser a presença de Olímpico fator suficiente para impossibilitar, de uma vez por todas, a ideia levantada por Rodrigo S.M. no princípio narrativo de Macabéa como moça assexuada. O próprio narrador, conforme observamos, reconhece seu equívoco e marca a sensualidade como presente na moça. Era virgem e possuía ovários murchos, é bem verdade, mas nada disso tem relação com o desejo sexual, este que, definitivamente, está presente na personagem.

Além do desejo sexual, o namoro faz com que Macabéa tenha pequenos pensamentos em relação ao futuro, sobre o qual indaga se, sendo Olímpico deputado, ela passaria a ser deputada, pois imaginava que o casamento automaticamente dar-lhe-ia o título. A breve indagação de Macabéa interessa-nos por ser sugestiva de que a jovem pensou em casar-se com Olímpico, o que é significativo, ao considerarmos que a moça pouco pensa em futuro e raramente atreve-se a sonhar. De fato, Olímpico desperta em Macabéa sensações não assumidas, ou nem sequer experimentadas pela jovem em outros encontros, ou a partir de outras vias. No entanto, o desejo de permanecer na relação com Olímpico, inclusive ligando-se matrimonialmente a ele, não quer dizer, em nenhuma medida, que Macabéa veja na manutenção do namoro o principal objetivo de sua vida. Lembramos que no instante imediato ao término, ao invés da tristeza e sofrimento esperados para quem enfrenta o rompimento de uma relação, a jovem continuou e fez, do luto pelo relacionamento, o momento de uma festa,

analisarmos a dinâmica do casal notamos que, entre os dois, quem mais toma a iniciativa nos diálogos é Macabéa, contrapondo a posição de Olímpico como quem domina o discurso.

organizada por ela mesma no banheiro do trabalho. A resposta inesperada de Macabéa ao abandono pega Olímpico de surpresa, tanto que o operário une-se à moça em dar boas gargalhadas, e também surpreende a Glória, a ponto de esta imaginar que Macabéa havia enlouquecido.

Com essa postura, o romance evidencia que a extrema fragilidade de Macabéa não havia sido cooptada por Olímpico. Já que a jovem não se encaixa em nenhuma definição discursiva preexistente a respeito do ser mulher, tampouco a forma de colocá-la em submissão, encaixa-se. Olímpico não consegue a submissão completa de Macabéa como acontece com Glória, o que soa curioso; Macabéa aparenta ser extremamente mais frágil, em comparação a Glória, o que induz o pensamento de que tê-la em submissão seria tarefa mais fácil. No entanto, Glória representa um tipo; Macabéa não. É justamente esse o fator determinante em estabelecer a diferença concernente a este aspecto entre as duas personagens.

É digno de nota que os três personagens que se relacionam mais intimamente com Macabéa – Rodrigo S.M., Glória e Olímpico – recebem nomes que carregam em seus significados as ideias de honra, fama e de pessoas célebres, merecedoras de reverências. Com isso em mente, notamos que a disparidade dos três em relação a Macabéa é anunciada desde as escolhas de seus nomes, uma vez que fazendo o exercício comparativo, veremos a pequenez e insignificância sugeridas pelo nome de Macabéa, que lembra o pequeno grupo judeu, em contrapartida à suposta grandiosidade que os demais personagens trazem consigo desde o batismo. A análise de seus perfis, no entanto, revela o contrário da honra sugerida pelos seus nomes. Rodrigo não é um homem célebre, Glória não é uma verdadeira luz e Olímpico não é um virtuoso, aproximado aos deuses. Toda essa caracterização é irônica.

Macabéa, por sua vez, é exatamente o que seu nome sugere: pequena, precária, mas resistente com as armas que tem. A busca de Rodrigo em reduzi-la ao sofrimento e fracasso, as privações e moralismo da tia, o estardalhaço de mulher que é Glória e o feminino exuberante frente a sua ausência de jeito para existir como pessoa e como mulher e, ainda, o encontro com o masculino de Olímpico, que pela necessidade em fazer-se rígido, poderia tê-la paralisado, são vencidas através do escape. Macabéa existiu como ela mesma; ela não foi um grupo, simplesmente, mas foi Macabéa. E esta é a sua vitória.

Também ironicamente, a personagem recebe previsões de seu futuro que lhe dão, pela primeira vez, coragem de ter esperança. O final feliz de Macabéa, com um homem estrangeiro que lhe proporia casamento, ocorre como nos contos de fadas, só que parodicamente, enredado no cruel do destino: o cavalo branco é na verdade um Mercedes amarelo e o casamento é um atropelamento. Ao fim de tudo, quando Macabéa já estava no chão, após ter

sido atropelada, a moça reluta em ceder à morte e tenta viver. Diante disso, narrador e personagem entendem que, para ela, no que concerne ao seu existir no mundo, não havia a necessidade de nenhuma busca; na verdade, nunca tinha sido preciso busca alguma. Lemos: “se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher (...) Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher” (p. 84). O destino de Macabéa, portanto, era simplesmente o de ser Macabéa. E, neste ponto, a personagem não é derrotada.

Macabéa também é reconhecida como alguém que vive, desta vez sem a definição de viver à toa mas como um ser que está no mundo com ímpeto e vontade de vida. Macabéa não apenas fora mulher desde o primeiro vagido, como também fora clandestina desde o começo, porque sobreviveu quando as péssimas condições nas quais vivia produziam a sua morte e, sobretudo, porque escapou de toda a perspectiva determinista que para ela ofereceu apenas o sofrimento. Macabéa é clandestina pela sua resistência improvável e alegria impossível. Morre, é bem verdade. Mas não é o fato de escapar da morte o que faz de alguém um/uma resistente, vimos com Didi-Huberman¹⁵⁸. O que importa, neste caso, são as possibilidades de escape que as insubmissões de Macabéa permitem-nos fazer perceber. Como se a cada ato que é ao mesmo tempo de infração e produção de vida, a jovem proporcionasse aos leitores a visão de que nós também podemos existir e resistir pelos improváveis.

Morreu lutando pela vida e repetindo as palavras de um dos títulos: *quanto ao futuro*. Para esse abismo que é o futuro, Macabéa lança-se logo em seguida, renunciando o que viveria sua autora, Clarice Lispector, morta pouco depois da publicação de *A hora da estrela*. Despede-se quase em concomitância com a personagem que se tornou uma das mais populares da literatura brasileira. Ao fim do romance, e de toda a trajetória de procura pelo acerto com a linguagem e da representação da alegria, deparamo-nos com uma cena que nos oferece boa finalização para a leitura crítica da narrativa: já nos instantes finais de sua vida, enjoada, Macabéa quase vomitou algo luminoso. É, definitivamente, sua hora de estrela. *Brilhou*. Desde sempre era questão de saber enxergar o brilho.

¹⁵⁸ Para mais detalhes sobre como a resistência não está associada ao não morrer, ver o segundo capítulo dessa dissertação, na terceira seção, intitulada “Vida vaga-lume”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como aproximar-se de uma grande escritora? Como desenvolver trabalho crítico sobre alguém demasiadamente lida e, tantas vezes, brilhantemente lida? Quanta coragem é necessária? A resposta não pode ser outra: aproximando-se. Este contato rende leituras como a apresentada através deste estudo, que intentou evidenciar um dos motivos dos grandes escritores assim serem nomeados: sobre o trabalho deles sempre há o que ser dito.

Ao longo desta dissertação, um dos títulos mais populares da literatura brasileira, *A hora da estrela*, foi revisitado com o objetivo de fomentar novas discussões a respeito do romance e de sua personagem principal, Macabéa. Para isso, revisitamos a fortuna crítica de Lispector, destacando lacunas nas quais esta pesquisa encontra sua questão nuclear, além de termos analisado a composição do romance e seu lugar no universo ficcional clariceano e na literatura brasileira. E o mais importante: estabelecemos reflexões a respeito de Macabéa que cumpriram o objetivo de lançar questionamentos às leituras tradicionais a respeito dessa personagem. Tais interesses de pesquisa permitem concluir que *A hora da estrela* ocupa um papel de extrema relevância na obra da autora, não apenas pelo sucesso que detém frente ao público e à crítica especializada, mas, sobretudo, por lograr êxito em ligar-se a uma das mais contundentes tradições da literatura brasileira (o romance social), ao mesmo tempo em que expõe os limites desse projeto e o situa ao lado de um romance que discute a sua própria elaboração. No centro da construção romanesca, Clarice Lispector apresenta uma personagem que representa uma multidão de indivíduos, mas, para isso, percorre o sentido contrário das representações que miram o coletivo.

De fato, *A hora da estrela* finaliza uma das trajetórias mais sólidas e prestigiadas de nossa literatura, fazendo isso através da retomada explícita de estratégias e aspectos que sempre estiveram presentes na escrita de Clarice Lispector. Ao tempo em que destacamos questões concernentes à criação da personagem principal, observamos a presença de elementos que indicam as principais contribuições de Clarice para o cenário literário brasileiro, em pelo menos quatro linhas principais: primeiro, a exploração dos limites da linguagem; segundo, exploração das estruturas dos gêneros textuais; terceiro, a relação com o outro e quarto, a presença recorrente das sutilezas nas narrativas.

A exploração da linguagem é visível na busca de Lispector por transformar em palavra o inapreensível da vida e da existência. Ciente de que escrever ficção é também buscar o campo do indizível, Clarice faz das entrelinhas espaço determinante para a produção de sentidos em seus textos. Também, opta pela utilização inesperada de recursos da língua

portuguesa, como inversões sintáticas, além da aproximação inusitada de palavras que pertencem a campos semânticos destoantes. Há ainda as abruptas alternâncias entre discurso direto e indireto, perceptíveis não apenas na mudança de direção do narrador para personagem, mas principalmente na repentina guinada de falas das personagens para seus pensamentos. Esse caráter de diferença que a linguagem alcança nas produções da escritora exerce direta influência no segundo fator mencionado acima, a saber, na forma que os gêneros textuais assumem, quando escritos por Lispector. Ausência de linearidade, alternância entre tempos, questões deixadas em aberto nas narrativas e opção pela prosa poética, fazem com que os textos da escritora não apresentem estruturas fixas. Em *Água viva*, romance anterior a *A hora da estrela*, a narradora condensa o que abordamos a respeito da linguagem e estrutura textual ao afirmar: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais¹⁵⁹”.

No que diz respeito à relação com o outro (por outro, entende-se aquele sobre quem se fala), a contribuição de Clarice para a nossa literatura é trazer para o texto literário a alteridade desprovida de hierarquias. Em Clarice Lispector, o outro não está abaixo do eu, subjugado a quem na narrativa ocupa o lugar privilegiado do discurso – na verdade, o eu e o outro são descritos a partir de muita proximidade, de forma que o outro é tão ou mais forte do que aquele que fala a respeito desse outro. Sendo um cego, um criminoso assassinado com 13 tiros, ou uma anã, pertencente à menor raça do mundo, o outro desestabiliza o eu, ameaça demolir as fronteiras do eu e, em algum momento, o invade, do modo como a moça nordestina invadiu Rodrigo e invadiu Clarice Lispector. Cabe destacar, ainda, que esse outro nem sempre é um humano: ele pode ser uma planta, uma rosa, um cavalo, búfalo, rato, galinha, uma barata. Em comum, o fato de serem indomesticáveis. O outro escrito por Clarice é livre. Este talvez seja o maior legado da escritora.

Como último ponto, a presença de sutilezas. De fato, o pequeno é instrumento constitutivo dos textos de Lispector, desde os pequenos acontecimentos que operam como desencadeadores das epifanias, até as personagens que são, em suas próprias definições físicas e de importância, pequenos. A figuração do mínimo em Clarice não deixa de ser carregada de importantes significados, o que interfere no perfil do leitor que consegue, de fato, acessar o texto clariceano. Em palavras simples, Clarice exige que olhemos as miudezas.

¹⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rocco: 1998c, p. 13.

Todos os quatro elementos aqui apontados estão presentes em *A hora da estrela*. Em relação aos aspectos estruturais, os desvios em relação à gramática da língua portuguesa integram a narrativa, em especial quando o discurso direto é concedido a Macabéa. No que concerne à questão do gênero textual, é bem verdade que esta é a narrativa mais bem acabada de Clarice Lispector, por assim dizer, no sentido de que é, em *A hora da estrela*, que melhor conseguimos identificar os elementos da narrativa e apontar uma linearidade. Ainda assim, o texto também não apresenta estética fixa, sobretudo pela característica de ser um romance feito ao mesmo tempo em que é lido e questiona o seu próprio processo de produção.

Em relação ao terceiro fator, a relação não hierarquizada com o outro é um dos pontos altos desta narrativa. O intelectual Rodrigo S.M., em posição cuja superioridade parece incontestável, vê-se desafiado por uma jovem nordestina, pobre, de importância irrelevante para o mundo. Aproximado dela, Rodrigo torna-se um pouco Macabéa, o que não apenas provoca estremeamento na relação entre os dois, lançando suspeição sobre a presumida distância tomada pelos narradores tradicionais, como ainda questiona e expõe os limites de criação e representação inerentes ao trabalho ficcional. Dessa forma, Macabéa não é subjugada por Rodrigo, apesar de sua fragilidade. O eu e o outro assumem potências de existência e convivem através de trocas estabelecidas entre si, nas quais não há um contundentemente mais forte, mas sim uma alternância e equilíbrio de forças, ainda que mínimas.

Por fim, Macabéa consolida a importância do pequeno no texto clariceano. Destituída das grandes glórias e grandes ações, a jovem evidencia como os mínimos gestos são capazes de desestabilizar lógicas opressoras que parecem não oferecer a menor chance de escape: a vaidade improvável de Macabéa, seus pequenos luxos, sua espontaneidade, sua dança e alegria apesar de tudo. Visíveis através das pequenas ações, esses fatores demonstram que é sempre possível trair o que se apresenta como mais forte, ainda que o forte opere por uma lógica de controle que pareça inescapável. A verdade é que, ao olharmos para o pequeno, deparar-nos-emos com a seguinte conclusão: nenhuma captura é total.

Assim, *A hora da estrela* reúne as principais contribuições de sua autora para a nossa literatura. O livro tardio de Lispector, para lembrar o conceito de Said abordado neste estudo, é a produção maturada ao longo de uma vida e, no entanto, desviante, em relação à trajetória anterior. É como se todo um caminho tivesse sido percorrido, para que a escrita finalmente tomasse esse desvio. Responsável por inseri-la na tradição dos romances engajados socialmente, o último romance obriga um novo olhar sobre toda a escrita anterior, para que de todo o percurso seja retirada a ideia de uma escrita descomprometida com questões sociais.

No entanto, Clarice não se liga à tradição da literatura social, sem questioná-la e sem renová-la.

A interrogação que move esta pesquisa encontra uma resposta possível. Iniciamos a dissertação, perguntando o que indicavam as ações em Macabéa e agora reafirmamos: as ações da personagem, expostas especialmente a partir do segundo capítulo, evidenciam o caráter desestabilizador do pequeno. Conforme argumentado, Macabéa foi, de fato, destinada a privações e infelicidade. Ela é a continuidade da história do migrante nordestino que, mesmo tendo escapado da seca, é vitimado por outra forma de sofrimento, uma vez que se vê enredado em uma cidade na qual apenas a sua força importa, para fins de exploração. Tal destino não prevê a possibilidade de luxos, do deleite da vida, tampouco da alegria, coisas que Macabéa alcança, ainda que pelo mínimo. É neste ponto que Macabéa ilustra o poder de desestabilização das pequenas ações. Ela não põe fim ao vilipêndio imposto a si e a seus semelhantes (na verdade, não se trata de pôr fim a nenhum tipo de opressão), mas afirma a sua vontade de viver, que se situa muito além de sobreviver.

O conceito de vida vaga-lume, formulado a partir de Pasolini e ampliado com as considerações de Didi-Huberman, expressam teoricamente aquilo o que Clarice Lispector fez na ficção com Macabéa. A importância de tal conceito reside no fato de que permite a validação de vários modos de vida possíveis, além de deixar em evidência a importância de ajustar o olhar para perceber as miudezas. É este esforço que nos permite dizer que Macabéa é vaga-lume.

A resistência improvável de Macabéa, o brilho irrisório, mas dotado de extrema vitalidade, lembra-nos da possibilidade de sermos vaga-lumes. É preciso, tal qual Macabéa, resistir. Pasolini fez precisa observação, ao afirmar que existe um inimigo muito poderoso, responsável por drenar a nossa força de vida, que está em toda a parte, impregnado em nossas relações, organizações sociais e culturas. O filósofo não viveu o suficiente para presenciar de que maneira esse fenômeno continuaria a manifestar-se, mas o que temos visto com forte ímpeto nas últimas décadas é, de fato, a presença cada vez mais comum e menos preocupada em esconder-se, de mecanismos de controle, representados por líderes autoritários que ganham notoriedade em todas as partes do mundo. Por conta disso, a tolerância ao diverso está a todo o tempo sob ameaça; desejos, sonhos, modos de existência estão sendo capturados. A vida está cooptada.

Acabar com o autoritarismo que nos cerca parece tarefa impossível. Ele está por toda a parte e, não há dúvidas, é mais forte do que nós. Mas ainda que não possamos derrotá-lo por completo, é possível existir apesar dele. Encontramo-nos com Macabéa para afirmar que

assim como ela escapou da vida restrita ao sofrimento imperante, podemos impor pequenas derrotas às estruturas que cerceiam a vida – por existirmos, vivermos nossas vidas desviantes, assumirmos nossos desejos e produzirmos alegrias quando só podemos ser tristes. Tudo isso está ao nosso alcance e talvez seja nossa forma mais eficaz de resistência.

Encaminhando-se para suas últimas considerações a respeito da força dos vaga-lumes, Didi-Huberman faz referência a *Border*, videograma produzido por Laura Widdington, em 2004, com imagens de refugiados afegãos e iraquianos na França. As imagens flagraram o grupo tentando escapar da polícia e fugir para a Inglaterra. No referido contexto, imagina-se que o pessimismo e desesperança tomem todo o espaço. No entanto, Widdington captura um homem em passos de dança, movimentando um cobertor sob sua cabeça. Didi-Huberman concentra-se nessa imagem e observa:

O que aparece nesse corpos em fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo. O que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma. Belezas gratuitas e inesperadas, como quando esse refugiado curdo dança na noite, ao vento, tendo seu cobertor como única vestimenta: este é o ornamento de sua dignidade e, de certa forma, de sua alegria fundamental, sua alegria apesar de tudo¹⁶⁰.

Apesar de tudo. Não há regime, macro ou micropolítico, capaz de retirar a nossa capacidade de dançar, ainda que minimamente. Escrevemos a partir de um Brasil que agoniza, invadido por virulentas ondas de ódio. Tem sido difícil ser mulher, negro(a), nordestino(a), indígena, LGBTQIAP+ no Brasil. Tem sido difícil fazer ciência no Brasil – tudo está sob ataque. Em verdade, tem sido difícil não morrer no Brasil. Mas resistimos antes, resistimos desde sempre e daremos conta de resistir agora – seremos vaga-lumes.

Tal qual Clarice, optamos por finalizar esta dissertação voltando ao início, às palavras apresentadas na epígrafe, retiradas do romance *Água viva*. Como quem pressente que viver é resistir, a narradora diz: “vamos não morrer como desafio? Não vou morrer, ouviu, Deus. Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto¹⁶¹”. É exatamente isso.

Esperamos que o estudo aqui apresentado auxilie o romance a inspirar o fortalecimento de algumas vidas. Deve ser essa uma das funções da crítica literária: promover o encontro da literatura com o leitor. Que o trabalho crítico desperte outros olhares e produza novas interrogações e interpretações, de modo a não se encerrar por aqui. Sobre Clarice,

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 157,

¹⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998c, p. 94.

sabemos: continuarão dizendo. Literalmente, em muitas partes do mundo (ainda bem!). Por aqui, finalizamos com o mesmo sentimento expresso pelo eu-lírico de Carlos Drummond de Andrade: “*fascinava-nos, apenas. / deixamos para compreendê-la mais tarde. / Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice*¹⁶²”.

¹⁶² ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão de Clarice Lispector. IN: _____. **Discurso de primavera e algumas sombras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 72.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão de Clarice Lispector. IN: _____. **Discurso de primavera e algumas sombras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 71-72.
- ARAUJO, Elisama Fernandes. Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga: a escrita vaga-lume de Clarice Lispector. IN: XIV Encontro da ABRALIC, 2014, Universidade Federal do Pará. **Anais Eletrônicos**. Belém do Pará, 2014, p. 408-416. Disponível em: file:///C:/Users/user/Downloads/2014_1434476212.pdf. Acesso em 02 de maio de 2022.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos: a trama do tempo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol. 2. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- _____. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Vol. 1. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- BOSI, Alfredo. Sobre Vidas secas. IN: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 149-153.
- _____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BRANCO, Lucia Castello. Todos os sopros, o sopro. IN: _____. BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 82-90.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. IN: LORDE, Audre et al. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Org: Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 212-230.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. IN: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 124-131.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. IN: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989, p. 140 – 162.
- CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. IN: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos**. Concepção visual e projeto gráfico: Izabel Barreto. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 131-163.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. 1933 – Micropolítica e segmentaridade. IN: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 91-125.
- _____. PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. IN: _____. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 49-90.
- _____. GUATARRI, Félix. O que é uma literatura menor? IN: _____. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 33-53.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vara Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FITTIPALDI, Eliane. Adolescentes de Clarice nos caminhos turbulentos do feminino. IN: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 95-111.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Gallindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa. Coordenação Editorial: Diego Rodrigues, Fernando Nuno, Naiara Raggiotti. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Organização: Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Todas as cartas**. Prefácio e notas bibliográficas: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

_____. Literatura e justiça. IN: _____. **Todas as crônicas**. Organização: Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 650-651.

_____. Felicidade clandestina. IN: _____. **Todos os contos**. Organização: Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 393-396.

_____. A imitação da rosa. IN: _____. **Todos os contos**. Organização: Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 159-178.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Programa Panorama**: Panorama com Clarice Lispector. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner. São Paulo, TV Cultura, fev. 1977 (levado ao ar pela primeira vez em 28 dez. 1977). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, acesso em 19 de abril de 2022.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Uma esperança. IN: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 192-193.

_____. Hermética? IN: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 79.

_____. Pertencer. IN: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 110-112.

NAPOLITANO, Marcos. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. IN: **Literatura E Sociedade**. Vol. 21, n. 23, 2016, p. 230-243. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/9886/1042>, acesso em 02 de outubro de 2022.

- NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector “Jornalista”. Páginas femininas e outras páginas**. São Paulo: Senac, 2006.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. IN: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 91-139.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O seco e o molhado: a transubstanciação do regional no romance de Clarice Lispector. IN: **Travessia: Clarice Lispector**. Santa Catarina: Editora da UFSC, v. 14, p. 96-117, Janeiro, 1987. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17510/16089>. Acesso em 16 de abril de 2022.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.
- _____. A escrita (do) impossível em A hora da estrela. **Fronteiraz**, v. 23, dez/2019, p. 24-41. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p24-41>. Acesso em 22 de junho de 2021.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. IN: **Caderno Mais – Folha de São Paulo**. 1997, p. 5 – 12. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>. Acesso em 26 de março de 2022.
- _____. Uma revoada de vagalumes. IN: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19, vol. 32, 2017, p. 58-61. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/437/422>. Acesso em 01 de maio de 2022.
- SCLIAR, Moacy. A hora de Macabéa. IN: _____. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 238-242.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. IN: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 171–175, (1989) 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636574>. Acesso em 09 de março de 2022.
- SÚSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. IN: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 207–209, (1989) 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636580>. Acesso em 09 de março de 2022.
- VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. Visão da fonte. In: **Cenas de amor em romances do século XX**. Salvador: Quarteto, 2017, p. 129-156.

WISNIK, José Miguel. A coisa social. IN: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 357-371.

_____. **O papel das narrativas na construção do humano**. II Seminário Internacional Arte, Palavra e Leitura. São Paulo: cedacvideos, 2019, 1 vídeo (74 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PhyIEDIah5I>. Acesso em 25 de outubro de 2022.