

Universidade Federal de Santa Catarina

MARIA JOSÉ RIBEIRO

**AS ROSAS DE CLARICE LISPECTOR:
TRAVESSIA E TRANSFIGURAÇÃO**

Tese de Doutorado em Teoria Literária
Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Santa Catarina

FLORIANÓPOLIS
2006

MARIA JOSÉ RIBEIRO

**AS ROSAS DE CLARICE LISPECTOR:
TRAVESSIA E TRANSFIGURAÇÃO**

Tese apresentada à banca examinadora do programa de Pós-Graduação em Literatura, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Teoria Literária.

Professor Dr. Marco Antonio de Mello Castelli - Orientador

FLORIANÓPOLIS
2006

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Nilda, rosa valente que me ensinou a viver minha saúde e força.

À minha família: mãe, Williams, Wilson, Rose e Chico, Zeca, Bel e Roberto. Aos sobrinhos do coração: George, Fábio, Érica, Nanda, João Maria e Miguel e à afilhada Vivian: agradeço por entenderem minhas ausências e por tanto amor!

Ao Dr. Marco Antonio de Mello Castelli, - o Castelli - pela orientação segura e sensível, pela amizade e apoio nessa travessia de quatro anos. Obrigada por me acolher tantas vezes entre suas rosas – esposa, filhas, neta.

Aos professores da minha banca de qualificação, Ana Luiza Andrade e Fábio Lopes, pelo bom adubo pra esta tese.

A todos os professores da UFSC, que conheci em seus excelentes cursos, com a certeza de que os muitos quilômetros rodados (Blumenau – Florianópolis) não foram em vão.

À Salma Ferraz, amiga, que foi minha professora no PPGL.

Aos tantos amigos pós-graduandos, rosas do mesmo galho, na pessoa de Karelayne Coelho.

À minha ex-orientanda de iniciação científica da FURB, hoje Mestre pelo PPGL da UFSC, Luciana Fidélis: amigas de muitas travessias.

À minha atual orientanda, Denise Zimmerman: rosa de talento que desabrocha.

À secretária da Revista de Divulgação Cultural, Daniela Rapcinski, rosa branquinha na agitada parceria diária, e aos bolsistas anteriores que também me ajudaram nessa travessia.

À Noemi Kellerman, rosa belíssima, Chefe da Divisão de Promoções Culturais da FURB, pela amizade, imenso apoio e sabedoria, no cotidiano.

A todos os amigos do CCE da FURB, em especial aos interlocutores mais próximos da Literatura e do Grupo de Pesquisa: Ângela Leven, Zé Endoença Martins, Maicon Tenfen, Alekssandra Piasseca-Till, Elisa Hausmann - amiga de sempre -, pelas trocas, pelos sorrisos diários, pela força.

A todos os amigos de Blumenau, na pessoa de Willy Bernhard, afeto de longos anos - voltarei a esse jardim.

Aos meus queridos alunos – tantos tipos de flores no meu caminho!

À Universidade Regional de Blumenau, FURB, pelo afastamento parcial que me foi concedido, durante o doutorado – sem isso a travessia seria impossível.

E, de Ribeiro pra Ribeiro, à Elba, pela sua dedicação às rosas de todo o Brasil e do exterior que buscam o PPGL da UFSC.

DEDICATÓRIA

Com amor,

ao meu pai, Cecílio, o Marinheiro, - saudades!
à minha mãe, Nilda, companheira, por tudo!

à Dra. Marita Deeke Sasse, orientadora de
mestrado que me mostrou o caminho da
Literatura (e que partiu com o Marinheiro e com o
Bell). Esta rosa-tese é pra você!

Farei cair sobre os homens uma chuva de rosas.
St. Thérèse de Lisieux

RESUMO

Este trabalho - *As rosas de Clarice Lispector: travessia e transfiguração* - investiga o espaço entre a personagem e seu Outro, na obra da autora. O Outro em questão é a rosa, que surge como individualidade nos textos estudados. Nesse espaço marcado pelo movimento, ergue-se uma abordagem dos problemas sociais, um olhar para o mundo, na obra de Lispector. Defende-se que esse pensamento voltado para o mundo pode ser observado ao longo de toda a sua trajetória literária – longa travessia -, até a publicação de *A hora da estrela*, seu último romance, com temática nitidamente social. O encontro com a flor é sempre marcante para os personagens, levando-os, às vezes, à transformação do ser em rosa. Entre eles e a flor, a autora edifica a realidade.

ABSTRACT

This study – Clarice Lispector's roses: passage and transformation - analyzes the space between the personage and the Other, in the work of the author. The Other is the rose, that grows up as a personality in these texts. In this moving space, appears an approaching of the society problems, a look to the world, in Lispector's work. This look exists during all Lispector's literary trajectory – long passage -, till the publication of *The Hour of the Star*, Lispector's last romance, with social thesis. The encounter with the flower is always important to the personage, sometimes leading him till the transformation in the rose. Between the personage and the rose, the author edifies the reality.

SUMÁRIO

Siglas utilizadas para as obras de Clarice Lispector

Introdução.....	10
Parte I	16
A caminho da rosa.....	
1.dos bichos às rosas.....	17
2.o pensamento do mundo e a crítica.....	23
3.a palavra, o outro, o movimento.....	32
4. a experiência, o romance, o feminino.....	41
Parte II	
Quando o Outro é a rosa.....	50
1.encontros com a rosa.....	51
2. Laura, as rosas e a crítica.....	59
3. denúncias da rosa.....	69
4. ao silêncio da rosa.....	76
Parte III	
Quando o Outro é Macabéa.....	83
1.uma rosa do agreste.....	84
2.uma estrela entre pobreza e luxo.....	91
3.um Outro estranho, estrangeiro.....	105
Conclusão.....	110
Bibliografia.....	114

SIGLAS UTILIZADAS PARA OBRAS DE CLARICE LISPECTOR CITADAS NA TESE

AAV	-	Aprendendo a viver
AV	-	Água viva
HE	-	A hora da estrela
LE	-	Legião estrangeira
LF	-	Laços de família
ME	-	A maçã no escuro
OL	-	O Lustre
OEN	-	Onde estivestes de noite
PCS	-	Perto do coração selvagem
PNE	-	Para não esquecer
PSGH	-	A paixão segundo G.H.
SV	-	Um sopro de vida

INTRODUÇÃO

É em pleno movimento que o mundo se ergue, na obra de Clarice Lispector. Nesta tese, investiga-se o espaço deslizando entre a personagem e seu Outro.¹ Nesse entre-lugar, revela-se um olhar para a sociedade, na ficção da autora. Esse pensamento voltado para o mundo pode ser observado ao longo de todo o caminho literário de Lispector, até a publicação de *A hora da estrela*, seu último romance - este com temática nitidamente social. Tal abordagem clariceana vem sendo citada por alguns críticos, desde o lançamento de seu primeiro livro.

Esta análise parte da observação de dois processos básicos de troca com o Outro, ou de dois tipos de relacionamentos, que se diferenciam pela proximidade, ou pela distância inicial personagem-Outro.

No primeiro caso, ocorre um processo de identificação que chega ao espelhamento dos elementos. Trabalha-se também com a hipótese da transformação, com o conceito do devir,² com a possibilidade de personagem e Outro serem aspectos diferentes de um mesmo todo. O eu pode ser uma nuance

¹ Para Lacan há um outro, com inicial minúscula, objetivado. E um Outro, o verdadeiro, em cuja existência a fala se fundamenta. “Quando fazemos uso da linguagem, nossa relação com o outro funciona o tempo todo nessa ambigüidade. Em outros termos, a linguagem serve tanto para nos fundamentar no Outro, como para nos impedir radicalmente de entendê-lo.” LACAN, Jacques. *O seminário – livro 2*. p. 309. As personagens de Lispector buscam o Outro como numa análise psicanalítica que, segundo Lacan, “[...] deve visar à passagem de uma fala verdadeira, que junte o sujeito a um outro sujeito do outro lado do mundo da linguagem.” – p. 310. A autora traz à tona a ambigüidade lacaniana, consciente de que o sujeito é, antes de tudo, um sujeito de linguagem. Segundo JORGE, em *Sexo e discurso em Freud e Lacan*.p.158 “Lacan define ainda o discurso enquanto uma forma de *liame social*. O termo *liame*, oriundo do latim *ligamen*, significando ligação, aquilo que prende uma coisa à outra, e o termo *social*, proveniente do latim *sociu*, significando companheiro, aquele que se associa com outro numa empresa.” Sempre que o termo Outro se referir à obra de Lispector será grafado com inicial maiúscula. Nas demais abordagens, será grafado com inicial minúscula, em itálico.

² Termo empregado por Deleuze, a partir da teoria espinosiana dos afectos: “[...]os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem.[...] Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. p. 220.

do Outro; ou o Outro pode ser um aspecto do eu, sendo o movimento, em tais casos, a transformação, o devir. “Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol?”³ – pergunta Deleuze. Investiga-se, neste trabalho, que elementos do mundo atravessam o devir rosa, nas personagens de Lispector. Assume-se a rosa como elemento que se ergue como individualidade, assumindo o papel do Outro, diante de personagens de seus romances, contos e crônicas.

Na segunda possibilidade de troca, o Outro é diametralmente oposto ao eu. Pelo menos aparentemente, à primeira vista, o Outro é um “eu de jeito nenhum.”⁴ Aqui, o deslizamento entre o eu e o Outro é inicialmente marcado por enorme distância. Mas essa troca revela intensas surpresas, como uma busca de identificação entre narrador/autor e personagem que passa pela adequação da linguagem para se tratar com o Outro. E o deslizamento que se opera, a princípio, entre dois pontos distantes, caminha para a fusão ou mescla dos extremos, trabalhando-se aqui também com a transformação eu-Outro. Em *A hora da estrela*, Macabéa é analisada como o Outro de Rodrigo S.M.

O que ocorre na escritura de Lispector nem sempre é um processo de comunhão, e até mesmo de fusão com o Outro, ou a revelação de sua abertura e generosidade em relação aos seres e às coisas. Defende-se a tese de que a prosa de Clarice Lispector se ergue num entre-lugar, onde se opera um movimento constante entre o eu e Outro. E parte-se do pressuposto de que esse processo de troca nem sempre é marcado pela generosidade, ou pelo amor aos seres e às coisas. Entre o eu e o Outro, há também violência e força, num movimento que revela o indivíduo, a sociedade, enfim, a vida.

³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 220.

⁴ Expressão utilizada por Cixous referindo-se à Macabéa, em *A hora de Clarice Lispector*. p. 113

Do encontro entre personagem e rosa, relação que vai da aparentemente radical oposição ao processo de espelhamento, fusão e pertencimento de aspectos do Outro, emergem elementos que apontam para a preocupação de Clarice Lispector com os aspectos sociais da existência humana, ao longo de vários momentos em sua obra, e não somente na saga de Macabéa, flor do sertão alagoano – nascida “[...] lá onde o diabo perdera as botas” (HE, p. 28) - flagrada no espaço urbano do Rio de Janeiro.

Em “A caminho da rosa”, primeira parte desta tese, apresenta-se o olhar lançado pela crítica à obra de Clarice Lispector e se aborda a questão do feminino em seus textos. A escritura de Lispector é movimento, silêncio, êxtase, rosa de mil pétalas que se sobrepõem e que se abrem para o mundo.

Na segunda parte, “Quando o Outro é a rosa”, o deslizamento que se opera entre o eu e o Outro leva ao espelhamento, à identificação das personagens com a flor. É como se o primeiro encontro com a rosa, momento epifânico, levasse cada personagem a um relacionamento cada vez mais intenso com a flor, ocorrendo uma ida cada vez mais rápida do eu em direção ao Outro – e vice-versa -, na medida em que a presença da flor oferece ao eu do personagem sua imagem de planta preñe de significados que se revelam na narrativa.

Imaginando-se um deslocamento que se amiúda, a uma velocidade que se intensifica, o Outro retorna ao eu com traços cada vez mais nítidos, imprimindo a este último suas características, num movimento constante. O personagem é tomado, aos poucos, por um devir rosa, transformando-se nesse Outro, ao revelar os aspectos da flor contidos em si mesmo. Em “A imitação da rosa”, por exemplo, nem a ausência do Outro – do buquê de rosas – impede a ressignificação do eu.

A personagem passa a ser, aos poucos, a rosa, mulher desabrochada. Aqui, a abordagem dos elementos sociais é feita a partir do foco na questão da violência imposta à mulher no cotidiano, revelada no conto, pela denúncia da não aceitação da diferença e por Lispector colocar em evidência o preconceito em relação à doença de Laura.

A imitação da flor começa na infância da narradora, como revela o conto “Restos de carnaval” e vai até Macabéa, rosa do agreste, passando por narrativas curtas como “Cem anos de perdão”, “Rosas silvestres” e “A noite mais perigosa” ou “Flor Mal-assombrada e viva demais” e por romances como *O Lustre*, marcados pela presença da flor.

Em “Cem anos de perdão”, surge a questão do roubo, uma certa tendência ao mal que se revela no ser humano que, diante da rosa, vê aguçado o seu forte desejo de posse do que lhe parece belo e valioso, por seu esplendor. O mesmo esplendor causa susto e perplexidade em “A noite mais perigosa”. Em “Rosas silvestres” as flores são despetaladas, exalando intenso perfume mesmo após a morte. A relação da flor com a morte e o ato violento da desconstrução da rosa - que se fez pétala por pétala em “Restos de carnaval” -, apontam para a violência presente na linguagem de Lispector, especialmente em *A hora da estrela*, narrativa na qual Macabéa é caracterizada com requintes de crueldade. Mal, assombro e violência plasmados na linguagem estão a serviço da explicitação de várias forças que atuam nas esferas privada e pública. É no território da linguagem que se revela “[...] a relação da imaginação fictícia com a violência da vida social e o grau em que a invenção de personagens pelo escritor é mimética da realidade social ou auto-expressiva.”⁵

⁵ PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004. p. 164.

Na terceira parte, “Quando o Outro é Macabéa”, a personagem de *A hora da estrela* é a rosa vinda do agreste. É o Outro como elemento estranho, estrangeiro e como elemento profundamente marcado pela sociedade de consumo, vivendo entre falta e excesso, entre pobreza e luxo. Aborda-se aqui a questão da alteridade cultural e social. Macabéa vem de uma outra cultura – a nordestina –, sendo imigrante no Rio de Janeiro, e é representante de uma camada social diferente daquela à qual pertence o narrador Rodrigo S.M.

A hora da estrela surge, na obra de Lispector, como sua única narrativa sem nome. A identidade do romance vagueia entre catorze títulos que são oferecidos ao leitor, sendo um deles um simulacro da assinatura da autora, que sugere uma pista para a aproximação entre escritora e personagem, ao longo da saga de Macabéa.

Enfim, o título que não se define e a história sem nome apontam para a origem judaica da autora – jamais conscientemente assumida por ela - cuja tradição é marcada pelo silêncio, pela força do que não se diz, por um Deus que se manifesta por vários nomes, inapreensível, ou representado por um conjunto de letras: YHWH. Há ainda outro traço importante dessa tradição que diz respeito à palavra: a palavra é elemento central no judaísmo. Deus persiste na palavra e não pode ser representado fora dela. E a autora cria uma narrativa sem nome e uma protagonista que não sabe se expressar. Cria um mundo alheio à palavra. Para Waldman: “[...] a escrita barrada e a linguagem gaga fazem que a tradição esbarre em Macabéa que intercepta seu caminho, apontando para a desagregação.”⁶

⁶ WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003. p. 24.

Nas últimas páginas do romance, Macabéa vive seu momento de glória, durante um atropelamento. Morre aquela que, com seu salário de datilógrafa, às vezes até comprava uma rosa. Morre aquela que foi uma estranha rosa na vida de Rodrigo S. M. Ela, vinda do agreste, é também estrela que se revela na hora de sua morte violenta e trágica. Nestas páginas, Macabéa surge como flor que desafia a cidade, impondo a esse espaço sua presença marcada por pobreza e luxo.

PARTE I

A CAMINHO DA ROSA

Tu és a forma ideal

[...]

O riso, a fé, a dor

Em sândalos olentes cheios de sabor

Em vozes tão dolentes como um sonho
em flor

És láctea estrela

És mãe da realeza

És tudo enfim que tem de belo

Em todo resplendor a santa natureza.

Rosa

Pixinguinha/ Otávio de Souza

1. dos bichos às rosas

Pelo portão que deixara entreaberto,
passei segurando a rosa.

Clarice Lispector

A questão do movimento que está na base da tapeçaria textual de Clarice Lispector foi o primeiro eco nietzscheano a ser ouvido – e seguido – neste estudo. Segundo vários estudiosos, a autora trabalha com ruínas, com fragmentos, com repetições, com retomadas de personagens, nomes e situações que se refazem em diferentes obras. Trabalha com a quebra do sintagma, com a ruptura. Sua escritura faz-se a partir de si. Lispector constrói toda uma obra sobre um território móvel. E aqui se chega a Nietzsche:

Pode-se admirar o homem como um poderoso gênio construtivo, que consegue erigir sobre fundamentos móveis e como que sobre a água corrente uma cúpula conceitual infinitamente complicada: - sem dúvida, para encontrar apoio sobre tais fundamentos, tem de ser uma construção como que de fios de aranha, tão tênue a ponto de ser carregada pelas ondas, tão firme a ponto de não ser despedaçada pelo sopro de cada vento. Como gênio construtivo o homem se eleva, nessa medida, muito acima da abelha: esta constrói com cera, que recolhe da natureza, ele com a matéria muito mais tênue dos conceitos, que antes tem de fabricar a partir de si mesmo.⁷

Nietzsche revelou-se um fio a ser seguido na estruturação teórica desta tese – fio retomado e tecido por Deleuze, no corpo deste trabalho. Mas, antes desse encontro, houve um mergulho na obra de vários filósofos e pensadores, de diferentes correntes, que se preocuparam com a questão alteridade, com a investigação do “para quem o mundo se abre.”⁸ Julgou-se pertinente manter neste texto a abordagem de Ortega, por seu mergulho na etimologia da palavra *outro* e

⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras completas*. Seleção de textos: Gerard Lebrun; tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres; posfácio: Antônio Cândido. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural. 1991. – (Os pensadores) p. 35. – (Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.)

⁸ Expressão utilizada por José Arthur Gianotti em *O jogo do belo e do feio*. p. 26.

por ele se remeter a um tempo no qual seres humanos e não-humanos se irmanavam, a um tempo, do qual se possa talvez dizer, lispectoriano.

Para José Ortega y Gasset, “[...] ser o outro não representa um acidente ou aventura que possa ou não acontecer ao Homem; antes, é um atributo originário.”⁹ E acrescenta: “Mas agora falta descrever o meu forcejar com o Tu, em choque com o qual faço o mais estupendo e dramático descobrimento: descubro-me a mim como sendo eu e... nada mais do que eu. Contra o que se poderia crer, a primeira pessoa é a última que aparece.”¹⁰ O crítico destaca a relação etimológica do eu com o outro:

Notem que outro, - alter em latim, - é propriamente o termo de uma parilha e somente de uma parilha. Unus et alter, - o alter é o contraposto, o par, o correspondente ao unus. Por isso a relação do unus, - eu, com o alter, - outro – se chama estupendamente em nossa língua alternar[...] o outro quer dizer: aquele com o qual posso e tenho, mesmo que não queira, - de alternar.¹¹

As personagens de Lispector se relacionam com o Outro num constante alternar. Elas alternam, antes de tudo, com o ser humano. Mas também estabelecem relação com outros componentes do mundo à sua volta. Ortega destaca que:

A língua nos revela que houve um tempo em que os homens não distinguiam, ao menos genericamente, os seres humanos daqueles que não o são, já que lhes parecia serem entendidos por estes e receberem resposta deles. A prova está em que todas as línguas indo-européias usam de expressões correspondentes à frase espanhola ‘Cómo se llama esa cosa?’ – Comment est-ce que l’on appelle ça? – pelo visto, quando se sabe o nome de uma coisa, já se pode chamar essa coisa; ela percebe o nosso chamado, e acode, isto é, põe-se em movimento, reage à nossa ação de nomeá-la.¹²

⁹ ORTEGA Y GASSET. *O homem e a gente*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973. p. 146.

¹⁰ Ibid., p. 147.

¹¹ Ibid., p. 139.

¹² Ibid., p. 141.

Em *Lispector*, o Outro se apresenta como ser humano, flor, animal ou objeto. Simone Curi alinha, num amplo painel, os diferentes elementos que compõem o universo ficcional da autora:

Dos animais perfilam-se séries que vão desde um corpo muito frágil – uma *esperança* que irrompe no umbral da ordem doméstica – cruzando por tantos outros. Brutos ou primitivos, corpos instauradores de um olhar em si: um búfalo, uma barata. Domésticos e silvestres, cavalos, cães, galinhas, macacos, ratos, sem diferenciação de espécies ou reinos invadem os textos, fazendo-se confundir suas naturezas com as das personagens. Também nos objetos uma linha de contornos se define na perspectiva do olhar, dando-se a localizar séries já prefiguradas no horizonte dos títulos como *lustre, cidade, maçã, livro, estrela*. Coisas coexistentes no mundo das aparências: peças, artefatos ou máquinas criadas para um fim. Utilitários com nomes próprios, objetos que designam como palavras. Linha-objeto que tangencia a linha escritural; nesse ponto a reflexão ganha amplitude: do nome à coisa, da coisa à significância, da significância ao Ser. Tantos ainda são os lugares que, como o mar, a montanha e o jardim, sempre retornam; no silêncio subterrâneo ouve-se o pulsar das forças destas individualidades, como personalidades.¹³

“Assim, na procura de uma nova forma de apreensão da realidade, ao homem é proposta uma aprendizagem com a natureza, em estágios que vão do inorgânico ao orgânico. [...] Martim tem sua iniciação com as pedras no planalto, sua continuidade com as plantas úmidas e silenciosas, com os organismos primários do terreno terciário e culminância na intensidade subterrânea, no curral das vacas, onde o *cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos*”,¹⁴ afirma Curi, em sua análise de *A maçã no escuro*.

Chega-se, a este ponto, a Georges Bataille, que afirma, sobre a vida animal:

[...] nada, para dizer a verdade, nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes. Nada é mais estrangeiro à nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que desejaríamos imaginá-las sem uma consciência que as refletisse.[...] Mas o aparecimento de uma coisa nunca é concebível a não ser em uma consciência substituta da minha,

¹³ CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001. p. 44-45

¹⁴ *Ibid.*, p. 180. O grifo é de LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 99.

se a minha desapareceu. É uma verdade grosseira, mas a vida animal, a meio caminho de *nossa* consciência, nos propõe um enigma mais inquietante. Ao representarmos o universo sem o homem, - o universo onde o olho do animal seria o único a se abrir diante das coisas, não sendo o animal nem uma coisa, nem um homem - só podemos suscitar uma visão onde não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas que não têm sentido se estão sós, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu sentido. [...] O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece esse nome de profundidade, que quer dizer precisamente *o que me escapa*. [...] algo de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luz que se mantém acesa em nós.¹⁵

Acrescenta-se, nesta tese, como componente na busca de apreensão da realidade, como elemento ‘a meio caminho de nossa consciência’, a rosa, que se ergue como individualidade, mesclando-se a personalidades, nos textos de Clarice Lispector. Bataille analisa “[...] um mundo onde o sujeito *participa* dos elementos que ele distingue, onde ele participa do mundo e aí fica ‘como a água está na água’. O elemento de que o sujeito participa – o mundo, o animal, uma planta não lhe está subordinado [...]”¹⁶ A própria Lispector fala de sua impressão sobre os bichos em “A explicação inútil”: “[...] parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando.” (PNE, p. 71). Ainda segundo Bataille, “[...] os homens, os animais, as plantas, os astros, os meteoros [...] todos são da mesma espécie, em que a imanência e a personalidade se misturam.”¹⁷ Para Claire Varin, Lispector, que vivera a aventura de ser flor num carnaval da infância,

¹⁵ BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993. p. 22-23.

¹⁶ *Ibid.*, p.27. Grifos do autor

¹⁷ BATAILLE, 1993, p. 31.

[...] atinge a superfície divina das rosas, transformando-se, quarenta anos mais tarde, em Firmamento: um dos maiores travestis do carnaval de todos os tempos, propondo-lhe uma fantasia imaginária [...], túnica de renda negra cravejada de estrelas de brilhantes. Flor campestre e sideral, Lispector define-se como uma mulher simples e um pouquinho sofisticada, um misto de camponesa e de estrela do céu.¹⁸

Neste estudo, a rosa impõe-se como um importante Outro, fio que conduz o leitor até o surgimento de Macabéa, flor oriunda do nordeste árido e doce, como o concebeu Gilberto Freyre. Macabéa aqui desponta como uma espécie de versão feminina do cacto: é rosa – com espinhos -, mulher, rosa do agreste. Vilma Arêas destaca que, em *A hora da estrela*, Lispector continua “[...] fiel à imitação da flor,”¹⁹ na criação de Macabéa: “Rodrigo S.M. descreve sua personagem como ‘flor murcha’, seu sexo é ‘girassol num túmulo’, a cartomante ex-prostituta a chama de ‘minha flor’, ‘minha florzinha’. A própria Macabéa acha ‘o máximo’ flor de plástico.”²⁰ E a moça às vezes comprava uma rosa, com seu salário de datilógrafa.

Nesta tese, Macabéa surge como flor e estrela, em sua trajetória marcada pela morte violenta: “[...] na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor o papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema.” (HE, p. 29). A exemplo do travesti Firmamento, Macabéa vive à margem de uma sociedade que restringe à festa - o carnaval -, ou à morte - os momentos de esplendor de seres como eles. Vive inconscientemente, alienadamente, como adverte o narrador Rodrigo S.M., logo no início do romance: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo

¹⁸ VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução: Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar. 2002. p. 47. A autora canadense retoma aqui várias expressões de Clarice Lispector, pertencentes a crônicas reunidas atualmente no Brasil, no volume *Aprendendo a viver/ Clarice Lispector*.

¹⁹ ARÊAS, Vilma. *Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 237

²⁰ Id., 2004, p. 237

à toa.” (HE, p.15). Nas palavras de Vilma Arêas, a alienação se estende a toda a saga de Macabéa:

Segundo penso, *A hora da estrela* pode ser lido como um verdadeiro tratado da alienação, didaticamente discutida em suas origens e em seus efeitos, com seu ponto alto na descoberta fortuita, e de alta ironia dramática, do livro *Humilhados e ofendidos* [do russo Fiódor Dostoievski], pertencente ao padrão da protagonista. Ao ler o título, Macabéa se pergunta com inocência: “Quem serão?”²¹

Entre os personagens de Lispector e a rosa, ergue-se o mundo pensado e vivido como realidade una e múltipla, acima de tudo mutante, deslizante. *A hora da estrela* surge aqui como ponto de chegada - mas não de estagnação – revelação maior da realidade social que grita na saga da nordestina. É do embate com o Outro, num movimento constante que inclui um profundo mergulho no *eu*, o interior do ser, seguido de um salto ao exterior – espaço do Outro – que emergem, da ficção de Lispector, aspectos que indicam as inquietações sociais explicitadas nas atividades de cronista e jornalista que a autora também desempenhou e em seu último romance, cujo tema é a vida – e a morte - de Macabéa, no Rio de Janeiro.

²¹ Id. Referência ao volume por mim utilizado de *A hora da estrela*.

2. o pensamento do mundo e a crítica

Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.

Clarice Lispector

Mergulhar na fortuna crítica que se ergue em torno da obra de Lispector é trabalho que consome muitos meses do pesquisador. Mas é, antes de tudo, uma busca fascinante. Puxa-se um fio – seja este um artigo, uma dissertação, uma tese – e tem-se um caminho que se ramifica fartamente e que conduz o ensaísta a uma viagem por todo o Brasil e por vários outros países. Encontra-se muito mais do que o conteúdo procurado inicialmente. Encontra-se também quem já tenha mapeado parte dessa trajetória crítica, como se pode observar na seguinte análise de Lucia Helena, feita em 1997:

Desse elenco destacam-se os excelentes livros de Benedito Nunes (*O dorso do tigre e O drama da linguagem*), o [...] de Berta Waldman (*Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*), o de Roberto Correa (*Lendo Clarice Lispector*) e, finalmente, o de Nádia Gotlib (*Clarice, uma vida que se conta*). Há também diversos e excelentes outros textos [...] entrevistas, crônicas e um ou outro livro específico, dos quais destaco os trabalhos de Ana Luiza Andrade, Claire Varin, Gilda de Melo e Sousa, Marta de Senna, Marta Peixoto, Olga Borelli, Rita T. Schmidt, Vera Queiroz, Vilma Arêas, Antonio Candido, Affonso Romano de Sant'Anna, Eduardo Portella e Nelson H. Vieira.²²

Passados quase dez anos e muitas publicações depois do momento assinalado acima, esta tese compõe-se de outros nomes cujas teorias procuram contribuir para a criação de uma malha crítica cada vez mais consistente, juntamente com as análises dos estudiosos citados. Mas não se pode perder de vista o seguinte alerta sobre os universos da ficção e da crítica:

²² HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 31.

Benedito Nunes já assinalava [...] não haver na obra de Clarice Lispector a preocupação de filosofar ou de estabelecer e discutir doutrinas, mas uma intuição sensível de escrever sobre a ameaça da angústia que nos acolhe, quando se anseia viver sob o signo da busca de liberdade. Lispector registra, assim, nos lampejos de sua criação arguta, a luta de homens e mulheres colhidos pela falta de correspondência entre a consciência e o sentido, entre os nossos projetos e o mundo. E sua ficção tece o drama desses seres em confronto com a máquina-do-mundo.²³

Clarice Lispector achava que corria o risco de se afastar da história, da sociedade. Na crônica “Literatura e justiça”, diz o seguinte: “Por exemplo, minha tolerância em relação a mim, como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber como me aproximar de um modo ‘literário’ (isto é, transformado na veemência da arte) da *coisa social*.”²⁴ (PNE, p. 29). Em sua coluna no *Correio da manhã*, escreveu: “[...] eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque realidade não é um fenômeno puramente externo.”²⁵ E revelou, como cronista, sua profunda preocupação com o fato social:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade pra mim. Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era ‘fazer’ alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema da 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. (PNE, p.29).

Mas, alguns estudiosos da obra de Lispector, apontam para a inscrição do social, no tecido de seus textos, desde o seu primeiro romance. A respeito de *Perto do coração selvagem*, Waldman afirma:

Por mais que o romance se desligue voluntariamente da história, ele interioriza as carências, as projeções utópicas e os dilemas da sociedade em que se inscreve. E quando a carga conflitiva dos dilemas aumenta, o

²³ HELENA, 1997, p. 37.

²⁴ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 29. Grifo meu. As demais citações dessa obra, extraídas da mesma edição, serão indicadas pela sigla PNE, seguida da página correspondente. O mesmo procedimento é adotado para as demais obras de Clarice Lispector citadas neste trabalho, cujas siglas aparecem listadas antes da introdução e cujas edições utilizadas aparecem nas referências.

²⁵ LISPECTOR Clarice. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 02.11.71. In: Cadernos de Literatura Brasileira. Antonio Fernando De Franceschi (org.). São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2004. p. 62.

romance passa a expor a consciência dilacerada e a falta de inteireza da existência humana, dilacerando-se também a sua estrutura.²⁶

A análise acima coincide com o posicionamento de Benedito Nunes, um dos primeiros críticos da obra de Lispector. Para ele, o que aparenta ser pessoal e subjetivo nas personagens da autora reflete uma realidade profunda, impessoal e transcendente:

Assim o homem, na novelística de Clarice Lispector, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como ser no mundo. Lá está, por sob todas as situações particulares, a situação originária do homem que existe perante si mesmo e perante outras existências.²⁷

Para Cixous, Lispector é uma das autoras da literatura mundial que, a partir do cotidiano, do que é ínfimo, pode “[...] nos fazer lembrar o modo de estar viva na pertinência infinita.”²⁸ Concorda-se neste trabalho com Cixous, quando esta afirma que Lispector “[...] foi além das fronteiras, onde o eu só é eu como pensamento do mundo e o mundo só é mundo com a exceção brilhante do eu.”²⁹ A crítica afirma que Lispector “[...] teve as duas coragens: a de ir às fontes, ao estrangeiro do eu. A de retornar a si mesma, quase sem eu, sem renegar a ida. Ela escorregou para fora do eu, teve essa severidade, essa paciência violenta, ela saiu por decolagem.”³⁰

Álvaro Lins chegou a definir a ficção de Lispector como “o entrelaçamento do lirismo com o realismo.”³¹ Já Malcolm Silverman fala em um intimismo com

²⁶ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.2*. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992. p. 44.

²⁷ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.116.

²⁸ CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução: Raquel Gutierrez. – ed. Bilíngüe – Rio de Janeiro: Exodus, 1999. p. 33.

²⁹ Ibid., p. 25.

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ LINS, Álvaro. *Perto do coração selvagem* – dicionário crítico do moderno romance brasileiro. Vol.2. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova, 1970. p.257.

“uma nota abafada de angústia ante a condição humana.”³² Para ele, Lispector “é possivelmente sozinha a maior ficcionista do seu sexo na história do País.”³³

Benedito Nunes, destaca a presença de um *eu não substancial*³⁴ que emerge dos textos de Lispector. Levanta-se aqui a hipótese de que essa análise aponte para a ocorrência de um constante alternar, de um movimento entre o eu e o Outro, na obra da autora, que torne tais pontos deslizantes, inconsistentes. Nunes destaca que os personagens da escritora apresentam uma curiosa característica em comum: “[...] a incapacidade para viverem espontânea ou ingenuamente.”³⁵ Para ele:

[...] o Eu dos indivíduos nada tem de substancial. Nos romances de Clarice Lispector o Eu, reduto da personalidade, que é a exteriorização do ser psíquico, cai por terra. Desfeita num momento e refeita noutro, desagregando-se sempre, e sempre ameaçada, a identidade pessoal parece mais um ideal a atingir, um produto da imaginação, uma meta a alcançar, do que um dado real. Ela não é uma realidade possuída, e sim um projeto, uma possibilidade a cumprir-se.³⁶

É o que se encontra na análise de Stuart Hall, para quem a identidade é, antes de tudo, definida historicamente: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.”³⁷ Para ele, essa “celebração móvel” na qual se transformou a identidade transforma-se incessantemente em relação às múltiplas representações possíveis dentro de diferentes sistemas sociais ou mesmo em diferentes momentos.

³² SILVERMAN, Malcolm. A ficção em prosa de Clarice Lispector. In: *Moderna ficção brasileira*. Tradução: João Guilherme Linke. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982. p.71.

³³ Ibid., p.70.

³⁴ Grifo meu, retomando expressão utilizada por Benedito Nunes.

³⁵ NUNES, op.cit., p. 117.

³⁶ Ibid., p. 119.

³⁷ HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 13.

As personagens de Lispector passam a conhecer as próprias localizações como indivíduos sociais, questionando primeiramente e profundamente as identidades pessoais. Esse processo surge, geralmente, na obra clariceana, sob a forma de afastamento da realidade. Neiva Pitta Kadota defende que esse afastamento é apenas aparente:

Clarice não quer retratar o mundo, mas sim revelá-lo: “Eu sou a casca da árvore e não a árvore”, afirma sua personagem de *Um sopro de vida*. Essa revelação se fará através de uma relação dialógica entre sua obra e o leitor, entre a arte e a sociedade. Para isso, um novo projeto literário de seleção e organização lingüístico-estrutural se faz necessário, consistindo, numa primeira etapa, em um afastamento da realidade, ou de ilusão de realidade que se tornou rotina, mesmice e que, por isso mesmo oblitera a visão, e uma volta a ela despida do ranço dos clichês de sempre, com o sabor do novo e do estranhamento, cujo impacto faz acordar o que em nós estava adormecido, aniquilado pelo ramerrão cotidiano.³⁸

A consideração do efeito do texto sobre o leitor afina-se com o pensamento de Wolfgang Iser que identifica *vazios* na relação texto-leitor, ao compará-la com uma relação entre pessoas, quando se está face-a-face com o Outro. Telma Maria Vieira resume a contento a questão:

Nas relações interpessoais há uma atividade interpretativa da imagem do Outro, isto é, as pessoas costumam agir de acordo com o que acreditam ser as expectativas do Outro. Porém, não há pleno acesso ao seu conhecimento, por isso é impossível preencher com nossas ações todas as possíveis expectativas do Outro. Mas é justamente essa impossibilidade que funciona como elemento propulsor das ações interpretativas. [...] Na relação texto-leitor, em que o confronto face-a-face é impossível, há um desequilíbrio responsável pela criação do que Iser chamou ‘vazios’. Os vazios são condições de comunicação elementares no processo de interação texto-leitor. Embora seja inviável determinar um conteúdo para os vazios, eles assinalam a suspensão das conexões dos segmentos do texto e possibilitam que o leitor reconstitua essas conexões [...] com suas projeções ideativas.³⁹

Na obra de grandes autores da literatura universal, a exemplo do que ocorre com a escritura de Clarice Lispector, pode-se perceber o *brio* do texto, no dizer de Roland Barthes:

³⁸ KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 35.

³⁹ VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo, 1996. 136f. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Orientação: Dra. Olga de Sá. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas.⁴⁰

Kadota classifica o texto de Lispector como texto de fruição, como o definiu Barthes: “[...] aquele que põe em estado de perda, que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.”⁴¹ Tudo isso torna a relação texto-leitor extremamente sofisticada, quando se trata da obra de Clarice Lispector.

A escritura de Lispector, muito além do seu aparente caráter intimista, faz a crítica do mundo à sua volta. Sua obra é problematizadora da condição do ser no mundo. E essa problematização ocorre a partir da linguagem, que introduz o sujeito no espaço do simbólico. E é no plano da linguagem que a fragmentação se revela, muitas vezes, na obra de Clarice, como destaca Dany Al-Behy Kanaan, estudioso da obra da autora:

Clarice retrata bem a visão dessa realidade multifacetada e sua repercussão sobre os sujeitos. Essa ‘multifacetação’ encontra no plano da linguagem seu meio privilegiado de manifestação, já que é a linguagem que introduz o sujeito no mundo do simbólico. Clarice parece captar bem essa dimensão, trabalhando a linguagem no sentido de explicitar essa sua qualidade, e enfatizando, na construção de sua narrativa, o sujeito como um *sujeito de linguagem*. É no jogo com a/da linguagem que os personagens clariceanos vão tomando corpo, consistência. Assim, ao descrever os conflitos dos personagens, Clarice explicita e denuncia os próprios mecanismos da linguagem como um código arbitrário, incapaz de captar e traduzir a realidade em toda a sua dimensão e riqueza, mas somente parcialmente e por meio de um jogo infinito de aproximações que quanto mais rico mais denuncia essa sua impossibilidade.⁴²

A obra de Lispector aponta para a limitação da própria linguagem, explicitando a impossibilidade de se captar a realidade. A linguagem fracassa

⁴⁰ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 20.

⁴¹ Id., 2002, p.20.

⁴² KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível*. São Paulo: EDUC, 2003. p.61-62.

tentando alcançar o indizível, o instante sempre fugidio, e a autora tem plena consciência dessa impossibilidade: “Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.” (AAV, p. 189). A linguagem de Lispector é esplendor, mas há algo que subjaz, uma realidade que ultrapassa as possibilidades do signo. É o que aparece na fala de G.H.:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, o que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 176).

Lispector quer alcançar algo que oscila entre a grandiosidade e a insignificância, no trato com a palavra. Para Leila Darin, “ao som da palavra arquetípica universal, Clarice embala sua experiência com a linguagem, partilhando dessa maneira, da mesma inviável tarefa do poeta e do tradutor: *tocar* a língua unívoca da reconciliação e da não-tradução.”⁴³ Haroldo de Campos fala sobre a existência de uma escritura primeira, apontando para algo que não pode ser grafado: “Derrida nos revelou que a fala também participa da grafia, que antes da linguagem falada e da escrita usual ocorre uma escritura primeira ou ‘arquiescritura’, ‘movimento da diferença’, ‘arqui-síntese irreduzível’. Tanto o ‘indescritível’ (‘inescritível’) como o ‘não-dizível’ (inefável’) têm portanto a ver com a imaginação de um logos que não possa ser grafado...”⁴⁴ Na análise de Claire Varin, é Joana, personagem de *Um sopro de vida* quem “[...] volta às origens

⁴³ DARIN, Leila Cristina de Melo. *A tradução como busca e diferença: um diálogo teórico-prático com textos de Clarice Lispector*. São Paulo, 1993. 177f. Tese. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Orientação Dra. Olga de Sá. Pontifícia Universidade de São Paulo. p. 92. Grifo da autora.

⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. Apud: SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. p.100.

perdidas, a um ritmo de vida pré-racional”, dentro da loucura: “Eduardo internou-a no Pinel e logo ela ficou calma! Eis o que ela escreveu: Ângela – Batuba jantirm lecoci? Adapiu quereba sulutria kalusia. Tenho prazer em falar assim: é uma linguagem que parece um orgasmo. Já que não entendo, entrego-me: tilibica samvico esfolerico mazuba!”⁴⁵

Em *A hora da estrela* a autora pretende alcançar a simplicidade: “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria” (HE.p.14). Fala também em uma escrita desnuda: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.” (HE, p.82).

A nudez aponta para uma busca de verdade, uma verdade filha da clareza, da precisão. Mas Lispector sabe da impossibilidade dessa perfeição. Ao temer a palavra final, a certeza, o que se convencionou chamar de verdade, a autora faz ecoar Nietzsche, quando este pergunta:

O que é a verdade? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.⁴⁶

Para Leila Darin, “Clarice almeja a palavra *precisa*, mas precisa da palavra *inexata*. Lado a lado, traduzível e intraduzível arriscam uma convivência à

⁴⁵ VARIN, 2002, p.61. Fragmento inédito de *Um sopro de vida*. Fonte pesquisada pela autora: FCRB.

⁴⁶ NIETZSCHE, 1991, p. 34.

beira do abismo: alteridade e identidade, plural e singular, debatem-se sem se poupar, numa luta apaixonada que os mantêm vivos.”⁴⁷ E Lispector assume a impossibilidade de se isolar a palavra: “Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas.”(AAV, p.183).

⁴⁷ DARIN, 1993, p. 93. Grifo da autora.

3. a palavra, o outro, o movimento

Um dia uma folha me bateu nos cílios.
Achei Deus de uma grande delicadeza.

Clarice Lispector

A relação de Lispector com a palavra é marcada também pela intimidade e pela estranheza. Em “As três experiências” afirma: “e nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo.” (AAV, p.190). Já em “Lembrança da feitura de um romance”, a palavra é o que a impede de captar o pensamento:

Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. (AAV, p. 188).

Para Lispector, a palavra surge como algo insuficiente, superficial, na busca de um verdadeiro contato com o outro, na tentativa de lançar até ele uma ponte. São encontrados aqui ecos nietzscheanos na obra da autora. Nietzsche aponta para o porquê dessa impossibilidade, em sua abordagem da relação entre consciência e linguagem:

Pois, para dizê-lo mais uma vez: o homem, como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não sabe disso; o pensamento que se torna consciente é apenas a mínima parte dele, e nós dizemos: a parte mais superficial, a parte pior: – pois somente esse pensamento consciente ocorre em palavras, isto é, em signos de comunicação; com o que se revela a origem da própria consciência. Dito concisamente, o desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas. Acrescente-se que não é somente a linguagem que serve de ponte entre homem e homem, mas também o olhar, o toque, o gesto; o tomar-consciência de nossas impressões dos sentidos em nós mesmos, a força de poder fixá-las e como que colocá-las fora de nós, aumentaram na mesma medida em que cresceu a urgência de transmiti-las a outros *por signos*. O homem inventor de signos é ao mesmo tempo o homem cada vez mais agudamente consciente de si mesmo; somente

como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si mesmo – ele o faz ainda, ele o faz cada vez mais.⁴⁸

O surgimento da consciência individual está diretamente ligado à condição humana de pertencimento a um grupo, um rebanho:

– Meu pensamento é, como se vê: que a consciência não faz parte propriamente da existência individual do homem, mas antes daquilo que nele é da natureza de comunidade e de rebanho; que também, como se segue disso, somente em referência à utilidade de comunidade e rebanho ela se desenvolveu e refinou e que, conseqüentemente, cada um de nós, com a melhor vontade de entender a si mesmo tão individualmente quanto possível, de “conhecer-se a si mesmo,” sempre trará a consciência, precisamente, apenas o não-individual em si, seu “corte transversal” – que no nosso pensamento mesmo, pelo caráter da consciência – pelo “gênio da espécie” que nele comanda -, é constantemente como que majorizado e retraduzido para a perspectiva do rebanho. Nossas ações são, no fundo, todas elas, pessoais de uma maneira incomparável, únicas, ilimitadamente individuais, sem dúvida nenhuma; mas, tão logo nós as traduzimos na consciência, elas não parecem mais sê-lo...⁴⁹

E a angústia clariceana diante da limitação do signo parece estar plasmada na seguinte explanação:

[...] a natureza da consciência animal acarreta que o mundo, de que podemos tomar consciência, é apenas um mundo de superfícies e de signos, um mundo generalizado, vulgarizado – que tudo que se torna consciente justamente com isso se torna raso, ralo, relativamente estúpido, geral, signo, marca de rebanho, que com todo tornar-se consciente, está associada uma grande e radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização.⁵⁰

Mas há ainda o forte impulso que leva Lispector a escrever e que a leva do desenho à pintura, na tentativa de ultrapassar os limites da palavra: “o impulso puro – mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas.” (AAV, p.183). A pintura é em Lispector o mergulho e o vôo, em busca da presentificação da vida. E esse processo exige total entrega e participação do leitor. José Arthur Giannotti retoma Jonathan Crary que, em sua

⁴⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 173.

⁴⁹ Ibid., p. 173 - 174.

⁵⁰ Id., 1991, p. 173-174

obra *L'Art de l'observateur* destaca que, no final do século XIX, surge uma nova forma de se observar um quadro que “demanda um observador participante, que, enxergando uma imagem cada vez mais desligada de seu referente externo, é obrigado a se entregar de corpo e alma ao processo do olhar.”⁵¹ O texto de *Lispector* é, em muitos momentos – alguns dos quais se pretende assinalar neste estudo – essa pintura como “arte de representar, num sentido muito amplo do termo, vale dizer, de tornar presente algo de ausente, evento do mundo que se integra no mundo sem estar ali.”⁵² O que Giannotti questiona a partir da relação pintura-mundo, parece aplicar-se à escritura de *Lispector*:

Desde logo não sabemos para quem o mundo se abre. Seria para o eu com todas as suas determinações concretas, interesses e angústias, ou apenas para aquele traço que alinhava as representações pelas arestas e que os filósofos costumam chamar de eu transcendental? Seria para o eu sozinho, em seu isolamento abissal, ou para um nós coletivo, às vezes de festa, responsável pela articulação da sociabilidade? Em contrapartida, do ângulo do representado, o mundo se dá como simples totalidade de fatos ou como superposição de camadas de diferentes realidades, ou até mesmo como mundo de outros mundos?⁵³

Lispector usa seus pincéis, suas cores, para pintar, na tela deslizante do espaço entre o eu e o Outro, a realidade - como fenômeno não necessariamente externo - sempre imprecisa e fugidia como a própria palavra. E aqui se chega à questão do silêncio na obra da autora. Ele aponta para uma realidade indizível, mas real:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH, p.175-176).

⁵¹ GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.26.

⁵² *Ibid.*, p.22.

⁵³ *Ibid.*, p.22-23.

A palavra, segundo Nietzsche, impõe a unidade, reúne elementos diferentes num mesmo signo, atenta contra a diferença. Mas, “[...] a condição de existência da linguagem como um sistema de signos de comunicação é o esquecimento da pluralidade.”⁵⁴ E a escritura de Lispector parte em busca do que não pode ser grafado e da pluralidade negada pelo próprio signo, a partir de um processo de rearranjo permanente de toda a linguagem.

Ao atentar contra a diferença, a palavra atenta contra o próprio ser. Para Deleuze, “[...] o ser é a diferença, e não o imutável ou o indiferente, tampouco a contradição, que é somente um falso movimento. O ser é a própria diferença da coisa, aquilo que Bergson chama freqüentemente de *nuança* [...]”⁵⁵ Para ele: “O ser, de fato, está do lado da diferença, nem uno nem múltiplo [...]. O ser é alteração, a alteração é substância. E é bem isso que Bergson denomina *duração*, pois todas as características pelas quais ele as define, desde *Os dados imediatos*, voltam sempre a isto: a duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo.”⁵⁶

Viviane Mosé ressalta que “[...] o fundamento da crença na identidade é o universo convencional e, em última instância, moral da linguagem.”⁵⁷ A identidade pessoal como uma busca, um objetivo a cumprir-se, marca das personagens de Lispector, pode também ser relacionada ao caráter da mudança na modernidade tardia. A modernidade, segundo Hall, é marcada por mudanças vertiginosas,

⁵⁴ MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 72.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 129. Grifo do autor.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 130. Grifo do autor: Deleuze destaca, no capítulo dois dessa obra que, para Bergson, duração é “um devir que dura”, uma “mudança que é a própria substância”. Significa, mais do que uma experiência vivida, uma experiência ampliada. Bergson concilia as duas características fundamentais da duração: continuidade e heterogeneidade.

⁵⁷ MOSÉ, op. cit., p. 72.

fragmentações internas e externas ao ser. O autor retoma Marx, quando este descreve o permanente revolucionar da produção:

Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar.⁵⁸

Retoma-se, no presente estudo, o posicionamento de Hall sobre as identidades modernas:

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo. Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, ‘a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.’⁵⁹

Afinal, para quem as personagens de Lispector se abrem? Quem é o Outro? Parte-se de Bhabha para quem:

O lugar do Outro não deve ser representado, como às vezes sugere Fanon, como um ponto fenomenológico fixo, oposto ao eu, que representa uma consciência culturalmente estrangeira. O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade lingüística, simbólica, histórica. Se, como sugeri, o sujeito do desejo nunca é simplesmente um Eu Mesmo, então o Outro nunca é simplesmente um Aquilo Mesmo, uma frente de identidade, verdade ou equívoco.⁶⁰

Defende-se que a revolução inscrita na tessitura da narrativa de Lispector opera-se também nesse território entre o eu e o Outro, espaço marcado por uma linguagem fragmentária, no qual se ergue um texto inquietante, sem a solidez de uma “confortadora narrativa do eu.”⁶¹

Supõe-se nesta investigação que, entre esses pontos flutuantes, mutantes, inconsistentes, aos quais não se opõe uma frente de identidade, haja

⁵⁸ HALL, 2003, p.14.

⁵⁹ Ibid., p. 9

⁶⁰ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: ED.UGMG, 1998. p. 298.

⁶¹ HALL, op. cit., p. 13.

um deslizamento permanente. Fala-se aqui num movimento entre o eu e o Outro, seguindo a direção apontada por Simone Curi, para quem o movimento na escritura clariceana é o nomadismo: “Todavia o nômade não se desloca de um ponto de partida até um ponto de chegada, ele está em movimento absoluto, o que quer dizer também imobilidade, não havendo pois referencial fixo com relação ao qual se possa definir um movimento de afastamento ou aproximação. O nômade seria, pois, puro movimento, extático.”⁶² Para ela - e neste trabalho - a prosa de Lispector surge num “[...] espaço deslizante marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto, do âmbito do nomadismo, e ao qual assimila-se a literatura *menor*.”⁶³ A pesquisadora encontra, na obra de Lispector, “uma *escritura menor* como marca de singularidade, de deslocamento, de descontinuidade; à procura de uma saída por onde fazer fugir todas as categorias, identidades, diluir as fronteiras, o *gênero*; enfim, o literário. Uma escritura menor não de uma língua ou de um gênero menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior: traçar um mapa original, produzir o real, a vida.”⁶⁴ Destaca-se ainda o aspecto político que integra a definição de literatura menor, por Deleuze e Guattari:

Minor literature is completely different; its cramped space forces each individual intrigue to connect immediately to politics.[...] When Kafka indicates that one of the goals of minor literature is the ‘purification of the conflict that opposes father and son and the possibility of discussing that conflict’, it isn’t a question of an Oedipal phantasm but of a political program.⁶⁵

Voltando-se à questão do movimento - numa literatura menor - assume-se que o espaço entre dois pontos, o meio, “[...] não é o lugar da moderação, um

⁶² CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

⁶³ Grifo da autora. Simone Curi refere-se à obra de Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*.

⁶⁴ *Ibid.*, p.37. Grifos da autora.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: toward a minor literature*. Translation by Dana Polan. Foreword by Réda Bensmaïa. London: University of Minnesota Press. 1986. p.17.

centrismo; ao contrário, o meio é onde se adquire a velocidade.”⁶⁶ Deleuze aborda a velocidade que se opera ‘entre’:

E tudo o que cresce pelo meio está dotado dessa velocidade. Teria, pois que distinguir não entre o movimento relativo e o movimento absoluto, senão entre a velocidade relativa e a velocidade absoluta de qualquer movimento. O relativo é a velocidade de um movimento considerado de um ponto a outro. O absoluto é a velocidade do movimento entre os dois, no meio dos dois e traçando uma linha de fuga. O movimento não vai de um ponto ao outro, mas sim se cria melhor entre dois níveis, como uma diferença de potencial. É uma diferença de velocidade que produz um fenômeno, que o abandona ou o expulsa, que o envia ao espaço.⁶⁷

Trabalha-se aqui com a idéia de uma velocidade absoluta que “[...] pode medir tanto um movimento rápido como um movimento lento, e inclusive uma imobilidade, como no caso de um movimento sobre si mesmo.”⁶⁸

Recorre-se, a este ponto, ao conceito espinosiano de duração, para entender os fenômenos que habitam esse entre-lugar: “o que llama duración – lá más simple – es el paso vivido de um corte a outro, el paso de un estado a outro [...]. No esta ahí ni allí, es lo que pasa entre los dos. Por rápido que vaya, por definición, la duración irá todavía más rápido; como si estuviera afectada de un coeficiente de velocidad variable. El paso es irreducible a los dos estados y es lo que envuelve toda afección.”⁶⁹ A duração é o passo em si, como fenômeno vivido. A transição vivida de um estado ao outro – imagine-se, na obra de Lispector, o deslizamento constante entre a personagem e seu Outro – é o que Espinosa denominou *afecto*.

Entre as personagens de Lispector e a rosa – assumindo-se esta como um elemento no qual pulsa uma individualidade, uma personalidade, em sua obra – se alternam alegria e tristeza, que são as duas bases do *afecto*: “La tristeza es

⁶⁶ Ibid, *A escritura nômade em Clarice Lispector* p. 52.

⁶⁷ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Tradução J.V. Valência: Pretexto, 1980 p. 37. In: CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. p. 52

⁶⁸ CURI, 2001, p.53.

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2003. p. 80.

el afecto que corresponde a una disminución de potencia; la alegría es el afecto que corresponde a una aumento de potencia.”⁷⁰ Deleuze esclarece o funcionamento das afecções, tomando como exemplo o afecto tristeza: “La tristeza es un afecto envuelto por una afección. La afección es la imagen de cosa que me entristece[...]. La cosa que me entristece es la cosa de la que las relaciones no convienen con las mías.”⁷¹ É nesse universo marcado pela mobilidade, onde cada elemento é afetado por outros, numa inter-relação permanente - o espaço entre o eu e o Outro- que deslizam os elementos que apontam para o social em Lispector.

Quanto ao conceito de potência, vale aqui retomar o exemplo deleuzeano do quarto escuro, a partir do qual se obtém também mais um esclarecimento sobre a afecção:

Estoy en un cuarto oscuro, soy tan perfecto como puedo serlo en función de las afecciones que tengo; no veo nada puesto que no hay afección visual. De golpe, alguien entra y bruscamente se ilumina el cuarto; estoy completamente cegado, deslumbrado. Tengo mis dos estados: el estado de oscuridad y el estado luminoso. Hay un paso de uno al otro, al punto que todo nuestro cuerpo tiene una especie de movilización de sí para adaptar-se a ese nuevo estado. ¿Que es el afecto? Es el paso. Las afecciones sucesivas son el estado de oscuridad y el estado luminoso. El paso es la transición vivida del uno al otro. ¿Que quiere decir eso? El paso es necesariamente un aumento o una disminución de potencia.[...] si se aumentan las afecciones de las que somos capaces hay una aumento de potencia; si se disminuyen las afecciones de las que somos capaces, hay una disminución de potencia.⁷²

Nietzsche apresenta o eterno retorno ⁷³ como expressão da vontade de potência, o que significa encontrar em algo “[...] a sua forma superior graças à operação seletiva do pensamento no eterno retorno, graças à singularidade da

⁷⁰ Ibid., p. 82.

⁷¹ Ibid., p. 83.

⁷² DELEUZE, 2003, p. 81.

⁷³ “O eterno retorno diz: o que quiseres, quer de tal maneira que também queiras o seu eterno retorno.[...] A forma da repetição no eterno retorno é a forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos.” DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Prefácio de José Gil. Lisboa: Relógio D’Água Editores. p.50.

repetição no próprio eterno retorno.”⁷⁴ Kierkgaard assume a repetição como potência da consciência. Nietzsche e Kierkgaard vão além da representação do movimento. Para os dois filósofos, na análise de Deleuze, “[...] o teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: esse movimento, a essência e a interioridade do movimento é a repetição, *não a oposição, não a mediação.*”⁷⁵

Em oposição ao teatro da representação, surge o teatro da repetição, no qual os filósofos encontram “[...] forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como *potência terrível.*”⁷⁶ As palavras acima, de Deleuze, e a noção de movimento que une as análises de Nietzsche e Kierkgaard parecem descrever a natureza da escritura de Lispector, caracterizada pelo movimento e pelo emprego sofisticado da repetição – como se pode observar, por exemplo, no conto “A imitação da rosa”: “[...] trata-se de fazer do próprio movimento uma obra [...] de inventar vibrações, rotações, voltas, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito.”⁷⁷

⁷⁴ Ibid., p. 51.

⁷⁵ Ibid., p. 54. Grifos do autor.

⁷⁶ Id, 2003, p. 54

⁷⁷ Ibid., p. 52

4. a experiência, o romance, o feminino

...alguém me havia reconhecido:
eu era, sim, uma rosa.

Clarice Lispector

As personagens são reveladoras do homem e, ao mesmo tempo, reveladas a partir da trajetória do ser no mundo. Em muitos casos “[...] elas existem independentemente e a ação lhes é servil, ”⁷⁸ como afirma Edwin Muir, ao analisar os romances de ação e de personagem. Para José Paulo Paes, a questão da estruturação da forma romanesca, em sua essência, não está ancorada,

[...] como seria de supor à primeira vista, nos acontecimentos narrados, e sim naqueles que os protagonizam, isto é, as personagens. Embora reconheça que o aspecto fundamental do romance é a história, fábula ou enredo, a cuja falta ele sequer existiria, nem por isso deixa Foster de deplorar que seja assim. A seu ver, a curiosidade em torno da história, daquilo que vai acontecer em seguida, é uma pulsão atávica de ordem inferior.⁷⁹

Para Paes, a intensividade é decorrência do fato do centro de gravidade da narração ter-se transferido dos acontecimentos para as personagens, ocorrendo a depreciação do enredo no romance do século XX. Para ele “[...] as repercussões interiores da ação exterior passam a interessar mais do que esta propriamente dita.”⁸⁰ A partir de suas personagens, a literatura põe em foco o empobrecimento da experiência, o apagamento da condição de sujeito do ser, fenômeno cujos efeitos se acentuam na pós-modernidade. Toma-se aqui o conceito de pós-modernidade segundo Stuart Hall, para quem o sujeito pós-moderno é “[...] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial

⁷⁸ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução: Maria da Glória Bordini. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1975. p. 11.

⁷⁹ PAES, José Paulo. *O lugar do outro: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p.16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas sociais que nos rodeiam.”⁸¹ A determinação do sujeito por forças históricas, e não biológicas, aparece também na definição de Jane Flax, para quem a pós-modernidade inclui a recusa de “[...] qualidades subjetivas ou mentais que sejam inatas, transcendentais, centrais ou fixas.”⁸² Para ela “[...] o sujeito é múltiplo e contraditório, constituído em, e através de, forças complexas e determinadas historicamente como conhecimento, linguagem e poder.”⁸³

Na presente pesquisa, procura-se considerar a abordagem de Frederic Jameson que toma a literatura como ato socialmente simbólico – o que coincide com um dos componentes do conceito de literatura menor, de Deleuze e Guattari:

Dessa perspectiva, a conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o ‘individual’ – a tendenciosa lei da vida social capitalista – que mutila nossa experiência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala.⁸⁴

A perda da fala pode levar o ser a uma anestesia coletiva, muitas vezes traduzida pelo silêncio. Walter Benjamin afirma: “Ficamos pobres. Fomos entregando peça por peça o patrimônio da humanidade [...] diante da porta está a crise econômica e atrás dela uma sombra: a próxima guerra.”⁸⁵ O autor se referia

⁸¹ HALL, op. cit., p. 12-13.

⁸² FLAX, Jane. Pós-modernidade e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-modernidade e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 219

⁸³ Ibid., p. 220.

⁸⁴ JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992. p. 18.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1). p.119.

à geração que viveu a guerra e que voltou muda do campo de batalha, pobre em experiência comunicável. Também podem ser aplicadas ao universo e ao homem de hoje as seguintes palavras de Benjamin.

[...] eles almejam libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o contrário: ‘devoram’ tudo isso, a ‘cultura’ e o ‘homem’ e estão supersaturados e exaustos.⁸⁶

Na pós-modernidade o homem ainda parece sonhar com aquilo que Benjamin chamou de ‘existência de Mickey Mouse’: “[...] e aos olhos das pessoas fatigadas com as infinitas complicações da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e cômodo.”⁸⁷

Esse empobrecimento da experiência do ser no mundo pode levar ao apagamento da condição humana de sujeito diante da história e abrir uma porta para a neurose. Freud (1959, p. 403) esclarece que a neurose é “[...] resultado de um conflito que se trava em torno de um novo modo de satisfação da libido.”⁸⁸ Segundo ele “[...] se a realidade se mostra impiedosa, mesmo quando a libido está disposta a adotar outro objeto no lugar do que é recusado, esta será obrigada a entrar pelo caminho da regressão.”⁸⁹ Para Freud “[...] somos todos doentes, isto é, neuróticos – por isso que as condições que presidem à formação de sintomas existem igualmente no homem normal.”⁹⁰ Ou, seja, o que existe no ser em estado potencial pode aflorar em sintomas. É o que revela, por exemplo, a

⁸⁶ Ibid., p. 117.

⁸⁷ Ibid., p. 118.

⁸⁸ FREUD, Sigmund. Introdução à Psicanálise. In: *Obras Completas*; v.VIII. Tradução: Dr. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Delta, 1959. p. 403.

⁸⁹ FREUD, 1959, p. 404.

⁹⁰ Ibid., p. 403.

personagem Laura, do conto “A imitação da rosa”, de Lispector. Ela luta para esquecer os sintomas da doença psíquica, sintomas que, como ressalta Freud “[...] se realizam com aversão e que são acompanhados de um sentimento penoso ou de sofrimento.”⁹¹ Por isso Laura (LF, p. 35) tentava esquecer a doença, ajudada pelas pessoas a sua volta: “As pessoas felizmente ajudavam-na a fazê-la sentir que agora estava ‘bem’. Sem a fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio.” (LF, p. 35).

Para Olgária Matos, o que ocorre é que “A contemporaneidade desconstrói o valor de ordem e medida do espaço construído pelo cartesianismo. Tem fim a experiência de um mundo estável e permanente.”⁹² O ser humano se sente estranho à cidade e a si mesmo na pós-modernidade. E Freud explicita esse estranhamento a partir do uso lingüístico de ‘umheimlich’: “[...] a palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ (doméstico, familiar, íntimo, amistoso) ... e somos tentados a concluir que aquilo que é estranho é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar.”⁹³ Olgária Matos afirma:

[...] é essa estabilidade do mundo refletida no espelho que se volatiliza na nossa modernidade. Os espelhos medem, como mostra Benjamin, o arbitrário de uma representação que se pretende objetiva, integrando o parâmetro do aleatório, ‘esse elemento evasivo que procede da nossa própria contingência e da relação aventureira com o mundo exterior, mundo que deixou de ser legível como no passado.’⁹⁴

O natural anseio de completude do ser humano segue, na pós-modernidade, enfrentando os desafios do caráter mutante/descartável dos conceitos e valores e da fragmentação do próprio ser. Fala-se hoje em uma

⁹¹ Ibid., p. 404.

⁹² MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 299.

⁹³ Ibid., p.298.

⁹⁴ Id., 1990, p. 293-294.

estética neobarroca caracterizando o espaço pós-moderno, pois o período contemporâneo retoma os fragmentos, o culto às ruínas, os contrastes. Para Irving Wohfarth “A origem do drama barroco alemão, de Benjamin, ressuscita a atualidade de um caráter bastante diferente – o melancólico cismativo, que encarna uma interpretação alegórica ensimesmada do mundo.”⁹⁵ E o sujeito pós-moderno assemelha-se a esse homem, pois se apresenta como um ser múltiplo, inacabado, que se debate entre os limites do próprio lar, do casulo, e os anseios de libertação.

Clarice Lispector é um dos autores da literatura brasileira que questiona os sistemas que mascaram a multiplicidade humana, opondo-se ao florescimento das capacidades do ser. Waldman situa a obra de Lispector – com sua abordagem humanista -, num momento de profunda transformação do romance:

O romance caminhará, depois do realismo/naturalismo, a desdobrar-se internamente e a questionar, num movimento auto-reflexivo, a sua natureza enquanto gênero. Esse movimento, entretanto, é precedido por uma ênfase dada à experiência interior que começa com Marcel Proust (*A la recherche du temps perdu*) e James Joyce (*Ulysses*), paralelamente à passagem da introspecção ao primeiro plano da narrativa. Quer dizer, a linearidade episódica dos acontecimentos no tempo que serviu de referência ao realismo, é suplantada nesses dois autores pelo fluxo da consciência, envolvendo a retomada do passado no presente. Decreta-se, a partir de ambos, a falência do narrador onisciente capaz de abranger de uma só visada as intenções das personagens, o seu caráter, o universo em que se movem. A passagem da consciência individual ao primeiro plano da narração, como limiar da apreensão ou da transformação artística da realidade, é a primeira etapa de uma crise aguda que se processa na forma narrativa. Pois bem. Clarice Lispector encontrou na linha da análise introspectiva da consciência individual o seu caminho singular de acesso à ficção. Com isso, ela pessoaliza a tendência da ficção moderna a partir da qual a revolução romanesca se produziu neste século.⁹⁶

E ainda, segundo o estudo de Jeana Laura Santos, “[...] questionando os princípios da modernidade (sistema patriarcal capitalista, instituições, formas de

⁹⁵ WOHFARTH, Irving. Terra de ninguém – sobre o caráter destrutivo de Walter Benjamin. In: *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência/ Andrew Benjamin, Peter Osborne (org.)*. tradução: Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1977. p. 169.

⁹⁶ WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* 2. ed. São Paulo: Escuta, 1992. p. 44-45.

poder), Clarice torna-se fundamentalmente pós-moderna e moderna a um só tempo.⁹⁷ Para a estudiosa da obra de Lispector:

Entre o alto modernismo e o pós-modernismo, Clarice ilumina profanamente o nosso tempo. Mais do que apresentar personagens e situações que nos alegorizam, é no próprio tecer da linguagem que nos deparamos com os paradoxos pós-modernos. Sentimo-nos retratados no esfacelamento que a autora opera no esquema enunciativo (autor, trama, personagens) além da aceleração do tempo e da fantasmagoria da linguagem.⁹⁸

Ao questionar o sistema patriarcal, Lispector revela sua abordagem do feminino. Verena Andermatt Conley, na introdução de *Reading with Clarice Lispector*, de Hélène Cixous, afirma que a expressão *écriture féminine* utilizada pela crítica ao abordar a obra de Lispector refere-se, antes de tudo, às estratégias textuais que apontam para um encontro com o *outro*, em suas diversas manifestações:

Cixous claims to have been overwhelmed by her encounter with *Água viva*. In it she finds the finest practice of *écriture féminine*. Outside of the seminars, it appears as a somewhat controversial term and has often been misunderstood among literary and social critics. In the relation that Cixous holds with Lispector, *écriture féminine* is a work term referring less to a writing practiced mainly by women than, in a broader logical category, to textual ways of spending. It suggests a writing, based on an encounter with another – be it a body, a piece of writing, a social dilemma, a moment of passion – that leads to an undoing of the hierarchies and oppositions that determine the limits of most conscious life.⁹⁹

Cixous, no entanto, discutindo a dimensão feminina da narrativa de Lispector, aponta para um universo marcado pela doação e generosidade nesse caminhar rumo ao *outro*. Parte-se, nesta pesquisa, da idéia de um mergulho no *eu* empreendido pela autora, seguido de um salto em direção ao *outro*, para novo mergulho rumo ao *eu*. O movimento constante e uma certa violência inserida nesse processo – fica-se aqui com a imagem de uma “saída do *eu* por

⁹⁷ SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000. p. 155.

⁹⁸ Ibid., p. 162.

⁹⁹ CONLEY, Verena Andermat. Introduction. In: *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. vii.

decolagem”, esboçada por Cixous - afastam a possibilidade de uma atitude maternal de doação ao outro. Concorde-se com Marta Peixoto que, em sua cuidadosa crítica à abordagem do feminino em Lispector por Cixous, afirma:

Embora não discorde dessa posição, tento incluir a defesa das mulheres e do feminino em Lispector numa perspectiva mais abrangente, mapeando o que vejo como um curso conflituoso em seus textos, em que um *happy end* feminista raramente ocorre. [...] Há, em primeiro lugar, uma violência mimética: a representação de interações agressivas ou de dominação entre homens e mulheres, muitas vezes situadas na família ou em sistemas mais amplos de opressão social e até racial. [...] Lispector observa não só o sofrimento das mulheres sob o patriarcado, mas também o acesso muitas vezes tortuoso que elas têm a um poder agressivo; em termos mais amplos, escreve sobre as múltiplas violências inevitavelmente presentes na vida biológica, psíquica e social.¹⁰⁰

Sobre o espaço entre o eu e o Outro na obra de Lispector, concorda-se com Peixoto, quando esta afirma:

Essa troca entre o eu e o outro no cerne da ficção de Lispector não é pacífica; ao contrário, é carregada de forças violentas, ambíguas. O aspecto apaixonado de sua escrita, que muitos críticos observam e a própria Lispector sublinha – no título *A paixão segundo G.H* (1964), por exemplo -, não envolve apenas a busca de conexões positivas, como na paixão do amor, ou a intensa introspecção de seus personagens, que almejam contato com verdades que a razão não pode penetrar ou representar. Inclui também o impulso sacrificial que incita a imaginação ficcional: uma via crucis, com suas ressonâncias cristãs de sofrimento no lugar e em benefício de outros, processo que nem sempre segue princípios éticos e morais, e que pode ser tanto exigido dos personagens quanto sofrido por seu autor.¹⁰¹

Há ainda algo de antropofágico na relação que se estabelece com o Outro, como se pode observar no seguinte trecho: “Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida.” (AAV, p. 67).

Além disso, segundo observa Peixoto, a obra de Lispector apresenta uma subjetividade que “[...] desagregada, incoerente, desconhecida para si mesma,

¹⁰⁰ PEIXOTO, 2004, p. 17-18.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 21

está constantemente invadindo outros e sendo invadida por eles, numa troca contínua que se forma e se dissolve nas palavras de tantos dos seus textos.”¹⁰²

Nas palavras de Lispector: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e que isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.” (AAV, p.43).

Assume-se ainda, neste estudo, que Lispector põe no centro da cena a mulher, mas suas personagens principais movimentam-se num texto que considera o espaço do masculino e do feminino. A autora aborda também a questão do domínio masculino em suas formas mais sutis e persistentes. São formas que sobrevivem nos novos modelos de família, marcados pelo declínio da autoridade paterna e pelo surgimento de novos papéis sociais. Ao criticar a assimilação do modelo edipiano pelos discursos culturais, Jessica Benjamin destaca questões que subjazem no discurso pós-moderno. A abordagem do feminino por Lispector coincide com sua análise:

Despite the appearance of gender neutrality and freedom to be whatever we like, gender polarity persists. And it creates a painful division within the self and between self and other; it constantly frustrates our efforts to recognize ourselves in the world and in each other. My analysis of the oedipal model points beyond the obvious way that sexual difference has been linked to domination – the old authority of the father over children and wife – to its updated, subtler form. It points to a version of male domination that works through the cultural ideal, the ideal of individuality and rationality that survives even the waning of paternal authority and the rise of more equitable family structures.¹⁰³

A abordagem do feminino por Lispector é original. Ao escrever sobre as múltiplas violências presentes no cotidiano, Lispector revela, através da linguagem, toda a duplicidade e ambivalência do desejo feminino. Concorda-se com a seguinte análise de Peixoto:

¹⁰² Id., 2004, p. 21

¹⁰³ BENJAMIN, Jessica. *Bonds of love – psychoanalysis, feminism and the problem of domination*. New York: Pantheon Books, 1988. p. 172, 173.

[...] Lispector solapa a autoridade da razão, que interpreta repetidamente como versão da dominação masculina [...] o intuitivo e o improvisatório, que associa ao feminino, substituem a construção racional e a progressão lógica no desenrolar de suas ficções; questionam também os limites, a distinção e a coerência do sujeito.¹⁰⁴

¹⁰⁴ PEIXOTO, op. cit., p. 20.

PARTE II
QUANDO O OUTRO É A ROSA

Minhas rosas

Sim! Minha ventura quer dar felicidade;
Não é isto que almeja toda ventura?
Desejais colher minhas rosas?
Abaixai-vos, ocultai-vos,
Entre rochas e espinheiros,
Sugais muitas vezes os dedos.
Posto que minha ventura é maligna,
porque minha ventura é pérfida.
Quereis apanhar minhas rosas?

Nietzsche

1. encontros com a rosa

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern¹⁰⁵

Rainer Maria Rilke

A rosa surge na obra de Lispector, promovendo, com sua beleza e perfeição, uma interrupção súbita do cotidiano dos personagens - momento epifânico.¹⁰⁶ Ou a rosa tem espaço na vida do personagem como uma fantasia de carnaval - chance de se assumir outra identidade, máscara. O ser humano identifica-se passo a passo com a rosa, ou passa a ser, num instante, flor desabrochada, rosa de papel crepom. A rosa revela o ser em seus vários contrastes, entre a completude e a fragmentação, entre a sanidade e a loucura, entre o si mesmo e o Outro. E nesse espaço entre o eu e o Outro, a rosa ajuda a revelar o mundo exterior, tendo como ponto de partida um mergulho profundo no mistério da flor.

A análise do encontro dos personagens com a rosa se justifica também pelo fato da flor carregar em si uma metáfora de imenso alcance. A rosa faz a travessia daquilo que, não sendo rosa, é palavra-rosa que transfigura o sentido do signo e atua sobre os nossos sentidos. Isso ocorre com o intenso perfume que as rosas silvestres exalam, mesmo no final da vida: “[...] à medida que vão envelhecendo, vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelando, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua do Recife. Quando finalmente morrem [...] é que o perfume que se exala delas me

¹⁰⁵ Rosa, ó pura contradição, alegria/ de não ser o sono de ninguém sob tantas/pálpebras.

¹⁰⁶ Epifania é, segundo Benedito Nunes, “[...] o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária e um modo extremo de descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nos personagens de Clarice Lispector” *O drama da linguagem*, p. 122.

embriaga.” (AAV, p. 136). A rosa é isso: uma experiência sensorial com seu perfume, suas cores intensas ou suaves, com o veludo de suas pétalas, com seu silêncio, com o estalo da pétala entre os dentes, com a música de violino que toca na hora da morte de Macabéa, rosa-mulher.

A própria obra de Lispector, com seus textos que se intercomunicam, com suas dobras, pode ser entendida como rosa de muitas pétalas, de perfeito encaixe. Para Silviano Santiago, a trama romanesca de Clarice “[...] é um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente.”¹⁰⁷ Nesta tese, a imagem do círculo, do movimento que contempla o retorno, é dada pela rosa aberta ao mundo que, com suas reentrâncias, cores e mistérios, remete o leitor às mais intrigantes e perfeitas mandalas.

Este capítulo tem como epicentro o estudo do conto “A imitação da rosa”, do volume *Laços de família*. Mas procura abranger também a análise do espaço personagem-rosa em “Restos do carnaval”, de *Aprendendo a viver*. Busca resgatar ainda a presença de outras rosas que se espalham pela ficção da autora, na qualidade de flor com a qual os personagens clariceanos se deparam, como as flores de *O lustre*, as que surgem em “Cem anos de perdão”, em “Flor mal-assombrada e viva demais”, em “Rosas silvestres.”

Muitas vezes Lispector inicia um texto usando a palavra “flor” e, seguindo-se a narrativa, tem-se um encontro com a rosa. Em “Flor mal-assombrada e viva demais” surge uma flor da qual emana uma luminosidade e que é definida como “alguma coisa perfeita e cheia de graça que parece sobre-humana mas é vida.” (AAV, p. 193). Tanta vida causa medo, espanto. “E com medo inventei que aquela flor era a alma de alguém que acabara de morrer”. (AAV, p. 193). A poucas frases

¹⁰⁷ SANTIAGO. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.16.

do final da crônica, a revelação: “não entendo que se possa ter medo de uma rosa – pois a flor era uma rosa.” (AAV, p.193). No final, há o abandono do ser, sua entrega à natureza, a identificação com a rosa: “é o encontro meu com meu destino esse encontro temerário com a flor.” (AAV, p. 193).

Ou a rosa surge, na obra de Lispector, como natural revelação, como acontecia com Virgínia de *O lustre*, mergulhada em seus vislumbres:

[...] ela era tão finalmente simples naquele tempo. Não havia o inesperado e o milagre era o movimento revelado das coisas; que brotasse uma rosa em seu corpo, Virgínia a colheria com cuidado e com ela enfeitaria os cabelos sem sorrir. Havia certa alegria admirada e tênue sem notas cômicas – aonde? Ah, uma cor, as plantas frias que pareciam destilar sons pequenos, vagos e claros no ar, diminutos sopros tremulamente vivos. Sua vida era minuciosa, mas ao mesmo tempo ela vivia apenas um só traço esboçado sem força e sem fim, raso e estarecido como o vestígio de outra vida; e o mais que poderia fazer era seguir cautelosamente seus vislumbres. Será que todo mundo sabe o que eu sei? (OL, p. 24)

A mesma Virgínia, em sonhos, sentiu um forte impulso de vida, como se algo a empurrasse para frente e, nesse espaço órfico, “[...] desejaria morrer para sempre se morrer lhe desse um só instante de prazer, tal a gravidade a que chegara seu corpo [...] queria sair dos limites de sua própria vida como suprema crueldade [...] e já agora doçura era a ausência de medo e de perigo.” (OL, p. 64). O brotar de uma rosa como movimento revelado das coisas, o movimento de morrer para sempre, a alegria da superação dos próprios limites, ainda que surgida em sonho, sob as pálpebras fechadas de Virgínia, lembram a figura da rosa nos seguintes versos de Rainer Maria Rilke: “rosa, ó pura contradição, alegria/ de não ser o sono de ninguém sob tantas/ pálpebras.”¹⁰⁸

A partir do encontro do ser humano com a rosa, na obra de Lispector, tem início um movimento entre esses elementos, uma troca entre o eu e o Outro. Esse

¹⁰⁸ RILKE, Rainer Maria. Apud: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 157.

movimento se opera através de um jogo de opostos como vida e morte, interior e exterior, num eterno fluxo, segundo Maurice Blanchot:

Esse movimento é “pura contradição”. Está ligado ao infinito da metamorfose que não nos conduz somente à morte mas transmuda infinitamente a própria morte, faz dela o movimento infinito de morrer e daquele que morre a morte infinita, como se se tratasse para ele, na intimidade da morte, de morrer cada vez mais, desmesuradamente - no interior da morte, de continuar possibilitando o movimento da transformação que não deve cessar, noite do excesso, *Nacht aus Übermass*, onde é necessário, no não-ser, retornar eternamente ao ser.¹⁰⁹

Em “A imitação da rosa”, os mundos interior e exterior são revolucionados, num movimento que se faz também ausência de movimento, numa alternância entre vida e morte, a partir do encontro da personagem Laura com um buquê de rosas. O texto abrange a trajetória de um dia na vida de Laura, mulher que se movimenta no espaço de um lar burguês. Ela é um ser que experimentara a loucura e que deseja apagar a lembrança das manifestações neuróticas recentemente vividas. É preciso, antes de tudo, contar resumidamente a história da personagem.¹¹⁰

Laura iria jantar com seu marido na casa de amigos, quando ele voltasse do trabalho. Durante todo o conto, planeja arrumar-se. Pretende também arrumar a casa. Perde-se, no entanto, em devaneios. Perde-se completamente, a partir de seu encontro com as rosas que ela mesma comprara na feira – porque o vendedor insistiu. Estivera mentalmente doente. E agora se esforça, durante o dia inteiro, para que esteja normal, na volta do marido. Mas põe-se intimamente a imitar as rosas. Estabelece-se, a princípio, uma tensão entre Laura e o buquê de

¹⁰⁹ BLANCHOT, 1987, p. 156

¹¹⁰ A análise do conto *A imitação da rosa* tem como base as seguintes monografias, apresentadas por mim ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC: *Como uma rosa – ou o indivíduo entre a sanidade e a loucura na pós-modernidade*, apresentada ao professor Dr. Marco Antonio de Mello Castelli, em março de 2003, como trabalho final do curso *Poéticas da resistência e formas comunicantes: literatura e outras linguagens* e *A hora de Laura, ou o desabrochar da mulher em ‘A imitação da rosa’, de Clarice Lispector*, apresentada à professora Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos, em setembro de 2003, como trabalho final do curso *Da especificidade ao texto Fabulações do literário – ficções ‘que fazem gênero’*.

flores. As rosas são, para ela, um elemento perturbador, em sua beleza e perfeição. As rosas funcionam como o Outro de Laura. São, a princípio, um Outro que se apresenta em termos de oposição. O elemento rosa é desestabilizador de seu equilíbrio mental.

À medida que se relaciona com as rosas, Laura vai voltando à sua doença. O retorno é gradativo e certo. O encontro com o buquê de rosas desencadeia um processo que aponta para a teoria nietzschiana do eterno retorno. Para Deleuze, “[...] o eterno retorno se diz apenas do devenir, do múltiplo. Ele é a lei de um mundo sem ser, sem unidade, sem identidade. Longe de *supor* o Um ou o Mesmo, ele constitui a única unidade do múltiplo como tal, a única identidade do que difere: voltar é o único ‘ser’ do devenir.”¹¹¹ Laura foge, durante todo o conto, daquilo que faz parte de sua própria natureza: a doença. Não há movimento de fuga possível.

Pois o eterno retorno é a categoria da prova. E é preciso percebê-lo em tudo o que chega. Uma infelicidade, uma doença, uma loucura, mesmo a aproximação da morte têm dois aspectos: um pelo qual eles me separam de minha potência, mas o outro pelo qual eles me dotam de uma estranha potência, como um meio perigoso de exploração, que é também um domínio terrível a explorar. Em todas as coisas, o eterno retorno tem por função separar as formas superiores das formas medianas [...] as potências extremas dos estados moderados [...] o eterno retorno é o instrumento da vontade de potência: ele eleva cada coisa à sua forma superior.

Aqui se chega ao Super Homem nietzschiano, “forma superior de tudo o que é”¹¹² e à imagem do poeta, segundo Rimbaud, ambos retomados por Deleuze.

¹¹¹ DELEUZE, Gilles. Conclusões (do VII Colóquio Internacional de Royaumont “Nietzsche”) sobre a vontade de potência e o eterno retorno. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de. (org.) *Por que Nietzsche?*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1985. p. 27. Grifos do autor.

¹¹² *Ibid.*, p. 28..

O poeta seria o ser “carregado de humanidade, dos animais também”¹¹³ e que das coisas “não reteve senão a forma superior, a potência extrema.”¹¹⁴

Dentro da doença mental, Laura encontrara um espaço de esplendor, de florescimento, de libertação. Estava, outra vez, ‘dotada de estranha potência’, sentindo-se superior ao marido e ao mundo. Espelhando-se gradativamente no esplendor das rosas, foi se identificando com as mesmas. Estava, parafraseando Rimbaud, carregada das flores também. Passou a constituir o mesmo ser, como se a rosa fosse um aspecto da mulher, uma tendência. Deleuze afirma, a partir dos estudos de Bergson que, “[...] o que difere por natureza nunca é uma coisa, mas uma tendência. A diferença de natureza não está entre dois produtos, entre duas coisas, mas em uma única e mesma coisa, entre duas tendências que a atravessam, está em um único e mesmo produto, entre duas tendências que aí se encontram.”¹¹⁵

Deleuze, utilizando-se da intuição como método que encontra “as diferenças de natureza, as ‘articulações do real’ ”¹¹⁶ chega à afirmação de que “[...] o ser é a diferença da coisa”¹¹⁷ e sustenta que há um elemento perturbador, em uma das tendências que atravessam uma mesma coisa. Julga-se oportuna, a este ponto, a transcrição da seguinte análise de Deleuze, tendo-se em vista a relação mulher- rosa:

Portanto o que é puro nunca é a coisa; esta é sempre um misto que é preciso dissociar; somente a tendência é pura: isso quer dizer que a verdadeira coisa ou a substância é a própria tendência [...] E matéria e duração nunca se distinguem como duas coisas, mas como dois movimentos, duas tendências, como a distensão e a contração. Mas é preciso ir mais longe: se o tema e a idéia de pureza têm uma grande importância na filosofia de Bergson, é porque as duas tendências não são puras em cada caso, ou não são igualmente puras. Só uma das duas tendências é pura ou *simples*, sendo que a outra, ao contrário,

¹¹³ Id., 1985, p. 28

¹¹⁴ Id., 1985, p. 28

¹¹⁵ Id., 1999, p. 131.

¹¹⁶ Id., 1999, p.130.

¹¹⁷ Id., 1999, p.130.

desempenha o papel de uma impureza que vem comprometê-la ou perturbá-la na divisão do misto, há sempre uma metade direita, a que nos remete à duração. Com efeito, mais do que diferença de natureza entre as duas tendências que recortam a coisa, a própria diferença da coisa era uma das duas tendências. E se nos elevamos até a dualidade da matéria e da duração, vemos bem que a duração nos apresenta a própria natureza da diferença, a diferença de si para consigo, ao passo que a matéria é apenas o indiferente, aquilo que se repete ou o simples grau, o que não pode mais mudar de natureza. [...] Com efeito, se há uma metade privilegiada na divisão, é preciso que tal metade contenha em si o segredo da outra. Se toda diferença está de um lado, é preciso que este lado compreenda sua diferença em relação ao outro e, de uma certa maneira, o próprio outro em sua possibilidade.¹¹⁸

Nesta tese considera-se que cada personagem analisado contém o segredo da rosa, é a ‘metade privilegiada’, a que contém o Outro em sua possibilidade. Cada ser diante da flor é o lado da relação personagem-rosa que compreende sua diferença em relação à planta.

No conto, é Armando, o marido, que, ao chegar em casa após o trabalho, encontra Laura transformada, revelando seu aspecto flor. Ela estava desarrumada, parada e distante, não tinha organizado a casa, nem se preparado para o jantar. Ou seja, estava novamente em crise. Seu rosto denunciava o esplendor de uma flor desabrochada. O surto psicótico imprimia à sua face uma expressão iluminada. A sala banhada de luz era uma pintura cuja figura humana no sofá revelava sua verdadeira face ao observador atento: era uma flor mal-assombrada e viva demais.

O resumo acima inclui posicionamentos já consensualmente assumidos pela crítica, quanto ao caminho percorrido por Laura, especialmente no que toca à sua suposta loucura. “A flor mal-assombrada e viva demais” é o título de uma crônica de Lispector, publicada na Folha de São Paulo em 1972. A mesma narrativa havia sido publicada em 1969, com o título “A noite mais perigosa” (AAV, p.214). Aborda-se, em outro ponto deste estudo, a rosa revelada na crônica como

¹¹⁸ Ibid., p. 131-132.

elemento de luz própria – mas que pode arrastar o ser aos perigos da noite, como sugere o primeiro título dado ao texto. E desenvolve-se adiante a idéia da composição de uma cena final, neste conto, surgida a partir de um quadro pintado por Lispector, com as tintas da palavra e do silêncio.

2. Laura, as rosas e a crítica

...procurou um instante imitar
por dentro de si as rosas.
Não era sequer difícil.

Clarice Lispector

Díficeis questões impõem-se ao leitor de “A imitação da rosa.” Torna-se necessária a retomada de alguns aspectos revelados pela crítica. São análises que iluminam esse mergulho no encontro entre personagem e rosa. A primeira questão que surge para o leitor como enigma é a doença de Laura. Vários estudiosos da obra de Clarice Lispector apontam para a doença mental da personagem. Lúcia Helena destaca que:

Logo no início do conto, o narrador menciona que Laura estava ‘bem’ [...] Este ‘bem’ entre aspas indica as duplas significações de modo e de tempo – uma zona de conflito que contamina não só o passado de Laura, a que o conto apenas brevemente se refere, mas que também atinge o presente de que trata.¹¹⁹

Para Nádía Gotlib:

As duas faces do real – a da perfeição e a da falta – aparecem também figuradas em dois estados: o de doença e o de sanidade. Recém-saída de um sanatório, alvo dos olhares dos outros, Laura experimenta a cisão entre duas tendências diversas: a de obedecer, conscientemente, às ordens do médico e a de se abandonar, vivendo naturalmente. Em tal sistema lógico, o universo da loucura é o da extravagância, quando a moça da Tijuca tornara-se ‘super-humana’ no seu ‘isolamento brilhante’, quando ‘aquela coisa [...] se alastrava clara, como um câncer, a sua alma’ [...] E o universo da normalidade é o da vida familiar, ‘ligeiramente enjoativa’, em que ‘ser gente’, é ‘sentir-se cansada’, diariamente falir.¹²⁰

Lúcia Helena alude também à questão da fragmentação do ser que alimenta a possibilidade do surgimento dos sintomas neuróticos em Laura:

À medida que a tensão interior de Laura cresce, uma progressiva cadeia metafórica é construída, ligando Laura e as rosas, mas sempre indicando a fragmentação interior de Laura, cindida entre alguém que talvez intua a necessidade de mudança, e alguém que,

¹¹⁸ HELENA, op.cit., p 46

¹²⁰ GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática.1995. p.323 e 324.

contraditoriamente, se petrifica na acomodação do quadro doméstico, só aparentemente estável, ainda que estreito e insatisfatório.¹²¹

Para Freud: “[...] somos todos doentes, isto é, neuróticos – por isso que as condições que presidem à formação de sintomas existem igualmente no homem normal.”¹²² Mas o que é da natureza humana em estado potencial explodiu um dia em sintomas em Laura. Os sintomas de doenças psíquicas são, segundo Freud, “[...] atos nocivos, ou pelo menos inúteis, atos que se realizam com aversão e que são acompanhados de um sentimento penoso ou de sofrimento.”¹²³ Por isso Laura tentava esquecer a doença, ajudada pelas pessoas à sua volta “As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava ‘bem’. Sem a fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio.” (LF, p. 35).

A personagem Laura, sempre se esforçando para atingir o padrão de normalidade social do seu tempo, comemorava sua volta ao lar, à rotina: “Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância.” (LF, p. 42). Laura recuperava-se e calava-se. Sua maneira de resistir à doença era o apego aos hábitos. Na segurança do cotidiano, anulava-se como sujeito. O embotamento do seu corpo, da sua alma, refletia-se na impessoalidade de sua casa: “Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranqüilidade de uma casa alheia.” (LF, p.37). Laura sentia “[...] prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal.” (LF, p. 37).

¹²¹ HELENA, op.cit., p. 48

¹²² FREUD, 1959, p. 403.

¹²³ Ibid., p. 404.

O empobrecimento da experiência do ser no mundo, o apagamento da sua condição de sujeito diante da história pode contribuir para o surgimento dos sintomas neuróticos. Freud esclarece que a neurose é “[...] resultado de um conflito que se trava em torno de um novo modo de satisfação da libido.”¹²⁴ Mas quando a libido parte em busca de um tipo alternativo de satisfação? Complemente-se com Freud: “Se a realidade se mostra impiedosa, mesmo quando a libido está disposta a adotar outro objeto no lugar do que é recusado, esta será obrigada a entrar pelo caminho da regressão”.¹²⁵

A realidade impiedosa do lar, bem como da condição da mulher da classe burguesa emergem do conto, a partir da relação de Laura com as rosas. Lucia Helena, ao referir-se à Laura e a outras mulheres da ficção de Lispector, assinala que:

Laura de ‘A Imitação da Rosa’ é um tipo exemplar, no qual se pode ver o conjunto de nuances através das quais Lispector simultaneamente redime e faz falir a vivência dessas ‘mulheres’, em seu debater-se numa espécie de prisão domiciliar e emocional. [...] No entanto, se as personagens não completam o seu processo de despertar para a autoconsciência, nem se libertam das garras que as aprisionam, o leitor vai, por outro lado, sendo pouco a pouco conduzido a contrapor as perspectivas da ordem instituída às de um latente anseio de completude, liberdade e desvendamento.¹²⁶

Clarice Lispector questiona o sistema patriarcal que mascara a multiplicidade humana. A violência silenciosa do cotidiano empresta ao lar burguês uma aparência de harmonia, a partir da postura cordata e sempre conciliadora da mulher. Para Lucia Helena, as personagens femininas de Lispector “[...] não são o espelho de uma sociedade patriarcal antecedente. Tornam-se, ao contrário, uma forma de problematização do patriarcado e de suas

¹²⁴ Ibid., p. 404.

¹²⁵ Id., 1959, p. 404

¹²⁶ HELENA., op. cit., p. 45

mitologias. São uma configuração do feminino e da intervenção do mítico e do histórico, no imaginário cultural, através da literatura.”¹²⁷ Para a pesquisadora,

[...] ao questionar a opressão do sujeito declinado no feminino, Lispector rediscute e ilumina um imaginário cultural implantado há séculos, onde reinam soberanos padrões de naturalização ideológica do *gender*. Estabelecendo elos entre a configuração literária do sujeito inscrito no feminino e o campo mais amplo das práticas sociais, Lispector evita, no entanto, os pressupostos de uma estética do reflexo. Em sua obra, ela dá a conhecer que entende a literatura como forma de *produção* de sentido, na qual a construção de identidades de *gender* não é uma mera forma de reproduzir as desigualdades sociais. Ela compreende que tais identidades repousam sobre relações culturais intersubjetivas e sobre quadros ideológicos de referência, não tendo a ingenuidade de tentar apresentar suas personagens como representação mais ou menos verdadeira de uma realidade feminina pré-dada e externa ao texto.¹²⁸

Mas Laura, de “A imitação da rosa”, não se queria múltipla. Apenas tentava adaptar-se novamente ao seu papel de esposa. Esforçava-se pela paz e felicidade do lar. Não queria mais ver o espanto no rosto do marido “[...] que a recebera de um pai e de um padre [...]” (LF, p.38).

Laura estava muito distante da consciência de sua submissão como sujeito. Acomodar-se à sociedade que a cercava seria o avesso da loucura. A loucura seria a sua diferença, a sua libertação, a sua hora de se tornar única. O comodismo seria o seu passaporte para a normalidade. Na rotina da casa, estava a sua segurança. Mas havia, dentro da casa, um buquê de rosas. E sua libertação de anos de ajuste à cultura reinante não se deu, mais uma vez, por um processo racional e gradual. A beleza extrema das rosas passou a incomodá-la. Passou a ter ambição: queria ser as rosas. Ser bonita, perfeita. Ser inteira, única. Individualizar-se. Esse era o maior perigo para Laura. E também sua grande hora. “Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca, olhava-as.” (LF, p.48). As rosas eram perfeitas, de uma luminosa tranqüilidade. Um dia, Laura também estivera assim

¹²⁷ Ibid., p. 111

¹²⁸ Ibid., p. 27-28. Grifos da autora.

tranqüila e se tornara super-humana. Um dia estivera tranqüila, no seu isolamento brilhante. Laura experimentara a sensação de completude dentro da doença. Ao ler “[...] com um ardor de burra ‘A imitação de Cristo’ [...] sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido.” (LF, p. 36)

Esse encontro com o elemento da natureza revela o ser, a mulher, numa mistura de fascínio pelo não-humano e mal-estar súbito semelhante à náusea. Benedito Nunes destaca que a náusea “[...] é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária.”¹²⁹ Segundo o autor, a náusea manifesta-se como

[...] um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, [...] revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo [...]¹³⁰

A presença das rosas remete Laura a própria essência pois, como elemento natural, as flores escapam às regras da sociedade, interrompem o fluxo do cotidiano. É ainda Nunes quem reflete a respeito:

A parte da Natureza, como pólo oposto à cultura e à praticidade da vida diária, é sempre a mais forte e decisiva. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas.¹³¹

Enfim, Laura voltara às sensações experimentadas no surto psicótico. Lispector usa a expressão desabrochada para mostrar o estado de Laura, que está, no final do conto, sentada na ponta de um sofá, imóvel, em êxtase. É como se a mulher de Armando estivesse ali em toda a exuberância do seu ser, a exemplo do que Baudelaire assinala sobre um dos efeitos do uso do haxixe, em

¹²⁹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989. (série Temas, v.12) p.121.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹³¹ *Ibid.*, p. 122.

“Paraísos artificiais”: “Você sabe que o haxixe invoca sempre magnificências da luz, esplendores gloriosos, cascatas de ouro líquido; toda luz lhe é boa, a que jorra em lençóis [...] os círios do mês de Maria, as avalanches de rosa nos ocasos do sol”.¹³²

Para Nádía Gotlib, Laura, uma vez “[...] perdida a perfeição da vida, tenta recuperá-la pela ‘imitação’.”¹³³ Laura começa seu processo de identificação com as rosas imitando sua beleza, sua perfeição, seu natural desabrochar e termina por transfigurar-se numa rosa. Para Walter Benjamin, a relação pessoa – mundo é mediada pela alegoria: “A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas”.¹³⁴ Esse processo é similar ao apresentado por Baudelaire, no seguinte trecho:

Ocorre, às vezes, que a personalidade desaparece e que a objetividade, que é a província dos poetas panteístas, se desenvolve em você tão anormalmente que a contemplação dos objetos exteriores o faz esquecer a sua própria existência, e que você logo se confunde com eles. Seu olhar fixa-se numa árvore harmoniosa curvada pelo vento; em poucos segundos, o que no cérebro de um poeta não seria mais do que uma comparação naturalíssima tornar-se-á no seu uma realidade. Primeiramente, você empresta à árvore suas paixões, seu desejo ou sua melancolia; os gemidos e oscilações dela tornam-se os seus, e logo você é a árvore. Da mesma maneira, o pássaro que plana no fundo do azul *representa* de início o infinito anseio de voar para além das coisas humanas; mas eis que você já é o próprio pássaro.¹³⁵

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin destaca que:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes de significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como

¹³¹ BAUDELAIRE, Charles. ELIOT, T.S. *Poesia em tempo de prosa*. Tradução Lawrence Flores Pereira; organização Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 185

¹³³ GOTLIB, op.cit., p. 323

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 209

¹³⁵ BAUDELAIRE, op. cit., p. 186-187

incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto e que mesmo os santifica.¹³⁶

O processo mimético relaciona-se também com a questão do espelho. Num primeiro momento o espelho revela apenas a aparência externa. Laura, olhando-se no espelho ao interromper a arrumação da penteadeira, vê, a princípio, uma mulher de cabelos e olhos castanhos, discreta. Depois o espelho promove um mergulho no próprio ser, podendo-se chegar ao enamoramento narcisista. Mas a personagem do conto não chega ao apaixonamento por si mesma. A partir de seu encontro com as rosas, passa a espelhar-se nelas, tomá-las como espelho. E a noção de si mesma mescla-se, rapidamente, com a figura das rosas, na posição de um *outro* que experimenta a fusão com o *eu*. Segundo o dicionário de símbolos, “O reflexo do homem não lhe é dado apenas pelo bronze polido ou a água adormecida [...] *O homem se utiliza do bronze como espelho. O homem se utiliza da antigüidade como espelho. O homem se utiliza do homem como espelho.*”¹³⁷ E ainda: “Segundo Plotino, a imagem de um ser está sujeita a receber a influência de seu modelo, como um espelho.”¹³⁸

Na vida de Laura as rosas poderiam assumir também o significado que possuem na iconografia cristã. Segundo o dicionário de símbolos: “[...] a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo.”¹³⁹ Tal definição complementa-se, no dicionário: “Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo do renascimento místico.”¹⁴⁰

¹³⁶ BENJAMIN, op.cit., p.209

¹³⁷ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva...[et al.]. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 395

¹³⁸ Ibid., p.396.

¹³⁹ Ibid., p. 788.

¹⁴⁰ Ibid., p. 789.

A relação rosa – amor é abordada por Dante em *A divina comédia*: “O amor paradisiaco será comparado por Dante ao centro da rosa: *ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril, Beatriz me atraiu [...]*”¹⁴¹ O perfume da rosa pode até intensificar-se após a morte, como Lispector assinala em “Rosas silvestres”: “[...] à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelando, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife. Quando finalmente morrem, quando estão mortas, mortas – aí então, como uma flor renascida no berço da terra, é que o perfume que se exala delas me embriaga.” (AAV, p. 136).

Hèléne Cixous compara o processo de criação escrita de Clarice Lispector com um mergulho na intimidade das rosas:

Tocar o coração das rosas: é a maneira-mulher de trabalhar – tocar o coração vivo das coisas, ser tocada, ir viver no mais próximo, se entregar a ternas e atentas lentidões até a região do toque, lentamente se deixar transportar pela força de atração de uma rosa, arrastada até o seio da região das rosas, demorar-se longamente no espaço do perfume, aprender a receber das coisas o que elas são no mais vivo de si mesmas.¹⁴²

Haroldo de Campos, afirma que Cixous se aproxima de Clarice, “[...] sem ressalvas de pertinência, através de sofisticados instrumentos filosóficos extraídos de Heidegger de Derrida.”¹⁴³ O crítico destaca que a originalidade de Lispector emerge, segundo Cixous, do confronto de sua obra com os poemas de Rainer Maria Rilke. É o que Cixous explica na seguinte análise:

Rilke escreve vinte e quatro poemas sobre a rosa. Mas Clarice dá viver ao silencioso respiro de uma rosa. A realidade não tem sinônimos [...] Clarice pode substituir uma rosa por uma tartaruga. Mas Rilke não poderia substituí-la senão por um licorne ou uma anêmona. Mas Clarice por uma barata. Mas Rilke não. Mas Clarice por uma ostra. Mas Rilke somente em rendas.¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibid., p. 789.

¹⁴² CIXOUS, op. cit., p.105.

¹⁴³ CAMPOS, op.cit., p. 11.

¹⁴⁴ Ibid., p. 12.

Apesar dessa qualidade diferencial clariceana em relação aos poemas de Rilke - apontada pela análise apaixonada de Cixous – a simbologia da rosa em Rilke aproxima-se, em sua essência, da própria escritura de Clarice Lispector. A íntima ligação entre os universos interior e exterior impregna todo o tecido da obra de Lispector. E as observações de Blanchot sobre a rosa em Rilke aludem a esse tecido:

[...] a rosa torna-se para Rilke, simultaneamente, o símbolo da ação poética e o da morte. A rosa é como a presença sensível do espaço órfico, espaço que só é exterior e só é intimidade, superabundância onde as coisas não se limitam, não interferem umas com as outras, mas em sua expansão comum promovem a amplitude em vez do cerceamento e constantemente “transformam o mundo exterior...num punhado pleno de interior.”¹⁴⁵

Em “A imitação da rosa”, as rosas são tomadas como alegoria do ser. Trata-se de um ser que busca o desabrochar, o florescimento de suas capacidades potenciais em meio aos paradoxos do mundo moderno, que promove a alienação do homem. Trata-se de um ser que, como uma planta, busca a luz.

Dentro da neurose, a personagem do conto em estudo, quando desabrochada, passa a ter luz própria, como o vaga-lume. Como nos versos de Rilke: “Quase um ser sem contorno e como que condensado/ e mais puramente interior e estranhamente tenro/ e iluminando-se até a borda/ acaso conheces algo semelhante?”¹⁴⁶ Laura perde-se na luz de Cristo, na plenitude. Sente-se intimamente superior ao marido e a tudo o que compõe o espaço do seu lar. Sente-se superior ao bairro da Tijuca, ao mundo que antes de sua transfiguração a oprimia com a violência muda e paulatina do próprio lar no cotidiano.

Lúcia Helena explica esta elaboração do feminino referindo-se a toda a obra de Lispector:

¹⁴⁵ BLANCHOT, op.cit., p. 156.

¹⁴⁶ Ibid., p. 157.

Ainda que ela recuse [...] o rótulo de feminista, o conjunto de sua obra (que nem se conserva num absentismo esteticizante, nem carrega a bandeira de qualquer tipo de engajamento), promove uma reflexão impressionante e valiosa sobre alguns dos impasses hoje vividos pela teoria feminista que procura elaborar uma estética feminista e do feminino. [...] a obra de Lispector oferece-nos elementos imprescindíveis para conduzir – para além da oposição entre conteudistas e formalistas – a possibilidade de uma estética feminista que considere e consiga) enlaçar os aspectos político-culturais e político-textuais das obras literárias de homens e mulheres.¹⁴⁷

O texto de Lispector parece ainda coincidir com a abordagem que Maria

Consuelo faz sobre a questão de gênero e o feminismo:

Ao problematizar a questão das relações de gênero como uma categoria de abrangência de um conjunto de relações sociais, o feminismo, longe de cingir-se à questão da mulher como indagação emblemática, postula que ambos, homens e mulheres, são prisioneiros do gênero – ainda quando diferentemente, mas de modo inter-relacionado.¹⁴⁸

¹⁴⁷ HELENA, op. cit., p. 105

¹⁴⁸ CAMPOS, op.cit., p.123.

3. denúncias da rosa

Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos.

Clarice Lispector

No conto “Restos de carnaval”, Lispector aborda a questão do feminino, do tornar-se mulher e sua relação com a máscara. Uma menina pobre ganhou uma fantasia de rosa, no carnaval, feita de restos de papel. Quando já estava com as pétalas de papel que a transformariam em rosa, “[...] mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça [...]” (AAV, p.9), a doença de sua mãe piorou subitamente. A menina saiu correndo até uma farmácia, pelo meio da multidão de foliões. Mais tarde tudo se acalmou e, mesmo com fantasia e maquiagem retomadas, o encanto do dia havia sido quebrado. Ela “[...] não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados.” (AAV, p. 10).

Tal passagem do conto presentifica outras mulheres clariceanas como Macabéa com a boca muito pintada, imitando Marylin, após o término do namoro com Olímpico. Como a Sra. Jorge B. Xavier que, em sua solidão, pintou os lábios sonhando beijar Roberto Carlos, e “[...] agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então sua cara levemente pintada pareceu-lhe a de um palhaço.” (OEN, p. 17). Diante da dor, da decepção, sempre a máscara de mulher, a pintura capaz de aparentar outra situação, outro ser. Como jornalista, em coluna assinada com o pseudônimo Teresa Quadros, Lispector destaca a questão da pintura dos lábios, detalhe da composição da máscara que conecta a mulher comum, pobre e a dona de casa a seus ídolos:

Este ano ‘usam-se’ lábios francos, cheios, generosos, sem nenhum caráter mesquinho, quer na forma, quer na cor... E quem estranhar a

palavra 'usar' é porque não sabe que já houve época em que era bonito uma boca mínima feita a 'baton', e outro tempo em que todas as bocas eram meio quadradas, lembrando a de Joan Crawford.¹⁴⁹

Sobre a máscara, Simone Curi destaca que “Ser uma pessoa é ser uma máscara. Não uma qualquer, pois a liberdade consiste na escolha dessa prótese que já é rosto [...] Haveria então algo por detrás da máscara? A pessoa? [...] É neste ponto que surge a questão da verdade como algo que pertence ao indivíduo e somente a ele. Pois a máscara que veste é produto próprio, das forças internas que o atravessam – ou será de algo externo?”¹⁵⁰

No final do conto “Restos de carnaval”, a menina despertou a atenção de um rapaz de 12 anos que, meio estupidamente, encheu-lhe os cabelos de confete. Eles ficaram se olhando, sorrindo e ela entendeu que “[...] enfim alguém me havia reconhecido: eu era sim uma rosa.” (AAV, p.12). Essa transformação momentânea em rosa era também o mergulho de uma menina de oito anos na sua condição de adulta e um passo valioso para a criação de sua futura máscara de mulher.

No conto sobre o carnaval, houve todo um processo de planejamento, de transformação em rosa, por parte da menina. Pétala por pétala de papel crepom, a rosa foi se formando como fantasia. A cada pétala surgia interiormente, pouco a pouco, uma menina transformada em mulher – menina desabrochada. A relação do fazer exterior, da transformação externa, com as mudanças internas da menina é intensa. A menina aproxima-se do momento da fusão com a rosa, de sua transmutação em outrem, com uma velocidade assinalada pelo querer

¹⁴⁹ QUADROS, Teresa. “Entre mulheres”. *Comício*. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1952. Apud: CURI, Simone. *A via-crúcis do corpus ou a grande aventura do espírito – uma encomenda para Clarice Lispector*. p.. 205.

¹⁵⁰ CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A via crúcis do corpus ou a grande aventura do espírito – uma encomenda para Clarice Lispector*. Tese de doutorado em Teoria Literária apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis, 2004. p. 151

intenso da meninice. Todo esse ritmo de transformação e de encantamento é quebrado pela dureza da realidade. Ela teve que abrir mão do sonho da transformação. Saiu no meio dos preparativos, ainda sem maquiagem. O rosto nu, ainda sem a máscara de mulher, contrasta com um corpo que já era rosa. A pobreza da Clarice menina, cuja fantasia era de restos do papel comprado para a fantasia da amiga, emerge como imagem inesquecível, contrastando com o sonho de ser rosa.

A dura realidade de uma doença familiar que marcou essa infância, surge no espaço deslizante entre personagem e rosa de papel. O conto traz elementos fortes de uma realidade que se ergue soberana, num cotidiano marcado por pobreza e doença. E, ao mesmo tempo, entre o intenso – mas também delicado – fluxo de sensações que a rosa desencadeia, o conto denuncia a incomunicabilidade dos mundos adulto e infantil.

A criação de uma rosa, pétala por pétala, faz lembrar o avesso dessa operação. Em “Rosas silvestres” a narradora destrói as rosas, despetalando-as passo a passo e guardando as pétalas na gaveta de roupas, para aproveitar-lhes o intenso perfume que exalam até a morte. Nesta crônica surge a relação das rosas com a morte: “Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta de exalando a alma viva. [...] Diariamente morro por vosso perfume.” (AAV, p. 137). Macabéa, cuja razão maior da narrativa que protagoniza é seu encontro com a morte, surge nesta tese como a última flor criada por Lispector para se relacionar com seu narrador - criador, numa relação de amor e ódio.

A relação rosa-morte pode ser observada no “4º motivo da rosa”, de Cecília Meireles: “Não te aflijas com a pétala que voa/ também é ser deixar de ser assim./ Rosas verás só de cinza franzida,/ mortas, intactas pelo teu jardim./Eu

deixo aroma até nos meus espinhos,/ ao longe, o vento vai falando em mim./ E por perder-me é que me vão lembrando,/ por desfolhar-me é que não tenho fim.”¹⁵¹

Em “Cem anos de perdão”, surge um outro tipo de relacionamento entre personagem e rosa. Entre a menina pobre e as rosas de um rico casarão, surge o roubo. Um profundo desejo de posse da rosa, leva a personagem ao mal: “No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha.” (AAV, p. 12-13). Após o roubo, o uso da repetição assinala o intenso prazer encontrado no ato: “Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas [...] Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava.” (AAV, p. 13).

Para Rosenbaum,

[...] a questão do mal não será secundária na literatura clariciana. A emergência de uma negatividade visceral é iniludível, necessariamente recalçada para dar lugar às convivências e conveniências sociais, será um dos motores de sua narrativa e também um dos responsáveis pelo incômodo e pelo mal-estar que os textos de Clarice provocam em tantos leitores. As perversões humanas são escancaradas e explicitadas sem nenhum antídoto ou anestésico: ‘Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado’. (PCS, p.14) As expressões bizarras fazem parte de uma espécie de ‘linguagem do mal’, que se mostra na desconstrução da linguagem tradicional e na transgressão dos modos convencionais de representação.¹⁵²

Além da presença do mal, as expressões bizarras imprimem traços de violência aos textos. A partir dessa estratégia, Lispector capta as devastadoras conseqüências da violência que conectam o psicológico e o social, segundo Marta Peixoto, que observa: “Lispector se tornou uma observadora arguta e inclemente até das formas mais sutis e disfarçadas que a violência pode assumir, e, à medida que sua obra avançou, uma testemunha cada vez mais consciente da

¹⁵¹ MEIRELES, Cecília. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. Seleção Maria Fernanda. 8.ed. São Paulo: Global, 1996. (Os melhores poemas ; 9). p. 78.

¹⁵² ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo. Publifolha, p. 34.

interconexão entre espécies privadas e públicas de violência, inclusive os modos complexos como elas envolvem escritores e leitores.”¹⁵³

O mal e a violência em *Lispector* vão desde um talo de rosa que se quebra, seguido de roubo, até os insultos recebidos por Macabéa, qualificada de amarela, raquítica, cabelo na sopa e, na hora da morte, chamada de galinha com pescoço mal cortado. Vão desde um namorado de protagonista, Olímpico, que roubava e que “já matara um”, até a recorrência de temas como vômito e falta de banho, na última narrativa da autora, marcada pela degradação do herói. Juntamente com a violência plasmada na linguagem, *Lispector* denuncia violências sociais e culturais cotidianas.

Em “A imitação da rosa” *Lispector* flagra a violência sutil reinante no lar. Nesse caminho marcado por intensos movimentos entre o eu e o Outro até o espelhamento, fusão e transformação, Laura inicialmente apenas se vê. Vê-se como a esposa de Armando, discreta em seu vestido marrom de golinha de renda clara, docemente feminina e de cabelos castanhos, porque “ter cabelos pretos ou louros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara.” (LF, p. 41) Abordando a questão do deslizamento de personagens, títulos, textos e nomes na obra de *Lispector*, Vilma Arêas compara Laura à galinha homônima do livro infantil “A vida íntima de Laura”:

[...] as duas Lauras são meio marrons, a galinha, “meio marrom, meio ruiva”, a mulher ao espelho percebendo-se de “olhos marrons, cabelos marrons [...] castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser” (p.50) e pensando em usar um vestido marrom para o jantar a que ia com o marido, “alto e magro”. Na ocasião pensa também que não havia mais, como no hospital, “aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina”.¹⁵⁴

¹⁵³ PEIXOTO, op. cit., p. 215.

¹⁵⁴ ARÊAS, Vilma. Bichos e flores da adversidade. In: *Cadernos de literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 237. As páginas citadas são da edição de *Laços de família* utilizada pela autora. p. 49.

De volta ao lar, Laura era uma mulher que contribuía para o bem-estar do marido. Agora ele “não precisava mais pensar na sua mulher, como um homem que é feliz, como um homem que não é casado com uma bailarina.” (LF, p. 44). Mas, ao mergulhar na beleza das rosas, passou a sentir-se forte, capaz de tomar atitudes. Mesmo dando as rosas, não se livrou da presença delas. Laura já estava prenhe do esplendor das flores. Inutilmente, “ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável.” (LF, p. 53).

O conto revela inicialmente toda a carga de submissão ao marido, imposta à mulher no casamento:

De uma seqüência a outra, a imitação da rosa repete estrategicamente imagens de mulheres e de homens projetadas pelo modelo social do patriarcalismo, que provê ideologicamente o código de *gender* do conto. Essa técnica coloca o leitor numa posição apta a questionar o modo como o senso-comum determina as significações para o ser *homem*, *mulher*, *marido* e *esposa*. Agindo como se estivesse sob o olhar do alegórico, o texto dismantela a suposta inocência das imagens projetadas, questionando assim o determinismo biológico da interpretação dominante – a de que existem dois gêneros [...] essências que determinassem *a priori*, como deve ser o comportamento sexual, social e emocional entre homens e mulheres, maridos e esposas [...] A estrutura narrativa do conto demonstra como tal sistema de *gender*, internalizado, constrói uma ‘verdade’, fazendo-a ser experimentada e sentida como natural[...].¹⁵⁵

Além disso, na vida de Laura, tudo é pensado e vivido em função dos outros. Todos os gestos e palavras em relação à amiga - na verdade, esposa do amigo do marido – são estudados. O relacionamento com a empregada é delicado. A necessidade de pertencimento de Laura faz com que ela se despersonalize a ponto de achar linda uma sala de espera, pela impessoalidade que emana da mesma. Enquanto as características das rosas vão tomando conta da psique de Laura, revela-se, nesse território deslizante entre a mulher e as rosas, todo o universo social no qual a personagem se insere. Essa revelação assume, em Lispector, um tom de denúncia. Lá estava Laura “banhando-se como

¹⁵⁵ HELENA, op. cit., p. 54 - 55. Grifos da autora.

um novo-rico em todas as suas partículas, nessa água familiar e ligeiramente enjoativa.” (LF, p. 39). Da “clareza que um dia se alastrara dentro dela” (LF, p. 39) restara, para Laura um enorme constrangimento: o constrangimento de ser diferente.

E Lispector denuncia nesse conto, no espaço órfico que se ergue entre personagem e flor, o preconceito existente em relação à doença mental, em relação à diferença, a partir do desmantelamento meticuloso do espaço do lar e da quebra do cotidiano. Laura alheia ao mundo é o outro, a estranha, estrangeira, como analisa Kristeva: “Símbolo do ódio e do outro, [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos da comunidade.”¹⁵⁶ A luminosidade de Laura, no final do conto, é a sua diferença. Trata-se de um “[...] confinamento em uma outra instância, também aprisionante, que a aliena de si mesma e do mundo: a de sua entrada no universo da loucura, pela dissociação do próprio ego.”¹⁵⁷

Esses são alguns dos caminhos trilhados por Lispector, que apontam as injustiças sociais. Ao analisar a correspondência da autora, André Luís Gomes avalia com clareza sua abordagem da temática social:

Clarice tem um modo peculiar de tematizar as injustiças sociais e as conseqüências de um modo capitalista na sociedade e no indivíduo: sua linguagem é metafórica e reflexiva; nos hiatos do texto é que se pode reconhecer o grito social; nos perfis femininos é que se desenha a submissão e a infelicidade de mulheres presas a um mundo burguês e hipócrita.¹⁵⁸

¹⁵⁶ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 9.

¹⁵⁷ HELENA, op.cit., p. 57.

¹⁵⁸ GOMES, André Luís. Cartas em foco: Clarice Lispector e o teatro. In: *O eixo e a roda* – revista de literatura brasileira, 1982. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG. Vol. 9/10.2003 – 2004. p.110.

4. ao silêncio da rosa

Até chegar à rosa foi um século de coração batendo.

Clarice Lispector

O ritmo que se impõe à narrativa, a partir do encontro entre Laura e as flores, é o da mente impregnada pela doença, de raciocínio cada vez mais lento e repetitivo. Lucia Helena observa a relação entre o uso da repetição por Lispector e o especial manejo do tempo, nesse conto:

Se o presente de Laura é uma espécie de não-tempo, de vazio preenchido por digressões, a anacronia cria um efeito de leitura no qual a repetição dos mínimos detalhes mostra que as mesmas ações podiam ser executadas por Laura, exatamente do mesmo modo, a cada minuto, a cada hora, repetitiva e monotonamente *com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1) calmamente vestir-se; 2) esperar Armando já pronta; 3) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme.* (LISPECTOR, 1965, p.31)¹⁵⁹

Para Deleuze:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima.¹⁶⁰

Concorda-se com Lúcia Helena quando esta analisa que, em “A imitação da rosa”, “[...] a técnica da repetição aponta para a existência de uma relação paradoxal entre Laura e os outros, e dela consigo mesma.”¹⁶¹ Laura se proíbe, se policia, inibe as próprias ações e, ao mesmo tempo, pensa em dar as rosas à Carlota, em livrar-se das rosas, em libertar-se de sua presença. Laura foge da

¹⁵⁹ HELENA, op.cit., p. 47. Grifo da autora do conto *A imitação da rosa*.

¹⁶⁰ DELEUZE, 2000, p. 42.

¹⁶¹ HELENA, op.cit., p. 54.

doença e paulatinamente volta a ela. O próprio texto apresenta um movimento oposto às ações e pensamentos da personagem, tecendo a libertação de Laura dos papéis sociais que lhe são impostos e de todas as convenções e dogmas a que se submete: “[...] durante todo o tempo em que ela faz este movimento de aceitação e passividade, desenvolve-se no texto o movimento contrário. Pela técnica da focalização narrativa, aprofunda-se a tensão psicológica pela qual aquelas barras aprisionantes acabam por ser abaladas [...]”¹⁶²

Durante o conto, pouco a pouco as ações de Laura assumem o espaço da imaginação, até que tudo pára. Tudo fica plasmado num quadro, numa pintura. O ser humano se irmana às coisas: sofá, paredes, sala. Tudo extático, mas banhado em estranha luminosidade. E, “[...] para examinar um quadro, é necessário um esforço maior, uma operação mais complexa [...] É, portanto, a solidão da pessoa ou do objeto representado que nos é restituída, e nós, que olhamos, para percebê-la e sermos tocados por ela, devemos ter uma experiência não da continuidade, mas da descontinuidade do espaço.”¹⁶³

No final do conto, quem assume a focalização é o marido, que volta ao lar após o trabalho: “da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira.” (LF, p. 53). Sim, Laura partira. Além da descontinuidade espacial sugerida pelo embarque de Laura numa espécie de trem da loucura, ocorre no conto a quebra das formas convencionais de marcação do tempo. Para Marta Peixoto essa imagem do trem “[...] implies that only in madness can Laura give herself permission to have an independent self. She departs in the metaphorical train of

¹⁶² Ibid., p. 45

¹⁶³ JENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001. p.22.

madness, since other departures are beyond her capability.”¹⁶⁴ Laura realizou o desejo presente na menina de “Restos do carnaval.” Ela foi tomada por um devir rosa. Fundiu-se ao Outro. Ela era a rosa. E Armando olhava sua “flor mal-assombrada e viva demais”.¹⁶⁵

Laura partira do mundo objetivo, de si mesma. A exemplo da análise de Cézanne sobre a relação do homem com a paisagem, Laura, na paisagem da sala, gravita num espaço marcado pela indeterminação temporal e espacial:

Para chegar à paisagem, devemos sacrificar, tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, *ele afeta a nós mesmos*, na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. *Não temos memória* para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.¹⁶⁶

Mas a chegada de Armando, o marido, é sobretudo cena. Lispector pinta, convida o leitor à paisagem, mas é com o teatro que a autora capta o instante, através de *cenar fulgor*.¹⁶⁷

Acrescente-se ainda que, aí, a palavra *cena* perde o seu caráter paisagístico, figurativo ou representativo, atendo-se ao tônus teatral: ela é o que se encena, o que se teatraliza no palco do imaginário, captado pela escrita desestruturadora e instantaneísta (a do “instante já”) de Clarice Lispector. Enfim, na cena fulgor se encena a dramaturgia da linguagem e da subjetividade, como precursoramente propôs Benedito Nunes em *O drama da linguagem*.

No final do conto, Lispector chega também ao manejo cinematográfico do tempo, ao estilo de Godard:

Godard [...] insiste cada vez mais nesse ponto: é preciso que a imagem compreenda o antes e o depois,[...] em vez de ficar no presente “como nos filmes ruins.”[...] É uma terceira imagem-tempo [...]; as duas

¹⁶⁴ PEIXOTO, Mart. Family ties: female development in Clarice Lispector. – ABEL, Elizabeth, HIRSCH, Marianne, LANGLAND, Elizabeth (Ed.) The voyage in fictions of female development. Connecticut : University Press of New England, 1983. In: HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa*.

¹⁶⁵ Crônica de Clarice Lispector (AAV, p. 193)

¹⁶⁶ CÉZANNE. *Conversations avec Cézanne*. Apud: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? p. 121.

¹⁶⁷ Expressão utilizada por Maria Gabriela Llansol em *O falcão no punho*, retomada por Lúcia Helena, em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*.

anteriores, com efeito, se referiam à ordem do tempo, quer dizer, à coexistência das relações ou à simultaneidade dos elementos internos ao tempo. A terceira se refere à série do tempo, que reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em produzir um intervalo que dura no próprio momento.¹⁶⁸

A imagem do trem que já partira, revelando uma Laura estranha ao marido e ao mundo à sua volta, estranha aos outros, coincide também com a seguinte análise de Kristeva: “O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, mais nada.”¹⁶⁹ Laura vive um momento que as palavras não alcançam. Parece que “[...] a linguagem toma uma nova dimensão, recua diante do *nada a ser dito*, apenas experienciado.”¹⁷⁰ Talvez Laura esteja refugiada num espaço alheio à linguagem, identificada à rosa – tanto quanto poderia identificar-se ao animal ou ao mineral. Na análise de Deleuze, “É o homem carregado das próprias rochas, ou do inorgânico (lá onde reina o silício). É o homem carregado do ser da linguagem, dessa ‘região informe, muda, não significante, onde a linguagem pode liberar-se’, até mesmo daquilo que ela tem a dizer.”¹⁷¹

Laura está em silêncio na sala. O grande valor do silêncio na escritura de Lispector ressurgiu nessa cena. Sua obra é pontilhada por silêncios que valem por mil palavras ou por sinfonias. Em sua única peça teatral publicada, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, a protagonista não tem voz. Em sua correspondência, Clarice demonstra seu interesse pela arte dramática e um certo conhecimento a respeito do tema que lhe permite emitir posicionamentos. André Luís Gomes destaca a seguinte análise da autora sobre o silêncio no teatro:

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 188.

¹⁶⁹ KRISTEVA, op.cit., p. 15.

¹⁷⁰ CURI, 2004, p. 187. Grifo da autora.

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução: C. L. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 141.

Além da palavra, a autora destaca o silêncio e o compara a uma boa música. Ao silêncio, Lispector atribui valor sugestivo e instigante, do qual diretores devem tirar partido para que o mesmo seja ouvido. Assim, para ela, o silêncio faz parte do conjunto de sonoridades presentes em uma encenação teatral e deve ser utilizado com função específica, integrando-se aos outros elementos auditivos com característica específica.¹⁷²

Lispector avalia corretamente a importância da integração do silêncio aos outros elementos auditivos, no teatro. Gomes retoma Jean-Jacques Roubine que afirma o seguinte sobre *A gaivota*, de Tchecov – peça traduzida por Lispector em 1960:

(...) Numa carta a Tchecov, datada de 10 de setembro de 1898, Stanislavski explica que está utilizando em *A gaivota* o coaxar dos sapos “exclusivamente para dar a impressão de um silêncio completo. No teatro, o silêncio expressa-se através de sons e não pela sua ausência. Caso contrário, seria impossível dar uma ilusão de silêncio(...)”.¹⁷³

Em *A hora da estrela*, o narrador afirma: “Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.” (HE, p. 34). Essa narrativa é tecida por silêncios e sons e por isso se faz aqui uma primeira incursão no texto protagonizado por Macabéa. Personagem analisada na terceira parte desta tese, a moça surge como o Outro do narrador/personagem Rodrigo S.M. e é considerada rosa do agreste, neste estudo. No referido romance, há um som de violino como fundo: “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha.” (HE, p. 24). Antes da morte de Macabéa, o violino ressurgiu “Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina [...] Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música,

¹⁷² GOMES, op.cit., p. 104.

¹⁷³ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 155 In: GOMES, André Luís.

música.” (HE, p. 82). A morte da personagem principal é acompanhada por vários sons e silêncios: “[...] então o súbito grito estertorado de uma gaivota.” (HE, p. 85). Opondo-se ao grito, os sinos não tocam por Macabéa: “Morta, os sinos badalavam mas sem que os seus bronzes lhes dessem sons. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam. A grandeza de cada um.” (HE, p. 86).

É interessante o manejo do som no romance, sempre a serviço do vazio da vida da protagonista, do seu oco, do seu silêncio. Há ainda um som de piano que o narrador supõe ser o sinal de um futuro de esplendor para a protagonista; o cantar de um galo que “[...] dava um sentido fresco à sua vida murcha” (HE, p. 31) e que a fazia lembrar-se, nostálgica, do sertão; o apito de navio cargueiro que lhe apertava o peito. E, finalmente, faz-se o silêncio: “Silêncio. Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.” (HE, p. 86).

Macabéa tem a fala truncada. Não fala por não ter o que dizer, por pertencer à classe dos que não têm voz e também por uma estranha beatitude que possui e que a faz sonhar acordada, muda, paralisada. Mas, para o narrador, “Ela falava sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela foge por entre os dedos”. (HE, p. 29)

Nesta pesquisa, o que fala mais alto é o rosto de Macabéa. Quando Lispector diz, na crônica “Eu tomo conta do mundo”, “E lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua” (AAV, p. 27), refere-se à saga de Macabéa na qual o narrador afirma: “[...] já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada” (HE, p. 57) e à história plasmada no rosto de

todos os desvalidos, como o também amarelo tocador de violino. São rostos aos quais a ausência de expressão imprime um grito.

PARTE III

Quando o Outro é Macabéa

Moral estelar

Predestinada à tua órbita,
Estrela, que te importa a noite?
Transita, bem-aventurada, através do
tempo!
Que sua miséria te seja estranha.
Tua luz destina-se ao mais distante dos
mundos:
A piedade deve ser pra ti um pecado.
Apenas uma lei te é admissível: sê pura!

Nietzsche

1. uma rosa do agreste

Querida, estrela do meu caminho
Espinho cravado em minha garganta

A Rosa
Chico Buarque

Em *A hora da estrela*, Lispector, identificada com o narrador Rodrigo S.M., cria Macabéa, imigrante nordestina que vive no Rio de Janeiro. Para muitos, esse romance é uma resposta da autora aos críticos que exigiam dela “[...] uma literatura engajada e semelhante à produzida pela geração regionalista, enquanto a escritora mergulhava suas tramas no dilema pessoal e intimista das personagens, frente às discrepâncias sociais vigentes no meio urbano.”¹⁷⁴ Lispector também não se alinhava com a vertente do chamado romance psicológico que era...

[...] inspirado pelos franceses Julien Green, George Bernanos, François Mauriac e Jacques Maritain e cultuado entre nós por toda uma geração de escritores e pensadores católicos ou espiritualistas, como Otávio de Faria, Tristão de Athayde, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Distantes do engajamento social, penetram na subjetividade e universalizam o que antes era regional e agnóstico. As noções de pecado, culpa, espírito, carne, sobrenatural e religiosidade, bem como todo o universo fantasmagórico e mórbido que ali se expressava, não correspondiam, entretanto, ao mundo clariciano.¹⁷⁵

Caio Fernando Abreu publicou artigo ironizando o patrulhamento ideológico que incomodava Lispector. Para ele, “*A hora da estrela* dava um banho de realidade brasileira com aquela Macabéa nordestina tão tosca que não sabia nem passear: olhava parafusos nas vitrines. Nem conversar: repetia informações da Rádio Relógio.”¹⁷⁶ E afirmou:

De Clarice em Clarice, cheguei em *A hora da estrela*, de 1977. Ela já vinha sofrendo da implicância da crítica: que estava se diluindo, que era contista, não romancista, que *Uma aprendizagem ou O livro dos*

¹⁷⁴ GOMES, op.cit., p. 110.

¹⁷⁵ ROSENBAUM, op.cit., p. 23.

¹⁷⁶ ABREU, Caio Fernando. *A hora de Clarice no cinema*. O Estado de São Paulo, São Paulo, mar. 1986.

prazeres era perfeitamente vazio. *A hora da estrela* saiu num momento político complicado (qual não é?), na transição da mais dura repressão para uns tímidos começos de liberdade. Grandes policiamentos da intelectualia: boa era a *latinidad*, discutia-se o que seria “a realidade brasileira”, e a “boa literatura” devia ter, obrigatoriamente, algum bóia-fria. E lá vinha Clarice com suas subjetividades transcendentais...¹⁷⁷

Silviano Santiago, comparando a ficção de Lispector à de Guimarães

Rosa afirma:

Como Clarice, Guimarães Rosa busca dramatizar na ficção a situação negativa da experiência para nela, primeiro, introduzir o valor positivo da vida e para dela, em seguida, extraí-lo enriquecido e explosivo. Clarice e Rosa sabem, como Ernst Bloch, que “o horror e as emoções negativas são infinitamente preciosos na medida em que também constituem modalidades daquele espanto ontológico elementar que é a nossa forma mais concreta de consciência do futuro latente em nós e nas coisas”.¹⁷⁸

Para Ana Luiza Andrade, em ensaio sobre *A hora da estrela*, “[...] ambos (G. Rosa e C. Lispector) manifestam a preocupação ética, a problemática da vingança, o misticismo cultural e a consciência da linguagem.”¹⁷⁹ No início dessa mesma análise, a pesquisadora destaca outro importante traço da ficção de Lispector – a teia que a autora estende entre elementos opostos: “[...] o presente estudo se concentra naquilo que liga os heróis trágicos à imortalidade, desde o sonho individual ao destino coletivo, do anonimato à fama, da opacidade ao brilho da estrela.”¹⁸⁰

Sobre a criação de *A hora da estrela* por Clarice Lispector, romance marcado por uma explícita crítica social, Silviano Santiago destaca que o mesmo se transformou numa espécie de “vidas secas do asfalto”,¹⁸¹ especialmente após a adaptação cinematográfica e que também pode ser lido como uma gargalhada na cara da tradição romanesca da época. Para o crítico, “um dos possíveis títulos pra esse romance ratifica essa gargalhada: ‘Saída discreta pela porta dos fundos’.

¹⁷⁷ Id., 1986.

¹⁷⁸ SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 22.

¹⁷⁹ ANDRADE, Ana Luiza. Da fama ao anonimato: a hora e a vez da estrela. In: *Travessia – Revista de Literatura*. N.º 14. Florianópolis: EDUFSC, 1987. p. 148.

¹⁸⁰ Ibid., p. 148

¹⁸¹ SANTIAGO, op.cit., p. 15.

A lucidez zombeteira de Clarice está também nesse outro possível título para o mesmo romance: 'História lacrimogênica de cordel'.¹⁸²

Nesta tese, defende-se a existência de um estilo único desenvolvido por Lispector, na abordagem dos problemas sociais. *A hora da estrela*, - que tem como protagonista a estranha rosa nordestina, Macabéa, que sonhava ser estrela de cinema, - escancara as denúncias das injustiças sociais, feitas pela autora ao longo de sua obra. Entre Rodrigo S.M. e a rosa do agreste, ergue-se um quadro nítido de miséria, fome e doença. Nesse espaço entre o eu e o Outro, deslizam elementos que revelam toda a engrenagem de exclusão da sociedade capitalista, ao pôr em cena seus humilhados e ofendidos.

Raul Antelo situa *A hora da estrela* num percurso apontado por Mário de Andrade, “numa linha de fuga do Modernismo brasileiro, uma série contra-modernista construída no interior da própria modernidade”.¹⁸³:

A série acefálica dos infames é a série dos que não tem. *Há os que têm e há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o que? É apenas isso mesmo: não tinha.* (HE, p. 25) E o primeiro a não ter é o narrador. Ele já não tem acesso ao belo e, em seu esforço por perseguir a liberdade, acaba tendo acesso ao ilimitado, ao sublime. É o sublime, justamente, o que nos propõe uma estética do movimento em vez de uma estética do estado, uma leitura infraléve do presente em vez de uma interpretação material do futuro. Por isso deveríamos concluir que a série acefálica dos infames – Antonio Conselheiro, Febrônio, Macabéa – é, ao mesmo tempo, a série dos dejetos sociais, mas também, a da liberdade. Ela responde a um grau zero do desejo que, no entanto, associa erotismo e crueldade.¹⁸⁴

Na análise de Yudith Rosenbaum sobre *A hora da estrela*,

O caráter atemporal dessa história é dado explicitamente pelo texto: “Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica”. Nesse sentido “A Hora da Estrela” conjuga no mínimo três níveis de narrativa: o resgate em novos moldes do romance social dos anos 30, construindo um segundo ato, agora na cidade grande, para a saga dos migrantes de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; uma

¹⁸² Ibid., p. 16.

¹⁸³ ANTELO, Raul. Séries e Sertões: a questão da heterogeneidade. In: *Outra Travessia 2*. Ilha de Santa Catarina: EdUFSC, 2004. p. 21. Edição de *A hora da estrela* analisada pelo autor coincidente com a utilizada nesta tese: (HE, p. 25)

¹⁸⁴ Ibid., p. 21.

continuidade com a linha existencial da ficção clariciana, que focaliza a linguagem e o ser a partir de um olhar oblíquo e míope, questionando o ato da escrita e sua representação do mundo; e, por fim, a face mítica de uma obra que projeta as personagens numa dimensão universalizante maior, ainda que estejam tão intimamente enraizadas em seus parcos cotidianos.¹⁸⁵

E, quanto à personagem principal, Rosenbaum destaca que “[...] Macabéa se alinha a toda uma galeria de personagens, humanas ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada*: a empregada Eremita do conto “A criada”, a pigméia do conto “A menor mulher do mundo”, a ave do conto “Uma galinha”, e outras. É como se Macabéa guardasse intacto algo que foi perdido com a aculturação.”¹⁸⁶ Para Ana Luiza Andrade, “Macabéa é tudo enquanto vida inexpressiva, neutra, sofrimento anônimo, cotidiano e ordinário. Mas também é a ‘longa meditação sobre o nada’(p.46) que enche o dia a dia desse sofrimento, a dolorosa travessia dos opostos superficiais da descida aos infernos do ordinário, ao abjeto, ao cruel desvelamento da inconsciência sonhadora das noivas fazendo-as conscientes.”¹⁸⁷

O narrador Rodrigo S.M. explica o vazio que há em Macabéa da seguinte forma:

Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Esses sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. Meditava enquanto batia à máquina e por isso errava ainda mais. (HE, p. 37 e 38)

¹⁸⁵ ROSENBAUM, op.cit., p. 61.

¹⁸⁶ Ibid., p. 59.

¹⁸⁷ ANDRADE, Ana Luiza. Da fama ao anonimato... Ibidem. p.158.A expressão da página 46 de *A hora da estrela*, citada pela pesquisadora, encontra-se na página 38, na edição do romance utilizada nesta tese.

Macabéa vem do sertão onde, segundo Gilberto Freyre, o ranger da areia “[...] parece repelir a bota do europeu e o pé do africano, a pata do boi e o casco do cavalo, a raiz da mangueira-da-índia e o broto da cana, com o mesmo enjôo de quem repelisse uma afronta ou intrusão.”¹⁸⁸ O sertão repele toda sorte de gente e Macabéa é um deles, os emigrantes, os banidos, os repelidos. Ela parte em busca de água, de vida. Vai para o Rio de Janeiro.

Ana Luiza Andrade destaca em Freyre que “[...] a doçura das terras de massapê contrasta com o ranger de raiva terrível das areias dos sertões.”¹⁸⁹ Macabéa vem do sertão, mas nela não há raiva. Há até uma certa doçura, uma confusa beatitude. Também não há nela, é certo, a gordura e a oleosidade do massapê. Mas Macabéa abriga em si uma flor, uma latente feminilidade, uma umidade como eterna promessa de vida: “[...] não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca.” (HE, p. 39).

Neste trabalho, concebe-se a figura de Macabéa como rosa do agreste, desengonçada flor na paisagem urbana. “O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha,”¹⁹⁰ afirma Jean Chevalier, a respeito da rosa. Macabéa é úmida em suas entranhas, mas não possui água em abundância como o cacto, planta típica do sertão: “Cheio de água, o cacto é o símbolo da falta dela. Sua natureza espinhenta traz a aridez nua do deserto para o centro da cidade.”¹⁹¹ Macabéa, assim como o cacto, é falta. Tomem-se as seguintes palavras de Ana Luiza Andrade sobre o cacto, masculino, e imagine-se o elemento feminino rosa – e

¹⁸⁸ FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 42.

¹⁸⁹ ANDRADE, Ana Luiza. *Nordeste desertificado e docilizado: a economia dos sertões, uma paisagem entre palavra e imagem*. In: *Outra Travessia 2*. Ilha de Santa Catarina: EDUFSC, 2004. p. 32.

¹⁹⁰ CHEVALIER, op. cit., p. 788.

¹⁹¹ ANDRADE, 2004, p. 25

seus espinhos - como um incômodo na cidade grande, uma célula cancerosa intratável:

[...] o cacto representa um luxo natural e uma catástrofe cultural: é paisagem que se faz representação do Brasil menos desenvolvido, o Brasil nordestino e pobre; paisagem, antes de tudo, que encarna o sertão, um monstro instaurador do caos na cidade moderna, o próprio 'c' cortante do cacto indicando a incultura seca do *objecto*, como a de um osso duro de roer na modernidade brasileira, um sintoma discursivo paisagístico sinônimo do 'intratável', ou o que subsiste na contramão do progresso.¹⁹²

Representante de um Brasil faminto, Macabéa¹⁹³ é a estrela de uma história marcada pela falta e pelo luxo. Para essa moça nordestina até o vômito era um luxo: “[...] não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate.” (HE, p.66). Ou, num diálogo com aquele que o narrador define como médico de pobre: “- Você às vezes tem crise de vômito?/ - Ah, nunca!, exclamou muito espantada, pois não era doida de desperdiçar comida.”(HE, p. 67). Tal luxo Macabéa só encontrou na morte, no final do romance:

Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso, estrela de mil pontas. O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória! (HE, p. 85)

A moça morreu bruscamente: “[...] só um atropelamento que não significava sequer desastre.” (HE, p. 84). Talvez tenha tentado prolongar-se, pois lutava pela vida: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço.” (HE, p. 84). Segundo Mircea Eliade, “é preciso [...] que a vida humana se consuma completamente, para esgotar todas as

¹⁹² Ibid., p. 24.

¹⁹³ A análise da trajetória de Macabéa feita nesta tese tem como base as seguintes monografias por mim apresentadas ao PPGL da UFSC: *Macabéa e a sociedade de consumo: uma história de pobreza e luxo*, apresentada à professora Dra. Ana Luiza Andrade, em abril de 2003, como trabalho final do curso *Matérias/ mercadorias fundacionais II: textos coloniais, texturas modernas. O tabaco e Clarice Lispector e Macabéa de A hora da estrela: um estudo sobre o outro, o estrangeiro*, apresentada ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, em setembro de 2003, como trabalho final do curso *A representação de não nacionais na literatura brasileira – I Recortes teóricos*.

possibilidades de criação ou de manifestação; se vem a ser interrompida bruscamente, por uma morte violenta, tenta prolongar-se sob uma outra forma: planta, flor, fruta.”¹⁹⁴ Para Ana Luiza Andrade, “a mudança de Macabéa, na hora da morte, de acordo com o narrador, aproxima-a da fêmea animalesca; [...] só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher’.” (HE, p. 84)¹⁹⁵ Ela que era flor, rosa vinda do agreste, talvez tenha realizado seu sonho de ser estrela, artista de cinema, no momento da morte. Pois, como afirmou Rodrigo S.M., chegara “[...] a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer.” (HE, p. 83).

¹⁹⁴ CHEVALIER, op.cit., p. 789.

¹⁹⁴ ANDRADE, Ana Luiza. Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: paródias/ poéticas inter(t)sex(t)uais. In: *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.*/ Susana Bórneo Funk (org.). PPGI - UFSC. Florianópolis: EDUFSC, 1994. p. 151. Página presente na citação - da edição de *A hora da estrela* utilizada nesta tese.

2. uma estrela entre pobreza e luxo

Meu sonho é mixo
Ter a felicidade
Que os outros põem no lixo.

Millôr Fernandes

Macabéa é, a princípio, um Outro diametralmente oposto ao seu criador, Rodrigo S.M. Para contar a história de Macabéa, Lispector procurou distanciar-se da personagem, pelo processo de criação de um narrador masculino, Rodrigo S.M. O relacionamento narrador-personagem começa pelo deslizamento entre elementos distintos e distantes entre si. Cixous analisa a estratégia da autora, da seguinte maneira: “[...] sim, mas pode acontecer que um autor, uma mulher, esteja demasiado perto de uma outra mulher para conhecê-la, ou seja, para a descobrir desconhecida [...] Que fazer? A volta ao mundo para refazer a entrada pelo outro lado, enquanto estrangeiro.”¹⁹⁶

O Outro, em *A hora da estrela* é uma pessoa de sexo oposto ao da personagem. E, concordando-se com Cixous quanto à identificação Clarice - Rodrigo S.M., “[...] esse homem é Clarice e de alguma forma – é sua genialidade – ela o diz: o texto se abre com uma dedicatória assim formulada: DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector).”¹⁹⁷

A princípio, Macabéa é o oposto de Rodrigo S.M. Rodrigo é um exímio datilógrafo, um escritor, e Macabéa não sabe escrever. Rodrigo não pertence à classe social de Macabéa, nunca sentiu fome. Há passagens como: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que pretendo frio.” (HE, p. 13) Um dos possíveis títulos do

¹⁹⁶ CIXOUS., op.cit., p. 201.

¹⁹⁷ CIXOUS, op.cit., p. 141.

romance alude, inclusive, a essa impiedade do narrador: “Ela que se arranje.” Mas, em muitos momentos, o narrador procura aproximar-se de Macabéa não fazendo a barba, privando-se de prazeres como o futebol e o sexo, e usando uma linguagem simples, sem enfeites. Às vezes, sua imagem mistura-se à da personagem: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e [...] no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos.” (HE, p.22). E há os momentos de compaixão: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor.” (HE, p.59)

O nome Macabéa refere-se a uma linhagem de heróis, os Macabeus. O heroísmo da moça, no entanto, resume-se ao fato de ela estar viva, na cidade grande. A datilógrafa perturba e se faz notar como a barata, o cabelo na sopa de cada existência burguesa que, de repente, se vê sem rumo na multidão, exatamente como a personagem. Macabéa surge como um Outro que caminha lentamente para a fusão com o eu do narrador, da autora, de cada leitor.

A personagem principal do romance é uma nordestina de dezenove anos que mora num quarto de pensão. É um dos milhões de brasileiros migrantes que levam uma vida de pobreza absoluta nas metrópoles. O narrador Rodrigo S. M. assim se refere à moça: “[...] era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em jornal.” (HE, p.36). Macabéa pertence ao extrato social dos que, segundo Hélio Pellegrino, “[...] são cuspidos e enxovalhados enquanto seres humanos e força de trabalho.”¹⁹⁸

Ser estrela de cinema era o sonho de Macabéa, a jovem pobre de Alagoas que vivia no Rio de Janeiro. Queria ser Marylin Monroe. Era um sonho

¹⁹⁸ PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social (da gramática do desejo o sem-vergonhice brasileira). Texto analisado durante o curso *Poéticas da Resistência e Formas Comunicantes*, ministrado pelo Prof. Dr. Marco Antônio Castelli, UFSC, 2002. In: *Folhetim*, p. 6, 11 set. 1983.

engendrado pela mídia. A jovem consumia anúncios vorazmente, fossem eles escritos ou falados. Toda a cultura inútil veiculada pela rádio também era assimilada pela protagonista de *A hora da estrela*. Ana Luiza Andrade assinala que “ao colecionar anúncios de publicidade Macabéa se identificava ao lixo cultural de consumo, do qual ela mesma seria vítima em seus prazeres.”¹⁹⁹ Mas, entre todos os anúncios que possuía, havia um especial:

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro pra comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada. Tornara-se, com o tempo apenas matéria vivente em forma primária. (HE, p. 38).

Comer o creme é algo que vai além da fome orgânica. A fome de Macabéa pode ser entendida como pulsão, no sentido em que surge na análise de Patrícia Campos Silva: “Uma fome permeada de valores culturais ou pelo desejo que vai além da necessidade nutricional do organismo humano.”²⁰⁰ Macabéa tem fome de anúncios, de cultura inútil, de beleza, de gordura, de tudo.

A partir da questão da carência de gordura de Macabéa, Ana Luiza Andrade tece a seguinte oportuna análise, retomando os estudos de Georges Bataille:

A extrema carência de gordura vem do sertão, cuja seca inútil se traduz em linguagem urbana e ordinária como “saco meio vazio de torrada esfarelada” impelindo-a a essa orgia gastronômica imaginária de comer o creme para peles, um produto de luxo cosmético – um luxo que é lixo desde sua utilidade supérflua – redundando no seu uso à superfície da pele. Este creme, ao invés de lhe despertar o desejo de compra, desperta-lhe o apetite de comer, como uma transgressão íntima à ordem real das coisas exteriores*. Assim a gordura ou o que se entende como luxo, futilidade – equivale a um *surplus* – voltando a ter o sentido literal de gordura mercadológica, trivialidade desnecessária que participa da estratégia de vendas capitalista: o lucro que é logro. A alienação das

¹⁹⁹ ANDRADE, op. cit., p.33.

¹⁹⁹ SILVA, Patrícia de Souza Campos. *O texto e a nutrição: corpos que (se) comem em Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Ana Luiza Andrade. PPGL - UFSC. Florianópolis, 1997. p. 15.

coisas reais é uma falha de percepção sedutora da vítima que, no entanto a prepara, nesta passagem de uma sociedade produtiva e patriarcal para uma de consumo improdutivo, para o seu destino, que é o de ser consumida violentamente. Macabéa é, como todos os de sua espécie, macabeus, nordestinos, severinos, vítima calculada e escolhida de uma economia produtiva e rica para consumo improdutivo, coincidindo à parte maldita de uma economia cuja razão engendra monstros.²⁰¹

O creme surge na vida de Macabéa como fetiche. Segundo Susan Buck-Morss, “A transitoriedade é a chave da afirmação de Benjamin do elemento mítico presente em todos os objetos culturais [...] Mas no processo de se tornar mercadorias, as imagens de desejo se congelam em fetiches; o mítico aspira à eternidade. A ‘natureza petrificada’ (erstarrte Natur) caracteriza as mercadorias que encarnam a fantasmagoria moderna.”²⁰² E sobre o ato de colecionar, Buck-Morss assinala: “Como a memória involuntária, colecionar é uma desordem produtiva [...] na qual os objetos ‘se introduzem em nossas vidas, e não nós na deles’.”²⁰³

Ainda segundo Susan Buck-Morss, “with cinema as with other media, the means of social control was not organization but mimetic.”²⁰⁴ Macabéa comentara com o namorado: “No Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.” (HE, p.51). A imitação de estrelas de cinema era um fenômeno típico da massa humana à qual Macabéa, sem o saber, pertencia. “Mass society is a twentieth century phenomenon.”²⁰⁵ A autora afirma a respeito das massas: “In quotidian rhythms, they flowed through space as a spontaneous

²⁰¹ ANDRADE. Ibid. * BATAILLE, Georges. *A noção de despesa. A parte maldita.* (p.97). Grifo da autora.

²⁰² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens.* Tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002. p. 200.

²⁰³ Ibid., p. 273.

²⁰⁴ BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute.* New York: Macmillan Free Press, 1977. Texto trabalhado em disciplina da Prof^a Dr. Ana Luiza Andrade. UFSC, 2002. p. 149.

²⁰⁵ Ibid., p. 134.

accumulation of persons, anonymous, fungible, and rootless.”²⁰⁶ Buck-Morss acrescenta, sobre a questão da mídia: “modern media technologies are indispensable here, not only for the manipulation of the masses but for mass solidarity in a positive sense.”²⁰⁷ No dia seguinte ao final do seu namoro com Olímpico, por exemplo, Macabéa pintou fortemente os lábios de vermelho, aumentando-lhes o contorno “[...] para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe”. (HE, p.62) Encontrava consolo, amparo, na mídia. Experimentava a narcose oferecida por Hollywood, procurando assemelhar-se à Marylin.

Sobre a mimese, Benjamin destaca que “A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética.”²⁰⁸ A mídia exercia seu poder na trajetória de Macabéa também através dos anúncios que colecionava: “[...] costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório.” (HE, p. 38).

Com uma boa dose de lucidez, Macabéa poderia ter sido a autora deste *hai-kai* de Millôr Fernandes: “Meu sonho é mixo/ Ter a felicidade/ Que os outros põem no lixo.”²⁰⁹

Embora o narrador tenha afirmado que Macabéa “[...] vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas” (HE, p. 37-38) e dito que “[...] ela, como uma cadela vadia, era teleguiada exclusivamente por si mesma [...]” (HE, p. 18), a

²⁰⁶ Id., 2002, p. 134.

²⁰⁷ Id., 2002, p. 134.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1) p. 108

²⁰⁹ FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 35. (Coleção L&PM/Pocket)

mídia penetrava nesse restrito universo da mulher que havia levado Rodrigo S. M. a escrever sua história, quando ele pegara “[...] no ar de relance, o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (HE, p.12).

Segundo Nelly de Carvalho, “[...] a publicidade dá a cada um a ilusão de que se dirige a ele individualmente e, ao mesmo tempo, o faz ter consciência de ser membro de uma ‘pólis’.”²¹⁰ A moça certamente acreditava que o anúncio de cremes, por exemplo, se dirigia exatamente a ela. Mas, quanto à consciência de ser membro de algo, Macabéa distancia-se desta afirmação, embora talvez inconscientemente ela necessitasse ligar-se a um grupo ou espaço.

Macabéa também devorava os anúncios da Rádio Relógio pois, como afirma Nelly de Carvalho na obra citada, “Freud notava (1969, p. 222) que o ouvinte obtém com muito pouco dispêndio o prazer que lhe proporciona a palavra. Ele recebe, por assim dizer, o dom gratuito.”²¹¹ E como dom da rádio predileta, Macabéa absorvia um conjunto de informações inúteis que só serviam para piorar seus desinteressantes diálogos com o namorado: “— 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!” (HE, p. 56).

Havia ainda uma música maravilhosa que invadia a existência de Macabéa como uma bênção da Rádio-Relógio: “‘Una Furtiva Lacrima’ fora a única coisa belíssima na sua vida.” (HE, p. 51). “[...] através da música adivinhava, talvez, que havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma”. (HE, p. 51) Como tudo o que é tocado pelo homem, a música também não chegava aos ouvintes como puro dom: “[...] na base profana de reciprocidade das

²¹⁰ CARVALHO, Nelly de. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 1996. p. 17.

²¹¹ *Ibid.*, p. 17.

trocas humanas não existe uma troca de dons”²¹², alerta-nos Ana Luiza Andrade. E Macabéa engrossava o número de ouvintes da rádio, também enquanto sonhava ao som da música.

Coca-Cola. Aí se encontra outra pista sobre a ligação de Macabéa com a sociedade de consumo. A moça tinha dúvidas quanto a própria identidade, como se pode observar na seguinte passagem do romance: “Não sei bem o que sou [...] Quer dizer não sei bem quem eu sou.” (HE, p.16). Mas havia uma certeza em sua existência - ela gostava de Coca-Cola: “Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem e gosto de Coca-Cola.” (HE, p. 36). O narrador fala sobre o poder da Coca-Cola no mundo:

[...] o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada [...] Aliás, foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto e cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência [...] porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (HE, p. 23)

Macabéa realmente não fazia falta. Era como muitas moças que lotam cortiços e que “Não notam sequer que são facilmente substituíveis [...]” (HE, p. 14). Macabéa era peça excedente no jogo da vida. “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde era um parafuso dispensável.” (HE, p.29). Afinal, ela era apenas uma trabalhadora não especializada, cujo fazer diário se torna, segundo Benjamin “[...] alheio a qualquer experiência.”²¹³

Macabéa sucumbia facilmente aos apelos do mundo globalizado. Não sonhava, no entanto, com uma existência de Mickey Mouse, no sentido benjaminiano – até porque não estava fatigada com as infinitas complicações do

²¹² ANDRADE, Ana Luiza. “Laços de cachimbo, fumaças, pipe-dreams”. In: *Revista Grifos*, n. 10, p. 94, jun. 2001. Artigo trabalhado em sala, em curso ministrado pela autora. PPGL - UFSC, 2002.

²¹³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (obras escolhidas III)*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. 1. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 126. (Obras Escolhidas, v.3)

dia-a-dia. Também não se indignava, enquanto membro de uma classe socialmente oprimida. Retomando o “potencial revolucionário do esfarrapado”, no dizer de Valeska Freitas, a partir do pensamento de Flávio de Carvalho tem-se: “Toda crise é insuflada pelos insatisfeitos de uma determinada etapa histórica [...] É sempre o último dos últimos, o homem em farrapos que [...] torna-se modelo criador e inspirador das mudanças”.²¹⁴ Macabéa não era, no entanto; uma insatisfeita. “Achava que as coisas eram assim mesmo.” (HE, p. 40) Rodrigo S.M. não a poupa, ao compor seu retrato no início do livro: “[...] ela era alegrezinha dentro de sua neurose.” (HE, p. 40). “Se fosse criatura que se exprimisse, diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.” (HE, p. 24). E ainda: “o seu viver é ralo [...] ela vive num limbo impessoal”. (HE, p. 23) A palavra realidade não significa nada para Macabéa. Mas a realidade mundial é apontada, sofisticadamente, nesse jogo de aproximação e afastamento, entre Rodrigo S.M. e Macabéa.

A análise de Bataille sobre a riqueza lança luz sobre a realidade social que se firmou após as duas grandes guerras mundiais:

A queda das curvas demográficas talvez seja o primeiro índice da mudança de sinal ocorrida: doravante, o que importa em primeiro lugar não é mais desenvolver as forças produtivas, mas despender luxuosamente seus produtos. Nesse ponto, prepararam-se imensas dilapidações: após um século de povoamento e de paz industrial, tendo sido encontrado o limite provisório do desenvolvimento, as duas guerras mundiais ordenaram as maiores orgias de riqueza – e de seres humanos – registradas pela história. No entanto, essas orgias coincidem com uma sensível elevação do nível de vida geral: a massa da população usufrui de serviços improdutivos cada vez mais numerosos, o trabalho é reduzido, o salário em seu conjunto é aumentado. Isso porque o homem sobre o planeta é apenas, de modo indireto e subsidiário, uma resposta ao problema do crescimento. [...] Contudo, assim como o herbívoro é em relação à planta, um luxo – o carnívoro em relação ao herbívoro – o homem é, de todos os seres vivos o mais apto a consumir intensamente,

²¹⁴ FREITAS, Valeska. *Da “Moeda falsa aos ‘pré-homens’: experiências de si”*. Texto analisado durante o curso *Matérias/Mercadorias Fundacionais II: textos coloniais, texturas modernas*. Ministrado pela Prof^ª Ana Luiza Andrade. UFSC, 2002.

luxuosamente, o excedente de energia que a pressão da vida propõe [...].²¹⁵

Alheia à realidade de seu tempo, conectada fragilmente ao hoje por elementos exteriores ao ser, mercadorias como um creme ou um refrigerante, Macabéa, no entanto, possuía em si um instintivo apego à vida e uma boa reserva de energia para continuar existindo: “[...] defendia-se da morte por intermédio de um viver menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança.” (HE, p. 32). Segundo os estudos de Bataille, “[...] na superfície do globo, para a matéria viva em geral, a energia está sempre em excesso, a questão está sempre colocada em termos de luxo [...]”.²¹⁶ O excesso em Maca, o luxo, é destacado pelo narrador Rodrigo S. M. : “[...] seu sopro de vida era quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma por partenogênese.” (HE, p.60). Sobrava-lhe sopro de vida.

Em muitos outros momentos, Maca chegou ao excesso como, por exemplo, quando vira um homem tão bonito no botequim “que queria tê-lo em casa,” (HE, p. 41) comprá-lo, levá-lo consigo. Ou quando vira um rinoceronte e “teve tanto medo que se mijou toda.” (HE, p. 55). Certa vez Olímpico, o namorado, pagou-lhe um pingado — única despesa que lhe dera — e ela encheu-o de açúcar: “O açúcar ela botou muito para aproveitar.” (HE, p. 54) Na casa de Glória, a companheira de trabalho, tomou um copo grosso de chocolate com leite e roscas e ainda “roubou escondido um biscoito.” (HE, p.66). E havia ainda o tal creme, a ser comido às colheradas.

²¹⁵ BATAILLE, Georges. *A parte maldita – precedida de a noção de despesa*. trad. de Júlio Castañon Guimarães. Imago:Rio de Janeiro, 1975. p. 75

²¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

O que gritava em Macabéa, na verdade, era a falta, a carência de tudo o que o mundo oferece ao ser humano, revelada/iluminada por esses esporádicos excessos. O namorado percebera que ela “não tinha força de raça, era subproduto.” (HE, p. 59). Já o narrador Rodrigo S. M. às vezes se compadecia de sua criatura. Era quando queria “[...] fazer com que ela acordasse, encontrasse simplesmente o grande luxo de viver.” (HE, p. 59).

Aliás, o final do namoro de Macabéa foi frio como uma transação mercadológica. As palavras de Ana Luiza Andrade sobre a mercadoria são aqui invocadas para explicar como foram abortados os sonhos de casamento de Macabéa: “A descontinuidade capitalista implica em cortes e substituições de materiais através de ‘apagões’ de memória, assim como se esquece um material que se transforma, um entulho ao ser substituído por outro nas técnicas de construção.”²¹⁷ Foi assim. Macabéa foi trocada por outra mulher, substituída, esquecida.

Macabéa, no entanto, não se entristeceu com momentos como o final do namoro e a demissão do emprego. Afinal “[...] tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, pra quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo.” (HE, p. 61) E Macabéa tinha seus luxos de pobre, como acordar mais cedo no domingo para ficar mais tempo sem fazer nada; comprar uma rosa ao receber o pagamento; ir ao cinema uma vez por mês; pintar as unhas de vermelho. Quando pedira à tia — único pedido — que lhe comprasse o óleo de fígado de bacalhau que vira num anúncio, para ganhar carnes, ter algum excesso, alguma exuberância, a tia retrucou: “[...] você pensa lá que é filha de família querendo luxo?” (HE, p. 61)

²¹⁷ ANDRADE, Ana Luiza. *Walter Benjamin e a dialética do olhar: traduzindo entre-lugares nas passagens à modernidade*. Texto trabalhado em disciplina ministrado pela autora, UFSC, 2002. p.2.

Até o lazer de Macabéa, olhar os navios no porto, relaciona-se com a questão da mercadoria e com a sociedade de consumo. Observe-se o poema de Baudelaire sobre os navios e a análise de Willi Bolle a respeito. Eis o poema: “Vois sur ces canaux/ Dormir ces vaisseaux/Dont l’humeur est vagabonde/ C’est pour assouvir/ Ton moindre désir/ Qu’ils viennent du bout du monde.”²¹⁸

Para Willi Bolle, os versos de Baudelaire aludem à “[...] circulação das mercadorias no mercado mundial. Nas vitrines da metrópole, o consumidor, como um príncipe, tem a seus pés a abundância das mercadorias de todos os países do mundo. Essa atmosfera é apropriada para colocá-lo num estado de êxtase, que o embala numa sensação de ubiqüidade cosmocêntrica, em luxo, calma, languidez.”²¹⁹ Para Macabéa, no entanto, o prazer de olhar vitrines era substituído pela mortificação: “Vez por outra ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco.” (HE, p. 37).

Sim, a idéia da morte era uma companheira constante de Macabéa. Ela “era doída por soldados. Pensava: será que ele vai me matar?” (HE, p. 35) Sobre o soldado, Foucault afirma: “[...] seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia [...] as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal da honra.”²²⁰ Todo esse vigor físico despertava em Macabéa essa estranha atração pela morte, certamente um luxo ligado à sua intensa sensualidade latente.

²¹⁸ BENJAMIN. *Ibidem*, p. 92-93. “Vê sobre os canais/ Dormir junto ao cais/ Barcos de humor vagabundo/ É para atender/ Teu menor prazer/ Que eles vêm do fim do mundo”.

²¹⁹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 29.

²²⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução: Raquel Ramalhe. 31.ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 217.

Para Bataille “[...] o luxo da morte [...] é encarado por nós assim como encaramos o luxo da sexualidade: inicialmente como uma negação de nós mesmos e, depois, em súbita inversão, como a verdade profunda do movimento de que a vida é a exposição.”²²¹ Macabéa foi atropelada por um carro de luxo, “enorme como um transatlântico” (HE, p. 79) ao sair da cartomante: “Então — ali deitada — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte [...] na morte passava de virgem à mulher.” (HE, p. 84). Ela, Macabéa, que “era sensual,” (HE, p. 61) mas cuja pobreza inspirou o narrador Rodrigo S.M. a declarar: “[...] na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade.” (HE, p. 21) Valeska Freitas, referindo-se à *O erotismo*, de Bataille, afirma:

Bataille ensaia a união da santidade com a volúpia, tenta assim resgatar o potencial transgressivo do erotismo como afirmação da vida até na própria morte [...]. Por ser dissolução, o erotismo é morte, ruptura da individual descontinuidade que a angústia nos faz tocar. Ao sobrepor morte, erotismo e sagrado, Bataille afirma o parentesco desses elementos com um único e irruptivo *dom*. O que é insustentável na vida ordinária, o impossível, se realiza através dessa ‘experiência interior’ que não aceita *contra-dom*.²²²

Sobre a morte e o receio que por ela sente a maioria dos seres, Bataille assinala que:

Assim como, no espaço, os troncos e a ramagem da árvore elevam à luz as partes superpostas da folhagem, a morte reparte no tempo a passagem das gerações. Ela incessantemente deixa o lugar necessário para a vinda dos recém-nascidos, e nós injustamente maldizemos *aquela sem a qual não existiríamos*. Na verdade, quando maldizemos a morte, temos medo é apenas de nós mesmos: é *nossa* vontade cujo rigor nos faz tremer. Mentimos a nós mesmos, sonhando em escapar ao movimento de luxuosa exuberância do qual somos apenas a forma mais aguda. Ou talvez, antes de tudo, nós nos mentimos apenas para em seguida melhor suportarmos o rigor dessa vontade, levando-a à extremidade rigorosa da consciência.²²³

O momento da morte de Macabéa também é marcado pela pobreza e pelo luxo. Ao ser atropelada, seu rosto caiu voltado para a sarjeta e ela “[...] viu

²²¹ BATAILLE, op. cit., p. 72.

²²² FREITAS, op. cit., p. 4. Grifos da autora.

²²³ BATAILLE., op. cit., p. 72 Grifos do autor.

entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana.” (HE, p. 80). Para ela “[...] a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta.” (HE, p. 80) A última imagem que seus olhos viram foi uma simples erva daninha, um pobre capim.

Pode-se identificar a trajetória de Macabéa com o seguinte poema de Fernando Pessoa e a existência da moça, com a das ervas daninhas:

ESCRITO NUM LIVRO ABANDO EM VIAGEM [1928?, 457]
 Venho dos lados de Beja.
 Vou para o meio de Lisboa.
 Não trago nada e não acharei nada.
 Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
 E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.
 Deixo escrita neste livro a imagem do meu desígnio morto:
*Fui, como ervas, e não me arrancaram.*²²⁴

Mas, na verdade, com a morte Macabéa chegara ao ápice de sua existência, ao êxtase, à glória. Ela “[...] vencera o Príncipe das Trevas”, (HE, p. 85) transformando-se numa estrela. Macabéa encontrara seu objeto do desejo. A morte era um luxo.

O movimento entre o eu e o Outro, entre criador e criatura, parte pois, em *A hora da estrela*, da longa distância social que separa escritor e datilógrafa. Parte da revelação da alteridade social e cultural. O mapeamento da trajetória de Macabéa que se tentou realizar acima, tendo como base a ligação da moça com a sociedade de consumo, ajuda a revelar inúmeros traços que emergem do espaço entre Rodrigo S.M. e sua personagem. Ela, como criação, não sabe da existência de seu autor. Também não sabe de Deus, nem de si mesma. Mas dela emana toda a revolução que se opera em Rodrigo que, ao tecer esse encontro, aproxima-se lentamente do que há de pobreza e luxo em Macabéa, revelando

²²⁴ PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Poema trabalhado durante curso ministrado pela Prof^a. Dr. Ana Luíza Andrade. PPGL - UFSC, 2002.

uma sociedade marcada por contrastes e exclusão, na qual o ser surge fragilmente conectado ao mundo pela mercadoria.

3. um Outro estranho, estrangeiro

Se uma estrela pousasse no meu ombro
oh! Pássaro de luz
de recôndita origem.

A fim de prender-se ao corpo
como uma tatuagem.
na carne que é fraca, na carne viva.

A fim de perder-me de sentimento.
Na identidade da pele.
Na consagração do desejo.

E perpetuar-me no orgasmo corpo-a-corpo.
Na altivez do amor-próprio.
E no brio da palavra dissidente.

Lindolf Bell

A mobilidade é outro traço marcante de *A hora da estrela* pelo fato de a narrativa revelar a multiplicidade cultural do Brasil, remetendo o leitor à questão da presença do elemento não-nacional na literatura brasileira e à questão da migração interna no país. Retome-se, nesse ponto, a origem judaica do nome da protagonista. Macabéa protagoniza uma história escrita por uma autora nascida no exterior, filha de imigrantes judeus. Lispector – identificada com Rodrigo S.M. – tece registros de outras culturas neste pequeno romance, entrelaçando a origem da personagem e a sua. Segundo Berta Waldman, surge aqui um duplo movimento textual:

[...] o processo de criar referência e o de apontar para o referente. No primeiro caso está em jogo o movimento de um legado cultural que se inscreve sem ser determinado. O próprio autor desconhece as regras desse jogo; ele é o depositário de uma inscrição que o transcende e se expõe no nível da linguagem [...] Já remeter a um referente judaico é apontar para uma organização de matiz judaico.²²⁵

Como a memória é um importante elemento da tradição judaica, o passado permeia o presente dos descendentes judeus. Não consta que Lispector

²²⁵ WLADMAN, op.cit., p.xxi

tenha lido os livros sagrados do judaísmo, ou praticado a religião judaica. Mas, para Waldman “[...] isso não é impedimento para que tais textos tivessem ocupado um lugar em seu espaço psíquico, passando a elemento de estruturação de sua linguagem. É na emergência desse laço familiar, porém recalcado, que se situa, a meu ver, o estrangeiro em Clarice Lispector.”²²⁶

Macabéa é criada por Lispector, antes de tudo, como imigrante. Vale aqui ressaltar que imigrantes e estrangeiros sempre foram tratados de forma diferente na literatura brasileira. Os estrangeiros, cuja vinda ao Brasil chegou a ser incentivada durante o primeiro surto de industrialização do país, surgem na literatura local com a marca da superioridade técnico-científica. Para Waldman, “[...] os imigrantes serão sempre apresentados como instrumentos desumanizados, ao mesmo tempo reduzidos ao braço de trabalho e semeadores do embranquecimento da população brasileira.”²²⁷ Carlos Eduardo Capela distingue as categorias de estrangeiro e imigrante:

A categoria de estrangeiro[...] deve ser reservada sobretudo para a referência a personagens oriundas das nações mais ricas(ou, no mínimo, das camadas mais altas de nações não tão ricas). Possuem não raro qualificação e educação formal, amiúde especializada, exercendo cargos ou funções de relevo na sociedade brasileira (como engenheiros, cientistas, empresários, negociantes), ou se destacam pelas maneiras e habilidades domésticas (caso dos criados estrangeiros a serviço da alta burguesia). Imigrante, em contraste, deve ser empregado para designar personagens oriundas de nações pobres (ou das classes mais baixas de nações não tão pobres), com pouca ou nenhuma educação formal e que mantém, pelo menos nos primeiros anos que se seguem à viagem, posição inferior na hierarquia social.²²⁸

Macabéa, além de imigrante, é também o elemento estranho, em *A hora da estrela*. Aqui Lispector cria um personagem humano, por um processo semelhante ao que usou para criar a barata, em *A paixão segundo G.H.*: escolhe

²²⁶ Ibid., p.19.

²²⁷ Ibid., p.xix.

²²⁸ CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Estrangeiros, imigrantes e colonos na ficção brasileira do século XIX*. Artigo trabalhado no curso “A representação de não-nacionais na literatura brasileira – recortes teóricos”, ministrado pelo autor. Programa de Pós-Graduação em Literatura. UFSC. 2003

um ser o mais estranho possível. Pobre, deslocada, “de ovários murchos”, (HE, p. 58) a moça é alguém que um dia ouviu do namorado: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.” (HE, p. 60) Waldman completa: “[...] é aproximada ao animal [...] por isso ainda a sua impotência na manipulação da linguagem fundada na convenção.”²²⁹

Retoma-se também o pensamento de Cixous sobre a construção do outro na obra de Lispector: “o mais freqüente, quando pensamos no outro, estrangeiro, sem o investimento narcísico do amor, é por meio de uma não-identificação negativa, de uma exclusão. Aqui [...] o *eu* é também aquela que não sou, a primeira pessoa é também a terceira, e a terceira é a primeira.”²³⁰ Cixous estende sua análise sobre o Outro a toda a obra de Lispector: “ah, a outra eis aí o nome do mistério [...] a outra a amar, a outra que pões à prova o amor: como amar a outra, a estranha, a desconhecida, a eu-de-jeito-nenhum? O criminoso, a burguesa, o rato, a barata?”²³¹

À primeira vista, Macabéa delinea-se, aos olhos do leitor, como uma estranha, um Outro com todos os contornos bem visíveis. Bauman aborda a questão da presença do estranho em *A criação e anulação de estranhos*, no interessante subtítulo “A teoria da diferença, ou o sinuoso caminho para a humanidade partilhada”: “[...] são indispensáveis marcos indicadores sobre o itinerário sem nenhum plano ou direção [...] paralelas encarnações da identidade na eterna busca de si mesmo.”²³² Macabéa é realmente o estranho. A barata pronta pra ser esmagada. É a face humana pisada pela bota de cano alto, na conhecida imagem de George Orwell, retomada por Bauman. É a face estrangeira

²²⁹ WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.2.* ed. São Paulo: Escuta, 1992.p. 94.

²³⁰ CIXOUS, op. cit., p. 205.

²³¹ CIXOUS, op.cit., p. 113.

²³² BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade.* Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998. p. 43.

em seu próprio país. É uma face que parece pedir ao mundo: “Ama o teu próximo como se ele fosse teu estrangeiro. Ama aquele que não compreendes. Ama-me, ama tua barata.”²³³ Para Cixous, “Macabéa é uma barata falante, tão antiga, tão primitiva quanto a barata.”²³⁴

O narrador do romance convida o leitor a aguçar seu olhar a ponto de reconhecer o Outro e de responsabilizar-se por ele: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada – a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque o meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua.” (HE, p. 19) O uso do imperativo e da segunda pessoa do plural transformam o apelo em missão a ser cumprida pelo leitor. Lispector evita aqui, ao mesmo tempo, a *solução antropofágica*, que significa a aniquilação do estranho, e a *antropoêmica*²³⁵, seu confinamento em algum gueto.

Enfim, a imigrante teve sua história contada porque um dia o narrador pegou “[...] no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (HE, p.12). O rosto de Macabéa destaca-se na multidão como a face do estrangeiro, sobre a qual Kristeva diz: “[...] esse rosto tão *outro* traz a marca de um limite transposto que se imprime, de modo irremediável, numa calma ou inquietação. Seja ela perturbada ou alegre, a expressão do estrangeiro assinala que ele está *a mais*.”²³⁶ Macabéa estranha, estrangeira, imigrante está *a mais*, é sub-produto da sociedade de consumo. Em *A hora da estrela*, Lispector realiza sua ambição de se aproximar de um modo literário da *coisa social*.²³⁷ E essa aproximação se dá, em grande parte, nesse espaço entre o eu e o Outro,

²³³ CIXOUS, op. cit., p. 193.

²³⁴ Ibid., p.193

²³⁵ Termos grifados: utilizados por Bauman.

²³⁶ KRISTEVA, op.cit., p. 9.

²³⁷ Expressão usada por Lispector em crônica publicada na Folha de São Paulo.

marcado pela alternância entre afastamento e identificação, entre o local e o que é estranho, estrangeiro, entre Rodrigo S. M. e Macabéa, rosa vinda do agreste.

CONCLUSÃO

O movimento tomado como solo parece, a princípio, não sustentar uma obra. Mas, em *Lispector*, a partir do movimento tem-se uma escritura que se faz cena, em busca do ser e do mundo.

Personagem e rosa surgem, antes de tudo, como um mesmo elemento atravessado por duas tendências. A rosa aparece como uma tendência do personagem. Até a manifestação da rosa, num movimento entre o eu e o Outro, se erguem elementos que revelam o individual e o coletivo, na obra da autora. O ponto de chegada desse olhar clariceano voltado para o ser e para o mundo é Macabéa, de *A hora da estrela*. Nessa saga, a personagem principal é rosa vinda do agreste. Optou-se pela imagem da rosa, um dos símbolos do feminino, por *Lispector* colocar em cena a mulher, para falar daquilo que oprime todos os seres.

Laura, de “A imitação da rosa” é umas das personagens femininas de *Lispector* que levam o leitor a contrapor as perspectivas da ordem instituída – uma espécie de prisão domiciliar e emocional em que vivem as mulheres – a um anseio de completude e libertação. Tais personagens, embora não despertem para a autoconsciência, são uma forma de problematização do patriarcado e de suas mitologias.

Entre Laura e as rosas, nesse espaço deslizante entre pontos jamais nítidos, revelam-se outras denúncias. *Lispector* denuncia nesse conto o preconceito voltado à diferença. A loucura de Laura é a sua diferença. O preconceito em relação à doença mental rotula o ser para relegá-lo a um gueto, marginalizando-o. A atitude é enfeitada com o manto da bondade e dos cuidados: “As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava ‘bem’. Sem a

fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer, fingindo elas próprias o esquecimento, como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio.” (LF, p. 34-35).

“Restos de carnaval” denuncia a incomunicabilidade entre os universos adulto e infantil, além de aludir à pobreza e à doença como elementos anuladores do sonho da criança. No conto a transformação em rosa – uma rosa feita de restos de papel – é interrompida brutalmente pela realidade da menina com mãe enferma e família pobre. O desejo intenso de transformação em outrem, o desejo ardente de ser a rosa é fuga – impossível – de um quadro social angustiante.

Há uma rosa do universo de Lispector que causa assombro, por sua luminosidade, em “Flor mal-assombrada e viva demais”. Esse mesmo esplendor é atingido por Laura, que passa a habitar uma outra instância quando, transformada em rosa, volta à doença da qual fugira durante toda a narrativa. Laura conhece o exílio, mas também conhece o esplendor, a luz.

A rosa é desfolhada em “Rosas silvestres” e roubada em “Cem anos de perdão.” O mal e a violência são traços que surgem na linguagem de Lispector almejando – e conseguindo - um feito maior: abranger a realidade. Para Marta Peixoto, na obra de Lispector,

Há, em primeiro lugar, uma violência mimética: a representação de interações agressivas ou de dominação entre homens e mulheres, muitas vezes situadas na família ou em sistemas mais amplos de opressão social e até racial. Em sua recusa a ver as mulheres simplesmente como vítimas inocentes, Lispector contraria uma forte tendência no pensamento feminista a que Jéssica Benjamim também se opõe: a construção do ‘problema da dominação como um drama da vulnerabilidade feminina vitimada pela agressão masculina’. (Benjamim, 1988, p. 9) Lispector observa não só os sofrimentos das mulheres sob o patriarcado, mas também o acesso por vezes tortuoso que elas têm a um poder agressivo; em termos mais amplos, escreve sobre as múltiplas violências inevitavelmente presentes na vida biológica, psíquica e social.²³⁸

²³⁸ PEIXOTO, 2004, p. 18.

Em *A hora da estrela*, a personagem principal, Macabéa é doce como o massapê, acomodaticiosa, embora venha de um agreste de areias secas, ásperas. Ela se acomoda à miséria, acha tudo normal e até tem fé, esperança não se sabe de quê. Vinda do sertão trazida por uma tia beata, Macabéa busca a água, guiada por uma série de circunstâncias. Há nela uma nostalgia do passado e do futuro. De Maceió é trazida para o Rio de Janeiro, onde passa a residir na horrenda Rua Acre, perto do cais: “O cais imundo dava-lhe saudade do futuro.” (HE, p. 30). Quanto ao sertão, “Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão.” (HE, p. 30).

Macabéa é mulher, fêmea que só conhece o êxtase amoroso na hora da morte. Humana e úmida, ela se irmana ao cacto na mesma linguagem da falta, mas é, acima de tudo, flor. O tipo de flor que a vida lhe ofereceu como cenário do anúncio de uma futura vida de venturas, foram as flores de plástico da casa da cartomante. Para a moça pobre que acabara de descobrir que também tinha um destino, a casa da ex-prostituta e vidente era puro luxo!

Mas Macabéa não conhecia o mal. Em *A hora da estrela* o mal surge na figura do esperto Olímpico de Jesus, o quase namorado da protagonista, que roubava e que já matara. Retoma-se aqui Peixoto, para uma pequena análise das relações de Macabéa:

Olímpico, também ele um nordestino deslocado, exibe força de vontade e uma energia maléfica. Glória, uma mulher sensual, combina vigor com uma alegre satisfação consigo mesma. A posição de Macabéa como vítima transcende motivações de gênero e classe, embora esses fatores contribuam para sua opressão. Essa moça hiperbolicamente ingênua, desprotegida, desnordeada – à toa na cidade inconquistável (HE, p. 97) – significa o desamparo humano comum de seres engolfados na brutalidade da vida, que come a vida. (HE, p. 102)

Havia ainda, na protagonista, o sonho de ser estrela. Macabéa, cruelmente adjetivada na narrativa – pelo namorado, pela amiga, pelo narrador – encontra duplamente a estrela, em sua morte. É atropelada por um automóvel

Mercedes - representação móvel de status social cuja marca é simbolizada por uma estrela que se ergue, imponente, no capô - e vomita uma estrela de mil pontas, única, luminosa – ela que, ao longo da história, tanto tentou não vomitar, para não haver desperdício. Há aqui uma radical inversão dos seus sonhos:

A promessa de estrelato – de elevação, de exaltação – é invertida, degradada, materializando-se numa poça de sangue em forma de estrela no pavimento. O comer (e os estados contrastantes de fome e náusea), várias formas de eliminação e de sangramento, dispersos por todo o texto, acentuam o que Macabéa tem de pateticamente inglório, sua inadaptação, em contraste com a vigorosa, ainda que repugnante, incorporação ao mundo e pelo mundo dos outros personagens.²³⁹

Rodrigo S.M. mantém uma relação marcada pela repulsa, pelo ódio e pelo extremo amor – passando pela piedade - com sua rosa-mulher, Macabéa. A partir desse encontro, revela-se uma sociedade delineada por seus contrastes, pela violência da exclusão, na qual os seres se conectam ao mundo fragilmente, através da mercadoria.

O encontro com a rosa é marcante para os personagens de Clarice Lispector. Entre cada um deles e a flor, a autora edifica a realidade de contornos sempre mutantes, em seu espaço ficcional. A relação de Lispector com o mundo faz, mais uma vez, ecoar Nietzsche. Sua arte, a escritura, assume o mesmo significado que possui para o filósofo: “A arte é, para Nietzsche, uma positividade: um prazer legítimo do homem, dado não pela ilusão de verdade, mas pela afirmação da verdade da ilusão. Não é o sentido, a verdade, mas a ausência de sentido e verdade a positividade de tudo o que vive.”²⁴⁰ Lispector parece perguntar ao leitor, ao longo de sua obra, qual o sentido da existência de um animal, de uma pedra, de uma flor, de um ser humano. E ela responde essas questões com a verdade da ficção – que é sua mais instigante rosa.

²³⁹ PEIXOTO, op.cit., p. 200 - 201.

²⁴⁰ MOSÉ, op.cit., p. 81.

BIBLIOGRAFIA

geral

ANDRADE, Ana Luiza. Cacos de cachimbo, fumaças, 'pipe-dreams'...In: *Revista Grifos*. N^o 10 – junho/2001.

_____. Gilberto Freyre, um olhar nômade nas entredobras barrocas modernas. Texto trabalhado pela autora. PPGL - UFSC, 2002.

_____. Nordeste desertificado e docilizado: a economia dos sertões, uma paisagem entre palavra e imagem. In: *Outra Travessia 2*. Ilha de Santa Catarina: EDUFSC, 2004.

_____. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis – passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.

_____. Walter Benjamin e a dialética do olhar: traduzindo entre-lugares nas passagens à modernidade. Texto trabalhado em curso ministrado pela autora. PPGL - UFSC, 2002.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos.2004.

_____. Séries e Sertões: a questão da heterogeneidade. In: *Outra Travessia 2*. Ilha de Santa Catarina: EDUFSC, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução: Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *A parte maldita — precedida de a noção de despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Teoria da Religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Tradução: Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BAUDELAIRE, Charles; ELIOT, T.S. *Poesia em tempo de prosa*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Jessica. *Bonds of love - psychoanalysis, feminism, and the problem of the domination*. New York: Pantheon Books New York; Toronto: Random House of Canada Limited, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.(Obras escolhidas; v.3)

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). Seleção e apresentação: Willi Bolle. São Paulo: Cultrix e Editora da USP, 1986.

_____. *Haxixe*. Tradução: Flávio de menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.(Obras escolhidas; v.1)

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BELL, Lindolf. *As Vivências Elementares*. 2.ed. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1995.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOSI, Alfredo. As lágrimas da mercadoria. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: *Travessia – Revista de Literatura*. n.º 33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago – dez, 1996.

_____. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

_____. The origin of negative dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York: Macmillan Free Press, 1977. Texto trabalhado em curso ministrado pela Prof^a Dr. Ana Luiza Andrade – PPGL da UFSC, 2002.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Estrangeiros, imigrantes e colonos na ficção brasileira do século XIX*. Texto trabalhado em curso ministrado pelo autor – PPGL da UFSC, 2003.

CARVALHO, Nelly de. *Publicidade – a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 1996.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*/ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant; coordenação: Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.]. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't – feminism, semiotics, cinema*. Indiana: Indiana University Press; London: Bloomington, 1982.

_____. A tecnologia do gênero. In: *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura.*/ Heloisa Buarque de Hollanda (org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: M.B.M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Dar el tiempo.1.La moneda falsa*. Tradução: Cristina de Peretti. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Ibérica, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *A Dobra – Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2003.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Foucault*. Tradução: C.S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *A imagem-movimento. Cinema I*. Tradução: Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo. Cinema II*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Nietzsche*. Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001

_____. Pensamento nômade. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. (org.). *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. *Proust e os signos*. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translation: Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Nietzsche (dos "companheiros")*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Introdução e notas: Joaquim de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 1997. (Coleção L&PM/Pocket)

FLAX, Jane. Pós-modernidade e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernidade e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 7.ed. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. A hermenêutica do sujeito. In: *Michael Foucault – resumo dos cursos do Colege France (1970-1982)*. Tradução: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Isto não é um cachimbo*. 2.ed. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. *História da sexualidade, 3: o cuidado de si*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 31.ed. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2006.

FREITAS, Valeska. Da “Moeda falsa” aos “pré-homens”: experiências de si. Texto trabalhado durante o curso ministrado pela Prof^a Ana Luiza Andrade . PPGL - UFSC, 2002.

FREUD, Sigmund. *Introdução à psicanálise*. Obras completas; v.VIII. Tradução: Dr Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Delta, 1959.

_____. *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Tradução: Manuela Barreto. Lisboa: Publicações Euro-América, 1990.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.p. 42.

GIANOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOODMAN, Lizbeth. *Approaching literature: literature and gender*. New York: The Open University, 1996.

GOUX, Jean-Joseph. *Symbolic economies after Marx and Freud*. Translated by Jennifer Curtiss Gage. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – história, teoria e ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1984.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Kay Redfield. *Uma mente inquieta: memórias de loucura e instabilidade de humor*. Tradução: Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 2 o eu na teoria de Freud e na psicanálise*. Tradução: Marie Cristine Laznik Renot e Antonio Quinet de Andrade. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LINS, Álvaro. *Perto do coração selvagem: dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. V.2. Belo Horizonte: Gente Nova, 1970.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: NOVAES, Aduato (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MEIRELES, Cecília. *Os melhores poemas de Cecília Meireles/ seleção: Maria Fernanda*. 8.ed. São Paulo: Global, 1996. – (Os melhores poemas; 9)

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução: Maria da Glória Bordini. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução: Pedro Sússekind. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

_____. *A gaia ciência*. Tradução: Marcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. *A genealogia da moral*. Tradução: J.J. de Faria. São Paulo: Moraes, 1991.

_____. *Obras completas*. Seleção de textos: Gerard Lebrun. Tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres. Posfácio: Antônio Cândido. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. *O homem e a gente: inter-comunicação humana*. Tradução: J. Carlos Lisboa. 2.ed. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.

PAES, José Paulo. *O lugar do outro: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PELBART, Peter Pál. Literatura e loucura. In: *Imagens de Foucault e Deleuze*/ Margareth Rago; Luiz B. Lacerda Orlandi; Alfredo Veiga-Neto (orgs.). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira). In: Folhetim, setembro/1983. Texto trabalhado em curso ministrado pelo Prof. Dr. Marco Antônio Castelli. PPGL - UFSC, 2002.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Poema trabalhado durante curso ministrado pela Prof^a. Dr. Ana Luiza Andrade. PPGL - UFSC, 2002.

PINTASSILGO, Maria de Lourdes. *Os novos feminismos: interrogação para os cristãos?* Lisboa: Moraes Editores, 1996.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SASSE, Marita Deeke. *Entre o leão e o unicórnio*. Blumenau: Reck Publicações, 1998.

SHIBLES, Warren. *Wittenstein, linguagem e filosofia*. Tradução: Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix e Editora da USP, 1974.

SILVEIRA, Nise da. *Cartas a Spinoza*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre e São Paulo: L&PM, 1986.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

WOHLFARTH, Irving. Terra de ninguém – sobre o caráter destrutivo de Walter Benjamin. In: *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência/ Andrew Benjamin, Peter Osborne (orgs.)*. Tradução: Maria Luiza X. de A . Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

específica sobre Clarice Lispector

ABREU, Caio Fernando. A hora de Clarice no cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, mar., 1986.

ANDRADE, Ana Luiza. Clarice Lispector em câmbio negro: gastronomia por antropofagia. In: *Cânones e contextos*. – V Congresso ABRALIC – UFRJ. Rio de Janeiro, 1996

_____. Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: paródias/ poéticas inter(t)sex(t)uais. In: *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.* Susana Bórneo Funk (org.). PPGI - UFSC. Florianópolis: EDUFSC, 1994.

_____. Da fama ao anonimato: a hora e a vez da estrela. In: *Travessia – Revista de literatura*. N.º 14. Florianópolis: EDUFSC, 1987.

_____. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. In: *Anuário de Literatura*. N.º 1 – UFSC. Florianópolis: EDUFSC, 1993.

ÂREAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Bichos e fores da adversidade. In: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. N.º 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução: Raquel Gutierrez. – ed. Bilíngüe – Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

_____. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

MONTERO, Teresa (org.) *CORRESPONDÊNCIAS: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

_____. *A via crúcis do corpus ou a grande aventura do espírito – uma encomenda para Clarice Lispector*. Tese de doutorado. Orientação: Dra. Ana Luiza Andrade. PPGL - UFSC. Florianópolis, 2004.

DARIN, Leila Cristina de Melo. *A tradução como busca e diferença: um diálogo teórico-prático com textos de Clarice Lispector*. Tese de doutorado. Orientação: Dra. Olga de Sá. Comunicação e semiótica - PUC-SP. São Paulo, 1993.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREIXAS, Laura. *Clarice Lispector*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.

GOMES, André Luís. Cartas em foco: Clarice Lispector e o teatro. In: *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. Vol 9/10, 2003-2004.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela, de Clarice Lispector*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

KADOTA, Neiva Pita. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Regina Lúcia Pontieri. FFLCH – USP. São Paulo, 2000.

KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível*. São Paulo: EDUC, 2003.

_____. *Escuta e subjetivação: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

KUPERMAN, Esther. O mal-estar do amor em Clarice Lispector: uma leitura através de Freud e Bauman. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n^o 52. Rio de Janeiro: UERJ, set./2005.

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

_____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Margibel Adriana de. *Corpos em êxtase: um estudo de Amor, de Clarice Lispector e Felicidade, de Katherine Mansfield*. Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Simone Pereira Schmidt. PPGL da UFSC. Florianópolis, 2000.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. *O 'instante-tempo' nos romances de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Jeanne-Marie Gagnebin. Filosofia – PUC-SP. São Paulo, 1991.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Editora da USP, 1995.

PEIXOTO, Marta. Family ties: female development in Clarice Lispector. – ABEL, Elizabeth, HIRSH, Marianne, LANGLAND, Elizabeth. *The voyage in fictions of female development*. Connecticut: University Press of New England, 1983.

_____. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PEREIRA, Márcia Viana. *Mosaico clariceano: a entrelinha rompendo a casca da palavra*. Dissertação de mestrado. Orientação: Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva. PPGL - UFSC. Florianópolis, 2000.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PRADO JR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de males*. n^o 9. Campinas: Unicamp, 1989

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. N^o 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. A aula inaugural de Clarice. In: *Narrativas da modernidade.*/ Wander Melo Miranda (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SASSE, Marita Deeke. Alguns aspectos da narrativa de Clarice Lispector. In: *Revista de Divulgação Cultural*, n^o 58. Blumenau: FURB, maio/1995 - abril/1996.

SCHWARTZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos.* 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Patrícia de Souza Campos. *O texto e a nutrição: corpos que (se) comem em Clarice Lispector.* Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Ana Luiza Andrade. PPGL - UFSC. Florianópolis, 1997

SILVERMAN, Malcolm. A ficção em prosa de Clarice Lispector. In: *Moderna ficção brasileira.* Tradução: João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita.* Região do Minho: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos. 2000.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector.* Tradução: Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante.* Dissertação de mestrado. Orientação: Dra. Olga de Sá. Comunicação e semiótica. PUC-SP. São Paulo, 1996.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* 2. ed. São Paulo: Escuta, 1992.

_____. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea.* São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

de Clarice Lispector

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

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A maçã no escuro*. 8.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações: Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A vida íntima de Laura*. Ilustrações: Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*. Ilustrações: Fernando Lopes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *De corpo inteiro*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O primeiro beijo e outros contos – antologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O mistério do coelho pensante*. Ilustrações: Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

_____. *Quase de verdade*. Ilustrações: Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.