

**Carlos Mendes de Sousa**

**NOTAS PARA A LEITURA DE *A HORA DA ESTRELA*\*, DE CLARICE LISPECTOR**

**Universidade do Minho**

**2007**

---

\* Os reenvios para o livro *A Hora da Estrela* correspondem à edição publicada pela editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1992, 19ª edição.

## Contextualizações

1) Leitura de um pequeno texto de Clarice publicado na secção de crónicas do *Jornal do Brasil*, de 11 de Maio de 1968, com o título “Declaração de amor”:

“Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida.

Essas dificuldades, nós as temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que eu recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida.”

Tudo o que se diz nesta reflexão é acompanhado da função testemunhal, o que leva a que a crónica possa ser lida como uma poética. Daí que a reflexão presente, nos termos propostos, um espelhamento do que são as dificuldades essenciais definidoras da busca clariciana: “a língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”. Pressupõe-se um enfrentamento não pacífico. Do confronto com a língua nasce um desejo de aprofundar, de ouvir por dentro, de trabalhar as sutilezas seguindo o caminho do pensamento em formação.

A proclamação do desejo de um lugar plano — uma língua como território chão — não pressupõe um ideal de pureza ou de cristalizadora intocabilidade. A escrita clariciana é criada na busca desse lugar raso, mas também emerge, sobretudo, na medida em que o combate dentro dele possibilite trazer para a arena da língua as tensões diferenciadoras.

2) Breve **panorama contextualizador**. É necessário ter em conta os contextos de ordem histórico-literária para se perceber, em todo o seu alcance, o lugar de Clarice Lispector na literatura brasileira — um lugar à parte, nascido de um enfrentamento em relação às tendências dominantes. A absoluta novidade, quando surge, e o modo como se vai configurando o seu universo ficcional não pode deixar de se relacionar com o movimento modernista.

A publicação, em 1943, de *Perto do Coração Selvagem*, romance de uma autora até então desconhecida, constitui um verdadeiro acontecimento no universo literário brasileiro. Clarice não ficou alheia às propostas dos modernistas da Semana de 22. A sua experiência literária implicou uma superação e uma abstractização, uma visão não restritiva na linha do sempre tão citado texto de referência de Machado de Assis, de 1873: “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira”, peça fundamental de impressionante lucidez projectiva na afirmação de uma literatura nova por uma via universalista.

Em plena vigência de uma prática que privilegiava os textos *bem fechados* (como aconteceu com o romance brasileiro nos anos 30), a escrita fragmentária de *Perto do Coração Selvagem* acolhe o exemplo autorizado de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. Mas trata-se também de uma escrita que, desde esse primeiro momento, e cada vez mais daí para a frente, vai dialogar com uma galáxia de autores de outro quadrante (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Proust ou Kafka). Se é muito claro o distanciamento da ficção clariciana face ao chamado romance nordestino (romance de feição social), também se torna visível a diferença face a outra tendência (mais discreta) da narrativa brasileira na primeira metade do século XX: o chamado **romance psicologista**. Um dos enquadramentos de que muitas vezes se socorre a História Literária para situar a autora de *O Lustre*, na diferença reveladora com que esta se apresenta no início da década de 40, é justamente a aproximação feita aos autores ditos *intimistas* que, nos anos 30, ao lado da prevalecente focagem “neo-realista”, escrevem uma literatura de interrogação metafísica e psicológica. No entanto, mesmo estes escritores, como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de imprimir às suas ficções uma nítida tendência territorializadora, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade.

3) A diferença afirmativa com que se impõe o nome de Clarice (a sua entrada na literatura) é geralmente partilhada com **João Guimarães Rosa**, a ponto de a tendência para “arrumar” os dois nomes lado a lado se ter convertido em tópico sedimentado na História Literária. Refira-se ainda, quanto à cristalização do lugar-comum, que o emparelhamento decorre acima de tudo da ruptura que os dois estabelecem em relação a um modelo mimético do real, e sobretudo do essencial **centramento na linguagem**. Assinale-se a força do princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direcção que anule a referência geográfica (a este respeito é exemplar o caso magistral de Guimarães Rosa).

O que é determinante logo com a publicação de *Perto de Coração Selvagem*, o primeiro romance de Clarice, também o será com o rasto deixado pelo primeiro livro de contos de Rosa, *Sagarana*, e sobretudo com os livros do escritor mineiro que a este se seguirão. Mas o trabalho inconfundível sobre a língua, que em Guimarães Rosa equivale à criação de uma língua-corpo, onde a **fisicidade da palavra** redescoberta é espantosa concentração e poderosa amplitude de sugestão, conduzem-no a um isolamento singular. Com João Guimarães Rosa não se pôde dar a abertura às influências. Ele iria ser modelo, sim, mas noutra esfera, nessa em que se projectaria a reinvenção, além do território brasileiro, justamente no espaço mais vasto da lusofonia (lembrem-se os nomes de Luandino Vieira ou de Mia Couto, com escritas pessoalíssimas, mas indubitavelmente devedoras da experiência rosiana).

O caso de Clarice é bem diferente. Antonio Candido afirma que Clarice “é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”. Quer em relação a uma configuração que terá tido grande ressonância em diversas escritas, com uma prática literária próxima do *nouveau roman*, quer como antecipadora das tendências pós-modernas da ficção dos anos 80 e 90. É sobretudo a partir do ano de 1969 que, com a publicação de *Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres*, se torna muito visível um dos traços assinaláveis na literatura do chamado pós-modernismo: a prática da colagem, a partir da retoma de fragmentos publicados em outros lugares e incorporados num novo conjunto. Nos livros seguintes outros traços atribuídos à pós-modernidade e à sua “retórica pluralizante” passam a avultar com particular insistência, marcando a feição da última fase da escritora, como, por exemplo, a **sobrevalorização do fragmentário** (que atingirá um elevado grau no livro *Água Viva*, de 1973) ou o destaque concedido à **hibridação genológica** (em textos de difícil classificação, como se pode ver

particularmente em *Onde estivestes de Noite*, 1974) e ainda a “concessão” àquilo que é considerado inferior ou menos nobre (a propósito dos textos de *A Via Crucis do Corpo*, 1974, na “Explicação” que antecede os contos, Clarice reivindica também “a hora do lixo”).

### **O trajecto literário**

1) Apresentação comentada da listagem dos livros de Clarice Lispector e respectivas datas de publicação, o que possibilitará um acompanhamento do percurso delineado pela obra da escritora, desde o primeiro livro até à produção deixada inédita e publicada postumamente:

1943 – *Perto do Coração Selvagem*

1946 – *O Lustre*

1949 – *A Cidade Sitiada*

1960 – *Laços de Família*

1961 – *A Maçã no Escuro*

1964 – *A Paixão Segundo G.H.*

1964 – *A Legião Estrangeira*

[na primeira edição este livro apresentava uma parte intitulada “Fundo de Gaveta”. Esta parte será autonomizada em 1978 num livro que receberá o nome: *Para Não Esquecer*]

1969 – *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*

1971 – *Felicidade Clandestina*

1973 – *Água Viva*

1974 – *Onde Estivestes de Noite*

1974 – *A Via Crucis do Corpo*

1977 – *A Hora da Estrela*

1978 – *Um Sopro de Vida (Pulsações)*

1979 – *A Bela e a Fera*

1984 – *A Descoberta do Mundo*

Livros para crianças:

1967 – *O Mistério do Coelho Pensante*

1968 – *A Mulher que Matou os Peixes*

1974 – *A Vida Íntima de Laura*

1978 – *Quase de Verdade*

1987 – *Como Nasceram as Estrelas. Doze Lendas Brasileiras*

Entrevistas

1975 – *De Corpo Inteiro*

Ao elencarmos os livros, a partir das datas de publicação, numa ordem sequencial, na linha do tempo, podemos dar conta da singularidade dos textos e, ao mesmo tempo, verificar como se estabelecem as conexões internas. Aquilo que se

anuncia com *Perto do Coração Selvagem*, o primeiro livro, será reiteradamente confirmado em todos os textos subsequentes e em concreto na última obra publicada em vida: *A Hora da Estrela*.

## O percurso biográfico da escritora

1) Apresentação de alguns elementos biográficos que ajudem a compreender a trajectória da obra clariciana.

Se as referências biográficas de qualquer autor, nos verbetes de enciclopédias ou de dicionários, registam as datas de nascimento e morte, em relação a Clarice Lispector há um dado que desde logo chama a atenção: a diversidade de datas apontadas para o ano de nascimento da autora.

Os reflexos deste facto são visíveis nas pesquisas que poderão ser feitas, através da Internet, nas bases de dados de diversas bibliotecas. A pesquisa feita no *Catálogo Geral dos Serviços de Documentação da Universidade do Minho*, onde se encontram os registos de todas as Bibliotecas da Universidade dá conta do seguinte resultado:

or	Aut	Lispector, Clarice, 1924-1977
----	-----	-------------------------------

Julgo que esta catalogação constitui um reflexo do que vamos encontrar nos ficheiros da *Porbase* (Base nacional de dados bibliográficos). Uma consulta do ficheiro da Biblioteca Nacional apresenta-nos justamente essas duas datas. Em Portugal, outros exemplos poderão ser acrescentados, como a pesquisa feita na *Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa*; apresenta-se aí uma referência diversa: o ano do nascimento registado nesta base de dados é 1925.

No Brasil, as pesquisas efectuadas no Catálogos de livros da *Fundação Biblioteca Nacional* dão-nos conta da seguinte referência:

**Lispector, Clarice, 1925-1977.**

Esta mesma data de nascimento é a que podemos encontrar na base dados de bibliotecas universitárias como a Biblioteca da Universidade de São Paulo ou a Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em vida da autora, nas *Histórias da Literatura*, nas *Enciclopédias* e em outras obras de síntese, deparava-se com a estranha situação das diferenças encontradas relativamente ao ano de nascimento de Clarice Lispector: 1924, 1925, 1926 ou 1927.

Mesmo depois da morte, continuamos a encontrar dados não coincidentes. Por exemplo, a *História da Literatura Brasileira* de Luciana Stegagno Picchio, publicada em 1997, pela editora Nova Aguilar, regista a data de 1925 para o nascimento de Clarice. A *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, da autoria de Alfredo Bosi, numa reimpressão do ano de 1997, regista a data de 1926 para o nascimento da escritora brasileira.

Até na pesquisa de livros recentes, como seja o caso de *Aprendendo a Viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004 (volume que reúne uma selecção de textos publicados em *A Descoberta do Mundo*), encontramos a referência a 1925 como data de nascimento (ainda que o livro, como o resto da obra que vem sendo publicada na editora Rocco, contenha uma ficha biobibliográfica com as datas correctas: 1920-1977).

Pode dizer-se que esta proliferação de datas é consequência mais ou menos directa de um jogo de ocultações e desvelamentos que a autora desde muito cedo pôs em marcha. Após a sua morte, confirmou-se que Clarice Lispector nasceu no ano de 1920, em 10 de Dezembro, numa aldeia da Ucrânia (Tchetchelnik), quando os pais, emigrantes judeus, se encontravam em viagem, desejando ir para a América.

Não tendo sido possível a obtenção do visto para os Estados Unidos, a família Lispector consegue (no consulado russo da Roménia) um passaporte que a levará até ao Brasil. Partem de Hamburgo em direcção a Maceió, onde desembarcam em Março de 1922. Três anos depois, a família muda-se para a cidade de Recife. A escritora viveu ensombrada pelo facto de a doença da mãe, que era parálitica, ter tido uma relação directa com o parto, quando do nascimento de Clarice; a repercussão desta ferida, renovada na culpa e na angústia, reinscreve-se continuamente nas experiências literárias. Com a morte da mãe, a necessidade de adaptação do pai — até pela profissão de comerciante — abre o espaço da aculturação. Digamos que, simbolicamente, a figura paterna representa a própria assimilação. O pai e as três filhas (Clarice era a mais nova) vão viver para Rio de Janeiro, em 1935.

Sabe-se que até à morte da mãe (em Setembro de 1930) se falava ídiche em casa, língua que Clarice compreendia apesar de não a falar. Aliás, a escritora frequentou um colégio judaico no Recife (o *Collegio Hebreo-Idische-Brasileiro*), onde terminou o terceiro ano do curso primário (aí também estudou hebraico e ídiche).

O impacto da errância faz-se sentir profundamente nos domínios essenciais: da situação que biograficamente marca a vivência da escritora até às mais fundas consequências que se manifestam no plano da escrita. Nasce em trânsito numa terra que encontra na sua própria voz um enquadramento mitificador. Vive os primeiros anos no Nordeste do Brasil, lugar cuja presença se procurará fazer ouvir na fase final (adoptado como espaço necessário para uma infância reencontrada). Ao Rio de Janeiro da formação e precoce afirmação artística, segue-se, bastante cedo, o trânsito por países estrangeiros, e o regresso será um retorno ao assumido “exílio interior”.

Em 1936, instalada na cidade do Rio, a jovem Clarice passa a ler voraz e indiscriminadamente livros escolhidos pelos títulos, requisitados numa biblioteca do bairro onde mora. É neste período que descobre Herman Hesse e Dostoievski (que a impressionam muito). Lê também ficcionistas portugueses e brasileiros consagrados (Eça de Queiróz, Machado de Assis, Graciliano Ramos, entre outros). Inicia o curso de Direito no ano de 1937, e começa a publicar os primeiros contos na imprensa, no ano de 1940 (no semanário *Pan* e na revista *Vamos ler!*). Alguns dos contos escritos no início da década de 40 só serão publicados postumamente em 1979, no livro *A Bela e a Fera*. É também em 1940 que começa a trabalhar no jornalismo, como repórter da Agência Nacional; neste meio, passa a conviver com algumas figuras ligadas à literatura, que trabalhavam também no jornalismo, como Antonio Callado, Francisco Assis Barbosa e Lúcio Cardoso. Através deste, com quem vai manter uma relação de grande proximidade, entrará em contacto com outros autores como Otávio de Faria, Adonias Filho e Paulo Mendes Campos.

No ano de 1943 casa com um colega da Faculdade: Maury Gurgel Valente. Neste mesmo ano obtém a nacionalidade brasileira, assim como a carteira profissional de jornalista, e termina ainda o Curso de Direito. Em Dezembro sai o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, sob a chancela da Editora A Noite (empresa onde Clarice trabalhava como jornalista).

No início de 1944, sai do Rio de Janeiro com o marido, que ingressara na carreira diplomática. Só quinze anos depois, em 1959, após a separação, regressa definitivamente ao Brasil com os dois filhos. A primeira estada fora do Rio é ainda no



Brasil, em Belém, onde permanecerá por um período de seis meses. Vai depois para Nápoles, para onde o marido havia sido nomeado vice-cônsul. Neste ano, recebe o Prémio Graça Aranha pelo seu primeiro romance. Após uma breve estada de três meses no Rio de Janeiro, no início do ano de 1946, que coincide com o lançamento de *O Lustre*, parte para a Suíça; o marido fora agora colocado em Berna. É nesta cidade que escreve o terceiro romance, *A Cidade Sitiada*, terminado em 1948, ano em que nasce o seu primeiro filho. Surgem algumas dificuldades em publicar o livro, que sairá em 1949, na editora A Noite. Ainda em 1949, virá para o Rio de Janeiro (onde Maury Gurgel Valente ficará a trabalhar na Secretaria de Estado). Em 1951, acompanhará de novo o marido, agora para Inglaterra (Torquay) onde permanecerá por um período de seis meses. No ano de 1952, ocorre nova deslocação, desta vez para Washington, onde a escritora residirá até ao regresso definitivo ao Brasil, em 1959. É em Washington que nasce o segundo filho da escritora, em 1953. Neste período “americano”, releve-se a amizade que estreitou com o escritor Érico Veríssimo e família, assim como com Fernando Sabino e Rubem Braga. Em 1956, termina o romance *A Maçã no Escuro*, um dos seus livros mais ambiciosos. Contudo, dificuldades sucessivas nos contactos com as editoras farão com que o livro apenas seja editado em 1961. A fixação no Rio coincide com um período de grande maturidade na prosa clariciana, em concreto com a publicação dos livros de contos (*Laços de Família*, 1960 e *A Legião Estrangeira*, 1964) e daquele livro que por muitos é considerado a sua obra-prima: *A Paixão segundo G.H.*

Um acontecimento trágico marca a biografia da autora: no dia 14 de Setembro de 1966, de madrugada, deflagra um incêndio no seu apartamento. Clarice tinha adormecido a fumar. As consequências advenientes deste acontecimento serão incalculáveis. Assinale-se o facto de ter havido mesmo a necessidade de uma literal reaprendizagem do escrever, uma vez que a mão direita foi a parte mais afectada do seu corpo. A importância do acidente deve, pois, ser sublinhada pelo seu impacto violentíssimo na vida (sabe-se das depressões contínuas que se seguiram) e pelo modo como as sequelas acabaram por deixar marcas na obra. A partir daqui desencadeia-se, pelo menos aparentemente, um certo deslaçamento de tensões temáticas e expressivas, uma atitude nova perante a escrita.

Importa atentar na sua actividade profissional enquanto jornalista. Clarice Lispector sempre esteve ligada à imprensa, contudo, é preciso notar que há diversas ordens de colaboração. Tais ligações, numa primeira ou mesmo numa segunda fase, são bem diversas: por um lado, a primeira publicação de contos ou fragmentos de prosa, que

iriam posteriormente integrar romances seus, constitui um tipo de colaboração em que o delineamento de uma intenção que se pode chamar *literária* fica claramente marcado; está-se em pleno processo de fundação do nome. Algo de semelhante não deixa de acontecer com a colaboração na revista *Senhor*. Refira-se ainda, no que diz respeito à produção jornalística de Clarice, as páginas femininas de jornais que assinou com o nome de Teresa Quadros, nos anos 50, e, após o regresso ao Brasil, com os nomes de Helen Palmer e Ilka Soares (neste caso como *ghost writer*). É bastante evidente que esta colaboração se demarcava, em intenção e concretização, dos textos literários — aos quais eram reservadas outras águas (nesta série de textos, só em Teresa Quadros encontramos manifestações mais próximas da sua escrita). A partir de 1967, a convite de Alberto Dines, passa a escrever semanalmente numa coluna do *Jornal do Brasil*, colaboração que manterá até ao ano de 1973 (a quase totalidade destas “crónicas” será reunida pelo filho, Paulo Gurgel Valente, e publicada postumamente, em 1984, num grosso volume, sob o título: *A Descoberta do Mundo*). Terá sido esta a produção literária que aproximou Clarice de um número mais alargado de leitores. Recorde-se ainda a actividade de entrevistadora que desenvolve, entre 1968 e 1969, na revista *Manchete* (os “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”), e ainda, em 1976, para a revista *Fatos e Fotos*.

Clarice Lispector morre no dia 9 de Dezembro de 1977, véspera do seu aniversário, com um cancro fulminante.

Muito se especulou, sobretudo a partir do que a autora não disse, adensando-se o lugar do enigma que alimenta o próprio enigma, acabando por se dar acolhimento à imagem que preserva a própria estranheza consentida. Eis uma espécie de linha de destino a *incumbência* que procura aprofundar enquanto escritora – decifrar o enigma por si próprio construída.

Leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade escrito para homenagear a escritora na sua morte (*in Tempo Brasileiro*, n.º 51, Outubro-Dezembro de 1977; poema integrado no livro *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*):

“Visão de Clarice Lispector”

*Clarice*  
*veio de um mistério, partiu para outro.*

*Ficamos sem saber a essência do mistério.  
Ou o mistério não era essencial,  
era Clarice viajando nele.*

*Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,  
onde a palavra parece encontrar  
sua razão de ser, e retratar o homem.*

*O que Clarice disse, o que Clarice  
viveu por nós em forma de história  
em forma de sonho de história  
em forma de sonho de sonho de história  
(no meio havia uma barata  
ou um anjo?)  
não sabemos repetir nem inventar.  
São coisas, são jóias particulares de Clarice  
que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.*

*Clarice não foi um lugar-comum,  
carteira de identidade, retrato.  
De Chirico a pintou? Pois sim.*

*O mais puro retrato de Clarice  
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem  
que o avião cortou, não se percebe mais.*

*De Clarice guardamos gestos. Gestos,  
tentativas de Clarice sair de Clarice  
para ser igual a nós todos  
em cortesia, cuidados, providências.  
Clarice não saiu, mesmo sorrindo.  
Dentro dela  
o que havia de salões, escadarias,  
tetos fosforescentes, longas estepes,  
zimbórios, pontes do Recife em bruma envoltas,  
formava um país, o país onde Clarice  
vivia, só e ardente, construindo fábulas.*

*Não podíamos reter Clarice em nosso chão  
salpicado de compromissos. Os papéis,  
os cumprimentos falavam em agora,  
edições, possíveis coquetéis  
à beira do abismo.  
Levitando acima do abismo Clarice riscava  
um sulco rubro e cinza no ar e fascinava.*

*Fascinava-nos, apenas.  
Deixamos para compreendê-la mais tarde.  
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.*

“Mistério” é uma palavra repetida vezes sem conta quando se fala de Clarice, palavra que começa por vir colada ao nome e se propaga com o chamar-se hermética à escrita. Apesar da pertinência da catalogação, ver-se-á que acontece com Clarice aquilo que muitas vezes ocorre com a propagação dos lugares-comuns. De só lhe conhecerem o nome, depressa os não-leitores o transformam em lugar de mito. Veremos, a dado momento, a Clarice Lispector jornalista que aproveita uma ocasião enquanto entrevistadora para esclarecer o que na imprensa fora dito acerca de “sua” prática de escrita “em transe”: “Lamento muito mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério” (*De Corpo Inteiro*). Tendo zelosamente cuidado a sua imagem, a tentativa de se converter em si própria revela o modo como nessa imagem se expõe a apuradíssima consciência criadora. Um retrato de escritora por si forjado estará sempre interferindo na forma como nos aproximamos da sua obra — à literatura também se pode chegar por um arrolar de impressões que encenadamente apresentam a figura.

## **“Amor”**

Leitura do conto “Amor”, do livro *Laços de Família*.

(Sugere-se a leitura de outros contos deste livro, que permitirão articulações com o romance a estudar: “A imitação da rosa”, “O crime do professor de matemática”, “O búfalo”, “A menor mulher do mundo”, “Laços de família”, “Feliz aniversário”).

“Amor” é um conto paradigmático (justamente um dos mais antologados textos de Clarice), que pode funcionar como porta de entrada no mundo da escritora.

Acompanhar a leitura do conto com comentários de algumas sequências.

Ana, a protagonista, à semelhança de outras personagens claricianas (como Laura, em “A imitação da Rosa” ou Lóri, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*), tenta mentalmente alinhar o mundo como uma lista (“tudo feito de modo que um dia se seguisse a outro”). Mas existe uma linha periclitante (“parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes”; “a vida era periclitante”). Vive-se permanentemente à beira do risco, numa linha de fronteira. Ana está tão próxima de Laura como de todos os outros protagonistas que armam redes, séries ordenadas e defensivas em lares artificiais, lares-célula.

Sublinhe-se a palavra “tranquilamente”, no início do conto; nela se configura o modo de marcar a ordem, opondo-se à intranquilidade, configuração que virá a ocupar um lugar chave no texto: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida”. No entanto, a mão dadivosa, elo da corrente de vida, está, afinal, no mesmo plano do gosto pelo decorativo: algo de exterior, uma linha à superfície que aparece como tentativa de apagar a “íntima desordem”. A disposição ordenadora faz-se por cima de um potencial estremecimento pressentido (nas alusões a uma “certa hora da tarde [...] mais perigosa”) ou mesmo efectivamente reconhecido (“sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida”).

As tentativas de calafetar o mundo serão procuradas nas tarefas do lar. Porém, é falso o apaziguamento produzido sobre uma construção armadilhada. A juventude anterior e perigosa é a juventude que antecede o casamento com o homem que “era um homem verdadeiro” e que lhe dera os filhos que “eram filhos verdadeiros”. Do ponto de vista enunciativo, a adjectivação constitui um modo de operar a denúncia, como se lê nos exemplos acima apresentados. O narrador encontra outra forma de denunciar a verdadeira doença através do discurso indirecto livre, que dá a conhecer o pensamento “sensato” da protagonista. É pelo jogo irónico que o leitor tem acesso à desconstrução do caso: o que se diz ser “verdadeiro” para a protagonista é antecipadamente apresentado ao leitor como “não-verdadeiro”. Para o narrador, a verdadeira vida é a outra, a que foi ocultada, a que está por detrás da máscara, da cobertura, e que a todo o momento pode estalar. O jogo entre o oculto e o visível é, contudo, extremamente complexo. Ana emerge (a palavra está no texto) desse estado anterior e perigoso, mas que é também o lugar de uma “exaltação perturbadora” – dita “felicidade” – que a personagem pretende ver como uma confusão, primeiro convencida de que se pode viver abolindo esse estado e depois consciente de que não era felicidade aquilo que antes assim interpretara.

Interessa atentar no círculo invisível e protector em que a personagem se vai acolher. Começamos por vê-la entrar num universo asséptico onde não há lugar para sentimentos perigosos (ela vai abafar o seu espanto “com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido”): na *sua* família, cada membro desempenha um papel dentro de uma engrenagem cuidadosamente vigiada. As linhas periclitantes ameaçam, periga aquilo que, em sua defesa, ela convencionou chamar de *lar*: há trilhos que vacilam, há fios que se partem. Os ovos, o símbolo mais perfeito da criação, encontram-se agora partidos, e a rede, o símbolo da organização, da ordenação, deixa de

ter sentido porque foi estilhaçado aquilo que ela protegia. O discurso abstracto apoiado no tom sentencioso da formulação confere ao enunciado um efeito amplificador: “a rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido”.

Associada ao processo de desequilíbrio destruturador, no contexto de uma rotineira ida às compras, está a figura do cego (dir-se-á o motor desse processo). Com a sua aparição, surge claramente tematizado o par opositivo: visão vs. cegueira. Ana olhava o cego como se olha o que não nos vê. Quando, daqui para a frente, num horizonte em que domina a escuridão (o mundo mergulhado em “escura sofreguidão”), o narrador se refere ao cego, o que acontece é a reemergência da desordem nocturna que se pretendia amortecer. Com o inaugurar de uma nova sequência, eis uma formulação distintiva: “Foi então” – o “de súbito” que leva à epifania – e, a seguir, outro *leitmotiv* chave: “Alguma coisa intranquila estava sucedendo”; sublinhe-se agora a palavra “intranquilo”, por oposição ao “tranquilamente”, atrás destacado, e outra fórmula (indicadora do estado revelador) que ocorre, como também já vimos, em diversos contos: *alguma coisa acontece*.

Importa aqui considerar um ponto associado aos processos epifânicos que caracterizam a poética clariciana: o estado de incompreensão face àquilo que as personagens vivenciam. Se é o cego que masca chicletes quem faz com que o mundo da protagonista mergulhe na escuridão, é também o cego quem desperta na personagem uma verdade que ela não via. Ana descobre que é “cega” e, paralisada, olha “o cego profundamente, como se olha o que não nos vê”. Algumas palavras extremamente clarividentes são ditas sobre a implacável brancura da cegueira: “Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos”. A cegueira é indubitavelmente uma das importantes figuras da escrita de Clarice Lispector, tematizada em muitos dos seus livros (uma escrita de escuridões reveladoras). Recorde-se a este respeito o tom sentencioso de Martim, em *A Maçã no Escuro*, quando afirma que “ser cego é ter visão contínua”. Opera-se uma revisão do tradicional lugar-comum: pela via do paradoxo, a cegueira revela-se metáfora privilegiada do conhecimento

Noutra sequência, após sair do bonde, estando já a personagem dentro do Jardim Botânico, onde fora parar sem perceber bem como, ocorre ainda uma frase-chave equivalente às supracitadas: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber”. O leitor fica a saber, mesmo quando as personagens disso ainda não tomaram plena consciência, que a vida não é imitável na perfeição de linhas rectilíneas: a vida é um emaranhado de torvelinhos, de linhas de sombra, de

sinuosidades. No Jardim, a aparente calma, que a faz adormecer “dentro de si”, depressa deixa que se insinue a sombra (“De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho”; “Inquieta olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão”). Com a sombra, chega o sobressalto, novo momento epifânico: “E, de repente, com mal estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada”. Entre o fascínio e o nojo, Ana fica alheada, como que enfeitiçada, dentro do Jardim, até que se lembra dos filhos — o lar. Depois da visão do cego e da experiência no Jardim, nada mais seria como dantes: “Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la”. Na chegada casa, as imagens do dia não a largam — “o mal estava feito”. No extraordinário momento em que abraça o filho, procurando proteger-se a si mesma (e o assusta), na cena tradicional da família reunida à volta da mesa, ou, por fim, ao arrumar a cozinha, sempre o ruído trazido pelas imagens que perturbadoramente se fundem:

“O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.”

No final do conto, Ana, que em pleno dia vivera o mais íntimo e nocturno desafio de vida, deixa-se conduzir pelo marido. Suspende-se o vertiginoso “perigo de viver”:

“Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.”

Se a apresentação dos actos epifânicos é recorrente noutros momentos da obra, pode dizer-se que, em *Laços de Família*, surge tematizada de modo inaugural. A questão que se coloca é que, como afirma Marta Peixoto, “após estas crises, quando o reconhecimento das suas restrições dá às personagens um vislumbre de uma maior liberdade, muitas arrepiam caminho, regressando ao aprisionamento de que não podem ou não querem sair. A intensidade dos seus conflitos pode ser iluminadora para o leitor,

mas as personagens regressam às suas condições anteriores, que apenas questionaram por um momento”. No itinerário clariciano, a seguir a *Laços de Família*, é G.H. a personagem que mais radicalmente leva às últimas consequências a explosão da conflitualidade interior. A protagonista de *A Paixão segundo G.H.* atravessa o inferno das coisas vivas e não vacila, dando o passo que Ana não foi capaz de dar. O momento é simbolicamente traduzido por um gesto ritualizado, quando a personagem engole a massa branca da barata – como se fosse a hóstia. O gesto radical de G.H. leva a que o próprio leitor seja convocado a participar no embate da experiência epifânica. Isto decorre sobretudo do impacto da estratégia enunciativa – o “tu” imaginário (que reaparecerá em idênticos moldes no livro *Água Viva*, mas sem a força que aqui adquire) é abanado quando interpelado pelo choque da situação protagonizada por esta personagem. Uma enunciação poderosa cujo poder lhe vem da acumulação de intensidades, de tal modo que o leitor nela se revê, como se estivesse perante um palco em que se dissesse a difícil experiência da noite inteira vivida fora de quaisquer limites, a noite quando não há mais que noite. É a partir de *A Paixão segundo G.H.* que os termos da revelação se apresentam sob a forma de particularíssimos conceitos idiolectais (o plasma, o pneuma, o *planctum*, o *pabulum vitae*, a coisa, o insosso, o neutro, o *it*) que espelham, em última instância, o próprio programa de escrita intimamente associado à questão animal. Através do plasma engolido, a personagem G.H. devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não racional, ao que salva e que pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.

### ***A Hora da Estrela: Do paratexto ao texto.***

#### **Paratextos**

Atente-se na singularidade dos elementos paratextuais, na abertura do livro.

a) um texto introdutório com este nome:

“Dedicatória do Autor  
(Na verdade Clarice Lispector)”



b) uma página com 13 títulos, entre os quais surge reproduzida a assinatura de Clarice.

É notório o impacto destes recursos numa narrativa que em si mesma manifesta, logo no início, um intencional propósito retardador (no anúncio obsessivo da dificuldade de iniciar).

### **Dedicatória:**

1) Há uma questão essencial que se coloca na “Dedicatória do Autor”: a questão da identidade. Esta problemática, central para o entendimento da obra da autora, e explicitada no parênteses “(Na verdade Clarice Lispector)”, irá ter um desenvolvimento à medida que se avança na leitura do romance *A Hora da Estrela*.

Assinalem-se outros elementos relevantes nesta “dedicatória”, como a recorrência dos reenvios à música e aos músicos (muito distintos) associados a estados de espírito e vivências profundas relacionados com a poética específica de cada compositor (“tempestade” em Beethoven, “vibração das cores neutras” em Bach, amolecimento dos ossos em Chopin, etc.). A estreita associação entre as referências musicais e as intenções subjacentes à escrita está sempre presente. Veja-se uma intervenção de teor metanarrativo em que o narrador comenta aspectos que considera importantes para a “apreensão da narrativa”:

“Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. 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.” (39).

A música está de igual modo intimamente associada ao processo de autognose, diz-se na dedicatória que ela faz chegar a zonas assustadoras do eu:

“a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação.” (21).

Tendo em conta as referências musicais neste intróito, assinala-se o *leitmotiv* no interior do romance, assim como os significados de que se irá revestir essa repetição.

No fragmento lido introduzia-se um ponto relacionado com a problemática da identidade: a figura do outro. Projecta-se aí essa questão relacionada com a chamada de atenção para um “estado de emergência e de calamidade pública”. Deixa-se entrever a denúncia de uma situação de que o livro dará conta.

Destaque-se ainda a segunda frase da “dedicatória”:

"Dedico-me à cor rubra muito escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue." (21).

Justapõe-se a esta citação um fragmento retirado do capítulo VII do livro *A Paixão segundo G.H.*:

“Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu.”

Este excerto servirá de introdução a um ponto que deverá estar presente na leitura de *A Hora da Estrela* (assim como de toda a obra clariciana): a busca do âmago das coisas e dos seres.

#### **Página com títulos e assinatura:**

2) Na página com os títulos avulta claramente o **código técnico-formal**, no modo como se acumulam e se dispõem os treze títulos justapostos, de certa maneira evocando o dispositivo gráfico encontrado nas portadas de alguns livros antigos; é a intercalar essa enumeração que surge o autógrafo de Clarice Lispector.

Assinala-se o facto de o dispositivo que neste livro graficamente destaca a assinatura fazer com que o nome adquira uma ressonância essencialmente reveladora:

a) por um lado, pode descortinar-se aí **uma função testemunhal**.

b) por outro, supõe-se nessa presença uma **função decifradora** que vem corroborar o gesto desmitificador inscrito no parênteses da “Dedicatória do Autor”.

A colagem do nome surge como o culminar de um **processo de auto-revelação** que se entrevê ao longo do percurso literário de Clarice Lispector.

A reprodução da assinatura, numa página que constitui toda ela um particular recurso expressivo, também não deixa de estar próxima dos procedimentos de que algumas poéticas modernistas e vanguardistas fizeram uso. A estranheza dessa assinatura na página cheia de títulos dissolve-se depressa quando se presta alguma atenção aos sinais que, no trajecto da autora, directa ou despercebidamente, vão apontando para a revelação do nome.

3) A leitura da página dos títulos vai ser iluminada com o avanço da leitura das primeiras páginas da novela. Veja-se um exemplo:

“História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos — a começar por um dos títulos , "Quanto ao futuro" , que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final . Não se trata de capricho meu — no final talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade”. (27).

Lembre-se ainda um passo do final do livro em que vamos encontrar a mesma referência:

“Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:  
— Quanto ao futuro.  
Terá tido ela saudades do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim.” (104).

Importa lembrar que no corpo do texto irão surgir referências aos títulos; releve-se a importância desses reenvios.

4) A quase totalidade dos livros de Clarice apresenta **elementos paratextuais** dignos de atenção. As colectâneas de contos (exceptuando *Via Crucis do Corpo*), os livros infantis e ainda o segundo romance, *O Lustre*, são os únicos livros que não apresentam nenhuma epígrafe. Todas as outras ficções comportam paratextos epigráficos. Considere-se uma quase excepção e a resposta encontrada: *A Hora da Estrela*. Neste livro podemos dizer que os recursos atrás mencionados — a página com

os títulos e a “Dedicatória do autor” — preenchem auto-reflexivamente as funções propostas pelas díades (epígrafe/nota explicativa) dos outros livros.

É com *A Paixão segundo G.H.* que pela primeira vez a autora coloca um “aviso” antes da epígrafe: “A possíveis leitores”. Tornaremos a encontrar uma “Nota” em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, uma “Explicação” em *Via Crucis do Corpo* e ainda, num livro infantil, *O Mistério do Coelho Pensante*, também uma explicação para os adultos que venham a ler o texto às crianças.

Suspendendo aquilo para que a dimensão paratextual dessas notas mais imediatamente aponta – o efeito perlocutivo –, atente-se no papel do locutor, no modo como se detém a demarcar-se em sua função autoral e no lugar que lhe é reservado. Aí mesmo interessa sublinhar um traço a marca do reconhecimento, a marca pela qual o alocutário identifica o enunciador nas duas iniciais de um nome. A regularidade (ou banalidade) de um procedimento desta ordem suscitará alguma atenção: levará o leitor a atentar no modo como na primeira nota em que nos seus livros Clarice Lispector se dirige “a possíveis leitores” com as iniciais C.L. convoca o exemplo de uma personagem, produzindo-se um efeito de coincidência de nomeação. A personagem é, também ela, chamada pelas iniciais de um nome, G.H.:

A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

C.L.

Poder-se-ia aventar a hipótese, decerto prematura, de que uma primeira reversibilidade se desencadearia. Na explicação de G.H. para o seu nome escutar-se-ia a explicação para as iniciais inscritas na portada:

“O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me”. (29)

De certo modo também em *Um Sopro de Vida* se poderia encontrar uma chave para a interpretação do G.H. do título do outro livro: “Só uma coisa me liga a Ângela: somos o **gênero humano**”(sublinhado meu). As questões em torno da assinatura serão por fim reveladas em *A Hora da Estrela*, nas duas peças de abertura.

## Do paratexto ao texto

Leitura das três primeiras páginas de *A Hora da Estrela*. Releve-se, a partir da leitura e da análise destas páginas, alguns traços da obra clariciana.

1) No primeiro parágrafo apresenta-se um tópico recorrente na obra de Clarice: **a narrativa cosmogónica figurando o próprio processo da escrita.**

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou”. (25)

No plano da diegese, surgem situações, em alguns contos e romances, que ilustram determinados princípios orientadores da elaboração textual. Por exemplo, no quadro da dimensão fortemente figurativa que comporta um romance como *A Maçã no Escuro*, pode ver-se como aquilo que em relação à personagem central se diz surge como um reflexo do que nas entrelinhas se lê acerca da própria escrita. O modo como a personagem aparece e avança, no início do romance, é o modo de avançar do texto (a literatura) de Lispector:

“Qualquer direção era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder. Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho.”

A perplexidade apontada para a personagem, que em qualquer ponto se torna centro de si mesma e da situação que protagoniza é aquela que ilumina os procedimentos que subjazem a esta escrita em “aberto”. À medida que se caminha ou mesmo quando se está parado, mesmo não entendendo, sabe-se que se vai avançando. É por tentativas que progressivamente se revela a face dos seres como a da escrita.

Na mais directa das aproximações, no domínio enunciativo, pode lembrar-se a extraordinária sintonia que se manifesta em frases do início de dois livros da última fase. Em *Água Viva* lê-se: “Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem

parecem já ter acontecido?” Em *A Hora da Estrela*, lemos neste início: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (25).

2) Assinale-se o facto de, logo após a publicação do **primeiro romance**, terem sido sublinhados pela crítica alguns traços que deram a conhecer o estilo da autora, um **estilo “amadurecido”**. Referira-se que do conjunto dos artigos que na época foram publicados se destriça uma série de recorrências que configuram assinaladas zonas de incidência. Essas zonas de incidência, da parte da primeira crítica, se bem que revelem algum impressionismo, são decisivas no que respeita à radiografia daquelas que virão a ser linhas fundamentais na escrita clariciana. Por exemplo: o **lirismo**, o **universo feminino**, o **interior e as sensações**, o destaque concedido à **personagem central**, o **fragmentarismo**, mas também o **equilíbrio na construção**.

Destaque-se uma afirmação do escritor Lúcio Cardoso, amigo de Clarice, numa recensão publicada no *Diário Carioca*, de 12 de Março de 1944:

“Nesta estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura”.

Poder-nos-íamos referir à obra de Clarice Lispector como a uma **paisagem de sensações**. É mais ou menos isto o que, à época da saída do primeiro livro, afirma Martins de Almeida (Agosto de 44), quando se reporta a uma “vegetação espessa de sensações” aí encontrada. Segundo o crítico, o método, que se impõe pela diferença, está neste livro ao serviço de uma certa forma de despojamento, de alheamento, que serve, por seu turno, a circulação de sensações: “prosa nua e descolorida, sem retratos físicos, quase sem meio ambiente”, onde numa amálgama de planos se cruzam indistintamente as sensações do passado e do presente. Praticamente todos os críticos irão insistir nessa tónica.

Leiam-se, de seguida, alguns excertos retirados das primeiras cinco páginas de *A Hora da Estrela*.

\* Proposta de trabalho: reflexão sobre a proposição do narrador de uma escrita sem ornamento e da adequação dessa escrita nua à personagem criada:

“Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho”  
(25).

“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”(28).

“É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjectivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que a palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (29).

"o que estarei dizendo será apenas nu" (30).

3) O entendimento das coisas, o que pode levar ao conhecimento, processa-se quase sempre pelos movimentos de recuo e de hesitação, pelo que escapa. Lembre-se o muito que se tem escrito sobre o facto de genologicamente a obra da escritora brasileira se situar em **zonas fronteiriças**, podendo toda ela ser perspectivada nessa clave: entre o **texto narrativo** (armadura), o **texto lírico** (os *flashes*) e o **texto ensaístico ou filosófico** (as curvas, as circunvoluções). A seguir ao livro *A Paixão segundo G.H.*, passarão a encontrar-se explicitadas intermitentes reflexões sobre o escrever. Em *A Hora da Estrela*, as reflexões sobre a própria narração, sobre o assunto que o narrador tem em mãos surgem com grande insistência logo no início do livro e se, a partir de dada altura, se impõe a história de Macabéa, mesmo aí, o narrador nunca deixa de marcar presença, continuando a interrogar-se sobre a narrativa que está a construir e também sobre a sua identidade.

4) No avançar da história, deparamos com longos parênteses contendo essas **reflexões e interrogações**, mesmo quando a narrativa corre mais fluida e entrecortada de diálogos. Veja-se um exemplo: logo a seguir ao encontro entre Macabéa e Olímpico, que ocupa várias páginas repletas de diálogos, surge um parêntese com estas interrogações:

“(Mas e eu? Eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? [...])” (74).

\* Proposta de trabalho: inventariação e análise das interrogações, das contínuas reflexões intercalares do narrador, quando se avança na história propriamente dita de Macabéa.

5) Há um traço que percorre toda a obra de Clarice: a **rarefação do enredo**, tal como este era concebido tradicionalmente. O narrador de *A Hora da Estrela* apresenta no início uma declaração de propósitos que parece constituir uma mudança de direcção no caminho delineado nos romances claricianos:

“Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e chuva caindo” (26-27).

Mais à frente, Rodrigo S.M. fala da nova tarefa: narrar factos. Contudo, não encontraremos no romance factos grandiosos e mirabolantes – os grandes acontecimentos da vida de Macabéa limitam-se praticamente às parcas lembranças da sua história passada, antes de chegar ao Rio, à sua vida amarfanhada no escritório, ao contacto com as colegas de quarto, ao namoro com Olímpico, ao lanche na casa de Glória, à consulta ao médico, à visita à cartomante e à sua “hora da estrela”.

Assinale-se a presença de uma metáfora do campo das artes plásticas de que se serve o narrador para falar da nova via proposta: **a oposição “figurativo vs. abstracto”**. Esta polaridade, uma das obsessões do pensamento da autora na última fase (em concreto neste livro) já era preocupação implicada no início da produção. Facilmente se reconhece que a polaridade informa todo o processo de escrita justamente em função do que se tematizava no fragmento de *Para Não Esquecer* que recebe o título “Abstracto e figurativo”:

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstracto me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu (49).

Como se lê, pretende contestar-se a rigidez das tabelas classificativas. A polaridade pode aparecer associada às categorias da narrativa (à acção, às personagens), como acontece, em *A Hora da Estrela*, quando o narrador afirma, no início, tratar-se de um livro onde se dá a ver uma expressão do figurativo por causa dos factos:

“Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a acção humana e estremeço. Também quero o



figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (37).

Mais próximo do final, sobre as personagens dirá, a dada altura, serem elas abstractas: “E agora apago-me de novo e volto para essas duas pessoas que por força das circunstâncias eram seres meio abstratos” (74). Não se trata propriamente de uma contradição, mas da afirmação (decifração) da figura da escrita, no lugar em que as personagens devêm escrita.

Pegando na analogia, poder-se-ia mesmo asseverar que, em termos globais, a escrita de Clarice Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, a visões interiores do ser. E isso afinal continua a ser muito claro, mesmo em *A Hora da Estrela*. O pendor essencialmente abstracto fica bem vincado em passagens de *Água Viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo*; refira-se ainda a insistência nessa vertente abstraccionista quando se lêem expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura”, ou quando do reenvio ao geometrismo abstracto que se percebe na alusão a círculos e a “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”.

Contudo, talvez só em *Um Sopro de Vida*, quando Clarice se encontra libertamente com alguns neologismos, se esteja próximo de uma transposição de algo que seria como que uma representação sem representação (estádio que só a experiência da música terá levado ao lugar mais extremo).

Entendam-se as figuras geométricas como figuração da escrita que estará próxima de uma expressão abstracta das artes plásticas, mas também da maneira de ver a vida: “Autor. – Eu pensava que um polídrico de sete pontas se dividisse em sete partes iguais dentro de um círculo. Mas não caibo. Sou de fora”. Um desejo cujas tensões se faziam anunciar no final de *A Hora da Estrela* – “Espraiar-se selvagememente e no entanto atrás de tudo pulsa uma geometria inflexível” (101).

## **As sequências**

Proposta de divisão de *A Hora da Estrela* em cinco sequências que funcionarão como pontos de partida para o trabalho sobre o texto:

- **1ª sequência:** p. 25 a p. 38 [Metaficcionalidade, fragmentário/contínuo, o autor/ narrador, Rodrigo S.M.]

- **2ª sequência:** p. 38 a p. 54 [Personagens; Macabéa; identidade/nome duplos/identidades; escrita autobiográfica]

- **3ª sequência:** p. 54 a p. 76 [Encontro entre Macabéa e Olímpico: culpa e denúncia social; Nordeste]

- **4ª sequência:** p. 76 a p. 97 [As personagens e a escrita; a busca do âmago; Glória; a cartomante, o destino]

- **5ª sequência:** p. 98 a p. 106 [sobre a morte]

A divisão da obra em sequências servirá de apoio às linhas de leitura apontadas entre parênteses rectos.

\* Proposta de trabalho: proceder a um ajustamento entre esta divisão e esses parâmetros de leitura (a metaficcionalidade, a identidade, os duplos, a culpa, a denúncia social, etc.), o que não implica que as interpretações sejam exclusivamente orientadas em função da ordem sequencial da narrativa.

### **Metaficcionalidade** [1ª sequência]:

1) Leitura de um passo do livro de Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem*.  
*Uma leitura de Clarice Lispector:*

“Três histórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A Hora da Estrela*. A primeira conta a vida de uma moça nordestina que o narrador, Rodrigo S.M., surpreendeu no meio da multidão [...] // A segunda história é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam. Mas essa situação tensa e dramática, ligando o narrador à sua criatura, como resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação, constitui uma terceira história – a história da própria narrativa” (pp.161-162).

\* Proposta de trabalho: reflexão em torno do conceito de metaficcionalidade, tendo em conta uma tendência da literatura para se centrar sobre si mesma, tendência obsessiva em especial na literatura moderna e contemporânea.

[Vejam-se obras de referência, já clássicas, sobre a matéria

- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.

- Scholes, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, Chicago and London, University of Illinois Press, 1979.]

Na obra de Clarice Lispector torna-se muito nítida a explicitação que ocorre a partir dos anos 70 e que tem a sua culminação em *A Hora da Estrela*. O último livro publicado em vida é justamente o exemplo mais acabado da orientação metaficcional na obra da autora.

Neste livro, sucedem-se, desde a primeira página, as reflexões do narrador sobre o acto criador. Vamos encontrar igualmente incessantes indagações em torno da história concreta que Rodrigo S.M. tem em mãos. Veja-se o exemplo da interrogação sobre a impossibilidade de se começar pelo início:

“Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir” (25)

Tendo em conta a complexificação decorrente da especificidade de uma obra profundamente experimental, sempre em busca de novas vias de expressão, procure mostrar-se a relevância da **dimensão auto-reflexiva no trajecto literário de Clarice**, relevando o facto de essa questionação permanente sobre o literário mostrar a fundura de um implacável processo de autognose.

O eu tenta descobrir-se num horizonte em que se impõe o quadro de referência do mundo como texto. A mundividência das personagens passa a ser totalmente modelizada pelo paradigma da escrita. Veja-se um exemplo retirado do romance *A Paixão segundo G.H.*:

“Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo "como se não fosse eu" era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.”

Veja-se como na obra as personagens caminham para o ponto da absoluta identificação com a palavra. Leia-se uma passagem elucidativa do livro póstumo *Um Sopro de Vida*:

“Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas” .

2) Voltando ao romance *A Hora da Estrela*, destaque-se o facto de nas primeiras páginas surgirem com grande insistência as referências à própria “história”, à “narrativa”. Apresentação de alguns exemplos retirados das três páginas iniciais.

\* Proposta de trabalho: análise de fragmentos onde ocorrem estas referências, de modo a suscitar uma reflexão em torno do autocentramento na narrativa:

p. 25: “Se esta história não existe, passará a existir”

p. 26: “Escrevo neste instante com algum prévio pudor de vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita”

p. 26 “– é claro que a história é verdadeira embora inventada –“

p. 26 “A história – determino com falso livre arbítrio – vai (...)”

p. 27 “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – (...)”

p. 27 “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo (...)”

3) Apresentação de mais um exemplo de metaficcionalidade no início do romance, para assinalar um procedimento recorrente nesta narrativa: o diálogo que o narrador, Rodrigo S.M., estabelece com o leitor.

“Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio que venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (26).

O **diálogo com o leitor** surge aqui com o propósito de dar a ideia de que o leitor participa na construção da história (o leitor é, deste modo, convocado a sacudir a passividade e a “viver” a história). Relembre-se um facto que não terá sido alheio a este procedimento: a regular colaboração de Clarice como cronista no *Jornal do Brasil* a partir dos finais dos anos 60, espaço onde a escritora estabelece diálogo com os leitores, em textos que introduzem um tom diferente na escrita da autora, tom que deixará marcas na ficção escrita a partir desta altura.

### **Fragmentário / contínuo** [1ª sequência]

1) Leia-se a resposta que Clarice Lispector deu, na entrevista concedida à *TV Cultura* de São Paulo, em Fevereiro de 1977, quando o entrevistador a interroga sobre os métodos de escrita:

“Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente”.

A resposta enuncia em termos absolutamente certos uma das tensões decisivas para a compreensão da obra da autora, tensão que radica na dialéctica entre a inspiração e a composição.

Chame-se a atenção para o facto de que essa ideia vir sendo formulada em outros momentos e em termos diferentes, mas próximos, como por exemplo numa das crónicas publicadas na coluna semanal que Clarice manteve no *Jornal do Brasil*, justamente a crónica intitulada: “Lembrança da feitura de um romance”. Aí fala da “visão inicial” (leia-se inspiração) e da sua recomposição paulatina por escrito:

“a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil”.

\* Proposta de trabalho: para equacionar esta questão reenvio para a leitura do célebre texto “Poesia e Composição. A inspiração e o trabalho de arte”, de João Cabral de Melo Neto. À partida poder-se-ia pensar que a poética clariciana se inscreve sob o

signo da escrita inspirada (de raízes românticas). Uma leitura atenta da obra revela-nos justamente que há um profundo domínio da composição.

Refira-se, a propósito, a **correspondência trocada entre João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector** (um conjunto de cartas, escritas no final da década de 40 e nos finais da década de 50, que se encontra reproduzido no volume da revista Colóquio/Letras, 157/158). A leitura desta correspondência permite descortinar aspectos centrais na definição do percurso literário dos dois autores. O modo como João Cabral interpela a amiga deixa perceber que nestas cartas se debatem questões essenciais relativamente ao modo de conceber a arte por parte dos dois escritores. Nas suas diferenças e nos seus pontos comuns. Sobre este aspecto há uma passagem extremamente importante na carta enviada de Sevilha a 6 de Fevereiro de 1957. A passagem faz pressupor um diálogo já antigo sobre literatura, sobre arte (“coisas já discutidas com v., há tempos”). Numa das cartas dos anos 40, líamos:

Lembra-se de um dia em que depois de lhe expor — no Rio, naquele café perto do cinema Odeon, — todo o meu valerianismo delirante, v. me comentar: — “É a adolescência”? (Barcelona, 1.02. 1949).

Agora, João Cabral insiste nas diferenças entre as duas **concepções de escrita** subjacentes ao modo de cada um dos autores encarar a literatura. Procurando evitar algum mal entendido provocado por uma qualquer observação sua, João Cabral tenta esclarecer a sua posição sublinhando “o reconhecimento de que distintas coisas [buscam] realizar”. O poeta de *Paisagens com Figuras* reafirma princípios programáticos que passarão a ser centrais para a sua arte:

“porque sou um sujeito tão envenenado por “construção”, montaje, arquitetura literária, etc, (coisas que também já conversámos)...”.

É ao tentar assinalar essas diferenças que a leitura de João Cabral é tão criticamente certa, valorizando a *prosa* clariciana e distinguindo-a do *romance*:

“V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. Não digo que V. escreve os únicos romances que eu gostaria de escrever” (Sevilha, 6. 02. 1957).

No entanto, é preciso ter em conta que João Cabral se reporta, nessa carta, à leitura de *O Lustre*. Nessa data, Clarice já havia concluído o romance *A Maçã no*

*Escuro*, aliás, João Cabral refere-se também na carta ao primeiro título que Clarice escolhera para o livro (“A veia no pulso”), apesar de não ter lido ainda o romance da amiga.

2) O romance *A Maçã no Escuro*, que só viria a ser publicado em 1961, pode servir justamente de ponto de partida para uma reflexão sobre a arquitetura e sobre o sentido da composição na obra clariciana.

É extraordinária a atenção que a autora presta neste livro à sua **ordenação estrutural**, desde a divisão do romance em três partes e à intencional proporção de capítulos em cada uma das secções: primeira parte – “Como se faz um homem” (11 capítulos); segunda – “Nascimento do herói” (9 capítulos); terceira – “A maçã no escuro” (7 capítulos). A tripartição congloba capítulos em número ímpar e em ordem decrescente. Começa aqui o propósito estruturador.

A segunda parte, a mais pequena do romance, corresponde sensivelmente a quase metade do número de páginas que conglobam a terceira. A este respeito é curioso observar-se um pormenor que tem a ver com a dominância do número três: a segunda parte apresenta cerca de menos trinta páginas que a primeira, e a terceira tem à volta de trinta páginas a mais que a primeira. A distribuição de páginas entre as três partes não encontra uma correspondência no que toca ao número de capítulos que integram esses segmentos. A terceira parte, que congloba um maior número de páginas, é aquela que integra o menor número de capítulos.

Referiram-se ainda alguns pormenores de ordenação a um nível mais microscópico que dizem respeito ao número de páginas que totaliza cada um dos capítulos do livro. Note-se, de novo, nestes cálculos comparativos, a dominância, talvez não casual, do número três, que se encontra na base de multiplicações e subtracções. Deve assinalar-se que as diferenças de tamanho que se vão observando são reconduzidas a uma reconhecível homogeneização dominante em todo o livro; o mais relevante é haver capítulos (em número razoável) duas ou três vezes maiores ou menores uns em relação aos outros. Capítulos como cartas ou tijolos criteriosamente distribuídos.

3) Em *A Hora da Estrela*, como o romance não obedece a uma estruturação por capítulos é menos visível o sentido ordenador, impondo-se a **dimensão fragmentária**

do texto e a relação entre o fragmentário e o contínuo. Podemos encontrar, logo na abertura, elementos que nos reenviam para a tensão entre o inacabado e o contínuo.

Na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, lemos: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta”. No início do romance propriamente dito podemos ler uma indicação para o fechamento: “Tudo no mundo começou com um sim”. Esta é a primeira frase do livro.

\* Proposta de reflexão: Interrogações sobre os significados do fecho do livro e do “sim” como palavra final. Circularidade? Desejo de fechamento num universo de escrita de absoluto estilhaçamento?

4) Na sequência destas interrogações, podem ser apresentadas outras propostas de trabalho: procurar exemplos conducentes a um debate, a uma reflexão sobre a questão do “fragmentário vs. contínuo” em *A Hora da Estrela*.

5) Proposta de uma síntese contextualizadora, mostrando que a tensão permanente entre a **irrupção**, sob a forma de excesso ou de fragmentário (transbordamento ou estilhaçamento), e o **propósito totalizador** constitui um dos eixos nucleares da trajectória definida pela obra de Clarice Lispector. Em *A Hora da Estrela* encontramos justamente aspectos que sintetizam a problemática das relações entre a parte e o todo na obra da escritora.

Aquilo que é seccionado pode viver autonomamente: este princípio torna-se extremamente fecundo na leitura da obra. Em qualquer romance, o propósito antologizador pode funcionar como influxo de vida em relação a um dado fragmento que, cortado e isolado, se independentiza. Em alguns casos essa independentização não pede necessariamente a devolução ao contexto.

Relativamente aos romances de Clarice, os capítulos ou sequências podem, grande parte das vezes, funcionar por si mesmos como um todo. Por outro lado, alguns dos seus textos mais explicitamente fragmentários, como é o caso de *Água Viva*, não deixam de fazer apelo ao todo que os unifique. Assumindo-se como categoria constitutiva, o fragmentário estabelece uma ligação profunda com a matriz romântica.

Leia-se a este propósito um fragmento de *A Hora da Estrela* – uma reflexão entre parênteses do narrador sobre o uso da escrita:



“(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei)” (52-53).

Essa ordem maiusculada, ao contrário da qual se deseja inscrever a vida (a escrita), aparecia, e era posta em causa, no primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*.

A partir do entendimento da escrita como uma experiência de intensidades, de fluxos energéticos, onde tendem a dissolver-se as fronteiras demarcadoras dos gêneros, pode dizer-se que, quanto aos romances, estamos perante um largo painel narrativo onde se delineiam quadros, mais ou menos extensos, como se se tratasse de micronarrativas. Este é um procedimento que marca a construção romanesca de Clarice Lispector e em relação ao qual *A Maçã no Escuro* aparece como uma culminação.

A sequência dos eventos, quer seja apresentada na mais linear das ordenações, como acontece com *A Maçã no Escuro*, quer nela abundem as anacronias, como é o caso de *Perto do Coração Selvagem*, submete-se sempre aos quadros epifânicos que poderiam ser “cortados”, lidos como se fossem contos claricianos. Em *Perto do Coração Selvagem* a ideia com que se fica é a de uma amálgama, de uma junção quase indeterminada de blocos discursivos, sequências que nos fazem crer que a história propriamente dita não tem grande importância.

Veja-se um exemplo neste primeiro livro, justamente o caso de um capítulo que tem sido destacado pela crítica — “O Banho”. A cena do banho (que dá o nome ao capítulo) em si mesma não é muito extensa, mas inaugura, do ponto de vista discursivo, um momento novo; a seguir a um branco separador surge um discurso diferente, mais denso, mais compacto, o que se manifesta também no plano da mancha gráfica. A referida justaposição de quadros permite mesmo que, em relação a todo o capítulo, se apresentem títulos para cada uma das partes que aí se podem encontrar. Isto que vemos em *Perto do Coração Selvagem*, onde a própria divisão por capítulos intitolados facilita a inteligência, ver-se-á também no livro seguinte, apesar de aqui não existirem divisões por capítulos e de se apresentar todo ele sob a configuração de uma mancha gráfica bastante cerrada. Com efeito, poder-se-ia encarar *O Lustre* como um livro de contos. Entre os possíveis títulos, por exemplo: “Virgínia e Daniel”, “A sociedade das sombras”, “O jantar”, “As primas”, “O amante”, etc.

6) Impõe-se, por fim, a aproximação entre *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*, livro deixado incompleto e publicado postumamente, cuja elaboração terá ocorrido na mesma fase em que Clarice escrevia o romance protagonizado pela nordestina Macabéa.

Mais do que qualquer outro livro, *Um Sopro de Vida* mostra as marcas da elaboração, o estado embrionário, os fragmentos, a obra fazendo-se. O que em *A Hora da Estrela* também ocorre, na intencional postura do narrador, enquanto escritor que apresenta a obra fazer-se.

Se, mesmo nos textos mais antigos, já podem perceber-se sinais de um processo que está mais ou menos patente na **enunciação vacilante (os solavancos, os cortes)**, agora, em *Um Sopro de Vida*, essas marcas são mais notórias; como que se oferece na apresentação do inacabado. (Cf. textos manuscritos deste livro).

Desde a publicação do livro que foram colocadas questões em torno da edição e do carácter precário deste texto. Leia-se um fragmento de uma recensão publicada no *Jornal da Tarde*, de 23 de Dezembro de 1978, da autoria do crítico Leo Gilson Ribeiro (“Clarice, num derradeiro espelho diante de si mesma”):

“A morte recente de Clarice Lispector dá à publicação póstuma de seu último livro, *Um Sopro de Vida*, um alcance arqueológico. São frases desenterradas, lascas de uma intenção inteiriça que a depauperação orgânica impediu de realizar melhor. É um rascunho, um esboço que retrataria globalmente as suas mais fundas preocupações finais. Para quem conhece, no entanto, o inimitável sortilégio que se desprende de *A Paixão segundo G. H.*, *Laços de Família*, *A Legião Estrangeira*, *Felicidade Clandestina* e outras criações suas permanece a insatisfação diante da obra a ser revista, podada, enxertada para alcançar a perfeição altíssima dos momentos anteriores”.

No entanto, na própria precariedade de uma edição não definitiva podem encontrar-se razões legitimadoras de uma obra que virtualmente poderia ser muitas outras. E a legitimação enraíza nas razões que fizeram fixar os outros livros, mesmo esses mais “acabados”, porque, numa certa perspectiva, também a autora não acharia estranho que se falasse em vários e possíveis *A Cidade Sitiada* ou *A Paixão segundo G.H.*, etc., justamente do mesmo modo que se pode falar das diversas possibilidades de existência de *Um Sopro de Vida*.

Da deslocação e da errância ao estado de uma absoluta imanência, *Um Sopro de Vida* aparece, assim, como um ponto de chegada — com todos os problemas que

levanta como livro incompleto que é, e nessa mesma incompletude pode ler-se então o princípio e o fim da escrita de Clarice Lispector. O incompleto tanto reenvia para o princípio da continuidade — a obra em formação — como para a apresentação, para o implicado desvelamento da figura da escrita: “É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas” (98). O texto que celebra a descontinuidade e o fragmentário é o texto em toda a sua potência, o texto embrionário, o mais próximo do corpo do sujeito da escrita e, ao mesmo tempo, o mais distanciado da concepção totalizadora do texto-corpo fechado. *Um Sopro de Vida* é a absoluta imanência, a afirmação do devir-escrita.

### **Rodrigo S.M.** [1ª sequência]:

Em *A Hora da Estrela* veremos como o narrador, Rodrigo S.M., que em tantos momentos reflecte os pontos de vista da autora, assumirá justamente essa mesma posição de autor do livro.

Impõe-se uma aproximação entre o romance que estamos a analisar e o livro póstumo *Um Sopro de Vida*. A colocação deste livro a par de *A Hora da Estrela* começa por se justificar temporalmente, pois muitos elementos conduzem à conclusão de que a concepção dos dois textos terá sido simultânea.

As aproximações mais directas têm a ver, por exemplo, com as afinidades encontradas nas intervenções do “Autor”, em *Um Sopro de Vida*, e nas do narrador autodiegético, **Rodrigo S.M.**, em *A Hora da Estrela*, que se apresenta como **o autor que está a escrever a história**.

Se nos textos da última fase deparamos com a concretude que assume a figura da escrita, vindo à luz os agentes ou intervenientes no acto criador, atente-se no aspecto importante que advém do facto de as figuras expostas serem geralmente apresentadas (na sua lógica funcional) aos pares. Rodrigo S.M. (o Autor) tem um duplo em Macabéa (a personagem central de *A Hora da Estrela*) e há um **intercâmbio de identificações entre a entidade criadora e a entidade criada**, o mesmo se passando com o Autor e Ângela em *Um Sopro de Vida*. O que é relevante é o facto de tal troca, a possibilidade de reversão entre as figuras, conduzir à dissolução da díade estrutural e à constatação de

que a dupla criador/criado se dissolve para se converter no estado de escrita em si, o estado que é “matéria intensa”, energia criadora

Em *A Hora da Estrela*, deparamos com a assunção do acto de escrever nos termos mais absolutos que têm como consequência a materialização do narrador na própria escrita. Sendo o processo radicalmente inverso ao dos primeiros livros, no fundo pretende-se ir ter ao mesmo, a uma transfiguração do ser em palavra, um desembocar na materialização em texto, o que é, afinal, o trabalho último da escrita. Diz Rodrigo S.M.:

“A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (35).

No inconcluso livro póstumo, uma das personagens é chamada pelo nome de “Autor”. Pode-se-ia ver nessa figura uma presença hipostasiada da criação, mas *Um Sopro de Vida* não apresenta apenas um criador em diálogo com a figura criada, também a figura criada aparece enquanto ser potencialmente criador de um livro, um inacabado livro de fragmentos.

Destaco uma das falas do “Autor”:

“Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inconseqüente. Só consegue anotar frases soltas” (SV, 105).

Segue-se um anúncio e a tentativa de elaboração do livro por parte de Ângela. À volta desta personagem, no diálogo com o seu criador, exprimem-se importantes considerações no sentido do movimento que na obra de Clarice conduz a uma forte afirmação do nome. Não sem que nessas falas se gere, à superfície, um jogo tensivo que, mesmo quando se proclama um aparente distanciamento despersonalizador, acaba por ser dialecticamente reconduzido à referida auto-afirmação.

A substantivação do nome próprio ou a coisificação do ser traduzem uma recusa da entidade “escritor” enquanto personalidade que está de fora, enquanto demiurgo que quer comandar e reescrever o mundo:

“Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini?” (60)

“Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recusome a ter papel de escriba no mundo” (100)

A personagem criada também pretende assumir-se como criadora. Contudo, o seu primacial funcionamento ordena-se a partir da lógica que a apresenta como a entidade resultante do processo criador (dependente de um “Autor” e sujeita aos comentários da personagem “Autor”).

### **Personagens** [2ª sequência / 3ª sequência]

Na segunda página, encontramos um passo que vai funcionar como arranque (como ponto de partida) para a leitura da trama. Destaquem-se dois fragmentos em que o narrador fala das personagens:

“Proponho-me que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M.” (26-27).

“Nada dizia porque Glória era agora a sua conexão com o mundo. Este mundo fora composto pela tia, Glória, o Seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais repartia o quarto” (82).

\* Proposta de trabalho: a partir da leitura destes fragmentos, sugere-se uma sistematização sobre as personagens do livro (além de Rodrigo S.M e de Macabéa): Olímpico, Glória, a tia de Macabéa, o patrão, as companheiras de quarto, o médico, a cartomante.

Vejam-se, a título de exemplo, algumas pistas relativamente a Glória, e relevem-se na construção da personagem os traços opositivos face à figura da nordestina:

Glória é colega de Macabéa, no escritório da empresa. Se esta função as une, no entanto, mesmo aqui surge logo uma diferença que superioriza: ela é estenógrafa. Glória pertence ao “ambicionado clã do sul do país” – é “carioca da gema”. É em bem sucedida no trabalho e nos amores, é loira, “cheia de carnes”, fecunda. Toda a caracterização da personagem se delinea oposição a Macabéa: nordestina, sem sorte no emprego e no amor, parda, magra, infecunda.

### **Macabéa** [2ª sequência/ 3ª sequência]:

Esta aula será dedicada integralmente à exploração de traços caracterizadores de Macabéa e das relações da personagem com o narrador e com o mundo (com as outras personagens).

1) É importante o facto de o nome da personagem não ser apresentado logo no início da narrativa. Rodrigo S.M. começa por falar da “nordestina”, da “moça”, da “datilógrafa”. O narrador, que já vinha apresentando alguns traços muito gerais da nordestina, a partir de uma sequência que se inicia na p. 38 e vai até à p. 54, passa a retratar Macabéa com mais demora; o texto deixa de se centrar predominantemente em si mesmo, Rodrigo S.M.

“Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim.” (38)

Observe-se que, em páginas sucessivas, o narrador continuará a falar da “nordestina”, explicitando-se mesmo a referência à “moça anônima da história” (46). Até quando se apresentam os nomes do patrão (Raimundo Silveira) (40) e das companheiras de quarto, a protagonista ainda não tem nome. “Mas as companheiras de quarto – Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas – não se incomodavam” (47).

O nome só será revelado ao leitor quando do encontro com o nordestino Olímpico de Jesus.

“— E, se me permite, senhorinha, posso convidar a passear?  
— Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de idéia.  
—E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?  
— Macabéa.” (59)

Neste retardamento em apresentar o nome enfatiza-se naturalmente a **pertença a uma colectividade** e a **denúncia da situação dos nordestinos emigrados na grande cidade** do sul.

Partimos do próprio texto, das indicações que aí nos são fornecidas. Assinale-se, antes de mais, o facto de a própria personagem não entender o seu nome:

Num diálogo com Olímpico, a questão surge explicitada:

“— Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... quer dizer não sei bem quem eu sou.

— Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?

— É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante...” (73).

Já antes, no discurso do narrador, ocorriam algumas reflexões sobre o nome. A referência bíblica ao livro dos Macabeus conduz à perspectivação da existência de uma forma de denúncia contida no próprio nome – a denúncia face à situação dos nordestinos (Macabeus do século XX), seres perdidos na grande cidade opressora:

“Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda contra ela” (29).

“Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (46)

Far-se-á a este respeito um reenvio para o que se irá ler no final do romance, justamente quando do atropelamento:

“Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (99)

**2) A partir do nome, procuraremos avançar para o delineamento a caracterização da personagem e das consequências interpretativas relativamente ao “desacerto” de Macabéa face ao mundo.**

O narrador, logo no início, reportando-se à narrativa que está a construir, afirma que “a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado”. O descompasso narrativo como que resulta da matéria que tem em mãos, do desacerto da própria personagem.

Será destacada uma passagem emblemática a este respeito:

“Vou agora começar pelo meio dizendo que —  
— que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim”. (39)

\* Proposta de trabalho: 1) inventariação de alguns exemplos dessa **dessintonia** de Macabéa em relação ao mundo; 2) análise os significados retóricos patentes nessas referências.

a) Para fornecer achegas para o debate destaquem-se algumas imagens e metáforas de que se serve o narrador para caracterizar a nordestina; leiam-se, nesse sentido, alguns excertos onde se encontram expressivas metáforas:

café frio:

“De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio”. (42)

capim:

“A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (43)

“Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (46)

cogumelo mofado:

“Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mis ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado” (44)

b) Destaque-se igualmente a importância que assumem, no livro, os desacertos de Macabéa com a linguagem.

Relevando o fascínio que a nordestina tem pelas palavras, leia-se um fragmento elucidativo:



“— Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

— Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavão para moça direita.

— Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio.

— Eu sei mas não quero dizer.

— Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

— Cultura é cultura — continuou ele emburrado. — Você também vive me encostando na parede.” (66)

3) Veja-se como as inadequações e os desencontros constituem, em diversos domínios, um traço distintivo na obra de Clarice, desde o nível compositivo e do delineamento dos retratos das personagens ao plano estilístico-formal propriamente dito.

No que diz respeito às personagens, importa fazer um reenvio para textos anteriores, mostrando como quase todas as personagens claricianas vivem num insuportável “descompasso com o mundo” (isto mesmo se lerá em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*). Apresentem-se alguns exemplos, como o caso paradigmático de Martim, em *A Maçã no Escuro*, e de G.H., em *A Paixão segundo G.H.*

Refira-se aqui do impacto que tem o ínfimo, o sussurro na caracterização das personagens assim como na concepção dos romances. Destaque-se um passo ilustrativo de *A Hora da Estrela*:

“(Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei de me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro que me impressiona. É o sussurro o que me impressiona)”. (39)

**O menor, o inconclusivo, o gaguejo**, observáveis no plano da sintaxe e do ritmo narrativos, aparecem em articulação íntima com os exemplos das personagens que são reveladas, não pela ordem das grandezas aparentes, mas pelo seu lado dito menor, pela atenção vigilante que recai sobre o mínimo, sobre a banalidade de suas vidas. As personagens encaram-se como seres desajeitados e o paradoxo acentua a estranheza. Em

muitos dos relatos, a figura do terceiro excluído sobrevém da cena da exclusão e algo acontece, mesmo quando a iniciativa lhe não pertence. Os sinais manifestam-se em seres desprotegidamente marcados, como se presença em inúmeras personagens lispectorianas.

Se em Clarice o acto criador constitui um estado de permanente atenção ao mistério do ser, impõe-se o facto de essa atenção se concentrar nos mais insignificantes corpúsculos. Na intensidade dos gestos e das palavras que circundam esses seres, espelha-se o fulgor do acto da escrita. O minúsculo está em estreita articulação com a epifania, forma sublime de apresentar a insignificância. A obra torna-se central também pelo modo como nela se formula o óbvio. Lembre-se sobretudo a maneira como são captadas as pequenas sensações e como são incorporados os lugares-comuns; por exemplo, a intencionalidade com que estes ocorrem em *A Hora da Estrela* e, em concreto, como no início do livro se apresenta a ideia-chave sobre o saber não sabendo.

Se nos textos da última fase há um novo modo de considerar a literatura (o valor da literatura), no fundo, o que se pretende sublinhar é algo que coerentemente percorre toda a obra: as coisas mais originais são as que toda a gente sabe sem saber que sabe. A atenção sobre o mínimo e sobre o insignificante também transporta consigo, a maior parte das vezes, a irónica denúncia de situações de mascaramento e de ocultamento.

\* Proposta de trabalho: comentário de alguns fragmentos de *A Hora da Estrela* onde se coloca admiravelmente a clariciana questão do **não-saber**, desde uma intuitiva constatação até uma admirável forma de sabedoria:

“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para que, não se indagava”. (42)

“A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida.

Esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela”. (44)

"Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe". (26)

“Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um ceto

luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender. ‘Aristocracia’ significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se assim é, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender”. (68)

## **Identidade / Nome** [2ª sequência]

1) Leitura de um fragmento em que o narrador, Rodrigo S.M., se pronuncia sobre a questão da identidade da nordestina. Contrariamente ao que sucede com outras personagens claricianas como Lóri (*Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*) ou Martim (*A Maçã no Escuro*), Macabéa não pode suportar essa pergunta “quem sou eu?”:

“Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Que se indaga é incompleto” (29-30).

2) Leitura de um passo de uma fala de Macabéa, num diálogo com Olímpico, após este lhe ter perguntado como ela se chamava. Ela fala da estranheza que o seu nome geralmente provoca em quem o escuta:

“— Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo” (59-60).

Há uma história que se relaciona com a **atribuição do nome** e é a esse acontecimento que se reporta a alusão ao acerto da escolha: trata-se de uma promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte pela mãe de Macabéa para que esta vingasse. Fazer corresponder o nome à pessoa — dar um sentido ao nome, do mesmo modo que se faz corresponder o nome às coisas — como que equivale a um destino que aos seres se impõe cumprir:

“Mas que ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (32).

Contrariamente a Macabéa, Olímpico procurará encontrar o seu nome: “quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu” (65). Ele é potencialmente um vencedor — é o que o seu nome parece querer dizer: “meu nome ainda será escrito nos jornais e sabido por todo o mundo”(73). Mas se a Olímpico lhe é permitido aceder ao nome, o que acontecerá com Macabéa? Ao que parece, está-lhe vedada essa forma de acesso.

Apresentação, em seguida, de alguns exemplos de falas de Macabéa sobre o seu nome, ou então comentários do narrador sobre a questão do nome:

“— Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome” (61)

“Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (101).

Macabéa é o não-nome. O gesto baptismal vem com atraso: há um longo período (um ano) em que a personagem vive sem ter nome. Esta ausência de nome é por si mesma contraposta à estranheza do nome que transporta. Só com a morte se encontra um destino para o nome da personagem.

Coloco a interrogação sobre o que se pode dizer acerca de Rodrigo S.M.: encontrará ele uma palavra que, por fim, signifique a sua vida? Remeto para a primeira página do romance. Aí se lê:

“A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (25).

A vida mais verdadeira é como em todas as experiências mais profundas **o inominável, o informulável**, aquilo que não se sabe, como acontece com o fim de Macabéa:

“Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá” (103)

A tarefa dos narradores será a de se aproximarem o mais possível do que pela palavra pode ser dito.

## **O duplo, a identidade** [1ª sequência]

### 1)

“Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?” (“O Búfalo”, *Laços de Família*).

No conto “O Búfalo”, a via-sacra no jardim zoológico tem por objectivo o encontro com o outro, uma identificação penosamente procurada. A interrogação paradigmática surge na boca da personagem da mulher que, de súbito, se entrevê a si mesma dentro das grades da jaula.

\* Proposta de trabalho: A partir daqui, proceder a uma reflexão acerca da importância da questão da identidade em toda a obra de Clarice Lispector. A este propósito apresente-se uma síntese sobre esta problemática no trajecto delineado pelos romances e contos da escritora.

Em *A Hora da Estrela*, esta questão começa por avultar de modo muito nítido na relação continuamente problematizada da personagem do escritor, o narrador da história, com a nordestina Macabéa.

2) Uma das imagens que melhor figurará a intenção lispectoriana é aquela em que se projecta a intersecção de Macabéa com Rodrigo S.M. Ao observar a nordestina, Rodrigo vê o seu próprio rosto sobrepor-se à imagem da moça reflectida no **espelho**:

"Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um ruflar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar. Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar a sua alma tenho de me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor nesse cubículo

onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive de me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém." (37)

Relembrem-se outros passos do livro em que, na sequência da cena da **intertroca de rostos**, surgem referências ao espelho (pp. 40, 42, 43).

\* Proposta de trabalho: análise de um fragmento da página 40 e confronto com recorrências do motivo do espelho em *Laços de Família* (“Devaneio e embriaguês de uma rapariga”, “Amor”, “A imitação da rosa”, “A menor mulher do mundo”). Assinaladas as diferenças, sublinhar-se a relevância do motivo e da sua carga simbólica no que diz respeito à questões do duplo, da identidade, da perscrutação do eu.

“Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem” (40).

A questão do duplo e dos valores da alteridade que nos desdobramentos intervêm — o fazer coincidir no outro a própria identidade — conduz-nos a uma interrogação: porquê a insistência na figura do escritor homem, do autor homem? Em *A Hora da Estrela*, encontra-se uma explicação que tem sido objecto de várias leituras por parte da crítica, que quase sempre aí vê uma forma de distanciamento e de ironia (“mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”, 28).

A intersecção, várias vezes apontada, parece suspender **as oposições masculino/feminino**, que são deslocadas para a intensidade da **experiência da escrita**. Outro exemplo é o de *Um Sopro de Vida*, onde um narrador homem apresenta o monólogo inicial. A sucessão das falas, em aparente configuração dialogante, acaba por nos fazer ver que não há propriamente um contraste de registos; percebe-se facilmente a fragilidade das oposições entre as falas da figura do autor e as da personagem por si criada. Ângela também escreve e Ângela é Clarice na mais explícita das reflexões metadiscursivas que no texto aparecem. Diz-nos a personagem que foi ela que escreveu um livro chamado *A Cidade Sitiada*, descreveu um dia um guarda-roupa, falou em outro lugar de um relógio chamado Sveglia e ainda de um guindaste naquele que foi talvez o

mais clariciano dos textos: “O Ovo e a Galinha”. Na indistinção que torna irreconhecíveis as vozes parece encontrar-se, num propósito nivelador, o apelo a uma totalidade; a inquietante coexistência dos seres reverte-os numa espantosa equivalência dialógica. O fluxo enunciativo sob a forma de diálogo a uma voz faz da criatura e do criador um único ser. Talvez também aqui se possa dizer que a ideia de totalização implícita acaba por reenviar para a figura da escrita.

Se nos textos da última fase deparamos com a concretude que assume a figura da escrita, vindo à luz os agentes ou intervenientes no acto criador (caso da presença da “Autor”), atente-se num ponto muito importante que advém do facto de as figuras expostas serem geralmente apresentadas (na sua lógica funcional) aos pares. Rodrigo S.M. (o Autor) tem um duplo em Macabéa (a personagem central de *A Hora da Estrela*) e há um intercâmbio de identificações entre a entidade criadora e a entidade criada, o mesmo se passando com o Autor e Ângela em *Um Sopro de Vida*. O que é relevante é o facto de tal troca, a possibilidade de reversão entre as figuras, conduzir à dissolução da díade estrutural e à constatação de que a dupla criador/criado se dissolve para se converter no estado de escrita em si, o estado que é “matéria intensa”, energia criadora. A este respeito será interessante observar-se como nos manuscritos se depara algumas vezes com uma rasura na indicação “Ângela” a encimar as páginas. Este nome riscado é substituído pelo nome “Autor”. Estas oscilações vêm comprovar como é significativa a indistinção no que toca à atribuição das falas, pois que, com efeito, as palavras que vamos encontrar na boca de Ângela poderiam ser ditas pelo Autor e vice-versa.

A busca da identidade pessoal conduz a um trânsito homogeneizador: todas as personagens tendem a equivaler a uma só. Utiliza-se este argumento em relação a muitos autores — o dizer-se que numa obra as personagens repetem uma mesma face, o que, no torná-las iguais entre si, as iguala a uma figura modelar facilmente assimilada ao seu criador. Seria este um dos modos de se entrar no domínio da escrita autobiográfica: da ipseidade à alteridade e incessantemente o regresso ao início. Uma infinita reversão num extenuante jogo de espelhos: as imagens do mesmo e do outro tendem a um ofuscamento que desvanece a impositividade dos traços distintivos.

Uma das mais antigas aspirações do ser humano é a de no outro se encontrar a si — ser totalmente **o outro** não deixando de ser **o mesmo**.

4) Destaco um passo de uma das crónicas de Clarice Lispector, em que a autora coloca uma interessante questão em torno da “escrita do eu”, ao comparar a sua produção cronística com a sua produção romanesca:

“Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei”.

Esta afirmação permite-nos ver como existe um desejo de fuga às identificações fáceis. As linhas do percurso conduzem ao ponto em que a verdade só existe sob a forma de ficção, em que a verdade é um testemunho ficcionalizado da experiência “autobiográfica”. As questões levantadas em torno da identidade — a busca do nome e a revelação do rosto — implicam um incessante cuidar da imagem de si, um auto-retrato que pressupõe uma mediação. Pode falar-se, por conseguinte, de um relativismo constitutivo, inacabamento essencial necessário à visão mais aprofundada do eu.

Um relance sobre a obra de Clarice, no seu conjunto, possibilita um desenho perspectivístico que se dá a ver com esse enquadramento. Lembre-se o facto de na obra da escritora, numa primeira fase, serem visíveis procedimentos de ocultação do eu, em movimentos de denegação. Desses movimentos, que não apontam propriamente para a anulação da instância da subjectivação, somos encaminhados para uma assunção do eu nos últimos textos, como acontece com vários procedimentos adoptados em *A Hora da Estrela*.

Do outro ao eu e do eu ao outro, estes dois movimentos direccionam-se para zonas complementares e decisivas. De um modo mais ou menos esquemático, pode dizer-se que quando Clarice, no início da sua produção, vem falar do outro, tenta compreender o eu e a escrita e, quando, em fase posterior, fala da própria escrita e do eu, tenta compreender o outro (embora evidentemente tenhamos que ter em conta a linearidade e reducionismo dos esquemas na determinação dos trânsitos).

5)

“Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que eu não era. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.”

(*Para Não Esquecer*)



Leitura de dois excertos de *A Hora da Estrela* que servirão de base para uma reflexão sobre a **questão do duplo e da identidade**:

“ (É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela).” (45)

“(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a oca anónima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim)” (46)

\* Proposta de trabalho: a) inventariação de alguns dos inúmeros exemplos que em *A Hora da Estrela* apresentam paralelismos (empatias ou discordâncias) entre o Rodrigo S.M. e Macabéa e entre o narrador e o leitor.

### **Culpa e Denúncia social** [3ª sequência]:

Releve-se, na inicial página dos títulos, a importância da titulação que aparece a encimar essa listagem:

“A CULPA É MINHA”.

Mais à frente, outro título dialoga com este. Trata-se do outro momento onde ocorre uma explícita referência a um “eu”:

“EU NÃO POSSO FAZER NADA”

\*Proposta de trabalho: inter-relação destes títulos com alguns passos do livro e elaboração de um comentário em torno da questão da culpa em *A Hora da Estrela*.

Fragmentos apresentados para análise e contextualização:

“A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade.” (25)

“É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (31)

“Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair diretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui.” (35-36)

“Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça” (38)

“(Quando penso que eu podia ter nascido ela — e por que não?— estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (54)

“Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque ainda nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.” (88)

“(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja.)” (100).

2) Para completar a reflexão, leiam-se alguns excertos que pretendem situar amplamente a questão da culpa na obra de Clarice. Vejam-se, em primeiro lugar, algumas frase de uma sequência do livro de 1973, *Água Viva*:

“Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo”. (65)

“Antes de dormir tomo conta do mundo”. (66)

“Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida”. (66)

Nestas frases fala-se dos efeitos que decorrem do gesto titânico de “**tomar conta do mundo**” e das causas que o motivaram. Aí surgirão outras especificações que relevam a vertente interventiva da obra:

“Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo”

“tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”

Deixa-se adivinhar nestas palavras uma via que no romance seguinte (*A Hora da Estrela*) se iria aprofundar.

O sentimento de culpa patente na obra lispectoriana decorre da essencial tensão **dialéctica entre a amplidão** a que o eu aspira (subsumida sob a figura da maternidade) e **o lugar do mínimo** a que se vê entregue. Há um efeito de responsabilização (a incumbência) que traz simultaneamente com ele a culpabilização pela dificuldade que comporta. Lê-se ainda em *Água Viva*:

“Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente” (77).

Leia-se seguidamente um fragmento de uma crónica inserida no livro *A Descoberta do Mundo*:

“Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir. A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro” (*Jornal do Brasil*, 21 de Dezembro de 1968).

**3)** Para terminar, leiam-se mais alguns excertos das crónicas da escritora, atentando nas **implicações autobiográficas**. O enraizamento da culpa assume um peso de tal ordem que esta se projecta expansivamente em todo o viver; o tom confessional da crónica assinala-o com muita clareza:

“Ah quisera eu ser dos que entram numa igreja, aceitam a penitência e saem mais livres. Mas não sou dos que se libertam. A culpa em mim é algo tão vasto e tão enraizado que o melhor ainda é aprender a viver com ela, mesmo que tire o sabor do menor alimento: tudo sabe mesmo de longe a cinzas”. (*Jornal do Brasil*, 28 de Junho de 1969)

Atente-se numa cena nuclear que fantasmaticamente emerge obscura e insondável. Num artigo publicado na revista *Cult* n° 5 (Dez. 1997), intitulado justamente “Culpa e transgressão”, Gilberto Figueiredo Martins transcreve um depoimento decisivo de Clarice Lispector no qual a escritora apresenta a referida cena:

“fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoou.”

Figueiredo Martins parte do depoimento da escritora para proceder a uma leitura que une dois fios no percurso biográfico-literário: “a memória da culpa na infância pela constatação inclemente da impotência face ao destino” vai ligar-se na fase final, em especial com a escrita de *A Hora da Estrela*, a uma “confissão culpada e culposa do ofício pouco útil para salvar da fome e do esquecimento vagos heróis anônimos”. Como consequência, a escrita de Lispector assumir-se-ia a si mesma enquanto lugar de problematização de uma “ética fatalista — mas não trágica —, na qual afloram, por um lado, um profundo tédio e uma agressividade contra si mesma, mas, por outro, um real sentimento de compaixão pelo homem, sem igual, independentemente de quaisquer barreiras de credo ou fronteiras de classe”.

A missão falhada (a mãe perdida) impõe-se obsessivamente — algo que se esconde numa zona subterrânea que escapa, para emergir de modo fantasmático como intrusão nocturna. Pode ver-se aqui o princípio, a origem da literatura. A repercussão de uma para sempre inacessível e impiedosa ferida renovada na culpa e na angústia, nó que continuamente se reinscreve nas experiências. A cena originária cria o enigma que sobre ela mesma recai.

## O Nordeste [3ª sequência]

1) Na sequência do item anterior (a problemática da culpabilização) releve-se um facto recorrentemente apontado pela crítica: o modo como *A Hora da Estrela* apresenta com grande nitidez algo que não surgia em livros anteriores – a **denúncia social**.

Há em toda a obra de Clarice uma busca da essência, do âmago do ser, que parecia passar ao lado das questões sociais. Clarice Lispector marcou com muita precisão o seu território, desde o primeiro momento, e, apesar de algumas vezes o seu nome aparecer catalogado como o de uma escritora “alienada”, prosseguiu na formação de uma obra singular que, na verdade, não se encontrava afastada destas questões. Mas é na “última Clarice” que a denúncia social emerge como nunca até aqui acontecera, ainda que nesta fase se depare com uma necessidade sua de mostrar que nunca se distanciou dessas questões, e é nesse sentido que se deve entender a escolha de um pequeno texto (mais recuado no tempo – “O Mineirinho”, publicado em 1964, na secção “Fundo de Gaveta” do livro *A Legião Estrangeira*, secção que posteriormente será autonomizada no volume com o título *Para Não Esquecer*), texto que aborda o tema da prepotência e da violência exercidas pela autoridade, quando na célebre entrevista televisiva lhe perguntam qual o texto preferido. Ela escolhe justamente “O mineirinho” a par de “O ovo e a galinha”. Este último texto, uma espécie de poética, sem dúvida que se poderá considerar paradigmático da diferença que a escritora introduz na literatura brasileira. A preferência pelo conto do bandido morto “com treze balas quando uma só bastava” (*cf.* entrevista TV Cultura), parece decorrer do propósito de relevar um lado interventivo que terá a sua expressão culminante na publicação da novela sobre a nordestina, livro que tinha acabado de ser escrito quando a entrevista foi concedida.

Leia-se a propósito um pequeno fragmento, também de *Para Não Esquecer*, que de certo modo prenuncia algo da atmosfera que iria ser apresentada em *A Hora da Estrela*:

“Crítica Pesada

— Vou fazer um conto imitando você. E vai ser na máquina também: menina mendiga.

Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurralada naquele canto, sem mais, nem menos. Pedia dinheiro com intimidez. Só lhe restava isso: meio biscoito e um retrato de sua mãe, que havia morrido há três dias.”

Recorde-se, ainda, a propósito, o facto de Clarice Lispector, antes de se revelar como escritora, quando frequentava o curso de Direito, ter publicado um artigo intitulado justamente: “Observações sobre o direito de punir” (*A Época*, revista dos alunos da Faculdade Nacional de Direito, Agosto de 1941). Neste texto manifesta o desejo de reformular as penitenciárias (artigo reproduzido in Lispector, Clarice, *Outros Escritos*, Org. Teresa Montero e Lícia Manzo, Rio de Janeiro, Rocco, 2005, pp. 45-49). O escritor Paulo Mendes Campos lembra que, nos tempos de Faculdade, é justamente a cadeira de Direito Penal que mais entusiasma a futura autora, “talvez porque no tecido de artigos e leis punitivas uma romancista encontre não a letra, mas o espírito, as situações fundamentais que movimentam o homem”.

2) Este empenho, por seu turno, parece também decorrer de um vasto processo de desvelamento de ordem autobiográfica, uma vez que é na precisamente na última fase da produção clariciana que a **memória da infância nordestina** vai ser tematizada (vejam-se os contos de *Felicidade Clandestina*). Recorde-se ainda o facto de ser por esta altura que, em entrevistas, Clarice vai abordar assuntos nunca referidos, como a pobreza na sua infância. O facto de só numa fase tardia da obra surgirem mais claramente as referências toponímicas é um procedimento observável em vários autores: torna-se mais nítido o passado e, com ele, a necessidade de fazer o balanço da vida.

3) Por fim, leiam-se dois fragmentos de *A Hora da Estrela*, que servirão de ponto de partida para uma análise dos aspectos da crítica social contida na obra.

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

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela” (27).

“(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.)” (41)

\*Proposta de trabalho: apresentação de outros exemplos com vista à sistematização desta questão, enquadrando-a no âmbito da problemática nordestina.

A referência ao Nordeste deve ser colocada em função de um trânsito que perspective o enquadramento da questão nordestina no âmbito mais vasto da literatura brasileira e, mais restritivamente, aos significados desta referência do trânsito literário da obra clariciana.

É preciso ter em conta o momento em que Clarice surge como autora. O seu primeiro romance configura um lugar à parte em relação às tendências dominantes (num momento em que imperava a escrita de temática nordestina) e todo o trajecto da escritora se irá impor pela diferença. É na fase final que a autora reabilita a temática nordestina, numa singularíssima concretização questionadora que foca os emigrantes nordestinos na grande cidade. Justaponham-se as declarações da escritora, na entrevista que concedeu à televisão, a dois excertos retirados de *A Hora da Estrela*:

“Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá... e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro”.  
(entrevista à TV Cultura, São Paulo, 1 de Fevereiro de 1977)

“Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (26)

“(...) Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara – e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção, a cara diz quase tudo.” (74)

O modo como Clarice chega ao Nordeste deve ser perspectivado, também biograficamente, em função do reencontro com a vivência da infância pernambucana.

### **As personagens e a escrita [4ª sequência]**

1) Assinale-se o facto singular de Macabéa ser dactilógrafa, criando-se com esta caracterização um paralelismo instigante com a personagem Rodrigo S.M., o escritor. Leitura de dois fragmentos de *A Hora da Estrela* sobre a relação de Macabéa com escrita:

Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha o terceiro ano primário.

Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar letra por letra — a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora ao que parece não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (29)

“Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era “efeméride”. E não é que seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemírides absolutamente misterioso. Quando o copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides”. (56)

Proposta de trabalho: apresentação de outros passos do livro que se reportem à relação de Macabéa com a escrita.

2) A partir das achegas decorrentes das análises propostas, veja-se uma síntese de leitura em torno desta questão. Assinale-se um paralelo que se pode estabelecer entre Macabéa e a personagem Bartleby do célebre livro, com o título homónimo, do escritor americano Herman Melville. Pela actividade profissional, mas sobretudo pelo desamparo, Macabéa lembra-nos Bartleby. Pode dizer-se que a protagonista de *A Hora da Estrela* é uma correspondente versão feminina desse tipo (como de outras figuras de escriturários que encontramos nas obras de Dostoievski ou de Kafka). Macabéa aparece bem situada num universo do sul, contrariamente ao que em relação às outras personagens se pode assinalar, marcadas estas por um fortíssimo pendor abstracto e isentas de traços de colorismo localizador. Se a personagem de Melville ou as personagens kafkianas se definem pelo brio da execução das tarefas, que não deixa entrever à primeira vista a insuportável miséria material (ou espiritual) que as mina, Macabéa parece inadequada logo na sua função — no modo como também profissionalmente é desajeitada e suscita a piedade. A **falha**, o erro tomam conta de si



na mais imediata relação com a sociedade: ela deixa nódoas nas páginas. **A incorrecção sobre a língua**, que assinala o predomínio do traço oralizante na formação estruturadora da personalidade de Macabéa, chama a atenção para a linguagem e ainda para a importância da incorporação da falha na poética da autora. O ser dactilógrafa, como tudo na nordestina, é-o de um modo enviesado.

Veja-se um exemplo de uma personagem de um conto do livro *A Via Crucis do Corpo*. Trata-se justamente de uma personagem que em tudo é o oposto de Macabéa. Miss Algrave é a “dactilógrafa perfeita:

“Escrevia bem, sem erros de gramática e batia as cartas na máquina do escritório quando tinha um instante de folga. Mr. Clairson, seu chefe elogiava muito as suas cartas publicadas. Até dissera que ela poderia um dia vir a ser escritora. Ficara orgulhosa e agradecera muito”. (29)

Neste caso, a imagem que o narrador pretende desmontar é uma presença que ironicamente aparece tratada nessa projecção: a figura do escritor. Parece ser muito claro o que se lê nessa entrelinha irónica: o escritor não é o dactilógrafo que escreve certinho. A concepção do escritor que subjaz à visão clariciana parece estar mais próxima da imagem daquele que não controla a máquina, ou que se envolve com a máquina — devém máquina; aquele cujo cérebro em tempestade se coloca no mesmo plano da máquina que projecta um som equivalente ao som da palavra lançada — um fluxo —, que pode ser uma gaguez ou um grito. Faça-se aqui um reenvio para o texto: “Brain Storm” publicado na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil* (coligido no volume *A Descoberta do Mundo*).

**3) Síntese sobre a relação das personagens com a escrita, na obra de Clarice, concretamente no que diz respeito aos romances, onde se pode perspectivar com maior clareza a dimensão do trajecto.**

Tirando Macabéa, que em *A Hora da Estrela*, bate desastrosamente à máquina, nos outros romances as personagens escrevem à mão, mas a relação com a escrita é, de igual modo, uma relação indirecta, tal como acontece com a nordestina do último romance. Vemo-las aproximarem-se muitas vezes do desejo de escrita, mas ficarem sempre numa tentativa, num potencial encontro não consumado que atinge o seu valor simbólico mais elevado com Martim, em *A Maçã no Escuro*, que nada chega a escrever.

Essa relação oblíqua deixa transvazar em todas as personagens o mesmo fascínio pelo processo criador.

Pode dizer-se que personagens claricianas se manifestam como se escrevessem (lessem) textos. No quadro da narrativa longa, destaco dois romances: *A Maçã no Escuro* e *A Paixão segundo G.H.*, livros que surgem como pontos culminantes, justamente aqueles em que as personagens enfrentam de modo mais radical a experiência do limite. Lembro o facto de aí se observar a exposição narrativa de uma experiência de alargamento espacial equivalente à expansão da interioridade (*em A Maçã no Escuro*), ou o esforço de concentração de uma larga intensidade interior figurativamente tornada homóloga de um espaço circunscrito (*A Paixão segundo G.H.*). As experiências de Martim e de G.H. parecem assumir um peso diferente relativamente às experiências das outras personagens, talvez por estarem tão fortemente presas à própria instância enunciativa, ou por tão dificilmente dela se desligarem.

Chame-se ainda a atenção para outro aspecto importante: enquanto personagens dos primeiros romances como Joana (*Perto do Coração Selvagem*) ou Lucrecia (*A Cidade Sitiada*) chegam a escrever algumas linhas, a tentativa de Martim é absolutamente falhada e a página fica em branco. E G.H. nem chega a escrever. No entanto, são as experiências destas duas personagens que paradoxalmente revelam o que está no limite, aquilo que a autora deseja que a escrita seja: uma experiência que, implicando a ruptura, se situe numa zona incerta onde se confundem as fronteiras entre a zona humana, a animal e, em certo sentido, aquela que é quase da ordem do divino.

Refira-se a importância de um episódio de *A Maçã no Escuro* em que o protagonista se debruça impotente perante a folha em branco. O episódio ocorre no capítulo oitavo da segunda parte. Recordo que no último capítulo do livro se alude à referida tentativa de escrita e ainda a um projecto: o de escrever um livro onde teria “a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável”. Seria difícil de resumir e por isso “ele usaria tantas palavras, tantas a ponto de se formar um livro de palavras”. Pode dizer-se que a escrita desse livro encontra paralelo no modo como a personagem aparece no texto, como o seu avanço se faz na narrativa.

Quanto a G.H., se ela não chega sequer a enunciar a pretensão de escrever, importa sublinhar que, em parte alguma, dentro da obra da escritora brasileira, essa **experiência-limite** se revela com idêntica força: um dizer relatado na primeira pessoa de uma vivência que não suportaria qualquer directa tradução metaficcional. Aqui

deparamos com a extrema figuração: o enfrentamento corajoso de uma busca para o conhecimento do **Gênero Humano** que também é a procura do conhecimento da escrita.

### **Busca do âmago** [1ª sequência/ 4ª sequência]

1) Leitura da segunda frase da “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)”:

“Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue”.

Apresentação de outros excertos do romance onde surge a referência ao sangue:

“De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história o meu coágulo? Que sei eu”. (p. 26)

“Quando era pequena sua tia para castigá-la com o medo dissera-lhe que homem-vampiro — aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta — não tinha reflexo no espelho. Até que não seria de todo ruim ser vampiro pois bem que lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo”. (p. 40-41)

“ Talvez porque sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante”. (p. 89)

\*Proposta de trabalho: estes excertos servirão de ponto de partida para uma reflexão sobre os significados do vocábulo sangue, significados que se reportam a situações diversas relacionadas com as vivências do narrador e da nordestina.

2) Mostre-se seguidamente como o sangue reenvia à **essência do ser** e também à **experiência dos limites** a que conduz a própria escrita.

Entre os tópicos irrecusáveis da literatura de Clarice Lispector, ligando-se àquilo que prende e deslumbra e que faz da escritora uma das personalidades literárias mais fascinantes, surge a obsessão pelo *âmago*, pelo *núcleo da vida*.

No início de *A Hora da Estrela*, lemos:

“Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos” (27).

Sob diversas formas de manifestação, as questões do conhecimento do outro e de si mesmo constituem um dos mais obsessivos e centrais núcleos da escrita de Lispector. Em relação a quase todas as personagens retratadas vê-se implicada uma interrogação; de um modo mais ou menos escondido, de um modo mais directo ou mais transversal (nos acidentes ou nas repetições de seus estafados quotidianos), suspende-se essa interrogação: na verdade quem se é, ou o que se é? Se a questão parece ser, de facto, bastante clara, não será, contudo, tão evidente a sua formulação. Postula-se um pós-cartesianismo que parece direccionar-se para as regiões primevas do pensamento — as equivalências propostas correspondem sempre a uma pronta negação dos racionalismos. Qualquer coisa como uma hesitação: sendo o que sempre sou, eu também sou o que não sou; este “não-ser”, que se encontra numa esfera de terrenos moles, húmidos, os barros, as lamas..., irá encontrar algum equivalente conceptual na indeterminação: o “**neutro vivo da coisa**”, o “**insosso**” (*A Paixão segundo G.H.*), o “**it**” (*Água Viva*). Dir-se-á matéria figural da indistinta substância do que se cria. O que se procura é acima de tudo a descoberta de um estádio que pouco a pouco se vai definindo, o estado neutral, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento.

3) Em Clarice Lispector tudo conduz ao entendimento da literatura como experiência radical, experiência-limite. Se há autor ou autora para quem a literatura é algo absolutamente essencial, orgânico, é justamente o caso de Clarice. Nada, nada é por acaso, nada é excrescência ou enfeite: “eu não enfeito, eu escrevo simples”, diz a escritora na entrevista à TV Cultura de S. Paulo, em 1977. A simplicidade é a fundura que levou a que o exercício fosse o da busca; nessa busca, ao reflectir-se a figura da escritora, reflectir-se-ia o enfrentamento mais profundo do ser e da linguagem.

Volte-se, neste ponto, ao romance *A Hora da Estrela* para mostrar como o desejo de uma escrita simples, despojada, enunciado pelo narrador, faz-se acompanhar de um propósito vivencial de ascese, de vivência-limite.

\* Proposta de trabalho: comentário dos seguintes excertos:

«Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”» (31)

“Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis.

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina” (34)

“Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar a sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito”. (37)

Leia-se, seguidamente, um fragmento antológico, muito conhecido, incluído no livro *Para Não Esquecer*: “A pesca milagrosa”:

“Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a”.

\* Proposta de trabalho: partir deste fragmento para sintetizar aspectos já tratados e iluminar a leitura de *A Hora da Estrela*.

Visionamento do filme “A Hora da Estrela” (1985), de Suzana Amaral.

**Relações entre o romance de Clarice e o filme de Suzana Amaral. O destino, o trágico.**

1) debater as relações entre o romance de Clarice e o filme de Suzana Amaral.

2) Analisar a cena do diálogo com a cartomante e a cena do atropelamento de Macabéa. Veja-se a dimensão trágica, as referências ao destino, aos elementos simbólicos (como por exemplo, o beco, a chuva, o capim), a referência à música, as intervenções do narrador na hora da morte de Macabéa.

\*Proposta: Correlacionar o fecho do segundo romance de Clarice, *O Lustre*, com episódio final de *A Hora da Estrela*.

“Com a mala pousada no chão ela esperou um instante na esquina. Sim, agora tomar um táxi, procurar Miguel, pedir o dinheiro da venda dos móveis, sim, sim. Mas suspirou imóvel e atenta. O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia! Por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjoo, ela respirava terrivelmente oprimida e arquejante – o que lhe sucedia? Ou o que ia suceder? Num esforço em que o peito parecia suportar um viscoso peso, com um mal estar inexcusável, atravessou pálida a rua e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou e o carro veio em luz, ela o percebeu como um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava surpreso para nenhum lugar e um grito de homem vinha de alguma direção – era velozmente o mesmo dia há três anos quando estacara para a frente impedindo-se por um triz de pisar num gatinho rígido e morto e o coração retrocedendo branco e sólido numa queda seca, arrh! E como pensasse escura em Vicente viu Adriano, Vicente, Miguel, Daniel – Daniel, Daniel! Numa corrida clara e vertiginosa pelas ruas da cidade como um vento de cabelos soltos, entrou um instante na Granja, balançou-se rápido, rápido na cadeira e com absoluta estranheza olhou-se branca e de olhos escuros num espelho – longos corredores formavam-se no seu interior, longos corredores cansados, difíceis e escuros, portas sucessivas cerravam-se sem ruído com espanto e cuidado enquanto um momento de cólera de Daniel era pensado por ela e os instantes claramente se sucediam [...]

As pessoas então reuniram-se ao redor da mulher enquanto o carro fugia.

– Mas eu vi mesmo como o automóvel chegou nesse instante, mas nesse instante, e passou por cima dela!

– Esses choferes são malucos, meu filho um dia ia sendo atropelado mas felizmente...

– Ele disse que nesse instante, mas nesse mesmo instante...

– Ninguém chama a assistência?

[...]

Uma claridade esgazeada e trêmula vacilou no seu peito, ele a viu deitada no chão com os lábios brancos e tranquilos, o rolo dos cabelos desfeito, o chapéu de palha marrom amassado. Então era mesmo ela.

– E o senhor quem é? Gritava-lhe o guarda assumindo suas funções e vendo-o de pé, pálido, calmo, pequeno. Ele hesitou um instante. Depois vagarosamente fitou o guarda e com delicadeza respondeu:

– Sou...

– Não me diga, não me diga, eu sei! Espere... espere. Ah, como não, do Edifício São Tomás! Pois então eu não havia de conhecer?! Já lhe multei por contramão há muito tempo, hem? Riu o guarda lembrando – todas as rugas de seu rosto contraíram-se simpáticas e inocentes.

Ele também riu, passou o lenço nos lábios delicadamente.

– Ela está morta então? perguntou.

– Está sim e o diabo do chofer me escapuliu. Já mandei telefonar pedindo ambulância pró necrotério. Pois muito prazer, viu, muito prazer em vê-lo de novo!

Assim, ela recebia homens no seu quarto. E assim ela recebia homens no seu quarto! Prostituta, suspirou ele. A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. A impossibilidade e o mistério cansaram com força seu coração. Adriano sentou num banco de jardim, mal se apoiava ao seu encosto. Os olhos entrefechados olhavam para a distância, ele respirava dificilmente com surpresa e cólera. Com o lenço alisou devagar a testa dura e fria. E de

súbito não saberia se era de gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia – de súbito, numa primeira experiência da vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento”. (*O Lustre*)

## **Sobre a morte: a hora da estrela de Macabéa** [4ª sequência]

1) Visionamento da entrevista concedida à *TV Cultura* (São Paulo). Trata-se de um importante documento, uma vez que esta é a única entrevista televisiva de Clarice Lispector (o depoimento foi concedido no dia 1 de Fevereiro de 1977).

2) Proposta de comentários: As perguntas do entrevistador são incisivas e as respostas perturbadoras, mas a própria entrevistada, a dado momento, diz que está triste porque se encontra cansada; o tom da voz é carregado e as reflexões que tocam na morte são ditas numa tensão que impressiona. Chame-se a atenção para as palavras com que se fecha a entrevista:

“— Bom, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta... Estou falando do meu túmulo...”.

O contexto é claramente explicitado e o tópico “não escrever = morte / tornar a escrever = renascimento” já aparecera no decorrer da conversa. Contudo, o que impressiona é sobretudo o tom denso, sério e absolutamente natural (sem pose) com que as palavras são pronunciadas.

Esse “**morrer simbolicamente**” vai ser explicitado numa fala do alter-ego da autora, Rodrigo S.M., narrador de *A Hora da Estrela*, o livro que tinha sido acabado justamente quando a entrevista é dada:

“Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o meu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui” (pp. 35-36).

Em termos quase idênticos, mais próximo do final do livro, a ideia será reiterada:

“Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição” (102).

Pode aqui fazer-se um reenvio para o primeiro romance de Clarice para ler as últimas palavras desse livro:

“(...) e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo”.

No final de *Perto do Coração Selvagem*, depare-se com a repetição insistente das palavras que tornaram famoso o salmo 129 (ou 130): *De profundis*. A recorrência do salmo, mais do que a estabelecer uma ligação a qualquer tipo de situação fúnebre, vem no texto clariciano sublinhar uma figura que se tornará recorrente na obra: a figura da ressurreição que assinala para o princípio da sobrevivência. Podem analisar-se as personagens da obra segundo esse prisma. Encontraríamos em G.H. o exemplo máximo da sobrevivente de sua própria experiência. Em relação a Joana, sob a forma de intermitência, aparece com uma insistência assinalável a força que a comanda, o desejo de “renascer”: “Desejava ainda mais: renascer sempre”, “Morrer e renascer”, “Renascer depois”.

Há um sinal de vida a interpretar, mesmo quando se fala da morte. Será essa a leitura para o fecho de *A Hora da Estrela*:

“E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!  
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.  
Sim.” (106)

Tal como neste romance, no resto da obra, esta centralidade da morte ocupa o justo lugar que a vida também aí desempenha: lado a lado o impulso vitalista e a interrogação sobre o viver.



Relembre-se o final do conto “Feliz Aniversário” em *Laços de Família*, onde se diz da personagem central que “a morte era o seu mistério”. Se a interrogação é sobre o viver, também será, irremediavelmente, sobre o escrever, naquele ponto em que vida e escrita se cruzam e se confundem.

O conto “Feliz aniversário”, desmontando a questão das aparências, das máscaras, e do que um acto social tem de falso, gira à volta de um acontecimento familiar ritualizado: a celebração do aniversário de um dos seus membros. Trata-se de um texto paradigmático, na medida em que, centrando-se na focagem da mesa, resume o espírito dos contos do livro onde se integra. Desmascara-se a situação do verniz das conveniências (encenadas ou ocultadas sob muitas e diversas capas) dentro do próprio núcleo familiar. A oposição aparência vs. essência vai sustentar todas as denúncias implicadas no texto: denúncias que têm por função relevar a outra oposição que atrás referimos e que aparece no final mais ou menos explícita, mas que está implícita em todo o conto. Mais do que o convívio, as oposições resultantes dos confrontos que o texto põe em evidência são reconduzidas à oposição maior de dois traços, inevitável regresso ao debate gerado no interior de cada ser, a luta entre vida e morte.

Sobre os pólos da oposição vida/morte, e sobre a tensão que neles se estabelece, é implacável o modo pelo qual o narrador de *A Hora da Estrela* dá a conhecer a morte de Macabéa: as imagens violentas de um animal que devora outro. A morte que devora a vida ou, como explica o narrador, a vida que come a vida: “E então — então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (104).

\*Proposta de trabalho: analisar o título do livro tendo como ponto de apoio a selecção dos seguintes fragmentos:

“Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela”. (44)

– Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?

– E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema.

– Você acha mesmo?

– Tá na cara.

– Não gosto de ver sangue no cinema. Olhe, sangue eu não posso mesmo ver porque me dá vontade de vomitar.” (70)

“Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada:

– Logo ela, Maca? Vê se te manca!” (82)

“Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro” (102)

“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” (104)

Clarice não escolheu a morte como exercício radical e ontologizante para o desvelamento (como o fizeram alguns escritores, por exemplo Mishima). Contudo, a escritora procurou o radicalismo da experiência no espaço da própria procura que assimila na escrita essa mesma morte e as continuadas ressurreições. É a forma última de ir tão longe quanto possível busca do que está no “de dentro” do ser.

Lê-se no final de *A Hora da Estrela*:

“A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoai a clarividência”(103).

Leitura do poema de João Cabral de Melo Neto sobre Clarice, do livro *Agrestes*, de 1985:

*Contam de Clarice Lispector*

*Um dia, Clarice Lispector  
intercambiava com amigos  
dez mil anedotas de morte,  
e do que tem de sério e de circo.*

*Nisso, chegam outros amigos,  
vindos do último futebol,*

*comentando o jogo, recontando-o,  
refazendo-o, de gol a gol,*

*Quando o futebol esmorece,  
abre a boca um silêncio enorme  
e ouve-se a voz de Clarice:  
Vamos voltar a falar na morte?*

### **Bibliografia sobre Clarice Lispector e sobre *A Hora da Estrela*:**

ANDRADE, Ana Luiza, “Da fama ao anonimato: a hora e a vez da estrela” in *Travessia*, 14, Junho, 1987.

ARCHER, Deborah J., “Receiving the Other: The Feminine Economy of Clarice Lispector’s *The Hour of the Star*” in *Anxious Power: Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women*, Singley Carol J. and Sweeney, Susan Elizabeth (ed.), Albany, State University of New York Press, 1993, pp. 253-63.

ARÊAS, Vilma, *Clarice Lispector com a Ponta dos Dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

BARBOSA, Maria José Somerlate, “*A Hora da Estrela* and *Um Sopro de Vida*: Parodies of Narrative Power” in *Chasqui*, 20/2, 1991, pp. 116-21.

BORELLI, Olga, *Clarice Lispector. Esboço para um Possível Retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

CIXOUS, Hélène, *Reading Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota, 1990.

DALCASTAGNÉ, Regina, “Contas a prestar: O intelectual e a massa em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector”, *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* 26/51, 2000, pp. 83-98.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Cadáver Supersónico: Uma Leitura de A Hora da Estrela*, Braga, Cadernos do Povo, 1997.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero, *Eu Sou uma Pergunta – Uma Biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

FITZ, Earl E., *Clarice Lispector*, Boston, Twayne Publisher, 1985.

FITZ, Earl E., *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, Texas, University of Teas Press, 2001.

GOTLIB, Nádia Battella, *Clarice. Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia, *Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela, Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1994.

HELENA, Lúcia, *Nem Musa nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*, Niterói, EDUFF, 1997.

LOSADA SOLER, Elena, “Três Imágenes (com espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lóri, Glória y Macabéa” in *Anthropos*, extra 2, 1997, pp. 55-59.

MARTING, Diane E. (ed.) *Clarice Lispector: a Bio-bibliography*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1993.

NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.

PEIXOTO, Marta *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1994.

PAZOS Alonso, Cláudia e WILLIAMS, Claire (ed.) *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*, Oxford, European Humanities Research Centre/ University of Oxford, 2002.

PINTO, Cristina Ferreira, “A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de *A Hora da Estrela*”, *Mester*, vol. XVI, n.º 2 (Fall 1987).

PERES, Delia Conceição, et al., “*A Hora da Estrela*: uma conversa com Clarice Lispector e Suzana Amaral”, *Revista Tempo Brasileiro* 128, 1977, pp. 85-92.

PONTIERO, Giovanni, “Testament of Experience: Some Reflections on Clarice Lispector’s Last Narrative, *A Hora da Estrela*”, in *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 10, 1, 1984, pp.13-22.

PONTIERO, Giovanni, “O canto do cisne de uma escritora” in *O Estado de São Paulo*, 5 de Dezembro de 1987.

PONTIERO, Giovanni, “Clarice Lispector and *The Hour of Star*” in *Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature*, ed. Conde, Lisa P. and Hart, Stephen M. (Lewiston, ME/Queenstown; Lampeter / Edwin Mellen, 1991, pp. 161-172.

ROSENBAUM, Yudith, *Metamorfoses do Mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de, *A Escrita de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa d’ Ávila, 1979.

SÁ, Olga de, *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*, São Paulo, Annablume, 1993.

SANTOS, Roberto Corrêa dos, *Clarice Lispector*, São Paulo, Atual, 1987.

SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2000.

SPERBER, Suzi Frankl, “Jovem com ferrugem” in Schwarz, Roberto (ed.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 154-164.

VARIN, Claire, *Clarice Lispector et l'Esprit des Langues*, Montreal, Université de Montreal (texto policopiado), 1986.

VARIN, Claire, *Langues de Feu: Essai sur Clarice Lispector*, Laval, Éditions Trois, 1990.

VIEIRA, Nelson H., “A expressão judaica na obra de Clarice Lispector”, in *Remate de Males*, nº 9, 1989, pp. 207-209.

VIEIRA, Nelson H., “A ‘linguagem espiritual’ de Clarice Lispector” in *Travessia* 14, Junho 1987, pp.81-95.

WALDMAN, Berta, *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1992.

WALDMAN, Berta, *Entre Passos e Rastros: Presença Judaica na Literatura Judaica Brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

*Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira*, números 17 e 18 – Dezembro de 2004, São Paulo, Instituto Moreira Salles.