UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LUANA SILVA BORGES

CORPOS EX-CÊNTRICOS: O FEMININO E A LINGUAGEM EM *A CIDADE SITIADA* E EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Goiânia

2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Luana Silva Borges					
E-mail:	lusilvaborges@gmail.com					
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	[x]Sim	[ ] Não				
Vínculo empregatício do autor	Administrativo Superior I – Jornalista – Administração Central – Universidade Estadual de Goiás					
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior			Sigla:	CAPES	
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	00889834/0001-08	
Título:	Corpos ex-cêntricos: o feminino e a linguagem em A cidade sitiada e em A hora da estrela, de Clarice Lispector					
Palavras-chave:	Lucrécia Neves, Macabéa, corpo, gênero, ex-centricidade					
Título em outra língua:	Ex-centric bodies: the feminine and the language in A cidade sitiada and in A hora da estrela, by Clarice Lispector					
Palavras-chave em outra língua:	Lucrécia Neves, Macabéa, body, gender, ex-centricity					
Área de concentração:	Estudos Literários					
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	17/10/2013					
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística| Faculdade de Letras| Universidade Federal de Goiás					
Orientador (a):	Leila Borges Dias Santos					
E-mail:	borges_leila@yahoo.com.br					
Co-orientador (a):*						
E-mail:						

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 15 / 08 / 2014

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

LUANA SILVA BORGES

CORPOS EX-CÊNTRICOS: O FEMININO E A LINGUAGEM EM *A CIDADE SITIADA* E EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura, história e imaginário
Orientadora: Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos

Goiânia

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

Borges, Luana Silva
B732c Corpos ex-cêntricos: o feminino e a linguagem em *A cidade sitiada* e em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector [manuscrito] / Luana Silva Borges. – 2013.
ix, 185 f.

Orientadora: Profª Drª Leila Borges Dias Santos
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013.

Bibliografia: f. 180-185

1. Mulheres na literatura 2. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação I. Título

CDU: 821.134.3(81)-31.09

LUANA SILVA BORGES

CORPOS EX-CÊNTRICOS: O FEMININO E A LINGUAGEM EM *A CIDADE SITIADA* E EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários, aprovada em 17 de outubro de 2013. A Banca Examinadora foi constituída pelos seguintes professores: Dra. Leila Borges Dias Santos (Presidente – Faculdade de Letras – FL/UFG); Dr. Eguimar Felício Chaveiro (Instituto de Estudos Socioambientais – IESA/UFG); e Dra. Renata Rocha Ribeiro (Faculdade de Letras – FL/UFG).

À mãe e ao pai,

Pela paciência nos momentos mais difíceis. Por terem sido amorosos para lidarem com a solidão e com a incomunicabilidade, pelas quais tive de passar para poder escrever Clarice nestas linhas. E para poder me inscrever nelas. Diluí-me em cada passo desta dissertação-filha, às vezes feliz, às vezes imperfeita, às vezes difícil, às vezes torta, às vezes feia, mas filha minha. Diluí-me nos corpos de Lucrécia e Macabéa, maquiadas, magras, tristes. Mulheres para as quais o "estar de pé talvez fosse motivo de desequilíbrio". Mas moças que nunca caíram, fortes. Relincharam como cavalos bravios. Viram o próprio sangue vívido jorrar no momento de morte, "entre um ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana". Vi-me nelas. E em suas lutas mudas.

Quando precisei de um lampejo de força, Manoel de Barros veio e me disse: "ninguém é pai de um poema sem morrer". E disse-me ainda sobre a aprendizagem de um chão sujo: catamos letras no baixo do mundo, palavras com febre, decaídas, na sarjeta. Queremos usá-las como brincos. Usamo-las, mas humildemente elas gozam de nós: somos, maltrapilhos, seus criados. Há gente para as quais o ofício de escrever é para ontem, imprescindível, coisa de vida, essencial. Essa gente é sabedora de que, quando o texto sai, algo tem de morrer, talvez uma parte inteira.

À mãe e ao pai, pois.

Eles me acolheram durante todas as minhas mortes. A vocês, o produto está aqui. Mas o processo continua. "Toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições?" Perguntou Clarice. Sigo. Na vida, morrerei outras tantas vezes. Mas com a força de ter vocês, Neuracy e Paulo, mãe e pai.

AGRADECIMENTOS

Em especial à minha mãe Neuracy,

Para quem já dediquei este trabalho, mas que merece uma lembrança também aqui. Pelo zelo com as letras, pelo primor das correções, pelo estímulo com a Literatura. Pela paciência. Por ter feito, em minha meninice, textos imensos que abriam problemas matemáticos, repletos de intrigas, fábulas e personagens endoidecidos. Por misturar a literatura a todas as áreas da vida. Por ter me deixado procurar, sozinha, os tritongos e os hiatos no jornal: ainda me lembro de meu medo, em criança, de não achar as palavras. E de você dizendo: "vai, você consegue, filha". Mãe, as palavras hoje estão aqui. Achei algumas. Perdi outras tantas. Mas elas sempre vêm, vão, retornam, brincam. E são hoje dedicadas e agradecidas a você. É dever ético cuidar bem delas. Obrigada por me ensinar isso. Você é exemplo.

À Dra. Angelita,

amiga-professora, pessoa fundamental a este trabalho, e ao trajeto da vida. Pelos estudos conjuntos, pelos muitos livros emprestados, pela energia doada, pelo chá que alivia, pelo café que motiva, pela parceria feliz. Pelo abrigo em tudo: no concreto da casa, na atmosfera do lar. É bom ter amigos. A você que me deu a mão nos primeiros passos na trilha de Clarice, na trilha de mulheres, na trilha desta nossa força e dor. Nossos caminhos são veredas de autonomia: em encontro com outros, em choque, descobrimos o amor por nós mesmas. E o autorrespeito. A você, que não hesita em dar a mão, mesmo depois do início. E que é sensível no olhar, mesmo depois da liberdade, do voo traçado na grandeza do mundo. Quem escreve, aqui, é a outra jornalista. A feminista caçula.

À Daniela,

Sua amizade, minha irmã, é coisa que me motiva, que me sorri, que me faz lembrar o quanto nosso caminho, meu e seu, é marcado por boas energias, por garra, força, fé na vida. Ao dia em que, estando eu cansada, você me fez ver que, sim, é difícil, mas que vale a pena seguir a luta das letras. E das palavras. Por todos os telefonemas, quando precisei. À paciência por escutar. Tudo que vivemos – do picolé no centro da cidade às histórias mais íntimas – aparece no agora de mim. E no trajeto da escrita. Você é paz.

Ao Cunha,

Irmão-amigo que, mesmo em nossa Mineiros, de onde vim tão nova, acompanhou-me, torceu, ficou feliz, motivou-me. À sensibilidade sua, que sempre perguntou por mim e que me fez descansar quando precisei. Pela prosa de botequim após um dia clariceando.

À Maura Cristina,

Prima-torta, irmã de alma. Por todo o conforto de estar ao lado e em mim. Pelo abrigo indizível em palavras, sonho aquém e além de qualquer linguagem possível. Por todo zelo de abraçar, mesmo que em letra. Por todo amor de sorrir e de cuidar, mesmo que em carta. Por todas as cartas.

Às crianças, Lucas, Maíra e Francisco,

Pela historinha que escrevi à Maíra, menininha pirata-pirada, enquanto fugia da escrita do texto dissertativo. Da fuga, a gente vem com força total. E os caminhos da pesquisa se abrem. A essa afilhada inventiva que sonha, quando crescer, em trabalhar "lá na biblioteca onde a tia Luana fica muito tempo". Ao menino Lucas, centrado, sincero, dado aos números, mas também sabedor das letras. Por entender os momentos em que não pôde usar o computador, cedendo espaço à tia com seu "texto enorme e interminável". Ao garoto Francisco, parceiro de Lucas, por todas as brincadeiras feitas em minha casa. É bom também ter a alegria de sobrinhos tortos.

À avó Eudóxia e à avó Osanira (in memorian)

Pela casa de "vó" que sempre tive, de menina à adulta. Pelo bolinho frito. Pelo almoço de domingo. Pelas histórias que escutei e que me inspiraram. Pela herança de força e de fé que vocês me deixaram, mulheres fortes nas lides da casa, no zelo com os filhos, no trabalho fora do lar.

À Dra. Leila Borges,

Professora que me acolheu na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Acolheu-me, primeiramente, em sua disciplina "Literatura e patriarcalismo", no ano de 2011, primeira aula a que assisti naquele novo departamento. Eram as impressões iniciais, ocorridas em uma turma que me fez sentir em casa com nossas discussões acaloradas sobre literatura regional, casas grandes, senzalas, sertões e litorais dentro de nós. Depois, professora que me acolheu no processo de orientação, humana, sorridente, calorosa. Pessoa que ensina e acalma. Pessoa que, de forma séria e competente, não teve medo de assumir, comigo, a empreitada deste trabalho. Ainda me lembro da sensação de alívio após nossa primeira reunião. Tenho a sorte de cair em mãos de mulheres fortes. E afetuosas. Obrigada pela confiança. Pelo diálogo que norteia. Pela acolhida. Fica aqui minha admiração.

Ao Dr. Jorge Santana,

Por me mostrar que o entrelugar é possível, saudável e enriquecedor. Por me fazer acreditar que, embora mais difícil, o caminho do intercâmbio e do desenraizamento é sempre uma experiência grandiosa, de encontro com a alteridade mais enriquecedora, porque "nós mesmos" só temos sentido se povoados pelo "outro de nós", só temos sentido se sabedores das chaves das portas do mundo. Por me fazer perceber a literatura dessa forma: como espaço que nos permite o desenraizamento, a abertura das chaves, o texto nos mundos.

Às professoras doutoras Renata Rocha Ribeiro e Sueli de Regino,

Pela crítica ao texto aqui apresentado. Pelas valiosas sugestões, teóricas e estruturais, durante a banca de qualificação. Suas contribuições foram essenciais ao andamento desta pesquisa.

Ao Euler Belém,

Que na redação de jornal deu espaço à força literária do texto-reportagem que provinha das ruas. Pelos livros doados. Pela motivação e confiança que estimulam. Pelas horas de prosa.

Ao Dr. Eguimar Chaveiro,

Pelos bilhetes poéticos, chaves do mundo. Você é clariceano que contribui com prosa, verso e lampejo teórico. E com amoras e sorrisos no meio da tarde.

Ao Mário Braz,

Por todo o apoio, por toda a paciência, pelo riso, pelo abraço demorado (aquele que respira junto), pela ajuda com a língua inglesa. À Stephani Echalar, pela parceria irrestrita, zelo incondicional, e pela companhia amiga no primeiro ano de biblioteca.

À Marina Costa, Marina Muniz, Gisele Pimenta, Camila de Sousa, Taynara Borges, Laiuan Santos, Andressa Souto, Priscila Vieira, Maiara Dourado, Mariana Veiga, Marina Rodrigues. Ao Vandré Abreu, Pedro Mendonça, Juarez Maia. À Lílian Costa. Ao Gustavo Maia. A todos os amigos que me deram força, escutaram-me e me possibilitaram risos e fôlego em meio aos estudos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Capes, pela bolsa concedida por 23 meses, custeio imprescindível para que eu pudesse me dedicar integralmente à pesquisa e ao texto.

Aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, em especial à Consuelo, ao Bruno e à Mirela, sempre atenciosos, educados, prestativos e sorridentes (mesmo quando os prazos estavam os mais apertados).

Aos funcionários da Biblioteca Central e Setorial da Universidade Federal de Goiás, que me receberam, simpáticos, no espaço que se tornou a minha casa de leituras dos últimos meses.

RESUMO

A fortuna crítica de Clarice Lispector tratou, em muito, de personagens femininas que se debatem ante a angústia e a anulação no seio de famílias abastadas. São mulheres que vivem em contextos burgueses, enfrentando exaustivos cotidianos de dedicação a *outrem*: anuladas em meio a filhos, a maridos, a eventos da sociedade que as pressionam. Entretanto, se os estudos privilegiaram, sobremaneira, os fluxos de consciência transgressores destas protagonistas, há um matiz menos abordado pela crítica. Ele diz respeito aos perfis femininos subjetivados em contextos economicamente periféricos. Aqui, estudamos duas dessas produções, buscando entender como Lucrécia Neves, em *A cidade sitiada*, romance de 1949, e Macabéa, em *A hora da estrela*, novela de 1977, são subjetivadas nesses contextos de anulação e *des-centramento*. Constatamos que, ao escrever sobre personagens femininas duplamente anuladas – porque mulheres em uma sociedade patriarcal; porque pobres em uma sociedade capitalista –, Lispector utiliza menos um fluir psicológico incessante, os monólogos interiores que tanto a consagraram. A escritora zela, ao contrário, pela exteriorização do eu dessas personagens, que se imiscui completamente ao espaço e é absorvido pelos objetos. Diante de mulheres à margem, seres pressionados devido a suas ex-centricidades, pois não ocupam os centros econômicos ou patriarcais, a escritora opta por não narrá-las em autorreflexões profundas. Vemos aí a sagacidade crítica de Clarice. Ela contorna suas heroínas pobres, ironicamente, por meio de suas vozes que mal conseguem ultrapassar a dureza dos objetos. São vozes que saem falidas quando tentam transcender a realidade concreta. São vozes que mal conseguem se apoderar de uma linguagem articulada. Todavia, ao inserir os corpos de Lucrécia Neves e de Macabéa no corpo-texto, Lispector desmantela, pela ironia e por sua metáfora afiada, as articulações de poder instaladas pelo patriarcado, desestabilizando os estereótipos essencializados de gênero.

Palavras-chave: Lucrécia Neves, Macabéa, corpo, gênero, ex-centricidade.

ABSTRACT

The critical fortune of Clarice Lispector treated, in much, female characters who struggle against the anguish and the nullification within wealthy families. Are women who live in bourgeois contexts, facing daily exhaustive dedication to others: canceled amid children, husbands, the society events that pressure them. However, if the studies favored, greatly, the transgressors streams of consciousness of these protagonists, there is a hue less discussed by critics. It regards the female profiles subjectified in contexts economically peripheral. Here, we studied two of these productions, seeking to understand how Lucrécia Neves, in *A cidade sitiada*, novel, 1949, and Macabéa in *A hora da estrela*, novel, 1977, are subjectified in these contexts of cancellation and decentering. We note that, in writing about female characters doubly canceled – because women in a patriarchal society, because the poor in a capitalist society – Lispector uses at least one psychological ceaseless flow, the inner monologues, that consecrated her. The author cares, instead, to the externalization of the self, which meddles into space and is absorbed by the objects. Front of women on the fringes, beings pressured by ex-centricities, because they do not occupy economic or patriarchal centers, the writer chooses not to narrate them in deep self-reflection. Here we see the critical sagacity of Clarice. She outlines her poor heroines, ironically, through their voices that barely exceed the hardness of objects. These voices are coming out failed when trying to transcend reality, are voices that can barely hold an articulated language. However, when entering the bodies of Lucrécia Neves and Macabéa in the body-text, Lispector dismantles, by her irony and sharpened metaphor, the joints of power installed by patriarchy, destabilizing essentialized gender stereotypes.

Keywords: Lucrécia Neves, Macabéa, body, gender, ex-centricity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 – O ENTRELUGAR DAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA EM PALIMPSESTO 19

1.1 - Da sujeição às disciplinas à subjetivação consciente: cavalos alados, cavalos livres 24

2 – O DECLÍNIO DA PERSPECTIVA NA OBRA CLARICEANA: DOS TORVELINHOS DA MENTE AO *EU* POBRE E EXTRÍNSECO 37

2.1 - Tramas de um mundo em desordem 42

2.2 - A mente como palco 44

2.3 - A exteriorização do "eu" nas mulheres pobres de Clarice 49

3 – CORPOS ESQUADRINHADOS 59

3.1 - Das sociedades de sangue às sociedades de sexo 64

3.2 - O discurso da imanência como estratégia misógina de controle 68

4 – A PARÓDIA COMO RESISTÊNCIA: LEITURAS DE *A CIDADE SITIADA* E DE *A HORA DA ESTRELA* 74

4.1 - Ruas de Berna, ruas de S. Geraldo: a visibilidade especular de Lucrécia Neves ..... .87

4.2 - *A cidade sitiada*: a crítica e o romance do futuro 99

4.3 - O gênero como performance 109

4.4 - Lucrécia Neves, a cidade e a pedagogia do casamento 124

4.5 - A linguagem de Macabéa, uma invisível no espelho 133

4.6 - Humilhados e ofendidos em uma sociedade alienada 139

4.7 - A releitura do Naturalismo em *A hora da estrela*, uma aula inaugural de Clarice Lispector 153

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS 170

6 – REFERÊNCIAS 180

INTRODUÇÃO

Neste estudo analisamos duas obras de Clarice Lispector: o seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, publicado em 1949, e a sua última produção, a novela *A hora da estrela*, publicada no ano da morte da escritora, em 1977. Tais livros têm em comum o fato de que trazem como personagens centrais duas mulheres em contextos socialmente periféricos. Lucrécia Neves e Macabéa, protagonistas de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*, respectivamente, diferem-se de G.H, de Laura, de Ana, de Joana, da Sra. Jorge B. Xavier, de Ângela Pralini e de outras tantas personas criadas por Clarice, porque elas enfrentam, nas histórias escritas pela autora, uma dupla anulação.

Como é sabido entre os estudiosos e os leitores da escritora, Lispector processou em sua obra uma crítica da mulher confinada nos limites do lar, anulada ali, mas, sobretudo, enredada na própria incapacidade de abandonar símbolos internalizados. Personagens como aquelas citadas acima – G.H., Laura, Ana, Joana, Sra. Jorge B. Xavier ou Ângela Pralini – ora são colocadas em luta com a linguagem, ora em travessias existenciais ou em descobertas epifânicas, ora em transgressões silenciosas realizadas por caminhos internos. Assim elas passam a ser emblemáticas no que diz respeito a essa luta contra o confinamento, bem como passam a ser reveladoras do sofrimento decorrente da internalização de signos opressivos. Entretanto, nos dois textos de nosso recorte, a essa anulação de um eu feminino, oprimido pelas relações de poder do patriarcado, soma-se uma anulação econômica.

Lucrécia Neves não está mais em um apartamento com quarto de empregada ao fundo, como está G.H., mas mora em um velho sobrado no subúrbio e, ambiciosa, vê como única saída possível um casamento: só assim chegaria à metrópole, onde seria reconhecida por um cachorro maltrapilho, onde seria anunciada por uma sirene de bombeiros, signo de perigo para essa roceira que, na Capital, de tudo faria para se adaptar ao novo modo de vida. Macabéa é uma datilógrafa em condição de semianalfabetismo, nordestina que migrou para o Rio de Janeiro, órfã de pai e mãe, sem ninguém no mundo, magra, virgem, faminta que se alimenta de cachorros-quentes, ganhando menos que um salário mínimo.

A questão é que, quando iniciamos esse trabalho, buscávamos então um recorte na produção clariceana que nos instigasse com certa originalidade. Já estávamos cientes

de que um(a) autor(a) deixa em torno de si um formigamento de vestígios verbais que falam num entrecruzamento indefinido e incessante. Sabedores, pois, de que a obra de um(a) escritor(a) é essa unidade variável, estando sempre em movência e em diálogos, como nos disse Michel Foucault em seu *A arqueologia do saber*, perguntamo-nos: como essa escritora, que muito escreveu sobre o silêncio de mulheres angustiadas em rotinas opressivas da média burguesia, dedicou-se ao retrato romanesco de personagens marginalizadas, não somente porque mulheres em uma sociedade comandada por homens, mas também porque suburbanas ou miseráveis? Essas condições das protagonistas foram essenciais para que optássemos por analisar *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, elegendo-as entre a obra de Clarice, composta por oito romances, uma novela, seis livros de contos, vasta produção de crônicas, além de cinco obras infantis.[1]

Lucrécia Neves e Macabéa pareceram-nos tão marginalizadas nas tramas que, para elas, a elaboração da fala e da linguagem articulada se lhes afigurava parca. Se na narrativa algo pareceu-nos propriamente falar, revelando as condições de subjugação dessas personagens, esse "algo" é representado pelos corpos das protagonistas, única posse real para elas. É por isso que o corpo da mulher passou a ser uma categoria de análise fundamental a este trabalho. Lispector buscou inseri-lo no *corpo-texto-em-expansão*, como disse Lucia Helena (2006), uma das autoras da fortuna crítica de Lispector com quem dialogamos nesta dissertação, precisamente com seu ensaio *Nem musa, nem medusa - itinerários da escrita em Clarice Lispector*.

A partir daí adveio um dos objetivos desta pesquisa: averiguar quais estratégias, dentro da arquitetura textual[2] de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*, foram utilizadas para fazer esses corpos falarem. Clarice Lispector trabalhou com textos de fluxo de consciência, produções que se caracterizam, conforme explica Robert Humphrey (1976), por dramatizarem as percepções mentais em um nível de pré-fala, ou seja, por fazerem emergir os pensamentos ainda não totalmente formulados ou conscientes das personagens, encenados no momento mesmo em que ocorrem e,

[1] Consideramos em nossa contagem apenas os livros lançados antes da morte da escritora, que faleceu no ano de 1977. A única exceção é o seu último romance, *Um sopro de vida (pulsações)*, que, embora tenha sido publicado postumamente, fora produzido entre os anos de 1974 e 1977. É o seu livro póstumo definitivo, lançado em 1978 a partir da organização de sua amiga Olga Borelli, que conviveu com Clarice durante oito anos e deu ordem aos originais.

[2] "Trama", conforme Tomachevski.

portanto, apresentados no truncado fluxo contínuo de ideias, sensações e ponderações mentais ainda pré-articuladas.

O fato é que observamos Lucrécia e Macabéa como não possuidoras de condições de empoderamento no mundo. Importante também ressaltar que, como bem disseram estudiosos de Lispector, como Benedito Nunes (2009), na obra clariceana a luta com a indomável linguagem é signo para a luta existencial das personagens. Sendo assim, supomos que tais protagonistas, alheias a uma profunda realização de si no meio social e sem condições plenas de articulações linguísticas, seriam estrategicamente retratadas em seus níveis de pré-fala. Mas como fazê-lo com base em monólogos interiores, como foi corrente em Lispector, se tais moças são apresentadas por narradores que dizem que nem inteligentes elas eram, isto é, que a elas o pensamento tampouco chegava, tais eram suas condições de alheamento nas tramas? Quais foram as estratégias utilizadas, nessas duas obras, para se conseguir captar a pré-fala, esse elemento que diz muito sobre a situação de anulação e angústia dessas mulheres?

Para responder a tais questionamentos atinentes ao âmbito narrativo, esta pesquisa traz, da seara literária, as articulações entre pensamentos de autores como Anatol Rosenfeld, Alain Robbe-Grillet, Linda Hutcheon, Norman Friedman, Robert Humphrey, Alfredo Carvalho ou Osman Lins, por exemplo. Utilizamos esses pensadores com o intuito de evidenciar como o declínio da perspectiva realista em Clarice Lispector deu-se em uma perspectiva singular, em comparação com os outros romances da escritora, nas obras *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*.

A hipótese que almejamos testar, nesta dissertação, é a de que os corpos femininos duplamente *des-centrados*, de Lucrécia Neves e de Macabéa, não poderiam ser retratados unicamente pelo viés da imersão nas correntes psíquicas das personagens, como muito ocorrera em obras como *Perto do coração selvagem* ou *A paixão segundo G.H*. Ora, a imersão na corrente psíquica seria estratégia narrativa impossível nesses casos porque o pensamento e as articulações linguísticas são muito difíceis às protagonistas de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*, tais eram suas condições de alheamento nas tramas. Como colocá-las em corrente psíquica autoconsciente profunda, se o pensamento, para elas, era parco? Supomos que essa impossibilidade seria, afinal, significativa para a crítica que a tessitura clariceana empreende com relação à marginalização dessas mulheres.

Apresentá-las exteriorizadas, em profusão com os objetos, apresentá-las de maneira óptica e descritivista, como acontece em *A cidade sitiada*, passou a ser, a nosso ver, indício de uma ironia referente à necessidade de exteriorização e de encenação de papéis sociais por parte da protagonista Lucrécia, bem como indício irônico da reificação que acomete essa personagem central.

Já com relação a Macabéa, vimos que a autora lança mão de procedimentos metaficcionais para fazer vir à tona a história da alagoana: a metaficção corrobora com o jogo irônico. Há a dificuldade da lida com a linguagem, vivida pelo autor Rodrigo S.M., personagem-escritor inventado por Clarice Lispector que capta no ar o sentimento de perdição dos nordestinos no Rio de Janeiro, resolvendo então escrever sobre a moça sertaneja no sul do país, talvez tomando essa resolução como tarefa ética fundamental, escrevendo sobre ela por "motivo grave de força maior", como vai dizer. Ora, Rodrigo S.M. está às voltas com a dureza das palavras, sem poder enfeitá-las, sem poder usar os verbos suculentos e os adjetivos esplendorosos que conhece. Se os usasse, poderia perder a história simples de sua protagonista. O drama do escritor com a linguagem aponta, irônica e invariavelmente, para a falta de linguagem que assola Macabéa, moça que tem medo das palavras, tão invisível que só poderia ser apartada da realidade nominada, pertencendo quase ao inominável, captada por Rodrigo em esforço extremo, sendo apenas um sussurro entre os fatos narrados.

Se nos perguntamos como Clarice retratou os corpos de mulheres duplamente anuladas, veremos que *A cidade sitiada* e *A hora da estrela* não podem, pois, retratar suas personagens como discursivamente empoderadas. São obras que têm de se filiar, assim, às pré-falas. Entretanto, nossa hipótese é a de que seria impossível, dada a inconsciência das protagonistas em questão, retratá-las em monólogos interiores autoconscientes. O intuito é ver como Lispector, sagazmente, usou de outros procedimentos, como a exteriorização, para compor suas personagens: seja por meio do adjetivo descritivo e óptico que desvenda Lucrécia Neves como exterioridade cênica, seja por meio da exteriorização do procedimento narrativo, na metaficcional *A hora da estrela*, que desvenda o processo de construção e de aparecimento do sujeito pelo viés da linguagem, bem como o drama linguístico-existencial dos apartados. Em ambos os casos, evidenciar-se-á um jogo irônico e paródico nas narrativas.

Essa parte propriamente referente aos textos de *A cidade sitiada* e *A hora da estrela* foi escrita no último capítulo do trabalho, o mais extenso, já na segunda metade da dissertação. Nele, capítulo quarto, inserimos mais incisivamente alguns críticos da obra lispectoriana, autores com os quais dialogamos. Atentamo-nos especificamente aos modos como estes, em particular Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet, receberam o romance de 1949 e, mais ainda, atentamo-nos à impossibilidade de se compreender essa narrativa, com todas as suas nuances, naquele contexto. A partir daí, utilizamos Alain Robbe-Grillet, aproximando-o de Clarice Lispector em *A cidade sitiada*, para buscar compreender como esse livro usou as descrições sensoriais e remontou à superficialidade da realidade. Articulamos, dessa maneira, o romance de 1949 às discussões, muito caras à década de 1950, sobre o romance do futuro ou o novo romance francês.

No que diz respeito à obra *A hora da estrela*, análise também expressa no quarto capítulo da dissertação, dialogamos com as discussões de Benedito Nunes sobre a linguagem-existência em Clarice Lispector. Ademais, trouxemos também à tona pesquisadores da contemporaneidade, como Goiamérico Felício e Lucia Helena, que veem Macabéa apartada do mundo do consumo, pressionada pelos ditames da sociedade de massa e, por isso, enredada num "sem palavras" infindável e aprisionador. Para entendermos esses sistemas pelos quais Macabéa se locomove, evidenciamos brevemente algumas discussões de Edgar Morin e Karl Marx, endossando o capítulo quarto com teorias de âmbito sociológico, usando-as sempre em articulação com o texto literário clariceano.

Na novela de 1977, ao tematizar o ato da escrita sob a figura de Rodrigo S.M., a linguagem passa a ser vista como um lugar de trânsito entre o dizer e o silenciar, sendo que o ato de narrar constrói e corrói, a um só tempo, a identidade instável de Macabéa, bem como a identidade da própria narrativa (HELENA, 2006). A questão é que a subjetividade da protagonista nordestina passa a depender de Rodrigo S.M., ou seja, de suas formas de composição, ao passo que este se transfigura e se vê na própria personagem que cria. Intentamos, no trabalho que se segue, desnudar essa reciprocidade entre identidade e alteridade nas obras em questão.

Assim, buscamos compreender como o *outro*, o corpo feminino abjeto desenhado pelas relações de poder do patriarcado e do capitalismo, não é apresentado,

pelos livros, nem *além* nem *aquém*, mas como *parte* daquele que lê e se identifica com a outridade. Não é por acaso que nos enternecemos, angustiamo-nos e nos revoltamos diante dos retratos de Macabéa e de Lucrécia Neves, personagens desvalorizadas, ex-cêntricas porque não ocupam os centros de poder nas relações. Justamente por isso, queremos mostrar como essas mulheres são tratadas nas narrativas por meio de suas ex-centricidades. O intuito é averiguar em que medida seus corpos são escritos mediante traços paródicos, ora porque o narrador exagera na visibilidade extrema da protagonista Lucrécia, descrita como objeto para ser visto por seus pares, ora porque o personagem escritor exagera na invisibilidade de Macabéa.

O termo ex-centricidade e a ideia de paródia vieram-nos a partir do estudo da obra de Linda Hutcheon. A paródia é a linguagem possível ao excluídos, aos ex-cêntricos, àqueles que estão jamais dentro, que estão quase fora. Ora, a esses, a possibilidade de fala mais real é aquela do traço paródico, isto é, aquela que exagera ironicamente os símbolos e emblemas que causam a opressão. A paródia, ao exagerá-los, denuncia tais símbolos opressores, mostrando-os como construções sociais e não como dados naturais e imutáveis. Interessante ressaltar aqui que também a noção de metaficção foi trabalhada a partir de Linda Hutcheon.

O quarto capítulo é a nossa viga mestra, lugar onde está a análise comparativa das obras e onde elas aparecem situadas na literatura brasileira. Parte em que, ademais, explicitamos qual foi a aula inaugural deixada por Clarice Lispector a autores e leitores. Conforme explicaremos neste capítulo – ao recorrermos ao autor Silviano Santiago (2004) –, o inovador da obra clariceana, que proporciona essa "aula" a quem se dedica aos escritos da autora, vem do fato de que, desde *Perto do Coração Selvagem*, a literatura brasileira passa a não ter de, necessariamente, desaguar no acontecimento histórico. Isso quer dizer que a trama novelesca "inaugurada" por Lispector, diferindo da história literária escrita em moldes oitocentistas, não tem a necessidade de buscar um suporte alheio às palavras e exterior ao texto (SANTIAGO, 2004).

A escritora tem o mérito, que lhe confere ineditismo nas letras nacionais, de mergulhar na "própria matéria da palavra" e na "sintaxe". (SANTIAGO, 2004, p. 233). Tal mergulho exigirá um novo leitor, que não mais poderá digerir a palavra literária somente a partir do curso da história nacional ou da formação da consciência de

nacionalidade, como era usual na literatura brasileira anterior à obra de Clarice (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Essas discussões atinentes à estética inaugurada por Lispector e, fundamentalmente, concernentes à arquitetura semântica e textual que se desenvolve em *A cidade sitiada* e em *A hora da estrela* estão neste quarto capítulo, ponto crucial de nossa análise. E os três primeiros capítulos deste trabalho? Eles se referem, sem perder de vista o texto clariceano, a algumas abordagens que substanciam questões atinentes ao corpo e à subjetividade da mulher dentro do universo narrado.

No primeiro capítulo, por exemplo, é explicado o conceito de estética da existência, aquele esmiuçado por Michel Foucault em *A hermenêutica do sujeito*. De acordo com tal conceito, os indivíduos, mesmo pressionados pelas instâncias disciplinares da sociedade (a escola, a igreja, a fábrica etc.), ainda tentam um governo de si autônomo. A partir daí, desse governo de si que muitas mulheres tentam estabelecer nas histórias de Clarice, trouxemos à tona características gerais referentes à obra da autora e explicamos algumas de suas metáforas, mas sem nos atermos ao recorte específico desta pesquisa. No segundo capítulo, questões estruturais da obra de Lispector, em um âmbito geral, virão à tona: explicaremos, sobretudo a partir de Anatol Rosenfeld, as formas de derrocada da perspectiva una e realista nos romances da autora, bem como tentaremos entender o sujeito clariceano a partir da desestabilização identitária. Neste ponto, teóricos como Stuart Hall integraram nosso arcabouço.

O capítulo terceiro, por fim, traz à tona nossa análise sobre o corpo feminino imerso nas relações de poder do patriarcado: conceitos como poder, corpo, assujeitamento nas sociedades de sexo são evidenciados, sobretudo, a partir de Michel Foucault. Também recorremos a Simone de Beauvoir para explicitar quais são os lugares autorizados às mulheres a partir das construções sociodiscursivas, muitas vezes misóginas, da modernidade. Válido ressaltar que tudo isso é feito sem escantear a narrativa lispectoriana, pois a metodologia de análise aqui adotada segue a lição estabelecida por Antonio Candido (1976): o social (os fatores externos à obra, os aspectos da realidade) importa não meramente como causa da obra literária, tampouco somente como significado dela, mas tem vez como "elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura" (CANDIDO, 1976, p.4).

É por isso que o nosso método, durante os quase três anos em que nos dedicamos ao estudo de Clarice, foi sempre orientado no sentido de buscar compreender como a narrativa literária e suas estratégias composicionais estão conectadas com as realidades sócio-históricas. Perguntamo-nos em que medida as concepções essencializadas de um "eu feminino", enredado na imanência e apartado na esfera do lar, exigiram formas de escrever que priorizassem as pré-falas ou os fluxos de consciência. Perguntamo-nos em que medida a pluralidade de centros de poder e as variadas posições-sujeito (identidades intercambiantes e móveis) fizeram com que as narrativas literárias também esgarçassem as sequências de causa e efeito, descentrando os "eus" das personagens, colocando-as enredadas em um mundo não coeso, em uma realidade dionisíaca.

Nosso percurso na teoria sociofilosófica feminista nos levou, no capítulo quarto, à ideia, expressa por Judith Butler, da derrocada do gênero feminino como perspectiva essencializada. Por nossa metodologia, voltada à análise conjunta de texto e contexto, foi surpreendente perceber como Lispector, e aqui não importa se intencional ou intuitivamente, antecipou a não essencialização de corpos femininos.

A crítica à "essência feminina" passou a ser mais intensamente debatida nos estudos feministas apenas na segunda metade do século XX. Entretanto, Clarice, no romance *A cidade sitiada*, escrito ainda na década de 1940, antecipa-a. E ela o faz na própria estrutura narrativa descritivista de seu romance, que é realçadora da exterioridade cênica de Lucrécia Neves. E também o faz, já em 1977, com o uso da metaficção em *A hora da estrela*.

Ora, essas duas estratégias narrativas (narrativa óptica e descritivista, no romance de 1949, e metaficção, na novela de 1977) expõem o processo de construção, e nunca natural, da realidade humano-linguística. Se tal realidade jamais possui um status ontológico prévio, vê-se, na própria estrutura pensada por Clarice Lispector, a derrocada de uma "essência feminina" prévia e imutável, natural e segregadora.

Por fim, vemos em Lispector uma exacerbação estratégica daquilo a que Mikhail Bakhtin (2010) chamou de "inacabamento fragmentário" do gênero romanesco. O teórico diz que é própria ao romance uma gravitação em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado, sendo característico que ele se ligue à atualidade como tal, aliando-

se ao presente transitório, instável e "vulgar". Clarice geralmente evidenciou esse teor do instantâneo fugidio vívido no agora.

Desta feita, a escritora trabalha com uma linguagem selvática[3], prezando o *tema atemático*: muitas vezes a sua matéria de escrita é o próprio silêncio de que somos feitos, captado paradoxalmente por meio de palavras, captado no malogro da linguagem. O interessante e motivador foi perceber que, quando se trata de mulheres pobres, o silêncio é emblematicamente hiperbolizado. Um silêncio gritante aparece em cada entrelinha de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*: mudas, Lucrécia Neves e Macabéa têm de falar por meio de seus corpos paródicos, ora exibíveis, ora invisíveis.

[3] Expressão utilizada em *Água viva* (1973). Aqui, cabe retomar um pequeno trecho para ilustrar o mundo selvagem de onde emerge, para Clarice, a linguagem: "Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. [...] Será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim. E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta [...] Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras - limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer." (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15)

1 – O ENTRELUGAR DAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA EM PALIMPSESTO

> *De uma coisa eu tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque o meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? (Clarice Lispector em A hora da estrela)*

O primeiro desafio que se coloca a quem queira estudar a obra de Clarice Lispector, a quem almeje desnudar essas "coisas delicadas e vivas" tecidas pela autora – retomando aqui a epígrafe retirada de *A hora da estrela* –, é o de definir um recorte preciso no amplo universo ficcional[4] tramado pela escritora. Para que se esclareça como fizemos a escolha das obras que vamos analisar, e para que o leitor entenda como se deu a formulação de nossas hipóteses, vamos neste primeiro capítulo a explanações acerca de nosso percurso teórico, apresentando-o em paralelo ao itinerário de leitura da obra clariceana.

Empreendemos aqui, para chegarmos aos motivos que levaram ao nosso recorte, uma leitura caleidoscópica da obra de Lispector, buscando, em vários textos da autora, as influências de uma escrita sobre a outra, as remanescências e recordações de um texto no outro, as sombras de um conto em uma crônica, de um romance em uma novela... Priorizamos esse método, a que chamamos de leitura em palimpsesto, pois acreditamos, tal como apontou Gerard Genette (1989), que é na "relação secreta ou manifesta com outros textos" que se dá o mecanismo de significação literária da obra, indo além do sentido específico de uma produção e chegando, assim, à melhor compreensão do todo autoral do universo narrado.

Neste estudo, veremos quais foram as estratégias narrativas, na ficção clariceana, para se colocarem os corpos femininos das personagens no jogo entre o controle social, expresso nas tramas a partir das relações das protagonistas com o seu entorno, e a resistência a ele. Da ficção clariceana, particularmente, atentar-nos-emos ao romance *A cidade sitiada* (1949) e à novela *A hora da estrela* (1977). Importante salientar que nessa primeira parte do trabalho mesclamos ao nosso arcabouço teórico análises da obra

[4] Composto, como já dissemos, por oito romances, uma novela, seis livros de contos, vasta produção de crônicas, além de cinco obras infantis.

de Lispector como um todo, não nos filiando, especificamente, ao recorte aqui evidenciado. Isso porque o intuito é que o leitor, que por ora se dedica a essas páginas, compreenda as motivações que nos levaram, nessa ampla lavra literária de Clarice, a escolher como focos principais *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, situando tais livros na produção da escritora.

Ao nos referirmos aos "corpos femininos" da tessitura clariceana, devemos nos atentar que o controle social é expresso, no universo ficcional da autora, como exterior às protagonistas, mas que também pode ser internalizado por elas manifestando-se nas autocobranças, tristezas, culpas, realizações possíveis e outras socialmente não estimuladas. Partimos do pressuposto de que a resistência, na maioria das obras de Clarice Lispector, se dá quando suas personagens buscam um exercício de si libertador, um autoconhecimento – expresso na narrativa em fluxos de consciência – capaz de promover formas mais prazerosas, ou ao menos mais conscientes, de subjetivação.

É afinal Lispector quem um dia retratou a travessia existencial de G.H, acompanhada pelo leitor em alegria difícil,[5] ou quem certa vez descreveu, de forma escultural, a descoberta do corpo e da sexualidade nos movimentos do banho de Joana.[6] Desta feita, quando centra a narrativa nos caminhos e descaminhos de um "eu" que toma por completo a tela do romance, a literatura da autora traz-nos o que a filosofia foucaultiana chama de "estética da existência": esse exercício de autoconhecimento que

[5] Na epígrafe do romance *A paixão segundo G.H*, a escritora, após recomendar que o livro "fosse lido apenas por pessoas de alma já formada", diz que sua protagonista G.H deu a ela uma "alegria difícil", mas que se chama alegria. (LISPECTOR, 1998b). De fato, ao leitor que acompanha os fluxos de consciência de G.H, a personagem oferece um júbilo penoso: em leitura angustiante, seu interlocutor é convidado a seguir uma travessia existencial, aprendendo penosamente a sair do "eu" e chegar à alteridade radical. G.H nega a "mulher construída" que sempre fora, buscando chegar ao núcleo da própria vida. O quarto de sua empregada - lugar onde empreende sua travessia existencial - era o oposto daquilo que ela criara em sua casa: "No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali *(no quarto)* o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra" (LISPECTOR, 1998b, p. 42 e p. 43). Aos leitores, resta a descoberta de que a vida vai além das construções e organizações, de que a vida vai além de um "jogo de cortinas" preparado.

[6] Protagonista do livro *Perto do Coração Selvagem*, romance de estreia de Lispector, lançado no ano de 1944. Como indicativo de leitura, segue pequeno trecho do banho de Joana, excerto metafórico no que diz respeito à descoberta sexual da personagem: "A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. (...) Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. (...) Alisa a cintura, os quadris, sua vida. Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. (...) A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. (...) A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto". (LISPECTOR, 1998c, p. 64-65).

conduz sujeitos a formas mais conscientes – e, portanto, mais livres e difíceis – de subjetivação e assujeitamento. Importante ressaltar que usamos esses conceitos a partir de Michel Foucault, de seu curso ministrado no Collège de France e registrado no livro *A hermenêutica do sujeito*.

Para entendermos o que Michel Foucault quer dizer por "subjetivação" – essa busca pelo autoconhecimento que evidenciamos em parte das personagens de Clarice – vale dizer que o filósofo busca, em *A hermenêutica do sujeito*, a origem, na cultura ocidental, da preocupação com a subjetividade. Ele mostra que foi nos últimos séculos da era pagã e nos primeiros da era cristã (seu estudo engloba o período que vai do século V a.C ao século V d.C) que o mundo antigo fora dominado por um regime de austeridade que implicava um constante cuidar de si, uma conversão a si que exigia técnica e esforço, consistindo na permanente vigília com relação aos prazeres, aos vícios e às adversidades que afetavam os sujeitos.

O fato é que o filósofo busca estudar um "cuidado de si" – praticado, sobretudo, pelos estoicos – que assume a forma de um princípio geral e incondicionado, de uma regra coextensiva à vida. A partir desse modelo helenístico[7] vemos então como o "eu", ainda no mundo antigo, surge fundamentalmente como meta, como "o fim de uma trajetória incerta, e eventualmente circular, que é a perigosa trajetória da vida" (FOUCAULT, 2006, p. 304).

E o estudo do momento histórico em que o "eu" passa a se constituir como preocupação sistemática no curso da vida é importante a Foucault, vez que seu objetivo é o de compreender as relações entre a verdade e o sujeito. Esse é um dos temas que são mais caros à sua filosofia. Exemplos de perguntas constantes que norteiam seu pensamento: como, por que e a que preço nos empenhamos em construir um discurso verdadeiro sobre o sujeito que não somos, ou seja, aqueles sujeitos loucos ou delinquentes? Como e a que preço sustentamos, por outro lado, um discurso verdadeiro sobre o sujeito que somos enquanto falamos, trabalhamos e vivemos? No caso da

[7] Michel Foucault, em seu *A hermenêutica do sujeito*, se volta, precisamente, ao estudo da moral cínica, epicurista e estoica. A expressão "helenística" foi usada, segundo o autor, apenas "para simplificar as coisas e atribuir um nome puramente histórico, um marco cronológico" (FOUCAULT, 2006, p. 309).

sexualidade, como e a custa de que sustentamos as verdades sobre o sujeito que somos direta e individualmente para nós mesmos? [8] (FOUCAULT, 2006, p. 308).

O fato é que, se correntemente se atribui à obra foucaultiana as análises do fenômeno do poder, vemos que a preocupação do filósofo com relação a esse tema não é justificada pelo entendimento do fenômeno em si. Ora, estudá-lo aqui tem o propósito de, justamente pelo viés dessas relações de poder que transpassam o indivíduo, entender o sujeito e suas verdades. É no texto *O sujeito e o poder* (1995) que Michel Foucault evidencia:

> Não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa. É verdade que me envolvi bastante com a questão do poder. Pareceu-me que, enquanto o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em relações de poder muito complexas. (FOUCAULT, 1995, p. 232)

Pelo fenômeno do poder, que será explicitado por nós em momento mais oportuno, ainda neste capítulo, o filósofo pretende entender quais foram os modos de objetivação que transformam seres humanos em sujeitos: como os sujeitos aparecem nos discursos da ciência, como eles são divididos em relação aos outros e como se dá sua constituição no domínio da sexualidade.

Com o objetivo de atender a essas proposições, com a gana por esmiuçar as relações entre a construção da subjetividade e a construção de verdades, Foucault considera, então, de suma importância o momento da cultura helenística e romana em que o cuidado de si surge como uma "arte autônoma e autofinalizada", como aquilo que valoriza a existência inteira. Afinal, é justamente nesse período que, pela primeira vez, a subjetividade vai aparecer como objeto do conhecimento. Ora, a um estudioso que tem como meta a compreensão dos modos pelos quais os seres humanos se tornaram sujeitos, esse só pode ser, pois, um momento peculiarmente importante e decisivo na história do pensamento, período em que se achou comprometido até mesmo nosso modo de ser de sujeito moderno (FOUCAULT, 2006, p. 12).

E nessa época, na moral antiga, a estética da existência era uma arte que incluía

[8] Evidenciamos que o estudo das formas de objetivação do sujeito no discurso – de que forma o sujeito que fala, que trabalha e que vive aparece nos discursos da linguística, da economia e da biologia? – se deu em obras como *As palavras e as coisas*. Já a pesquisa sobre a objetivação do sujeito segundo o que Foucault chama de "práticas divisoras" (o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os bons meninos) aparece em muito na obra *Vigiar e Punir*. Por fim, a última grande forma da qual fala Foucault, a saber, aquilo que o sujeito é direta e individualmente para ele mesmo no que tange à sexualidade, foi foco de discussões em obras como *A história da sexualidade* (três volumes).

> a ideia de inscrever uma ordem na própria vida, mas uma ordem imanente, que não seja sustentada por valores transcendentais ou condicionada do exterior por normas sociais: 'a moral dos gregos está centrada em um problema de escolha pessoal e de uma estética da existência. A ideia do *bíos* como matéria para uma obra de arte estética é algo que me fascina. Também a ideia de que a moral pode ser uma estrutura muito forte de existência sem estar ligada a um sistema autoritário, nem jurídico em si, nem a uma estrutura da disciplina [...] Mas da palavra "obra" devemos aqui reter mais a dimensão artesanal do que artística. Essa ética exige exercícios, regularidades, trabalho; porém sem efeito de coerção anônima. A formação, aqui, não procede nem de uma lei civil nem de uma prescrição religiosa: 'o governo de si, com as técnicas que lhes são próprias, tem lugar *entre* as instituições pedagógicas e as religiões de salvação'. O eu com qual se tem relação não é outra coisa senão a própria relação. (GROS *in* FOUCAULT, 2006, p. 643-644-646)

Tomamos Foucault e seu estudo do momento histórico em que o "eu" surge como meta, como objeto de preocupação sistemática e generalizada, porque em Clarice é muito recorrente a ideia desse *bios* que se constitui "obra de arte estética". O que queremos dizer é que suas personagens, no geral, fazem de suas próprias vidas e de seus próprios "eus" objetos de seus discursos. Ademais, elas buscam uma arte da existência que inclui a persistência, a dificuldade e o conflito decorrentes do "encontrar-se" ou do "conhece-te a ti mesmo". Nas protagonistas de Lispector, o "governo de si", tal como nas descrições de Foucault, exige minúcia artesanal, exige labuta e dedicação exaustiva daquelas que tentam, e nem sempre conseguem, um exercício de autoconhecimento.

Assim, as tintas literárias clariceanas usualmente pintam um "exercício de si sobre si" que é libertador porque paradoxalmente revela o aprisionamento e as parcas existências de suas personagens. Pululam da obra da autora monólogos interiores, esses "gritos mudos", pois lançados apenas nos torvelinhos da mente, de mulheres que se debatem na solidão, na angústia e no desespero do "não ter o que fazer". Deles, irrompe um exercício de autoconhecimento que não respeita às coerções sociais: um "voltar-se a si mesma" que desponta entre as religiões de salvação e as instituições pedagógicas, afrontando-as. Nesse sentido também, quando Foucault propõe, em *A hermenêutica do sujeito,* formas de autoconhecimento que aliem o ético ao político em direção a uma estética da existência – e não apenas nos diz sobre formas coercitivas de assujeitamento –, também identificamos aí os tons da escritura de Clarice.

1.1 - Da sujeição às disciplinas à subjetivação consciente: cavalos alados, cavalos livres

A tessitura de Clarice, de seus romances ou contos, e até mesmo de suas crônicas – gênero que a própria escritora admitia não ser sua especialidade –, não oferece a seus leitores a possibilidade de um mundo resolvido. Na literatura clariceana, não há o retrato de uma realidade bela, aprazível e ordenada. Talvez por isso, o amigo Rubem Braga, em carta à escritora datada de 4 de março de 1957, revela o que muitos de nós, seus leitores, também sentimos quando nos deparamos com a pena de Lispector:

> [...] saio meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas), é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo em que faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro. Leio o que você escreve com verdadeira emoção e não resisto a lhe dizer muito e muito obrigado por causa disso. (BRAGA *in* LISPECTOR, 2002, p. 219)

Saímos crispados dessa leitura porque captamos, pelo texto de Clarice, a beleza sórdida – exatamente aquilo que nos deixa menos sólidos e seguros, como diria Rubem Braga – de um mundo enredado nas ambiguidades, nas polissemias, com seus personagens em errância: com suas mulheres que, sendo por vezes signos da nulidade, da opressão e do desespero cotidiano, angustiadamente almejam encontrar a si mesmas.

O fato é que, em Lispector, o retorno a si, mesmo que desponte entre as religiões de salvação e as instituições pedagógicas, afrontando-as, não se faz em exercício puro e pleno de liberdade. As personagens não dão conta, pois, de uma prática de si totalmente livre, desprovida de pressões sociais e opressões. Tomando aqui emprestadas as palavras de Frédéric Gros, no ensaio que encerra o volume *A hermenêutica do sujeito*, a estética da existência, de que falamos neste trabalho, não pressupõe um exercício de si sobre si de um "sujeito livre se autocriando no éter a-histórico de uma autoconstituição pura" (GROS *in* FOUCAULT, 2006, p. 637).

Aqui, é válido ressaltar que Michel Foucault muito se dedicou, até o ano de 1980, às técnicas de dominação que produzem sujeitos passivos. Somente depois desse ano – em maturação lenta, num percurso que foi "menos uma revolução do que um caminhar intelectual sem ruptura nem alarde" –, o filósofo vai conceber uma autonomia

relativa das técnicas do eu (GROS *in* FOUCAULT, 2006, p. 637). Entretanto, embora relativamente autônomos, é impossível que esses sujeitos se autocriem e se desdobrem autenticamente sem as influências e as contingências da história.

Historicamente datados, os regimes disciplinares e o biopoder, conforme Foucault, são ordenadores de corpos. As disciplinas são a escola, o quartel, o hospital, as prisões e as demais instâncias coercitivas que prescrevem maneiras de agir e de pensar e que, assim, produzem sujeitos. O biopoder é, justamente, essa inscrição de normas nos indivíduos, que faz com que eles mesmos internalizem e corporifiquem, em um processo por vezes inconsciente, a lei, o "socialmente esperado e conveniente" e, sobretudo, a autovigilância.

Todavia, a partir de 1980, o filósofo passou a ver que esses sistemas não trazem à tona apenas subjugação e controle, mas também e paradoxalmente zelam por uma relativa autonomia e liberdade, necessárias à própria manutenção dos mecanismos de poder. Em *A hermenêutica* já notamos, pois, uma concepção de sujeito obtida no cruzamento entre uma técnica de dominação e uma técnica de si, ambas historicamente datáveis. "Ele *(o sujeito)* é a dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição, segundo duplicações, ao sabor da história, que mais ou menos se recobrem" (GROS *in* FOUCAULT, 2006, p. 637).

Isso quer dizer que aos processos sociais de normalização, às estratégias disciplinares e à biopolítica, que formam e moldam os sujeitos conduzindo-os a sistemas alienantes de identificação, condensam-se justamente técnicas de si que conduzem à resistência e à maior liberdade. E se saímos crispados da leitura de Clarice, se seus enredos nos provocam um mal-estar profundo e paradoxalmente salutar – uma extrema consciência do instante-já da vida, acompanhada de uma indizível sensação de angústia –, é porque desnudamos, como já dissemos, personagens femininas que não nos codificam um mundo em ordem porque elas estão no *entrelugar*, deslocadas, colocadas em um estado ambíguo de *sujeição* às disciplinas e de *subjetivação* consciente.

Por vezes elas são mostradas – nesses romances nos quais a ação é mínima[9]– como sujeitos que internalizam o controle e a lei; mostradas como mulheres

[9] Nos romances e contos de Clarice "não eram os fatos que ganhavam importância e sim a experiência e aprendizagem interior de seus personagens" (LIMA, 2007, p. 69). Desta feita, diz-se *ação mínima* porque

assujeitadas, isto é, confinadas nas disciplinas que a sociedade lhes destinou; inseridas em um sistema – que irrompe das entrelinhas da criação artística – em que seus corpos são transpassados por vigilâncias infinitesimais, ordenações meticulosas, constante adestramento e distribuição de forças, exames médicos e psicológicos infinitos, autoconfissões permanentes sobre seu sexo e sua sexualidade (FOUCAULT, 1999, p. 136-137).

Mas ora também elas são o símbolo da transgressão, mulheres que não cumprem o socialmente esperado e que paradoxalmente, de tão deslocadas, angustiam-se por não cumpri-lo. Vemos uma Laura, personagem do conto "A imitação da rosa" [10], que, com insuficiência ovariana, não tem filhos. Ela se coloca em estado puro de contemplação e mudez, recusando-se a seguir a ordem de "boa esposa", recusando-se, pois, a levar uma vida de zelo e préstimos ao marido Armando. Angustiada por ter de corresponder às expectativas impostas às mulheres pela sociedade no final da década de 1950 – o zelo com o lar, os cuidados com o marido e o recato e a resignação "instintivos" de uma "boa" mulher –, a personagem se prostra em exílio interior e, somente quando embarca na metáfora da insanidade, consegue assumir sua independência e afirmar sua própria subjetividade.

Comovemo-nos com uma mulher – não nomeada na trama e, portanto, podendo simbolizar metonimicamente todas suas congêneres – que vai ao Jardim Zoológico em busca do ódio que lhe pertencia por direito, ela que na vida só aprendera a se resignar e amar.[11] Deparamo-nos com Angelas Pralinis que abandonam os geniais e intelectuais Eduardos, tudo porque querem viver com liberdade e verdadeira fruição, gozando a simplicidade purificadora da natureza, gozando a falta de artifícios, a ausência de encenações[12].

---

o centro das narrativas não é ocupado por aventuras extraordinárias ou peripécias, mas pelos pensamentos e pela angústia das personagens, pela difusa repercussão dos fatos na interioridade daqueles que transitam na história.

[10] Conto incluído no volume *Laços de Família* (1960).

[11] Personagem de "O búfalo", o último dos treze contos de *Laços de Família*, que parece dizer, em decorrência do uso do discurso indireto livre empreendido pelo narrador: "Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito, mas que em dor ela não alcançava? Onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? (...) Oh não mais esse mundo! Não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida" (LISPECTOR, 1998d, p. 131).

[12] Angela Pralini aparece pela primeira vez na obra clariceana no conto "A partida do trem", segundo texto de uma coletânea intitulada *Onde estivestes de noite*, lançada em 1974. Posteriormente, o nome é retomado no romance *Um sopro de vida (pulsações)*.

Do pensamento de Angela Pralini, em "A partida do trem", depreendem-se trechos fundamentais para que o leitor compreenda a reivindicação agônica por um Si-Mesmo, reivindicação que nomeamos de *técnica de si* ou que chamamos de busca por uma subjetivação mais consciente (e, não, um mero assujeitamento às instâncias disciplinares).

Essa luta por um sentido de si autônomo é costumeiramente empreendida pelas mulheres da lavra de Clarice e se constitui, justamente, como fundamental transgressão de suas actantes. Expliquemos. Conforme explicita Marilena Chauí em ensaio intitulado *Participando do debate sobre mulher e violência* (1985), a subjetividade feminina foi construída, no sistema patriarcal, de um modo "dramático": um modo que teve a estranha peculiaridade de colocar a feminilidade como dependência.

Desta feita, de acordo com a construção sócio-discursiva da subjetividade feminina, as mulheres seriam *pelos* outros, que definiram seus atributos, e *para* os outros, aos quais os atributos são destinados. Vê-se assim uma situação de *heteronomia*: somos aquelas correntemente definidas em prol de outrem, isto é, designadas, a priori, como mães, filhas ou esposas e, portanto, incompletas ou "perdidas" quando negamos o casamento ou quando dissemos "não" à maternidade. Atribuindo uma condição heterônoma à feminilidade, a sociedade, em sua misoginia, costumeiramente nega às mulheres a "qualidade de ser com os outros" e de "os outros serem para elas". (CHAUÍ, 1985, p. 47-48).

Entretanto, é válido ressaltar que um sujeito só se forma no bojo das relações sociais e no seio das sujeições a sistemas disciplinares, moldando-se nas tentativas de estabelecimento de uma estética de si que se componha nas dobras da subjetivação sobre a sujeição. Dessa forma, é claro que *ser para o outro* é condição *sine qua non* de existência, vez que um sujeito é desconhecido de si para si mesmo. Evidenciamos que a própria Marilena Chauí reconhece, em sua tessitura, tal argumento. "Ser para o outro, evidentemente, é uma forma de ser que se realiza para todos, pois o que somos para nós está intimamente articulado ao que somos para outros." (CHAUÍ, 1985, p. 48). Todavia, a filósofa explica que a dependência não advém, propriamente, da necessidade da outridade, mas da ausência de reconhecimento: tal dependência não existiria se a forma primordial que nos define como sujeito não nos definisse originalmente "para os outros", mas nos definisse como "para nós com os outros" (CHAUÍ, 1985, p. 48).

Assim sendo, se não há reciprocidade nas relações, se toda e qualquer diferença acaba sendo convertida em desnível hierárquico, às mulheres a liberdade não é

diretamente estimulada, pois esta pressupõe autonomia, pois esta pede formas de coexistência em que a tônica seja o reconhecimento mútuo.

E é nesse sistema que Angela Pralini se locomove, quando está no vagão de trem, fugindo de Eduardo, rumo à fazenda da tia. Ela vê no companheiro – em verdade, na heteronomia – o seu suicídio. Esquivando-se dele, a protagonista busca para si um *bios* que lhe apetece e diz estar cansada de sua situação heterônoma. Situação pela qual Pralini tentava ser o que *ele* achava que ela era, escondendo sua inteligência para que o namorado se sobressaísse:

> Desde que descobrira – mas descobrira realmente com um tom espantado – que ia morrer um dia, então não teve mais medo da vida, e, por causa da morte, tinha direitos totais: arriscava tudo. (...) Eduardo a transformara: fizera-a ter olhos para dentro. Mas agora ela via para fora. Via através da janela os seios da terra, em montanhas. Existem passarinhos, Eduardo! Existem nuvens, Eduardo! Existe mundo de cavalos e cavalas e vacas, Eduardo, e quando eu era menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (LISPECTOR, 1999b, p. 24)

Ou ainda:

> Eduardo, pensou ela para ele, eu estava cansada de tentar ser o que você achava que sou. Tem um lado mau – o mais forte e o que predominava embora eu tenha tentado esconder por causa de você –, nesse lado forte eu sou uma vaca, sou uma *cavala livre* e que pateia no chão, sou mulher da rua, sou vagabunda – e não uma "letrada". Sei que sou inteligente e que às vezes escondo isso para não ofender os outros com minha inteligência, eu que sou uma subconsciente. Fugi de você, Eduardo, porque você estava me matando com essa sua cabeça de gênio que me obrigava a quase tapar os meus ouvidos com as duas mãos e quase gritar de horror e cansaço. E agora vou ficar seis meses na fazenda, você não sabe onde estarei, e todos os dias tomarei banho no rio misturando com o barro a minha abençoada lama. (LISPECTOR, 1999b, p. 28, *grifos nossos*)

As "cavalas livres" de Clarice. É interessante, e muito nos chamou a atenção, a recorrência desta imagem no todo da letra de nossa autora. Um dos textos de nosso recorte, *A cidade sitiada* (1949), por exemplo, apresenta já em seu primeiro capítulo, intitulado o "Morro do Pasto", as visões oníricas da pobre Lucrécia Neves em direção ao pasto no topo do morro, pasto que pairava sobre o subúrbio S. Geraldo:

> A moça esperava paciente. Que espécie de verossimilhança viera procurar no morro? *Ela espiava*. (...) Mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros – uma cabeça fria e escura de cavalo – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor. (...) Meio sentada no leito, Lucrécia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estancarem no ponto mais

> alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha *quereria* responder com as gengivas à mostra. Na inveja do desejo o rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. (LISPECTOR, 1998e, p. 26-27, *grifos nossos*)

Por esse excerto, não vemos uma Lucrécia, que está em seu quarto a dormir e a sonhar, em reivindicação consciente por autonomia e liberdade. De fato, ao longo do romance, percebemos o contrário: uma jovenzinha casadoira, num subúrbio da década de 1920, que ansiava por mais, mas que ficava sempre à espera do *outro* para lhe tirar daquele lugar-cortiço em que vivia e para lhe dar uma vida melhor.

Todavia, em Lispector a cognoscibilidade dos signos depende de sua própria ambiguidade, vez que sua escritura se estabelece como busca e fragmentação (BORGES, 1999, p. 16-17). E se de sua lavra nós nunca podemos esperar respostas em círculos fechados, porque na verdade o que se produzem são interrogações (BORGES, 1999, p. 16-17), não podemos admitir uma submissão inconteste e absoluta de Lucrécia, porque afinal, ao menos nos sonhos de muitas de suas noites, a moça sente "a inveja do desejo", quer os dentes rangendo e as gengivas raivosas e evidentes, almeja "eriçadas crinas" e sonha, em imagem totalmente emblemática à liberdade da mulher, com animais com seus "dorsos sem cavaleiros" (LISPECTOR, 1998e, p. 27).

Mais interessante ainda é a referência feita pela instância narrativa: "porque não havia tempo a perder: mesmo de noite a cidade trabalhava fortificando-se e de manhã novas trincheiras estariam de pé". É de noite que vêm os sonhos com os cavalos livres; é de noite que a imagem dos potros e éguas se confunde a figura da mulher; é de noite que ambos, animal e moça na cidade, fortificam-se: ela livre nos sonhos, os equinos no morro do pasto soltos sem rédeas. Entretanto, ao raiar do dia, cavalo e mulher pobre estão completamente confinados nesse subúrbio, ele também inteiramente sitiado.

Nessas imagens, a heteronomia – expressa em Lucrécia Neves por sua esperança de mudar de vida por meio de outrem, de um casamento que a levaria para além de S. Geraldo – é relativizada a partir da angústia da personagem. No decorrer do livro, ora em sonho, de forma inconsciente, ora por pressentir um silêncio e uma solidão inexplicáveis, ora por vislumbrar cavalos sem ginetes domadores, a personagem parece

ter a vontade, embora não a expresse por palavras e tampouco consiga conscientemente pensá-la, de se subjetivar como um ser rebelde.

Ao nos atentarmos às várias imagens que indicam o cavalo como signo da liberdade e ao nos atermos à junção metafórica, expressa em mais de um livro da autora, da figura dos equinos livres com as personagens femininas, empreendemos uma leitura que, fundamentalmente, considera a transtextualidade da obra clariceana. Gerard Genette (1989, pp. 9-10), em seu livro *Palimpsestos – la literatura en segundo grado*, diz que todo texto apresenta uma transcendência textual, isto é, uma relação "manifesta ou secreta" com outros textos. Para este autor, tal relação transtextual – assim chamada por Genette, mas apresentada por autores como Julia Kristeva[13] ou Michael Riffaterre como *intertextualidade* – é a base da própria literariedade (GENETTE, 1989, p. 11). Riffaterre, citado por Genette, vai dizer:

> O intertexto é a percepção, pelo leitor, das relações entre uma obra e outras que a precederam ou que vieram depois dela. [...] A intertextualidade é o mecanismo próprio da leitura literária. Com efeito, somente a intertextualidade produz a significação, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, não produz mais que o sentido. (RIFFATERRE *apud* GENETTE, 1989, p. 11)[14]

Gerard Genette concorda com este argumento, embora conceba a intertextualidade de maneira menos extensiva que Riffaterre, entendendo-a apenas como um dos elementos da transtextualidade. Esta engloba, além do intertexto: o paratexto (sinais acessórios, o entorno do texto, tais como o prefácio, a orelha, o título, os subtítulos, as notas, as epígrafes, etc.); o metatexto (comentário de ordem crítica, em uma obra, sobre outra, retomando-a, tal como ocorre em *A Arte Poética* com a referência de Aristóteles a *Édipo rei*, de Sófocles); o arquitexto (o pertencimento, sempre sujeito a discussões e às flutuações da história, de um texto a este ou aquele gênero, sendo que tal estatuto genérico jamais é assunto da própria obra,[15] apenas aparecendo, aqui e ali, em alguns sinais acessórios paratextuais, como nos subtítulos).

---

[13] Gerard Genette diz que a denominação de Kristeva forneceu base à sua teoria: "esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico" (GENETTE, 1989, p. 10).

[14] Tradução livre do trecho: "El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido. (...) La intertextualidad es (...) el mecanismo próprio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, comun a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido."

[15] Gerard Genette deixa claro que o estabelecimento do gênero não deve ser preocupação evidente no texto: "trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual." Segundo ele, o estatuto genérico de um texto é tema para o leitor, para o público, para a crítica, e só ganha

Além dessas transtextualidades mencionadas até aqui, a guisa de breve contextualização teórica, há o hipertexto. A hipertextualidade ocorre quando um texto, nomeado por ele de hipertexto, deriva de outra produção preexistente, designada por Genette por hipotexto. Desta feita, um hipertexto "B" retoma um hipotexto "A" a partir de uma operação transformadora, sem necessariamente dizer de forma explícita que o faz (GENETTE, 1989, p. 14). Vemos então uma derivação, que é própria dessa relação hipertextual, pela qual B não precisa, em absoluto, falar de "A", mas pela qual "B" não pode existir sem A, vez que resulta de sua transformação, imitação, paródia, pastiche ou travestimento (GENETTE, 1989, p. 14).

Para G. Genette, há uma diferença – embora sutil – entre intertexto e hipertexto. No primeiro caso, a intertextualidade designa a relação de copresença entre duas ou mais produções, podendo ser expressa de forma direta e literal (citação e plágio) ou de forma menos explícita (alusão). No segundo, essa copresença não é pontual, mas sim referente ao todo da estrutura do texto, vez que uma obra em sua completude retoma e transforma a outra. Mas é preciso ressaltar, contudo, que tais designações não são estanques e, se assim são apresentadas, é apenas porque Genette, em seu estruturalismo, é demasiado fiel às taxinomias. No mais, ele próprio evidencia que, na materialidade do texto, os cinco tipos de transtextualidades possuem comunicação e entrelaçamentos recíprocos (GENETTE, 1989, p. 17).

Ora, se trabalharmos com essas noções de transtextualidades, essa imagem dos cavalos que alude à resistência e à força de corpos femininos heterônomos e subjugados – sujeitos a toda sorte de regimes disciplinares e sistemas de biocontrole – passa a ser lida em verdadeiro palimpsesto. E o que isso significa? Sabemos que, ante a escassez de pergaminhos baratos, povos da Idade Média reaproveitavam os papiros, raspando os textos primeiros para que eles cedessem lugar a novas escrituras, de tal forma que os traços antigos sempre podiam ser lidos sob os novos, sempre podiam ser desvendados, descobertos... As remanescências, de um texto no outro, eram assim evidenciadas. E é assim que, no tocante à metáfora dos equinos, lemos as mulheres de Clarice.

Vejamos: em conto publicado no ano de 1974, escrito à semelhança de um pequeno tratado em que "pílulas informativas" dialogam entre si, o narrador-autor vai dizer:

SECO ESTUDO DE CAVALOS

---

importância porque, em certa medida, define o "horizonte de expectativa" da recepção da obra, nada mais (GENETTE, 1989, p. 13-14).

> DESPOJAMENTO
>
> O cavalo é nu.
>
> FALSA DOMESTICAÇÃO
>
> O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. [...]
>
> ADOLESCÊNCIA DA MENINA POTRO
>
> Já me relacionei de modo perfeito com o cavalo. Lembro-me de mim-adolescente. De pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pelo lustroso. Pela sua agreste crina agressiva. Eu me sentia como se algo meu nos visse de longe – Assim: "A Moça e o Cavalo".
>
> O CAVALO PERIGOSO
> Na cidadezinha do interior – que se tornaria um dia uma pequena metrópole – ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes. Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levas de cavalos haviam invadido o lugarejo, e nas crianças ainda selvagens nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera um coice mortal num menino que ia montá-lo. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir. Com as cestas de compras nos braços, as mulheres paravam olhando. Um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota com o título de O Crime do Cavalo. Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha. O lugarejo então já misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos. (LISPECTOR, 1999b, p. 36-37-38)

Ora, essa cidadezinha não seria S. Geraldo? Vejam a descrição, em *A cidade sitiada* (1949), do subúrbio em franca modernização:

> A vida tumultuosa da rua do Mercado estava deslocada naquele ambiente onde um gosto passado reinava nas varandas de ferro forjado, nas fachadas rasas dos sobrados. E na pequena igreja cuja arquitetura modesta se erguera no antigo silêncio. Aos poucos, porém, a praça de pedra se perdeu entre os gritos com que os carroceiros imitavam os animais para falar com eles. Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir. Com as cestas nos braços elas passavam olhando. Até que um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota – onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se modernizava – com o título de: O Crime Do Cavalo Num Subúrbio. (LISPECTOR, 1998e, p. 16)

Vemos que Clarice reaproveitou trechos do romance para a escritura do conto. Aliás, era de sua praxe, sobretudo no tocante à sua produção cronística, essa readequação de textos ou mesmo a publicação, em jornal, de *insights* que mais tarde seriam retecidos nas tramas romanescas. Mas, mais que isso, o próprio texto "Seco Estudo de Cavalos", publicado em livro 25 anos após *A cidade sitiada*, é estruturalmente construído conforme a temática da lavra de Lispector: para ela, o cavalo é "liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem", sendo aquele que se deixa domesticar, mas que "com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina com uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre" (LISPECTOR, 1999b, p. 36).

Ora, essa não seria a constituição psicológica das actantes femininas de Clarice? Não é em *A cidade sitiada*, por exemplo, que durante o dia os "cavalos escravizados trotavam" e arrastavam carroças, mas na madrugada mal se "podia adivinhar a umidade que saía das ventas" (LISPECTOR, 1998e, p. 22-23) de cavalos guerreiros, livres nos sonhos de Lucrécia?

Mais exemplos: lemos também uma Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, dizendo que "basta se cumprir" (voltando-se a si mesma e à sua autonomia, pois) para nada impedir seu caminho até a "morte-sem-medo", porque de qualquer luta e cansaço ela diz ser capaz de se levantar "forte e bela como um cavalo novo" (LISPECTOR, 1998c, p. 202)**.** É essa personagem que se vê como víbora e que, com seu batom escarlate, é o contraponto da grávida e complacente Lídia, a amante de seu marido. Dizendo ter a certeza de ser "aquela que dá para o mal" – pois não cumpre o "bom" estipulado pela sociedade e, assim, internaliza os afrontes que esta lhe atribui –, Joana vê em Lídia o símbolo do aniquilamento do "eu feminino" frente ao Outro masculino. Vejamos o que já diz a primeira protagonista da seara romanesca de Clarice:

> Basta olhar para essa mulher *[Lídia]* para compreender que não se poderia gostar de mim. [...] Comigo acontece o seguinte ou senão ameaça acontecer: de um momento para outro, a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só a meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência. Enquanto Lídia tem vários planos. A cada gesto revela-se outro aspecto de sua dimensão. Ao seu lado ninguém escorrega e se perde, porque se apoia sobre seus seios — sérios, plácidos, pálidos, enquanto os meus são fúteis — ou sobre sua barriga onde até um filho cabe. Não exagerar sua importância, em todos os ventres de mulheres pode nascer um filho. Como é bela e é mulher, serenamente matéria-prima, apesar de todas as outras mulheres. O que há no ar? estou sozinha. Os lábios grandes de Lídia, de linhas vagarosas, tão bem

> pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, escarlate, o rosto branco e magro. Esses seus olhos castanhos, enormes e tranquilos, talvez nada tenham a dar, mas recebem tanto que ninguém poderia resistir, muito menos Otávio. (LISPECTOR, 1998c, p. 143)

E são essas *Joanas-meninas* que saem em viagem metafórica deixando para trás todos os homens a seu redor. São *Donas Mocinhas-idosas*, renegadas, encostadas, anuladas na cama parca e dura, mas que ao fim conseguem retomar para si as rédeas e as reminiscências de sua própria história.[16] São senhoras nomeadas a partir do nome do esposo, senhoras *Jorge B. Xavier*, profundamente heterônomas (até na alcunha), mas que se descobrem como "alguém" – elas, que eram "ninguém" – quando sentem desejo sexual, quando se deparam com o prazer, com "a fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo da televisão", quando percebem o fogo, esse "segredo mortal das velhas":[17]

> Mas tudo o que lhe acontecera ainda era preferível a sentir 'aquilo'. E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. 'Aquilo', agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo da televisão. Não perdia um só programa dele. Então, já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e relembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, meu amor. (...) Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada.(...) E agora estava emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo. (...) E tudo fora de época, fruto fora da estação? Por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer? Nos homens velhos bem vira olhares lúbricos. Mas nas velhas não. Fora de estação. E ela viva como se ainda fosse alguém, ela que não era ninguém. (LISPECTOR, 1999b, p. 16-18)

Poderíamos nos delongar por páginas e páginas ao citar uma miríade de exemplos de personagens femininas que tentam estabelecer uma estética de si em contextos de heteronomia e de assujeitamento a instâncias disciplinares. O fato é que tratamos aqui, apropriando-nos das propostas de Michel Foucault em seu *A arqueologia do saber*, de "um campo complexo de discursos", de um "nó em uma rede" constituído,

---

[16] Protagonista do conto "Viagem a Petrópolis", texto que compõe o universo de histórias da obra *A legião estrangeira*.

[17] Personagem do conto "A procura de uma dignidade", publicado em *Onde estivestes de noite*. Essa protagonista tenta ocupar seu tempo e se manter jovem por dentro — "já que até por fora ninguém adivinhava que tinha quase 70 anos, todos lhe davam uns 57" (OEN, 1999, p.10) —, mas se vê sem nada a fazer, perdida em labirintos, enquanto o marido viaja. No entanto, a imagem de Roberto Carlos lança-a à transgressão, à "revolução do corpo".

pois, por um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases. Assim, vemos que a obra de uma escritora ou de um escritor constitui-se como um imenso "formigamento de vestígios verbais" (FOUCAULT, 2008, p. 26) que um indivíduo deixa em torno de si e que falam num entrecruzamento indefinido:

> É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso a um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] Por mais que um livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência, não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos. (FOUCAULT, 2008, p. 26)

E nessas movências discursivas vemos uma unidade, relativa e variável, pela qual as personagens supracitadas se colocam em exercício de autoconhecimento e retomam o seu *bios* de forma tão profunda, em busca de uma estética de si, conforme estabelecemos a partir de Foucault, que a própria estrutura do romance é influenciada por essa retomada.

Aqui é interessante evidenciar que, conforme explicou Antonio Candido no capítulo "Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)", presente no livro *Literatura e Sociedade*, por vezes o social – os fatores externos à obra, os aspectos da realidade – importa não como causa da obra literária, nem meramente como significado dela, mas como "elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura" (CANDIDO, 1976, p. 4).

Desta feita, Candido (1976, p. 4) propõe "a fusão de texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra". Aqui, não há filiações aguerridas nem a um sociologismo desenfreado, tampouco a um estruturalismo fremente, pois o autor não vê possibilidades de que essas visões apareçam dissociadas: ele sintetiza, na integridade da obra, seus aspectos sociais às operações formais postas em jogo na produção literária. Por esse viés, que tenta tomar a obra em seu todo indissolúvel, os fatores sociais e psíquicos seriam, então, "agentes da estrutura", alinhados assim aos "fatores estéticos": não seriam apenas o enquadramento ou a mera matéria registrada pelo trabalho criador (CANDIDO, 1976, p. 5).

Vemos então que, no caso da escritura de Clarice, os *aspectos de realidade* da época da produção contística e romanesca da autora eram, entre outros, a necessidade sociológica de afirmação existencial de um eu-feminino, agonizante em um contexto de anulação e de heteronomia. E se foi esse um dos "externos" à sua obra, uma das movências sócio-discursivas e psíquicas cruciais à historicidade do que lemos em Lispector, não raro as personagens desta tessitura, como vimos anteriormente, aparecem, ao buscarem essa autoafirmação, no entrelugar, descentradas entre a sujeição e a estética de si.

A obra, assim, carrega a marca do social e do externo em suas personagens deslocadas, angustiadas ao percorrerem os caminhos de um Si-Mesmo reivindicador que, constantemente, é pressionado pelas exigências heterônomas do modelo patriarcal. Na estrutura textual, a subjetividade dessas protagonistas, errantes em entrelugares, aparece no teor fragmentário do texto, na dissolução das sequências de causa-efeito, na fusão da "espaço-temporalidade" ao seus devaneios psicológicos incessantes, fusão ardilosa que estrutura toda a trama.

2 – O DECLÍNIO DA PERSPECTIVA NA OBRA CLARICEANA: DOS TORVELINHOS DA MENTE AO *EU* POBRE E EXTRÍNSECO

Os "eus" que falam em Lispector e que buscam uma estética da existência mais libertária, pois não são os meros assujeitados das técnicas de poder, são, substancialmente, heterogêneos. Para prosseguirmos neste novo capítulo é importante que nosso leitor saiba que quem deseja se aventurar por essa poética – e, ademais, quem opta por desnudar as estilísticas literárias pós-modernas[18] – jamais deve esperar se defrontar com personagens unos, transparentes e centrados. Uma das marcas fortes da escritura clariceana não é a constituição de um mundo harmônico. Suas bases, ao contrário, estão na dissonância (PONTIERI, 2001, p. 22).

Lispector se liga assim a uma concepção de mundo, visível em sua literatura, distante de alicerces cartesianos. Não há a concepção de um sujeito que tenha a função de síntese, que tenha o poder totalizador de dar ordem e significação, que possa se constituir em "a" consciência frente ao mundo, separada dele e que portanto teria o poder de nomeá-lo e classificá-lo a partir de parâmetros estáveis. Esse seria – e aqui nos filiamos às análises de Stuart Hall (2005, p. 11) – o indivíduo do Iluminismo: centrado, dotado de razão e de um núcleo interior que permanece essencialmente o mesmo ao longo de toda sua existência.

Mas da crescente complexidade do mundo moderno surge uma outra concepção de sujeito, essa sociológica e não, como apregoavam os arautos do Iluminismo, individualista. Como explica Hall (2005, p. 11), a identidade, aqui, sutura o sujeito à estrutura, isto é, a identidade é formada precisamente pela interação do "eu" com a sociedade. Nesse caso, há uma espécie de "eu real" – núcleo ou essência interior, mundo pessoal – que se modifica num diálogo contínuo com os "mundos culturais exteriores" e com as outras identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2005, p. 11). Estabilizam-se, então, sujeitos e mundos culturais, havendo certa conformidade

[18] Ao estilo romanesco em que predominam a fragmentação do tempo e do espaço, a denúncia de que essas categorias são relativas e subjetivas, e não absolutas, e a dissolução de elementos como a cronologia, a motivação causal, o enredo e a personalidade dos actantes, a esse estilo de narrar menos realista, ou que borra a perspectiva nítida do romance realista, Anatol Rosenfeld (2009, p. 75-97) vai chamar de "romance moderno". Todavia, parece-nos que Linda Hutcheon, em seu *A poética do pós-modernismo*, muitas vezes dá a esse mesmo estilo o nome de "romance *pós*-moderno". Segundo esta autora, no modernismo a rejeição às formas realistas e aos pressupostos do "eu unificado/consciência integrada" é mais radical do que nos pós-modernistas, que subverteram não por meio da rejeição absoluta ao realismo, mas por meio da ironia a essas formas de narrar. Desta feita, a cultura pós-moderna usa, em muito, as convenções do discurso com o intuito de questionar a partir de dentro (HUTCHEON, p. 15, 1991). Nela, a problematização das formas convencionais substitui sua demolição.

entre as subjetividades e as "necessidades" objetivas da cultura (HALL, 2005, p. 12). Ora, tampouco essa visão faz parte do universo narrado por Clarice.

Como pistas para que cheguemos a este "eu" de que fala a escritora, atentar-nos-emos ao que ela, com seu "autor inventado" Rodrigo S.M, escreveu ao abrir a novela *A hora da estrela,* na Dedicatória do Autor:

> Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – 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. [...] E – e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando. Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos. (LISPECTOR, 1998f)

Ainda seguindo os "vestígios" desse eu clariceano, vamos agora à tessitura de *A paixão segundo G.H*, romance que trata justamente da derrocada de um "uno organizado", humano-herói e centro de si mesmo. Escritura que quer chegar ao neutro da vida, à natureza com sua atualidade sempre permanente, com seu "eterno presente", romance enfim com sua personagem que aspira ao "atonal", sem querer transformá-lo em "tonal", sem querer dividir o "infinito em uma série de finitos" (LISPECTOR, 1998b, p. 141), sem querer, portanto, organizar e humanizar demais a vida (LISPECTOR, 1998b, p. 14):

> Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero. [...] A despersonalização como a destruição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda, ser. [...] Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. [...] A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se elabora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. [...]. A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu

> edifício. [...] Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. [...] Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. [...] Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que eu não sou, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. (LISPECTOR, 1998b, p. 154 e p.173 a 178)

Em Clarice há então esse eu descentrado e paradoxal: consciente da pequenez de sua identidade construída, aquela visível aos outros; às voltas com uma vida que não tem o seu nome porque não se traveste de sua persona e de suas organizações e classificações; diante da vida, esse sujeito não é consciência integrada e coerente que se separa do mundo para, em uma construção apolínea, designá-lo e ordená-lo. Mas esse "eu", ao contrário, está em organicidade com o mundo, está junto dele seguindo seus tempos, contratempos, paradoxos, seguindo um fluxo incessante – sem passado, sem futuro, apenas em atualidade permanente.

Nessa organicidade, há o daimonismo[19] da natureza, no qual não predominam a ordem e a virtude humanas, mas a desumanização, mundo sem leis e sem heróis onde apenas há a natural força ctônica:

> Nossa concentração no belo é uma estratégia apolínea. As folhas e flores, os pássaros, as montanhas são um desenho à la colcha de retalho pelo qual mapeamos o conhecido. O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o *ctônio*, que significa "da terra" – mas das entranhas da terra, não da superfície. (...) O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama. É a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e o derramamento de sangue darwinianos, a miséria e a podridão que temos de barrar da nossa consciência, a fim de manter nossa integridade apolínea como pessoas. (PAGLIA, 1992, p. 17)

Aqui, no momento, é importante que o leitor retenha que, em Lispector, o indivíduo é parte interligada a esse mundo não nomeado (constituído pela força

[19] Termo que vem do grego *daimon* e que "significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo.(...) A palavra passou a designar a sombra guardiã do homem. O cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os daimons gregos não eram maus – ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam."(PAGLIA, 1992, p. 15). Utilizamos o termo daimônico no mesmo sentido utilizado por Camille Paglia: ele se refere ao mundo não organizado, não classificável, que não se pauta pela lógica do belo e do entendível.

daimônica inexplicável por palavras articuladas, pela linguagem[20]), é parte interligada ao domínio ctônico em que sexo e metamorfose predominam sobre as leis e as convenções. "A vida se me é", diria Lispector (1998b, p. 179) em *A paixão segundo G.H*, revelando, nessa curta construção frasal, a impossibilidade de, cartesianamente, separar o indivíduo do universo à sua volta, o sujeito do objeto.

Também esse "eu", como vimos no excerto de *A hora da estrela*, não consegue manter sua integridade e se fragmenta em "vós". É um "eu" que se constitui por zonas inesperadas e heterogêneas, recebendo influências que vão da música clássica – Debussy ou Prokofiev, etc. – e dos dodecafônicos aos "gritos rascantes dos eletrônicos". Possui gosto erudito, mas também diz precisar do luxo "massificado" do tecnicolor. Indivíduo que tampouco tem respostas, mas que anseia por elas ao construir sua história *inacabada*. O fato é que Clarice revela, com seus personagens, o paradoxo e as polissemias inerentes às condições humanas e aos discursos proferidos por mulheres e homens. E é por isso que suas actantes são, não raramente, "alguma coisa e, ao mesmo tempo, seu contrário". [21]

Esse "eu" heterogêneo, não heroicizado, parte interligada ao domínio dionisíaco da realidade, ao que é inclassificável, é o que a teoria de Stuart Hall chama de sujeito pós-moderno. A identidade torna-se, por esse viés, uma "celebração móvel", isto é, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos e elas *não* são unificadas ao redor de um "eu" coerente e *acabado* (HALL, 2005, p. 13). A ênfase recai assim na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento. Daí a falta de respostas, daí a multiplicidade de influências, daí a mudez diante de um mundo total que é indomável porque vai muito além das organizações humanizadas.

---

[20] A insuficiência da linguagem ante a realidade, tema tão caro à tessitura clariceana, ainda será analisada com maior profundidade nos próximos capítulos deste trabalho.

[21] Frase de Nádia Batella Gótlib, biógrafa de Clarice Lispector, proferida em programa especial da Tevê Cultura que resgatou entrevista histórica concedida pela escritora à emissora. O programa, intitulado "30 anos incríveis da Tevê Cultura", foi apresentado por Gastão Moreira. Ressalta-se que a entrevista com Clarice, retransmitida por esse especial, foi conduzida pelo jornalista Julio Lerner e ocorreu em fevereiro de 1977. Uma curiosidade é que a escritora, ao concedê-la, colocou como condição fundamental que o programa só fosse ao ar após a sua morte, que ocorreu pouco tempo depois, em dezembro daquele mesmo ano. Para mais informações sobre esse episódio, bem como para a leitura, na íntegra, da entrevista (que consiste em um dos raros registros televisivos de Lispector), indicamos o livro *Clarice... essa desconhecida*, escrito posteriormente por Lerner. Nessa obra, o jornalista, além de nos apresentar a conversa com a escritora, e o contexto em que ela ocorreu, vai à Ucrânia, terra-natal da família da autora, onde ela viveu apenas até os dois meses de idade. Ali, ele pesquisa as raízes dos Lispector, assim como a repercussão da obra clariceana por aquelas terras estrangeiras.

E não havia como ser diferente, vez que na contemporaneidade, modernidade tardia, variadas interconexões sociais recobrem o globo, vez que as próprias tramas da sociedade globalizada não possuem um único centro. Citando Ernest Laclau, Stuart Hall diz que essas sociedades têm uma pluralidade de centros de poder, não possuindo um princípio articulador ou organizador único.

> A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo descentrada ou deslocada por forças fora de si mesma. As sociedades na modernidade tardia, argumenta ele *[Laclau]*, são caracterizadas pela diferença; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições-sujeito – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2005, p. 17)

Influenciados por essa abertura e por essa "desintegração articulada", os romances produzidos nesse contexto, por vezes, trazem a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da própria personalidade dos personagens, como já dissemos. Portanto temos aqui, mais uma vez, a visão holística de Antonio Candido: os elementos sociológicos se aliam aos aspectos estéticos de uma obra de arte, vez que interferem não somente na temática, mas, mais ainda, nas formas de compor do artista.

Anatol Rosenfeld (2009, p. 86-87) trabalha, em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, com as peculiaridades do estilo romanesco produzido justamente a partir desse momento em que desaparece "a certeza ingênua da posição divina do indivíduo" frente às coisas do mundo. Vemos então que a consciência se afigura como "epidérmica e superficial", ou contraditória, e que assim é impossível a construção artística de um mundo ordenado, com espaço e tempo claramente definidos, com personagens planos e bem delimitados, com uma sucessão factual de causa e efeito perfeitamente lógica e coerente.

Veremos agora como a produção romanesca de Clarice Lispector já traz as características dessa sociedade descentrada, denominada por Stuart Hall de *modernidade tardia*. Estamos aqui na seara do incerto, época na qual há a perda de um "sentido de si" estável, tempo no qual a identidade, justamente porque está em crise, é

posta em debate, tudo porque algo que certeiramente se supunha "fixo, coerente e estável" foi "deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (HALL, 2005, p. 9). Ora, nesse contexto, a garantia da conquista artística do mundo terreno também é colocada à prova.

Assim, e aqui calcaremos nossa análise no texto de Anatol Rosenfeld, a arte, e nela se encontra a estilística de Clarice, traz domínios que pintam de forma deturpada ou problematizada a realidade sensível, abolindo o retrato meramente realista, falsificando-o ou distorcendo o efeito de realidade. Tudo porque se não há um "sentido de si" estável, se não há a crença em uma consciência capaz de ordenar o mundo, este só pode se afigurar, nos meandros da expressão artística, como terreno inconquistável.

Nessas formas de arte da modernidade tardia é comum então que a perspectiva seja abolida ou relativizada, apresentada como ilusão, pois ela se constitui fenômeno cultural baseado nas épocas sofistas ou renascentistas, ou seja, naqueles períodos em que se acentuaram as ideias de emancipação e coerência de um indivíduo centrado (ROSENFELD, 2009, p.77). Ora, esses tempos são muitos diferentes dos nossos, são muitos diferentes dos universos fluidos e erradios, sempre incertos, tramados por Clarice Lispector.

2.1 - Tramas de um mundo em desordem

Em seu ensaio, Anatol Rosenfeld analisa, dentre todas as formas de expressão artística, o romance e a pintura, comparando-os. Ele aponta que a pintura moderna eliminou ou deformou o ser humano e a perspectiva ilusionista, pondo em dúvida ou mesmo renegando a *visão* de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento (ROSENFELD, 2009, p. 79). Isso quer dizer que as pinturas não figurativas ou abstratas – também o cubismo, o surrealismo ou o expressionismo – problematizam ou abolem a visão perspectívica, isto é, a ilusão do espaço tridimensional projetado a partir de uma consciência individual que, apesar de relativa, é apresentada, numa arte realista, como absoluta. "Estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica" (ROSENFELD, 2009, p. 76).

Assim, no expressionismo, usa-se a realidade a partir de "emoções e visões subjetivas que lhe alteram a aparência", já no surrealismo os elementos empíricos são

colocados em contextos insólitos, mostrando "a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo", enquanto que no cubismo os elementos dessa realidade empírica são reduzidos a suas configurações geométricas (ROSENFELD, 2009, p. 76). Dessa forma, a hipótese de Rosenfeld é de que tais alterações profundas também se mostraram presentes nos romances, que passaram a desmascarar o mundo epidérmico do senso comum, denunciando espaço e tempo, por exemplo, como formas relativas e subjetivas (ROSENFELD, 2009, p. 81).

Essa denúncia também é comum à estilística clariceana. Os "eus", descentrados, estão sempre abafados em uma atualidade permanente, uma vez que passado e futuro se apresentam articulados em um constante fruir psicológico. Em Lispector, não são raros os momentos em que há a radicalização do monólogo interior, levada pela tentativa de reproduzir o fluxo de consciência com sua fusão de níveis temporais:

> Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome "ele" e da voz do pretérito. (...) Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparecem também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 2009, p. 83-84)

Supera-se então a perspectiva tradicional a partir da submersão na corrente psíquica das personagens, que são apresentadas em uma visão microscópica e, por isso mesmo, não perspectívica. "A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar", pois este advém do fluxo da mente, que o engloba de forma completa e imediata (ROSENFELD, 2009, pp. 86 e 87). Obviamente, a lógica e a sintaxe do discurso comum, bem como a visão de um "eu" com contornos firmes e nítidos, se esvaem porque não há distância, porque se focaliza, de forma imensamente ampliada, os meandros de uma *psique* que funde espaços diferentes, níveis temporais heterogêneos e sensações diversas e mesmo contraditórias.

No geral, as obras da autora caminham em direção a esse tempo da mente – com a dissolução da cronologia, com a ausência de um padrão lógico de causa e efeito que caracterizaria um enredo tradicional e com a subjetivação dos espaços nas correntes psíquicas dos actantes. E o que entender por tempo da mente? No próximo subitem,

faremos breve interlúdio teorizante acerca da voz narrativa que emerge do fluxo de consciência: a onisciência seletiva tão corrente na escritura de Lispector.

2.2 - A mente como palco

Nesse ponto de nossa exposição, tomamos emprestadas as teorizações de Tomachevski acerca das diferenças entre a fábula e a trama. Para o formalista, a fábula diz respeito ao conjunto de acontecimentos que nos são comunicados no decorrer da obra, uma espécie de síntese da história narrada, ou seja, uma apresentação sumária, ordenada lógica e cronologicamente, dos fatos comunicados pela narrativa. Quando resumimos a história de um filme, um conto ou um romance, contando-a brevemente a um interlocutor, por exemplo, nada mais fazemos do que extrair a fábula dessas narrativas, exposta de acordo com a ordem natural, isto é, de acordo com a ordem causal dos acontecimentos (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173).

Entretanto, a um leitor de Clarice, o exercício de extração da fábula passa a ser complicado, tudo porque a literatura clariceana constitui-se, como já dissemos, por ações-mínimas, por poucos fatos na ordem causal. Benedito Nunes (1995, p. 13), em sua leitura de Lispector publicada sob o título de *O drama da linguagem*, vai dizer que, na obra da escritora, a ação romanesca já é francamente interiorizada, composta pela "rede de pequenos incidentes separados" – aqueles que também caracterizaram a lavra de Virginia Woolf – que fazem das maneiras de narrar "uma convergência de momentos de vida vários e dispersos".

Ora, sabemos que uma das obstinações de Clarice Lispector em suas obras foi a captação do instante-já, sobretudo a partir de seu romance *Água Viva*, publicado no ano de 1973. A estudiosa Olga de Sá (2004, p. 201), em seu *Clarice Lispector:* a travessia do oposto, vai dizer: "o diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente, a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escorre". Em *Água viva*, a autora leva às últimas consequências o que sua primeira personagem, Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, já antecipara: "com quem Joana falaria das coisas que existem com a naturalidade com que se fala das outras, das que estão apenas? Coisas que existem, outras que apenas estão".

Vemos então que a escritura clariceana é o árduo esforço por exprimir a vida-relance, o antienredo constituído na minuciosa gravação das vozes do sentir-pensar (SÁ, 2004, p. 202). Também G.H vai manifestar a preocupação de "viver logo tudo o que tivesse a viver para que me sobrasse tempo de...viver sem fatos? De viver". Já o seu último livro, a obra póstuma *Um sopro de vida (pulsações)*, é uma espécie de desfecho de uma tessitura que sempre buscou tematizar o processo de escrita e as categorias da ficção. Nele, os tempos passados, tempo da memória, vão sendo substituídos pelo tempo das vivências presentes: "tudo se passa na hora em que está sendo escrito e em que está sendo lido" (SÁ, 2004, p.204).

Sendo assim, como resumir lógica e cronologicamente os fatos de *Água viva*, por exemplo? Como centrar a análise na fábula, extraindo fatos de maneira causal, quando se trata de romance como *Perto do Coração Selvagem*, que mescla o onírico ao real em verdadeiro caleidoscópio? Em Clarice, há então o que chamamos de rarefação da fábula, em decorrência da apresentação de histórias[22] de baixo teor factual. Esse é um aspecto em muito apontado por toda a fortuna crítica da obra de Lispector. Luciana Borges (1999, p. 13), por exemplo, vai dizer que a autora se dedicou a um tipo de produção que propõe a abolição – ou pelo menos a superação – da ação exterior, fazendo com que o "eu" prevaleça sobre tais ações. Ela pondera ainda que o texto de Clarice é o "reverso de uma ficção objetiva, que busca causar um efeito de realidade" e "se constrói sobre a própria desmontagem desse efeito" (BORGES, 1999, p. 19).

O fato é que a própria fábula possui como "centro mimético"[23] a consciência individual, a corrente de estados e de vivências, a anotação de cada instante, de cada hora, da torrente de segundos que passa. E se essa correlação de estados subjetivos substitui a correlação de estados de fato, se essa é a própria "natureza" da fábula clariceana, é interessante então que, para além dessa história diluída, voltemos nosso olhar ao que Tomachevski chamou de *trama*.

[22] Gérard Genette vai dizer em obra fulcral às análises estruturalistas, intitulada *Discurso da narrativa*, que a realidade narrativa é separada em três níveis: a história, a narrativa e a narração. De acordo ele, a narrativa é o significante, ou seja, o texto narrativo que o analista tem em mãos, o enunciado, o discurso, aquele que se oferece diretamente à análise textual. Já a narração refere-se ao ato narrativo produtor, à enunciação e à situação real ou fictícia em que ela ganha forma. Por fim, temos o domínio da história. Parece-nos que ao que Tomachevski denomina *fábula* G. Genette vai nomear *história*: ela designa o conteúdo narrativo, ainda que esse conteúdo se revele de fraca intensidade dramática ou teor factual (GENETTE, 1979, p. 25).

[23] A expressão é de Benedito Nunes.

Esta se refere ao *modo* como a história é narrada: ela é a arquitetura do texto narrativo, para a qual não importam ordens cronológicas ou causais, vez que o que interessam são as sequências de informações tais como aparecem na obra, vez que o que merece destaque é a *forma* como o leitor toma conhecimento do que se passou, a forma como a história é organizada no texto, pouco importando o encadeamento causal. É aqui, pois, que se revela sobremaneira o trabalho de criação do escritor: suas escolhas que delineiam a história desta ou daquela maneira, que geram este ou aquele efeito de sentido, que atiçam o leitor por esta ou aquela ambiguidade.

E se nos voltarmos às tramas, à arquitetura textual, vemos que Clarice lança mão, por vezes, de um modo de apresentação da história denominado *onisciência seletiva*. Por esse processo, segundo teorizações de Norman Friedman (2002, p. 177) em seu ensaio sobre o ponto de vista na ficção, publicado no ano de 1967, o escritor empreende uma aparente eliminação da figura do narrador, vez que as histórias parecem emergir diretamente das mentes das personagens, vindo à tona à medida que deixa lá suas marcas. Assim, o autor nos *mostra* estados internos, dramatizando-os, transmitindo-os consecutivamente, e em detalhe, no momento em que eles ocorrem: há cenas mentais, sendo que o narrador aparece de modo discreto, por meio de uma espécie de "direção de cena".

A sumarização narrativa, nesse caso, é parca, isto é, não é usual que o narrador resuma os devaneios das personagens, depois de que eles ocorreram, em poucas linhas ou páginas. Tais resumos são corriqueiros na onisciência comum, não seletiva, pela qual o autor vai perscrutar os meandros internos de seus personagens e nos *contar* o que está se passando por lá (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Nesse caso, a ênfase deixa, portanto, de ser a cena e recai para o sumário, mediado e transmitido pelo narrador no texto.

Mas Lispector era afeita à forma de narrar que dramatizava diretamente a consciência mental, em lugar de relatá-la e explicá-la indiretamente pela voz narrativa. E ela tão bem utilizou esses recursos da onisciência seletiva, fixa em uma só personagem ou múltipla (focalizações internas em mais de um actante), que nós, seus narratários, chegamos a nos questionar se muitas de suas produções, em verdade em terceira pessoa, não teriam sido conduzidas em primeira, tal é a eliminação da persona do narrador, tal é sua discrição em uma encoberta e sutil direção de cena, tal é a quantidade de discursos indiretos livres. E é essa estratégia que faz, justamente, com

que haja a dissolução das sequências causais. Assim, os começos abruptos, as distorções existentes nos contos e romances modernos, passam a ser evidentes, pois

> se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão "fundo" na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum começam a desaparecer. Obviamente, não há conexão necessária. (FRIEDMAN, 2002, p. 178)

Interessante ponderar, como explica Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 51), que "a especialização de um determinado modo de foco narrativo", como a onisciência seletiva, gera o fluxo de consciência. Esse é definido como um método de "exprimir a fluida realidade psíquica", "quebrando os moldes da linguagem tradicional" justamente ao apresentar, "através de uma linguagem truncada ou desordenada, o pensamento ainda não claramente formulado do ponto de vista lógico ou linguístico" (CARVALHO, 1981, p. 61). Na realidade, Alfredo Carvalho retoma, adaptando-a, a clássica obra de Robert Humphrey sobre o fluxo de consciência, na qual esse autor diz que este, por si só, não compõe uma técnica, mas se "baseia numa compreensão da força do drama que se desenrola nas mentes dos seres humanos" (HUMPHREY, 1976, p. 19).

Humphrey (1976, p. 3-4) irá dizer que este drama é composto por níveis de pré-fala. Isso quer dizer que, na narrativa, o fluxo de consciência ocorre quando um romancista tenta dramatizar, [24] embora verbalmente, as percepções mentais correspondentes a um nível anterior à fala. Tenta-se, assim, dramatizar os pensamentos ainda não totalmente formulados ou conscientes, apresentados em sua estrutura truncada porque ainda pré-linguísticos, porque encenados no momento mesmo em que ocorrem, ou seja, em fluxo contínuo de ideias, sensações e ponderações mentais. Nesse processo, vai dizer Alfredo Carvalho (1981, p. 51 e p. 55), a narrativa não apresenta junturas, "a

[24] Quando dizemos "dramatizar", filiamo-nos às distinções existentes, na teoria da narrativa, entre "cena dramática" e "sumário". Segundo Norman Friedman, ocorre uma cena quando se dramatizam palavras e gestos diretamente, em lugar de relatá-los e explicá-los indiretamente pela voz do narrador. Na cena, que se constitui por pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo, o evento é colocado imediatamente diante do leitor. Em contraposição a ela, existe o sumário narrativo, que se caracteriza justamente pelo fato de o narrador contar de maneira resumida o que se passou. O sumário é, portanto, "um relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais", sendo o modo normal e simples de contar. Já a cena imediata não se caracteriza tão somente pelo diálogo, mas por "uma estrutura específica de espaço-tempo". Por ela, ao invés de se contar de forma generalizada e resumida, mostra-se de forma imediata detalhes específicos sobre o espaço, a ação, o tempo, a personagem e o diálogo (FRIEDMAN, 1967, p. 170 e p. 172). Esses elementos, no caso do fluxo de consciência que advém da especialização da onisciência seletiva, são fornecidos como que através da mente da personagem, de seu fluxo incessante e por vezes ilógico.

consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos", logicamente ordenados, tudo porque "os pensamentos se sucedem de maneira associativa, e não em ordem lógica".

O fato é que tanto Humphrey quanto o seu leitor Alfredo Carvalho são autores que veem, como características de um texto de fluxo de consciência, a apresentação dessas pré-falas que não são censuradas, racionalmente controladas ou logicamente ordenadas (HUMPHREY, 1976, p. 3). E se essa é a função ou o objetivo desses romances, há algumas técnicas que levam a esse intuito. Pela taxionomia de Carvalho, que retoma a de Humphrey, os monólogos interiores compõem os procedimentos mais tradicionais para que se dramatizem os estados mentais desarticulados: eles podem ser livres ou orientados.

Se livres, são apresentados com a mínima interferência de um narrador, que desaparece em meio às miríades de pensamentos das personas em cena. Se orientados (ou indiretos, conforme nomenclatura de Humphrey), são mostrados por meio de um narrador que direciona o leitor não apenas à sequência associativa, embora ilógica, dos pensamentos, mas que o direciona a eles ao mesmo tempo em que oferece os fatos externos, a situação em que eles ocorreram. Entretanto, embora o leitor seja orientado para o externo à *psique* das personagens, essas circunstâncias exteriores são mostradas tal como as pressente a consciência da personagem em questão.

O fato é que, se a tessitura clariceana é mormente ligada às tramas de um "eu" feminino que tenta arduamente um governo de si e que busca por autonomia, nessa *estética da existência* ela se constrói, justamente, a partir de focalizações internas. Destrói-se assim, por meio da adesão às minúcias mentais de cada personagem, a perspectiva tradicional realista, porque se retratam os torvelinhos da mente, por vezes ilógicos, inconstantes e, mesmo, contraditórios. Essas são características comuns ao texto de Lispector, mas dentre elas fervem algumas singularidades que merecem destaque, vez que foram determinantes à eleição do recorte adotado.

Ao dar início à empreitada deste trabalho, tivemos a preocupação primeira de nos debruçar sobre a maior gama possível dos romances, contos, crônicas e correspondências da escritora. O intuito foi ler toda sua produção para que, conscientes dessa unidade variável e relativa de uma obra – sempre em movência, como vimos em *A arqueologia do saber* –, pudéssemos elencar um recorte pontual que nos instigasse com certa originalidade, ou seja, que nos intrigasse a partir de uma forma menos abordada

pela vasta crítica concernente à tessitura de Clarice. Foi quando evidenciamos a sagacidade de uma escritora de fluxo de consciência, e muito acostumada ao retrato cáustico da vida angustiada de mulheres aburguesadas (Lauras, Angelas Pralinis, Sras. Jorge B. Xavier, Joanas, GHs), quando compôs personas femininas de classes menos abastadas.

Ora, quando se trata de pintar, na tela de suas obras, pobres Lucrécias suburbanas ou famintas Macabéas migrantes, vemos uma eliminação da perspectiva realista por um viés diverso ao da gradual abolição do narrador pela onisciência seletiva, tão comum à estética de Lispector: há menos uma focalização interna[25] que capta os fluxos de consciências das personagens e mais uma absoluta exteriorização do eu, que passa a ser reduzido às estruturas do mundo à sua volta e anulado ante uma realidade exterior que o consome. Veremos no próximo tópico, ainda seguindo as teorizações de Anatol Rosenfeld, tal procedimento narrativo na obra clariceana.

2.3 - A exteriorização do "eu" nas mulheres pobres de Clarice

Publicado no ano de 1949, *A cidade sitiada* é um livro que se desvia um pouco desse "tom geral" até aqui esboçado por nós, atinente aos monólogos interiores, livres ou orientados, e à estética da existência na obra clariceana. Tal livro insiste menos em um fruir psicológico incessante que tenha o intuito de colocar o "eu" totalmente inserido na tela imaginária do romance. Ao contrário, o sujeito toma as páginas desta tessitura por meio de uma trama que preza pela quase absoluta exteriorização do "eu".

Ora, já foi dito que na empresa literária de Clarice não há o predomínio do que, baseados em Stuart Hall, chamamos de sujeito do Iluminismo. Assim, como pondera Regina Pontieri (2001) em seu estudo sobre o romance *A cidade sitiada* (intitulado *Clarice Lispector – uma poética do Olhar*), a falta desse indivíduo centrado faz com que, na obra de Lispector, a separação entre sujeito e objeto seja improcedente. Indivíduo e "realidade empírica" não podem ser isolados um do outro, vez que não há

[25] O termo focalização advém da teoria de Gerard Genette. Expressão que se refere à perspectiva ou ao foco narrativo (Norman Friedman), ou ao que Jean Pouillon chamou de visão, ela indica como se dá o modo de apresentação da história, isto é, o processo de representação ficcional. Pela perspectiva ou pela focalização é que podemos observar o lugar de onde o narrador percepciona o universo romanesco: a partir de qual ponto óptico (sempre fantasmático porque não real, porque sempre ficcional) ele filtra, desse universo, as informações que chegarão aos leitores?

uma instância plena e única capaz de nomear e classificar, a partir de si, o mundo à sua volta, instaurando a própria objetividade das coisas a partir de sua subjetividade ordenada.

Em Clarice, pois, o cartesianismo não é a lógica. Ao contrário, há em sua tessitura um jogo em que "sujeito e objeto, retomados em distintas polaridades, [...] são verso e reverso da mesma realidade, donde há busca de integração, dando-se juntamente com a consciência da separação" (PONTIERI, 2001, p. 20). É um sentido integrativo, e de reversibilidade, que há entre os indivíduos e as coisas. É justamente a partir dessa identificação com os seres inanimados e imóveis que se opera, em *A cidade sitiada*, uma autorrenúncia, ou seja, uma perda da individualidade da protagonista frente às coisas do mundo.

Nesse romance, não estamos mais nos meandros de uma escritura que coloca o "eu" no centro de um discurso fragmentário, pois amplamente focalizado nos devaneios internos das personagens. A perda da perspectiva não se dá, aqui, por meio da decomposição de um ser humano de contornos nítidos a partir da expressão imediata do mundo psíquico. Ela se dá na medida em que "a meta principal é o deslocamento da ênfase do *sujeito que olha* para o *objeto do olhar*", em uma completa promiscuidade entre ambos (PONTIERI, 2001, p. 19).

Para exemplificar, vamos ao quarto capítulo do livro, intitulado *A estátua pública*. A protagonista Lucrécia Neves está, em noite chuvosa, em sua sala de visitas, lugar onde os bibelôs, a única flor no jarro, o pássaro empalhado são adornos rotos de uma casa pobre, que parecia estar "ornamentada com os despojos de uma cidade maior" (LISPECTOR, 1998e, p. 61). A sala tem função metonímica: representa S. Geraldo, a cidade-periferia que recebe os materiais rotos – as sobras – da metrópole, "esse buraco com sobrados que ninguém entende" (LISPECTOR, 1998e, p. 63), como diria a resignada e paciente Ana Rocha Neves, mãe de Lucrécia, ao reclamar do subúrbio e de suas casas confusas em cortiços.

O ambiente toma a forma de quem o vê, vez que "as coisas não eram jamais vistas: as pessoas é que viam" (LISPECTOR, 1998e, p. 70). E é por isso que Lucrécia, em conflito constante com a mãe, não gosta do "aposento impregnado da viuvez feliz de Ana", dos objetos que se guardavam apenas para o modo de olhar da matriarca:

> Que os deslocava e os espanava – afastando-se em seguida um passo para trás, como se os tivesse esculpindo, para examiná-los de longe com delicadeza de míope – um olhar de lado. Os próprios objetos agora só podiam ser vistos de viés; um olhar de frente os veria vesgos. (LISPECTOR, 1998e, p. 61)

Já aí podemos observar que sujeito e objeto estão imiscuídos, integrados: "os objetos vesgos", adquirindo as características das observadoras que os percebem e os nominam. Notamos também a impossibilidade de afrontá-los, pois eles são enxergados apenas de viés. O fato é que o olhar das personagens, ali, jamais conseguiria ultrapassar a forma das coisas, porque o mundo daquelas mulheres se constituía unicamente pela aparência.

Lucrécia construía sua realidade apenas pela visão, sem necessidade de explicá-la, porque "o segredo das coisas estava em que, manifestando-se, manifestavam-se iguais a elas mesmas" (LISPECTOR, 1998e, p. 69). Ela desejava dizer o mundo, mas, casadoira, ser-lhe-ia impossível dizê-lo, pois só lhe restava aceitá-lo com "paciência de muda" (LISPECTOR, 1998e, p. 70). Ora, dizê-lo seria destruir a aparência de que vivia. E "a aparência era a realidade" (LISPECTOR, 1998e, p. 70) para aquelas mulheres. Dizê-lo seria ultrapassar uma ordem fictícia que a mocinha construíra. Sua construção era o esforço de ver a realidade, a apenas estreita existência das coisas, sem as "futilidades da imaginação" (LISPECTOR, 1998e, p. 94). Sua pouca consciência impedia-lhe o dom da fala e da formulação do pensamento: ela, que "apenas indicava" e que "tinha pensamentos que se rebentavam em gestos" (LISPECTOR, 1998e, p. 80). Também desmascarar a realidade, ultrapassando-a, seria arriscado:

> Foi assim que ela escapou de saber. A moça tinha sorte: por um segundo sempre escapava. Verdade era que, pela diferença deste segundo, outra pessoa de súbito compreenderia. Mas era verdade também que pelo mesmo segundo outra pessoa seria fulminada: S. Geraldo estava cheio de pessoas fulguradas que se sacolejavam plenas de alegria no carro de socorro do Hospício Pedro II. O principal era mesmo não compreender. Nem sequer a própria alegria. (LISPECTOR, 1998e, p. 93)

Ela estava então entre "aquelas pessoas sem inteligência", como diz um narrador irônico, e espiava um "mundo escuro repleto de bibelôs" (LISPECTOR, 1998e, p. 69), universo da sala em noite chuvosa, orbe em que a "mulher de porcelana sustentava nas costas o reloginho parado" (LISPECTOR, 1998e, p. 70), mundo que "cheirava a cal úmida" (LISPECTOR, 1998e, p. 70), com suas ruas escorrendo com a chuva (LISPECTOR, 1998e, p. 71).

Essas imagens demonstram – em uma descrição da casa feita por uma instância narrativa cáustica e sagaz – a clausura e o abafamento de Lucrécia Neves: que estava na sala fechada onde uma mulher de porcelana sustentava um relógio parado, isto é, a própria personagem sustentando um tempo que não passa, ela mesma na penumbra, em muda existência, vendo "o passarinho seco prestes a voar empalhado pela casa" (LISPECTOR, 1998e, p. 66). O voo não era de liberdade, e mesmo ele era impossível àquele animal morto e empalhado e à própria protagonista, reificada naquelas imagens. Lucrécia também é animalizada:

> A moça bocejou rapidamente, sem tempo. Estava de pé, corcunda, humilde. Tudo parecia esperar que também ela batesse firme e breve com a pata. E entre bocejos incessantes também ela quereria assim exprimir sua modesta função que era: olhar. Que sala inexpressiva, pensou de longe roendo a unha do polegar. As águas escorriam para os esgotos, líquidas, abundantes... Os bichos espalhados esperavam. (LISPECTOR, 1998e, p. 75)

Enquanto a chuva lá fora arrasta "galhadas e pedaços de troncos podres", a protagonista olha "os cantos alargados da sala" e busca "prender-se à primeira salvação sólida" (LISPECTOR, 1998e, p. 75). Aqui notamos um trabalho primoroso de elaboração da linguagem, pois são trechos altamente imagéticos, densos em simbologia, e que expressam aos leitores o tempo parado e a mulher no escuro e em risco: não por acaso há chuva e não por acaso Lucrécia Neves, em correnteza metafórica, se agarra ao sólido, às coisas, ela que não consegue a abstração do pensar. A clausura dessas imagens – noite na sala fechada, chuva densa, pássaro empalhado que oniricamente parece prestes a voar, relógio parado – pinta a vida de uma moça sem ter o que fazer até casar, senão andar de um lado para outro (LISPECTOR, 1998e, p. 70).

Na modéstia de seus intuitos – a despeito de a busca por um casamento ser o máximo que a realidade de um subúrbio da década de 1920 poderia oferecer àquelas mulheres –, Lucrécia e Ana se esforçavam, pois, por apenas se exteriorizar. Elas não se mostravam, apenas se *de*monstravam, "assumindo o caráter desconhecido de dois personagens que elas jamais saberiam descrever mas que podiam imitar, apenas imitando-se" (LISPECTOR, 1998e, p. 64). Em sua sala de visitas, onde esperaria os pretendentes e onde mostraria ao público o seu mundo privado, Lucrécia Neves tinha domínio, mestre na arte minuciosa e cansativa de buscar marido. A sala era "a miniatura da igreja, da praça e da torre do relógio, e neste mapa a moça calculava como um general" (LISPECTOR, 1998e, p. 70).

O fato é que o cômodo – realidade exterior – se interioriza e fica íntimo, fantástico, ambiente onírico visto por uma Lucrécia que ainda teima em seus "esforços de invenção" (LISPECTOR, 1998e, p. 73), sempre falidos. Falidos como quando inventa a notícia da chegada de um navio que a tiraria dali, mas acaba também por livremente inventar que chegara a embarcação errada e que, assim, ser-lhe-ia impossível ir embora, restando-lhe apenas se deter, fechada na noite pesada de chuva. Neste capítulo, pois, é o interior da sala que está "sufocado de sonho" (LISPECTOR, 1998e, p. 74).

Todavia, enquanto a sala de visitas é íntima, pessoal e se traveste do onírico, a personagem se exterioriza e se objetiva ao máximo. Como já dissemos, a mocinha se *demonstra*, tentando atingir total impessoalidade, apenas imitando a flor única que jazia no jarro. Vejamos:

> Até que pareceu encontrar a simples sutileza do corpo, transformado afinal na coisa que age. Então estendeu uma das mãos. Hesitante. Depois mais insistente. Estendeu-a e repentinamente entortou-a mostrando a palma. No movimento o ombro se alçou aleijado... Mas era assim mesmo. Estendeu o pé esquerdo para fora. Deslizando-o pelo chão, as pontas dos dedos oblíquas ao tornozelo. Estava de algum modo tão retorcida que não voltaria à posição normal sem esfuziar-se em torno de si própria. Com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo: Indicava. Erguida por uma veemência tão rápida que se equilibrava no imóvel – como a flor no jarro. Eis o mistério de uma flor intocável: a veemência jubilante. Que rude arte. Ela se reduzira a um único pé e a uma única mão. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia tão malfeita. Exprimindo pelo gesto da mão, sobre o único pé, entortados com graça em oferenda, o único rosto sacudindo-se em pantomima, eis, eis, toda ela, terrivelmente física, um dos objetos. Respondendo enfim à espera dos bichos. Assim permaneceu até que, se precisasse urgentemente chamar, não poderia; perdera enfim o dom da fala. (LISPECTOR, 1998e, p. 76-77)

Aqui, a impessoalidade da mulher chega ao ponto máximo: "perdera enfim o dom da fala", "um dos objetos", "terrivelmente física", a "imobilidade" na sala do "imóvel" onde morava. E o narrador é mordaz e crítico com relação aos padrões sociais misóginos. Usando a imagem de uma estátua em praça pública – coberta de limo, vista diariamente com inconsciência, despercebida pelos transeuntes –, a instância narrativa metaforicamente alude à imagem feminina: mulher imobilizada que só poderia pertencer à cidade sendo, ela também, despercebida, popular e anônima. A perda de individualidade e a autorrenúncia constituiriam, assim, atitudes socialmente esperadas, e

as únicas possíveis, às mulheres que pretendessem, naquela década de 1920, se situar no espaço público da cidade.

> Tão humilde e irada que não saberia pensar; [...] E assim ficou como se a tivessem depositado. Distraída, sem nenhuma individualidade. Sua arte era popular e anônima. Às vezes aproveitava a mão para coçar ligeiramente as costas. Mas logo se imobilizava. Na posição em que estava, Lucrécia Neves poderia mesmo ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo, fosse enfim desapercebida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência. Porque era assim que uma estátua pertencia a uma cidade. (LISPECTOR, 1998e, p. 77)

Mas ainda não é o momento de procedermos à análise do corpo feminino na obra clariceana – embora esse seja o escopo principal de nosso trabalho, tema pelo qual se desenovela nossas digressões, mesmo as paralelas. Nessa fase de nossa exposição, apenas queremos constatar, com os excertos de *A cidade sitiada*, que nesse romance Clarice Lispector atinge o domínio não perspectívico, soberano em toda sua tessitura, de um modo peculiar:

> Se a perspectiva é a expressão de uma relação entre dois polos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos polos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva. Num caso, resta só o fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo; noutro caso, resta só o mundo, reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, por sua vez, absorvem o homem. Em ambos os casos suprime-se a distância entre o homem e o mundo e com isso a perspectiva. (ROSENFELD, 2009, p. 87-88)

Ora, a escritora, em livros como *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e mesmo em contos como *A imitação da rosa*, *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, *O ovo e a galinha*, *O búfalo*, para citar apenas alguns, costumeiramente optou por "borrar" a perspectiva pela aderência ao fluxo da vida psíquica. Mas, em *A cidade sitiada*, seu recurso foi diverso e inverso: ela deturpou a perspectiva realista quando reduziu o mundo a suas estruturas, reduziu-o às coisas da cidade que fatalmente absorvem o indivíduo.

Assim diz também a crítica Regina Pontieri: "Tendo em vista os romances anteriores, aqui *[em A cidade sitiada]* as personagens se destacam mais como corpos do que como consciências" (PONTIERI, 2001, p. 112). Assim, elas são sujeitos enquanto objetos do mundo aparente ou da concretude do espaço, em uma promiscuidade e reversibilidade entre consciência e mundo, sujeito discursivo e realidade nominada, que explode as estruturas duais de compreensão do real.

Importante salientar que, assim como a protagonista Lucrécia Neves, a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*, também é aniquilada e invisibilizada pela realidade exterior. O fato é que, nesta obra, o declínio da perspectiva realista – daquilo que provoca, no leitor, a ilusão de que se está diante do mundo empírico e ordenado – não mais se dá pela reversibilidade entre sujeito e objeto, pela integração entre ambos. Declina-se a visão perspectívica (que busca causar um efeito de realidade) em decorrência do caráter metaficcional do livro: um de seus personagens é Rodrigo S.M, o autor da história de Macabéa. Ele faz referências aos procedimentos de construção narrativa, bem como à forma como chegou ao tema da ficção. Esgarça-se, então, a ilusão de realidade.

Ademais, nesta novela de 1977, Clarice Lispector, por tal procedimento metaficcional, parece evidenciar que esse livro não está mais nos torvelinhos da mente da personagem central, como tantos outros estiveram. Mas, mais que isso, Lispector parece estar inteiramente consciente de que sua obra, no geral, borrou a perspectiva realista ao mergulhar em meandros internos – tal como fazem pintores que produzem quadros abstratos, surreais, expressionistas –, mas que produções como *A hora da estrela* destoam justamente por serem mais figurativas. Acostumada a pintar o mundo, aqui e ali, a partir de visões oníricas; colori-lo, aqui e ali, ou mesmo acinzentá-lo, a partir de uma percepção subjetiva que não se pretende realista; acostumada a corromper a lógica quando se esforça por exprimir a vida-relance; acostumada ao anti-enredo constituído na "minuciosa gravação das vozes do sentir-pensar" (SÁ, 2004, p. 202)... Lispector buscará, em *A hora da estrela*, os fatos:

> 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. (LISPECTOR, 1998f, p. 22)

A escritora busca factualidades, diz "saber desenhar" o concreto do mundo (para além do "abstrato" da mente). Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S.M diz saber que os fatos são sonoros, mas diz que, fundamentalmente, tem a certeza de que, entre eles, há um sussurro. "É o sussurro que me impressiona" (LISPECTOR, 1998f, p. 24). Isso quer dizer que mesmo o figurativo em Clarice, mesmo sua sucessão de acontecimentos concretos, como em *A cidade sitiada* ou em *A hora da estrela*, carrega essa vida-relance de que fala a estudiosa Olga de Sá.

Absorvidas, diminuídas ou anuladas por um mundo indomável, por um mundo "intocável", como diria o narrador de *A cidade sitiada*, às personagens o pensamento é tolhido. Dessa feita, não pode ser pela onisciência seletiva, que expressa os monólogos interiores em cenas mentais, que a subjetividade de Lucrécia Neves, por exemplo, será esmiuçada. E foi essa singularidade da estrutura de *A cidade sitiada* que nos levou, pois, à sua escolha, dentre tantos livros, dentre toda a Obra da escritora.

Tal texto acabou por nos levar à tessitura de *Hora da estrela*. Ora, quando nos deparamos com Lucrécia, passamos a nos perguntar como Clarice Lispector construiu, em sua ficção, corpos femininos empobrecidos em realidades economicamente periféricas: do subúrbio S. Geraldo, em algum ano de 1920,[26] transportamo-nos ao Rio de Janeiro já modernizado, à Rua do Acre, zona próxima ao cais do porto, onde prostitutas zelam de marinheiros rotos, onde ratos gordos se escondem por entre sobrados velhos e mofados.

E não seria uma estratégia discursiva sagaz de Lispector caracterizar como um "eu" exegético e que se autorrenuncia, justamente, as poucas protagonistas de sua lavra romanesca que, além de enfrentarem os enquadramentos de uma sociedade patriarcal atinentes ao gênero, ainda têm de enfrentar os preconceitos referentes à classe social a que pertencem? A ausência do fluxo psíquico, em *A cidade sitiada*, não seria uma operação construtiva deliberada e eficazmente utilizada por Clarice quando se trata de mulheres pobres? Vejamos a "beleza extrínseca" de Lucrécia Neves:

> De fato a respiração já estremecia fecunda e já havia ameaça no coração ardente de cada vibração: a moça dormia com esforço sobre-humano. Sua respiração já se dividia nos primeiros objetos... que eram de uma beleza extrínseca! Seria este um novo modo de ver as coisas? De uma beleza extrínseca! Ela batia palmas sonolentas. [...] Também Lucrécia se esforçava para se exteriorizar, sem saber se devia se dirigir à esquerda ou à direita. De súbito acordou. Estava acordada e difícil. (...) Estava acordada e sem consciência – dormia sem interrupção como se a terra fosse infinita. (LISPECTOR, 1998e, p. 87)

Ou ainda:

> Ela era antes de os gregos pensarem ainda, tão perigoso seria pensar. Grega numa cidade ainda não erguida, procurando designar cada coisa para que depois, através dos séculos, elas tivessem os sentidos de seus

[26] A referência temporal oferecida pelo narrador de *A cidade sitiada* não é conclusiva quanto ao ano em que se passa a história, expressando-a como fábula característica da década de 1920, período em que o país já vivenciava uma crescente urbanização e modernização: "O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso" (LISPECTOR, 1998e, p. 15).

> nomes. E sua vida erguia, com outras vidas pacientes, o que se perderia mais tarde na própria forma das coisas. Apontava com o dedo,a grega sem rosto. E seu destino como grega era tão inconsciente como agora em S. Geraldo. O que restara de tão longe? O que restara da Grécia? A insistência: pois que ela ainda apontava. (LISPECTOR, 1998e, p. 88)

Como colocar em total fluxo de consciência essa mulher de pensamentos estreitos, que apenas apreende a beleza extrínseca das coisas, ora dormindo e ora acordada e sem consciência? Como usar apenas a onisciência seletiva, procedimento caracterizado justamente pela confusão da voz narrativa com os pensamentos das personagens, se tal protagonista é "antes de os gregos pensarem ainda, tão perigoso seria pensar"? E por que essa incapacidade de se dar ao devaneio e ao aprofundamento analítico e filosófico, tal como fazem outras heroínas de Clarice, como G.H ou Joana, por exemplo? Por que, às pobres Lucrécias ou às retirantes Macabéas, nas cidades-periferias ou nas metrópoles sulistas que as absorvem por completo, seria perigoso pensar?

Buscaremos compreender, então, como Clarice Lispector retratou corpos femininos pressionados por contextos adensados de *ex-centricidades*: ora, lidamos com personagens que escapam ao falocentrismo de uma sociedade misógina, enfrentando anulações referentes ao gênero; mas também temos, ante nossos olhos, personagens *ex-cêntricas* por estarem à margem do consumo e da acumulação de bens e capitais, viventes em periferias urbanas que passam por "progresso" desordenado, mulheres que participam, pois, de uma realidade socioeconômica desfavorável.

Importante salientar que o termo *ex-centricidade* foi retirado do livro *A poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, pesquisadora que também busca estudar, tal como fez Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno, formas artísticas que já não mais prestigiam o centro e a homogeneidade, contestando o indivíduo unificado e coerente, e qualquer sistema totalizante. Vejamos o que diz a autora sobre o termo:

> O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que eu vou chamar de "ex-cêntrico" (seja em termos de raça, classe, gênero, orientação sexual, etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

É a partir daí que grupos marginais ganham importância no sentido de que, ante as pressões, eles tentam o grito. Linda Hutcheon vai dizer ainda que é característico que tais grupos, em termos de composição estética, tentem questionar as centralidades a partir da mesma linguagem do sistema pelo qual são excluídos, ou seja, questionam-nas pela paródia. Eles atuam

> no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não destrói necessariamente o seu valor de "verdade", mas realmente define as condições dessa "verdade". Um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem o nosso mundo – ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades. Por maior que seja sua importância, tais sistemas não são naturais, pressupostos ou universais. (HUTCHEON, 1991, p. 31)

Desta feita, queremos também averiguar em que medida, em *A cidade sitiada* e em *A hora da estrela*, Clarice Lispector empreende uma paródia das convenções dominantes, revelando que elas são verdades *construídas*, jamais *naturais*. Ela ironiza tais sistemas ao trazer à tona, a partir de dentro, suas estruturas composicionais, seja pela metaficção, em *A hora da estrela*, seja por meio da imitação caricata que a personagem Lucrécia Neves, de *A cidade sitiada*, faz do espaço à sua volta, espaço que a absorve e que a aniquila enquanto subjetividade autônoma.

Antes de chegarmos, propriamente, à análise comparada das narrativas de *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, e às considerações sobre suas protagonistas, temos ainda de elucidar alguns conceitos referentes aos corpos femininos. Todavia, nesta tarefa de explanação teórica, continuaremos amparadas pelo texto literário clariceano a fim de não perder de vista nosso objeto.

3 – CORPOS ESQUADRINHADOS

O livro *A cidade sitiada* é uma alegoria, paródica e irônica, da exteriorização das personagens, mulheres com seus estreitos pensamentos que se rebentam em gestos (LISPECTOR, 1998e, p. 80). No capítulo *A estátua pública*, já citado, Lucrécia Neves está em sua sala de visitas, onde vê uma mulher de porcelana que sustenta nas costas um reloginho parado. Ela também, tal como indica o adorno do cômodo, está aguentando o tempo a conta-gotas, o tempo parado da espera. "Na penumbra. Que aspecto! A moça largou a revista, ergueu-se – que faria até casar?" (LISPECTOR, 1998e, p. 70).

Vemos então que o tempo é espacializado na narrativa. Regina Pontieri (2001, p. 112) vai dizer que "a construção do enredo se dá pela redução do tempo ao espaço, do acontecer ao seu lugar de ocorrência". Vemos, como já apontamos anteriormente, que também é apenas pelo espaço que conhecemos as personagens. Só sabemos que Lucrécia está enclausurada em uma rotina lenta, que talvez a sufocaria, porque ela, entre os bibelôs da sala (ela própria um bibelô), enxerga a mulher de porcelana com o relógio parado nas costas; ou porque ela vê o pássaro empalhado e seco, prestes a um voo impossível pela casa; ou porque ela observa, estampadas em uma revista, as estátuas gregas sem braços, apenas "tocos de mármore" que, deslocados de seus lugares de origem, apontariam para o nada e, dessa forma, não poderiam fazer sentido.

Neste momento de nossa exposição, basta que percebamos que essas imagens são metáforas para a falta de perspectiva para além de um casamento e para além do subúrbio: Lucrécia, fora de seu lugar de origem, fora de S. Geraldo, apontaria, assim como as estátuas vistas por ela, para o nada. São imagens que demonstram a vida aprisionada da protagonista. "Era o que às vezes *[Lucrécia Neves]* conseguia: atingir o próprio objeto. E fascinar-se: porque eis a mesa no escuro. Elevada acima de si mesma pela sua falta de função". (LISPECTOR, 1998e, p. 68)

Aqui, o leitor não adentra aos meandros da *psique* para constatar a falta de função e clausura oriundas de uma vida que tem, como única finalidade heterônoma, o casamento. Mas ele chega a tais constatações porque enxerga a forma como a própria Lucrécia vê o espaço. Nesse esforço por ver, ela, às vezes, como ali na sala de visitas em noite chuvosa, tenta em vão dizer as coisas.

Sem conseguir dizê-las, acaba por imitá-las. O quadro é oferecido ao leitor de forma quase cinematográfica: "o mundo enquanto campo de visibilidade" (PONTIERI, 2001, p. 112). O corpo se torna "espaço visível" e isso ocorre em decorrência do movimento do narrador, que o focaliza como coisa que age, reificando-o, e que focaliza os objetos, por sua vez, como signos da existência. A existência muda de Lucrécia. Vemos, no excerto abaixo, que, ao invés de um monólogo interior existente *per si*, é a observação atenta do espaço, da sala sufocada de sonhos, que faz Lucrécia se mostrar ao leitor e a si mesma – ela "tanto vivia se mostrando que algumas vezes chegava mesmo a se ver" (LISPECTOR, 1998e, p. 80):

> O aposento era repleto de jarros, bibelôs, cadeiras e paninhos de crochê, e nas paredes de papel florido amontoavam-se as folhas recortadas de revistas e de antigos calendários. O ar sufocado e puro de lugares sempre fechados, o cheiro das coisas. Mas em pouco começaria o leilão e os objetos seriam escancarados? Nada impediria mesmo que a porta se abrisse – o vento prenunciava portas bruscamente espalancadas. (LISPECTOR, 1998e, p. 67)

Quando os objetos são escancarados, quando a tempestade faz Lucrécia Neves agarrar-se às salvações sólidas da sala, quando o vento brusco revela portas duramente abertas, expostas no escuro da noite, é porque a mulher se escancara e se revela a partir da única forma possível: exteriorizando-se. Daí nós vemos que ela é sozinha, medrosa e enclausurada na sala-subúrbio fechada. Nessa tarefa de escancarar objetos, a personagem se vê enredada. Seu destino casamenteiro é parco. Em vão, tal como o pássaro empalhado, tentaria voar. Mas "só quem voava saberia o quanto pesava um corpo". Via a fechadura da sala, focalizava-a, até que ela a prendia no vazio escuro do cômodo em penumbra: "o vazio a rodeava e no vazio a fechadura a prendia – queria alçar-se acima da fechadura, mas que esforço de grito de ave era alçar-se de novo" (LISPECTOR, 1998e, p. 75).

E se esmiuçamos de forma rápida alguns trechos de nosso recorte, é porque queremos que o leitor compreenda, por uma das narrativas que temos em mãos, de que corpo feminino falamos aqui. Interessamo-nos pelo peso desse "corpo-máquina" que tenta um voo difícil, às vezes mesmo impossível. Corpo que, conforme Michel Foucault, é controlado por processos técnicos e políticos no sentido de ampliar suas

aptidões e, ao mesmo tempo, com a intenção de extorquir suas forças de revolta, promovendo assim um crescimento paralelo de sua docilidade e utilidade.[27]

Ora, um corpo-máquina não pode ser fruto apenas de interdições e proibições. Nesse sistema que alia utilidade à docilidade, os indivíduos são obrigados a aumentar sua eficácia, suas forças, suas aptidões, para que assim possam ser bem utilizados no "aparelho de produção da sociedade", obtendo o melhor rendimento possível. Como pondera Michel Foucault, em seu texto *Sexualidade e poder*, o que se vê é "uma produção das capacidades", "da produtividade dos indivíduos", conseguida por mecanismos de poder que se caracterizam por ter a interdição como um de seus instrumentos, mas que, no geral, não se constituíram sobre bases de disciplinações unicamente proibitivas:

> Vocês podem dizer e avaliar que ela *[a disciplinação]* era catastrófica, podem colocar todos os adjetivos morais e políticos negativos que quiserem, mas o que quero dizer é que o mecanismo não era essencialmente de interdição, mas sim de produção, era, pelo contrário, de intensificação e multiplicação. A partir disso me perguntei: será mesmo que, no fundo, nas sociedades em que vivemos, o poder teve essencialmente por forma e por finalidade interditar e dizer não? Os mecanismos de poder mais intensamente inscritos em nossa sociedade não são aqueles que chegam a produzir alguma coisa, que conseguem se ampliar, se intensificar? (FOUCAULT, 1978, p. 75)

Os corpos úteis e dóceis produzidos por esses mecanismos de poder são corpos que pesam. Por quê? De novo a pergunta que nos norteia: por que é tão difícil, a essas mulheres pobres, pensar? Para que entendamos o porquê do peso do voo de Lucrécia, a sua dificuldade de pensamento, é importante que entendamos que, quando trabalhamos com a categoria "corpo", estamos no nível dos micropoderes, ou seja, visamos compreender as *relações de poder* que o perpassam. Não nos filiamos, aqui, à visão de instâncias centralizadas. Não há uma concepção substancialista: aquela que concebe o poder em sua versão global, algo como "o" poder, instância dominadora de seres que consentem e que, assim, se privam de agir livremente (FOUCAULT, 1995, p. 242).

[27] A noção de corpo-máquina é explicitada na obra *Vigiar e Punir* (1987), bem como no último capítulo, intitulado *Direito de morte e poder sobre a vida*, do primeiro volume de *A história da sexualidade* (1999). Nesses textos, ambos de Michel Foucault, o autor aponta que, a partir do desenvolvimento das várias instâncias disciplinares da sociedade – família, escola, quartel, fábrica, prisão, hospital etc. –, ocorrido a partir dos séculos XVII e XVIII, houve um controle detalhado e minucioso de todos os aspectos da vida.

O fato é que, para Michel Foucault, não há "um confronto entre poder e liberdade, numa relação de exclusão" entre ambos: onde o primeiro se exerce, a segunda desaparece. Há, sim, um jogo muito mais complexo: neste jogo, a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (FOUCAULT, 1995, p. 244), vez que este significa um conjunto de ações sobre as possibilidades de conduta de *sujeitos ativos*. Sendo assim, é fundamental que tais sujeitos tenham diante de si "um campo de possibilidades onde diversas reações e diversos modos de comportamento possam acontecer" (FOUCAULT, 1995, p. 244). São indivíduos que têm chances relativamente livres de agir e de escolher, mesmo que essas opções não sejam assim tão abertas e não possam, definitivamente, ser escolhidas conforme o bel prazer daquele que age.

> O exercício de poder consiste em "conduzir condutas" e em ordenar a probabilidade. O poder, no fundo, é menos da ordem do afrontamento entre dois adversários, ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do "governo". Devemos deixar claro para este termo a significação bastante ampla que tinha no século XVI. Ele não se referia apenas às estruturas políticas e à gestão dos Estados; mas designava a maneira de dirigir a conduta dos indivíduos e dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes. [...] Governar, nesse sentido, é estruturar o eventual campo de ação dos outros. (FOUCAULT, 1995, p. 243-244)

Sendo assim, o poder, pelo viés que o consideramos, só existe em ato (FOUCAULT, 1995, p. 242). Ele é exercido no sentido de tentar antever, gerir, influenciar, anular, estimular, abrandar... as ações dos indivíduos, exercido por "uns" sobre "outros", na vida cotidiana. É um governo que se estende dos cadinhos mínimos do dia-a-dia às decisões governamentais, que se inscreve "num campo de possibilidade esparso", mas que obviamente se apoia sobre "estruturas permanentes" (FOUCAULT, 1995, p. 242), como o Estado, a escola, o hospital, a Igreja, as organizações não governamentais, as entidades classistas, etc.

Violência, luta, contrato, aliança voluntária são, conforme essa óptica foucaultiana, instrumentos importantes para as relações de poder. Entretanto, tais relações não se definem por serem guerreiras, tampouco por serem jurídicas (FOUCAULT, 1995, p. 243-244). Estão, enfim, na ordem desse governo que visa estruturar a possibilidade de conduta de outrem, indo da vida comezinha – relações de poder existentes no fluir cotidiano de pessoas e ideias – às políticas de Estado.

> Uma relação de violência age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as

> possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro polo senão aquele da passividade. Uma relação de poder, ao contrário, se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis por ser exatamente uma relação de poder: que o "outro" (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido como sujeito de ação. (FOUCAULT, 1995, p. 243)

Um corpo feminino como o de Lucrécia Neves ou de Macabéa é perpassado, nas tramas, pelas cotidianas relações de poder, subjetivado por elas. Tomando aqui emprestadas as palavras de Cláudio Lúcio Mendes, em artigo intitulado *O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo*, esses corpos não são uma "matéria física inerte", mas sim "uma superfície moldável, transformável, remodelável, por técnicas disciplinares e de biopolítica": existência material que, sob a ação das relações de poder-saber, assume modos historicamente determinados (MENDES, 2006, p. 168).

O corpo passa a ser, dessa forma, "um arcabouço para os processos de subjetivação": "a trajetória para se chegar ao *ser* e, também, para ser prisioneiro deste" (MENDES, 2006, p. 168). Prisioneiro porque, condicionado pelas relações de poder, o corpo tem de seguir modelos socialmente desejáveis que o afetam de maneira coercitiva: seus desejos são assim condicionados por padrões prescritivos.

Desta feita, se seguirmos a linha de raciocínio foucaultiana, é impossível liberar, definitivamente, o indivíduo do Estado, de suas instituições e das instâncias disciplinares da sociedade. Os sujeitos sempre, quando alçam seus voos, carregarão esses pesos. Tudo porque o maior trunfo do Estado moderno é o de, justamente, aliar um caráter individualizante a um caráter totalizador, vez que suas instituições são, elas próprias, matrizes de produção subjetiva que nos oferecem os matizes individuais que temos de seguir.

Por esse sistema, a individualidade é submetida a um conjunto de modelos muito específicos, aqueles aceitos, aqueles "normais". Os indivíduos são classificados em categorias, designados por sua individualidade própria, presos à sua identidade: há o exercício de uma forma de poder que quer reconhecer, em cada um, suas leis de verdade, e que transforma, assim, os indivíduos em sujeitos (FOUCAULT, 2006, p. 658). Para a construção desta subjetividade, o Estado Moderno ressignificou a concepção de poder pastoral. De acordo com Michel Foucault (1978), o pastorado, em suas concepções antigas, introduzidas desde os primórdios do cristianismo, é um mecanismo de poder pelo qual há sujeitos destinados ao papel de condutores, à função

de conduzir indivíduos, que são como suas ovelhas ou rebanhos. Para que tal condução seja feita, o pastor, o padre, o chefe - enfim, o condutor - deve conhecer cada ação de sua ovelha, cada pensamento, cada desejo, cada vontade, cada revolta, cada aceitação. Somente assim, o pastor teria condições de guiá-la, podendo, até mesmo, sacrificar-se por um membro desgarrado do rebanho.

Enquanto no poder soberano um súdito morreria pelo rei, aqui o inverso acontece, pois é o condutor que se sacrificaria por seu povo. Outro ineditismo deste sistema é que se "reina" sobre uma multiplicidade em deslocamento, diferentemente do poder tradicional, pelo qual se reina sobre um território. O pastorado é um poder, pois, individualista, vez que, para além da salvação do grupo de ovelhas, deve-se garantir que cada indivíduo, especificamente, se salve: desta feita, a salvação e a revelação dos desejos mais íntimos, crucial para consegui-la, passam a ser compulsórias. Neste sistema de poder cristão, para adquirir o "reino dos céus", cada ovelha deveria confessar tudo ao bom pastor, promovendo constantes exames de consciência.

Quando dissemos que a modernidade ressignifica essa concepção de poder é porque ela o adapta de acordo com os sistemas disciplinares que regem a vida moderna: o exame de consciência, a autoconfissão permanente, a revelação a outrem dos mais obscuros desejos são ainda feitos na Igreja, mas agora também nos consultórios de análise. São feitos, pois, aos autorizados pela ciência na tarefa de "escutar". As recompensas, nessa ressignificação do pastorado, são agora terrenas, e não apenas salvações celestes: valoriza-se o bem-estar do corpo e da alma para usufruto no reino dos vivos. Elas não estariam mais no distante reino dos céus, como na ladainha cristã, mas neste mundo mesmo (FOUCAULT, 1995).

O estratagema é ardiloso porque, para que consigamos "*nos salvar*", é crucial que nos submetamos ao sistema. Faremos agora, no próximo subitem, um breve percurso histórico para explicar a inovação desses sistemas de assujeitamento, ocorrida a partir da modernidade.

3.1 - Das sociedades de sangue às sociedades de sexo

Michel Foucault (1999, p. 127-128) evidencia que, nas sociedades de soberania, anteriores ao Estado Moderno, o rei, ou qualquer figura soberana, quando exposto a perigos ou ameaças, teria o direito de expor a vida de seus súditos, de causar-lhes a

morte em benefício de sua existência e da defesa de seu reino. Sendo assim, o soberano é um tipo jurídico, conforme Foucault, fundamentalmente voltado às instâncias de confisco. Nesse tipo histórico de sociedade – que tem o gládio como o seu símbolo máximo –, o poder se exercia essencialmente como "mecanismo de subtração, direito de se apropriar de uma parte das riquezas" (FOUCAULT, 1999, p. 128).

Isso quer dizer que, em defesa do soberano e em favor da manutenção da vida dele, os indivíduos, em uma relação profundamente assimétrica, teriam seus produtos, suas forças, seus bens e seus serviços extorquidos e, em casos máximos, seu sangue derramado. Tratamos, aqui, de uma forma de poder exercida sobre únicas bases de interdição e de extorsão: "o soberano só exerce, no caso, seu direito sobre a vida exercendo seu direito de matar ou contendo-o"; só garante seu poder sobre a vida pela morte, e pelo confisco, que tem condições de exigir[28] (FOUCAULT, 1999, p. 128).

Mas é a partir dos séculos XVIII e XIX que esse jogo começa a mudar. Um novo sistema de poder, aprimorado a partir das necessidades do desenvolvimento industrial do capitalismo, tende a considerar o confisco não como "sua forma principal", mas apenas como uma de suas peças,

> entre outras com funções de incitação, de reforço, de controle, de vigilância, de majoração e de organização das forças que lhes são submetidas: um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que barrá-las, dobrá-las ou destruí-las. Com isso, o direito de morte tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gere a vida e a se ordenar em função de seus reclamos. (FOUCAULT, 1999, p. 128)

Assim sendo, antes da Revolução Industrial eram comuns as "sociedades de sangue": poder soberano organizado em torno da morte, das pestes, das catástrofes, enfim, do derramamento de material vital. Aqui, o sangue se constitui elemento simbólico dos mecanismos de poder, indicando tanto as castas – as linhagens consanguíneas que deveriam ser mantidas em torno de um só nome, em prol da manutenção da soberania – como o direito de se dispor da vida, a obrigação súdita de concedê-la em benefício do rei. Por esse sistema, o poder era totalmente visível e

[28] Talvez por isso, no poder soberano, o suicídio era considerado crime: punia-se a família do suicida. Ora, em uma sociedade em que o poder sobre a vida e sobre a morte passava apenas pelos soberanos, "o daqui de baixo ou o do além" (FOUCAULT, 1999, p. 130), retirar a própria vida não poderia ser senão uma afronta ao sistema e aos detentores do poder: àqueles soberanos que tinham o direito de "causar a morte".

aparente, amparado na individualização manifesta do soberano, em sua visibilidade central, em seu protagonismo.

A essas sociedades de sangue se sucedem, recobrindo-as (e não inteiramente as substituindo), as sociedades da biopolítica, inseparáveis do capitalismo, marcadas pelo signo do sexo. O poder passa a se exercer positivamente sobre a vida, sobre o indivíduo, a espécie, a raça, sobre os fenômenos maciços de população. O fato é que, nesse tipo jurídico de poder, agora disciplinar, há dois polos de controle, segundo Michel Foucault. O primeiro, desenvolvido no início do século XVII, é aquele que, como dissemos, valoriza o corpo máquina, isto é, zela, nas disciplinas diversas (que vão das casernas às escolas, dos hospitais aos incipientes ateliês manufatureiros), pela "administração dos corpos e pela gestão calculista da vida" (FOUCAULT, 1999, p. 131).

É uma "anátomo-política do corpo humano", nos dizeres do filósofo, que recobre a "velha potência de morte": não há mais importância à cerimônia que valoriza o soberano, aos sinais ritualísticos, às iniciações de pacto de sangue, sendo que "a coação se faz mais sobre as forças do que sobre os sinais", pois "a única cerimônia que importa é a do exercício" (FOUCAULT, 1987, p. 163-164). Os poderes sobre o corpo, que deve ser ativo, passam a ter caráter infinitesimal e, ademais, ininterrupto: a sujeição constante de suas forças passa pelo esquadrinhamento do espaço, do tempo e dos movimentos, esquadrinhamento tão comum aos pátios das fábricas, aos refeitórios e salas escolares, aos espaços das empresas, às disciplinas várias.

O segundo polo de controle, empreendido nas sociedades disciplinares, transcende o corpo individual, produtivo e dócil, e chega à espécie: para além do indivíduo-máquina controlado, assujeitado, surgem, já no século XVIII, regulações atinentes à população em seu todo. Os controles de natalidade, mortalidade, longevidade, nível de saúde, migração, habitação e tantos outros (FOUCAULT, 1999, p. 131) passam a ser a tônica. É um sistema que preza pela vida, tanto que, quando mata, o faz em prol do viver, da existência de uma população, pois é pela "garantia do espaço vital" que se justificam as mais catastróficas guerras. Neste sistema de poder da modernidade há, pois, uma junção de dados especificantes (relacionados aos indivíduos) a índices globais (referentes a uma biopolítica da população).

Estado, a um só tempo, totalizador e individualizante. Sendo assim, diz Foucault (2006, p. 658), "opor, ao Estado, o indivíduo e seus interesses é tão casual quanto opor-lhe a comunidade e suas exigências", porque ambos – indivíduo e comunidade – fazem parte de tudo aquilo que a própria esfera estatal produz, controla, submete, domina, repreende, mas também, na medida possível (na medida em que não a compromete), financia e estimula.

E por que dissemos que, enquanto o poder tradicional se alia ao sangue, as disciplinas e a biopolítica veem o sexo como seu signo? Ora, em *Direito de morte e poder sobre a vida* há a explicação para essa pergunta. Segundo as análises foucaultianas, o domínio da sexualidade assume importância política porque é nele que se encontra a articulação entre os dois eixos mencionados aqui. Ora, controlar a sexualidade é, pois, atinar às disciplinas do corpo, ao seu adestramento, à intensificação de suas forças, às vigilâncias infinitesimais sobre o comportamento, ajustando-o à economia das energias. Contudo, ao mesmo tempo, ordenar o sexo leva-nos também a efeitos globais, pois nos leva à regulação das populações, a "intervenções que visam todo o corpo social ou grupos tomados globalmente" (FOUCAULT, 1999, p. 137).

Daí advém o fato de que, no sistema capitalista ocidental – sobretudo a partir do século XIX –, as sexualidades são esmiuçadas em cada detalhe, são "perseguidas nos sonhos", "desencavadas nas condutas", "suspeitadas por trás das mínimas loucuras" (FOUCAULT, 1999, p. 137). Importante salientar que os poderes que as perpassam já *não* estão mais no campo do explícito, já não estão na seara do protagonismo de soberanos. A visibilidade extrema de um mecanismo central fora substituída pela lógica do panoptismo, isto é, por olhos eletrônicos – metafóricos ou não – espalhados por toda parte. Os poderes, dessa forma, se descentralizam, tornam-se mais "invisíveis". Ao se diluírem, eles ganham eficiência, vez que os próprios sujeitos, ante a sensação cotidiana de permanente espreita, passam a se autodisciplinar.

Nessa gestão panóptica da vida, autocoercitiva, o sexo tornou-se, pois, alvo central de um poder que visa unir corpo e população, combinando às táticas disciplinares uma regulação geral da espécie. A questão é que, em resumo, o Ocidente costumeiramente organiza, adaptando aqui algumas expressões de Michel Foucault ao nosso texto (1999, p. 141), "as zonas erógenas do corpo social".

Após essas explanações sobre a emergência histórica de um tipo de sociedade como a nossa, cabe agora retornamos ao nosso tema e perguntar: nesses sistemas que prezam por uma analítica da sexualidade (FOUCAULT, 1999, p. 139), como ficam os corpos femininos? De que modo os dispositivos de poder se articulam nas mulheres, coordenando suas funções, suas sensações e seus prazeres? Como o biológico e o histórico se ligam por meio desses mecanismos de poder?

Somos aquelas que carregamos em nossos úteros os embriões da espécie, fato fundamental à ordenação das populações. Somos aquelas que, em um sistema misógino, são designadas como a "alteridade encarnada", "o sexo" – aquele que, por excelência, é destinado a satisfazer os desejos do homem. Parece-nos então que, diante de tais contextos, o biocontrole e as estratégias de disciplinamento nos gritam estridentes, enquanto que, aos corpos masculinos, eles "apenas" falam alto.

3.2 - O discurso da imanência como estratégia misógina de controle

Se recorrermos a Simone de Beauvoir e à sua clássica obra *O segundo sexo*, veremos que a mulher, em históricas formações discursivas que vão de Aristóteles a Sigmund Freud, foi correntemente definida como o "inessencial", como o "ser relativo", como o "outro" do homem, "a ausência", "a falta". Vejamos brevemente o apanhado feito por Beauvoir.

Ela retoma, em tom crítico, alguns pensamentos patriarcais que, embora totalmente desatualizados, embora retrógrados, ainda interferem no atual discurso do senso comum sobre a feminilidade: falas cotidianas ainda profundamente influenciadas pela ideia de heteronomia. Os pensamentos explicitados abaixo são constantemente ressignificados, ainda hoje. É o que ocorre, por exemplo, em algumas páginas de certas publicações da chamada *imprensa feminina*, que voltam os interesses das mulheres unicamente à arte da conquista do amado, ao zelo por um homem, que é visto como indispensável ao seu bem-estar, como único componente dele.

> "A fêmea é fêmea em virtude da carência de certas qualidades", diz Aristóteles. "Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural". E Santo Tomás, depois dele *[de Aristóteles]*, decreta que a mulher é um homem incompleto, um ser "ocasional". É o que simboliza a história do Gênese, em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um "osso supranumerário" de Adão. A humanidade é masculina e o homem

> define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. "A mulher, o ser relativo...", diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d`Uriel*: "O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho...O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem". Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se "o sexo" para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. (BEAUVOIR, 1970, p. 10)

O sistema de pensamento descrito por Beauvoir, embora unicamente cultural, embora historicamente datável, oriundo do patriarcado, é muitas vezes legitimado não apenas pela imprensa, pelas propagandas, pelas falas cotidianas do senso comum, mas também por um discurso científico de natureza biologizante. Vejamos. Freud teve o mérito de trazer à tona, de retirar da marginalidade discursiva, do silêncio absoluto, as questões relativas à sexualidade e aos prazeres femininos: deu voz às mulheres, suas pacientes. Todavia, a despeito dessa contribuição, o freudismo do século XIX atribui ao falo – seja a excrescência carnosa que é o sexo do macho, ou tenha ele um valor simbólico que designe, no sistema social, a virilidade e a projeção – o signo da transcendência:

> O pênis é singularmente indicado a desempenhar, para o menino, o papel de "duplo": é para ele um objeto estranho e, ao mesmo tempo, ele próprio; é um brinquedo, uma boneca e é sua própria carne; pais e amas tratam-no como um pequeno personagem. [...] o pênis é posto pelo sujeito como si mesmo e outro que não si mesmo; a transcendência específica encarna-se nele de maneira apreensível e ele é fonte de orgulho; é porque o falo é separado que o homem pode integrar na sua individualidade a vida que o ultrapassa. (FREUD *apud* BEAUVOIR, 1970, p. 69)

Já a menina, nesse sistema freudiano criticado por Beauvoir, descobrindo-se em seu complexo de castração, veria a ausência do pênis como um impedimento à transcendência, como um signo da falta, do "negativo". Ela seria impedida, sem o órgão, "de se tornar presente a si própria enquanto sexo" (FREUD *apud* BEAUVOIR, 1970, p. 69) ou de integrar, em sua individualidade, uma vida que a ultrapassasse. Tais visões da ausência da excrescência masculina, em resumo, querem nos fazer crer que seja impossível, às meninas, futuras mulheres, que se tornem presentes a si mesmas; fazem-nas acreditar no seu sexo como deficiente ou deficitário; condenam-nas, assim, com base em reles questões anatômicas e em dados fisiológicos, à eterna imanência. São pensamentos, com ares de cientificidade, que gerarão, pois, muitas consequências desfavoráveis à constituição da subjetividade feminina.

O fato é que a psicanálise freudiana do início do século XIX coloca a imanência, bem como a constituição da mulher como o *Outro*, como características que escapam a fatores históricos. Desta feita, como muitos freudianos antigos calcaram a alteridade e a imanência em critérios anatômicos, foi demasiado difícil combater esses discursos, pois eles apareceram como absolutos justamente por advirem de condições tidas como "naturais". Assim, tais pensamentos pareciam desafiar quaisquer mudanças históricas.

Dentro desse sistema, às mulheres, a reivindicação por um Si-Mesmo passa a ser uma tarefa ética, mas profundamente agônica: ora, os próprios discursos científicos, aqueles fundamentais ao Ocidente, tiveram suas bases contrárias à luta feminina pela transcendência.

É aí que pode haver uma inversão perigosa: as bases biológicas e anatômicas que dão conta da projeção urinária e ejaculatória do homem, e que dão conta da passividade sexual feminina, passam a associar, simbolicamente, toda e qualquer projeção social às atitudes viris, e toda e qualquer conduta de alienação, e de reificação passiva e imanente, à feminilidade. Disso decorre, conforme explicita Beauvoir (1970, p. 72), que toda vez que a mulher age em busca de sua transcendência, não raro, ela, a transgressora, é condenada como "aquela que quer imitar o homem".

E o que é buscar a transcendência? Vale recorrer, aqui, a Hannah Arendt em seu livro *A condição humana*. Segundo ela, os homens das civilizações gregas e romanas ingressavam na esfera pública por desejarem que algo de seu fosse mais permanente do que suas vidas terrenas. Por mostrarem à esfera comum suas obras, tais homens almejavam certa imortalidade, uma vez que o mundo público não é constituído apenas para uma geração e planejado apenas para os que estão vivos: "ele transcende a duração de nossas vidas tanto no passado quanto no futuro", preexiste "à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência" (ARENDT, 2004, p. 65).

Assim, como explica a filósofa, a desgraça daqueles que estão à margem da esfera pública, como as mulheres em muito estiveram, consistiria não só no fato de que o indivíduo seria privado de liberdade. Mas, mais ainda, a desgraça consistiria no medo de que esses "indivíduos obscuros" morressem sem deixar quaisquer vestígios de suas existências (ARENDT, 2004, p. 65). A seara da privatividade se converteria, dessa forma, em terreno de privação.

Após esses introitos teóricos, referentes à feminilidade em uma sociedade disciplinar falocêntrica, voltemos às personagens clariceanas. Lucrécia Neves, de *A cidade sitiada*, é perpassada por relações de poder que lhe exigem um destino casamenteiro. No mundo público da cidade, seu corpo é condicionado pela imanência: ela não pode, jamais, enquanto sujeito no mundo comum, transpassar a si mesma, indo além de sua própria existência com a finalidade de deixar algo de característico, algo de seu, na esfera pública. Na cidade, é então vista diariamente com inconsciência, como a estátua pública na praça, coberta de limo, despercebida.

Cabe a ela, pois, buscar sua transcendência na transcendência de outrem, ou seja, projetá-la em um futuro marido. Com esse intuito, em um capítulo emblematicamente intitulado *A caçada*, a protagonista se enfeita para que, assim, arranje casamento:

> Com o rosto imobilizado pelo disfarce a moça se examinou ao espelho. Estava dourada e grosseira na sombra. Fora assim que se criara. Embora ainda faltasse criar volúpia naquele rosto a que o egoísmo dava um caráter leal: tingiu então os lábios molhando na saliva o papel carmesim. Com a boca suja o rosto se infantilizou, menor e culpado. No espelho sua elegância tinha a qualidade falível das coisas belas demais sem raiz... numa emoção rápida ela bateu a porta do quarto, gritou com a voz de súbito trágica e rompida: mamãe, vou sair! Desceu as escadas devagar, cuidando em não escorregar na sombra com as ferraduras. Assim ia para a rua, espiar de um lado e de outro. Bem gostaria de enfim desistir e descansar. [...] O vento a recebeu na rua, a moça parou protegendo os olhos feridos pela luz. E de súbito a claridade a revelou. Haviam cessado as possibilidades: estava vestida de azul, cheia de fitas e pulseiras. O chapéu vermelho se enterrava até as sobrancelhas por força do gosto intransponível da moda. A bolsa encarnada tinha miçangas... Mas ela encontrava uma rua tão rasa! [...] A tarde aberta descobria ao máximo as miçangas e os colares. Ela trouxera armas inúteis. [...] Aos poucos, Lucrécia Neves refizera-se do choque com a luz e parecia de novo mais alta e perseguidora. Passeava com delicadeza de expressão, sem alegria. Seu equilíbrio sobre os saltos das botinas era tão difícil que ela andava entre o equilíbrio e o desequilíbrio, mantida no ar pelo chapeuzinho aberto. Não era sem um esforço constante que mantinha a elegância naquele momento, porque se vestira na escuridão potente, talvez para ser vista de noite. [...] Com pulseiras e miçangas, ela parecia uma vítima. (LISPECTOR, 1998e, p. 39-41)

A personagem está enredada na imanência e tem de se enfeitar na caçada por um homem. Com seus adornos, ela tenta transcender a partir do Outro masculino: somente assim ela teria chances de ir além de seu lugar-subúrbio. Nesse sistema pelo qual ela não transcende por si mesma, ela aparece, pois, sempre sob a penumbra da heteronomia. "Estava dourada e grosseira na sombra", diz a instância narrativa.

O fato é que os sistemas coercitivos da década de 1920, período em que ocorre a fábula, exigem-lhe um casamento, e Lucrécia, na busca por esse intuito, é um sujeito ativo. Isso quer dizer que sua liberdade será, sim, estimulada, mas enquanto o "agir livremente" não transpassar a imanência, enquanto não ultrapassar a aparência das coisas. Nesse mundo disciplinado pela busca de marido, Lucrécia Neves – livre para se enfeitar, mas, também, para se cansar – sente-se enfastiada, quer desistir: ela mantém um equilíbrio difícil sobre os saltos das botinas. Nesse sistema que ordena o seu corpo ao enfeite, ao adorno, à busca pela realização no Outro, a personagem "parece uma vítima", sendo ridicularizada com suas miçangas cruelmente expostas à excessiva luz do dia.

Como vemos, à mulher da primeira metade do século XX no Brasil a transcendência na esfera pública não é diretamente estimulada, e muito menos o será se tal *sujeito feminino* for, além do mais, marcado pelos desníveis de classe social. Entretanto, há aqui, no que diz respeito à autonomia de mulheres pobres, outra possibilidade de leitura sociológica. Rachel Soihet (1997, p. 362) estuda a constituição da subjetividade de seres femininos em contextos de pobreza econômica, no início do século XX no Brasil, no período da *Belle Époque* (1890-1920). Segundo ela, em artigo publicado no livro *História das mulheres no Brasil*, as mulheres de classes baixas são marcadas pela exigência da sobrevivência, por contextos existenciais de famílias desestruturadas financeiramente e que, portanto, não podem seguir o padrão que prevê o marido como o único provedor. Assim, elas têm de ir à luta pelo sustento próprio, da casa, dos filhos: sua transcendência é, portanto, estimulada.

É o que faz Macabéa, que trabalha como datilógrafa na Rua do Lavradio e que, com este emprego, "pelo menos comida não mendigava", vivendo "à mercê e crente como uma idiota", mas ainda assim acima de "toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome" (LISPECTOR, 1998f, p. 30). Contudo, aqui, é importante salientar que a sujeitos femininos demasiadamente empobrecidos, em contextos de anulação econômica extrema, a transcendência na esfera pública não chega, de fato, a ser signo de liberdade.

O trabalho faz com que as características atribuídas às mulheres burguesas do início do século XX – recato, delicadeza, fragilidade – sejam totalmente descabidas a sujeitos femininos com grande participação na esfera trabalhadora (SOIHET, 1997, p.

367). Nesse sentido, o labor, fora do ambiente doméstico, atua para a libertação feminina. Todavia, por mais que haja essa constatação, as mulheres que empreendem essa labuta econômica diária não escapam completamente de algumas pressões da média burguesia: "as ideias das mulheres dos segmentos dominantes se apresentavam fortemente às mulheres populares". Moças trabalhadoras

> mantinham, por exemplo, a aspiração ao casamento formal, sentindo-se inferiorizadas quando não se casavam; embora muitas vezes reagissem, aceitavam o predomínio masculino; acreditavam ser de sua total responsabilidade as tarefas domésticas, ainda que tivessem que dividir com o homem o ganho cotidiano. (SOIHET, 1997, p. 367)

A questão é que, às abastadas ou às empobrecidas, a heteronomia, que diz respeito à obrigatoriedade da anulação feminina em prol do outro e em prol do bem-estar da família, é, em maior ou menor grau, atuante. Veremos agora, a partir das análises de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela,* como Lucrécia Neves e Macabéa, parodicamente descritas, podem ser emblemáticas no que diz respeito à crítica da internalização desses padrões opressores.

4 – A PARÓDIA COMO RESISTÊNCIA: LEITURAS DE *A CIDADE SITIADA* E DE *A HORA DA ESTRELA*

Nosso texto dissertativo segue um percurso na obra de Clarice Lispector que denominamos, ao nos apropriar do termo de Gerard Genette (1989), de leitura em palimpsestos: consideramos as personagens de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*, fundamentalmente, em sua relação entre si; lemos esses textos da autora em sua relação, secreta ou manifesta, com outros textos da própria Clarice, bem como com escritos teóricos acerca de corpos femininos.

Almejamos tornar visíveis as sombras de um texto no outro, como fazem mãos minuciosas de um arqueólogo ao revelarem que um papiro antigo fora reaproveitado e que, abaixo das linhas escritas ali, existiam traços quase apagados de outros textos, anteriormente impressos no mesmo papel. Queremos captar os reflexos de traços de uma protagonista na outra: quais são as contiguidades entre Lucrécia Neves e Macabéa? O que, na narrativa ficcional, aproxima seus corpos? O que os afasta?

Lucrécia, de *A cidade sitiada*, vive em S. Geraldo, um subúrbio em crescimento. Macabéa, de *A hora da estrela*, vive na periferia do Rio de Janeiro. A primeira busca um casamento para sair do subúrbio e para conquistar as fronteiras expansivas de uma metrópole: após vários passeios com Perseu e Felipe, e apesar de realmente se sentir atraída por Dr. Lucas, casa-se afinal com Mateus, um senhor mais velho, de profissão desconhecida, que a livra dos "esgotos que cheiravam a peixe" de S. Geraldo e lhe oferece uma nova cidade. "Todo homem parecia prometer uma cidade maior a uma mulher" (LISPECTOR, 1998e, p. 116), como diz uma instância narrativa que, no decorrer do romance, se mostra satírica e irônica.

Já Macabéa, moça de 19 anos criada pela tia no sertão de Alagoas, "lá onde o diabo perdera as botas" (LISPECTOR, 1998f, p. 28), muda-se com a parenta beata para a metrópole, "o inacreditável Rio de Janeiro" (LISPECTOR, 1998f, p. 30). O movimento das duas narrativas é similar: há o intento de captar, em cidades opressivas às personagens, as lutas existenciais de mulheres marginalizadas – a "suburbana casadoira", a "migrante nordestina", de acordo com discursos que preconceituosamente fixam identidades, rotulando-as. Depois da morte da tia, e como havia perdido os pais aos dois anos de idade em decorrência de "febres ruins", Macabéa passa a viver sozinha

em uma vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

Sua história é captada por Rodrigo S.M., um narrador inventado que, "numa rua do Rio de Janeiro", pega "no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina", sem falar que ele mesmo, em menino, se criou no Nordeste (LISPECTOR, 1998f, p. 12). Aqui os traços biografemáticos – expressão de Roland Barthes que indica a existência de pontes metafóricas entre a realidade biográfica da autora e a tessitura ficcional que recria e reinventa a vida – são evidentes, pois Clarice se criara em Recife até o ano de 1934, quando tinha 14 anos, então se mudando com a família para o Rio de Janeiro.[29]

Rodrigo S.M. tenta revelar a vida de Macabéa, moça "que não se conhece senão através de ir vivendo à toa" (LISPECTOR, 1998f, p. 15), invisível diante daqueles que passam às ruas, pessoas para as quais às vezes ela sorri. Todavia, ninguém a olha. Assim, trata-se de personagem que se reduzira a si mesma, vivendo exclusivamente no presente, sem previsões, sem ressignificar-se no passado, banhada de não, magra, faminta, leve e virgem. A protagonista, com seu "viver ralo" (LISPECTOR, 1998f, p. 23), trabalhava em uma firma de representante de roldanas, chefiada pelo senhor Raimundo Silveira, a quem secretamente ama e de quem recebe um aviso de demissão. O fato de ser demitida é a explosão primeira que abre sua história, que depois passará por seu namoro frígido junto a Olímpico de Jesus e pela traição da colega Glória, que namorará seu ex-companheiro.

Mesmo assim, Macabéa, por não possuir ninguém, dá-se aos conselhos da colega que, talvez se sentindo culpada, indica à alagoana uma cartomante, mulher que poderia "quebrar os feitiços" que inviabilizavam a felicidade da heroína. Madama Carlota, antiga prostituta e cafetina que passa a se dedicar às cartas (sendo eventualmente perseguida pela polícia, atendendo às vezes bêbada, em um tom que realça seu possível charlatanismo), revela boas predições à Macabéa: um homem estrangeiro alourado e de olhos azuis, chamado Hans, seria o seu marido, dando-lhe muito amor, mudando-lhe a vida, trazendo-lhe dinheiro, fazendo-a engordar.

[29] Muitas das informações referentes à biografia de Clarice Lispector e que são apresentadas neste trabalho foram retiradas do livro *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nádia Battella Gotlib.

De olhos arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (LISPECTOR, 1998f, p. 77), já apaixonada pelo gringo, pela primeira vez em sua vida com a coragem de ter esperança, pela primeira vez em vivo impulso, Macabéa agora era "uma pessoa grávida de futuro" (LISPECTOR, 1998f, p. 79).

Mesmo que Lispector insista várias vezes em negar em sua escritura a relação entre vida e obra, e mesmo que ela tenha o hábito contrário de dizer que "narrar é narrar-se" (GUIDIN *apud* STUCCHI, p. 43) – afinal era de seu feitio entregar-se a essas contradições que confundem para esclarecer –, a escritora irá comentar sobre os motivos de *A hora da estrela*:

> Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro tem a 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. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante. Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história.[30]

A inspiração apanhada na feira carioca e a sensação particular atinente à cartomancia, ocorrida à própria Lispector, aparecem no livro. Sua personagem se apresentava grávida de futuro e, pela primeira vez, tinha um destino atuante e a esperança profunda que advém dele. Pela primeira vez, ela se via com alguma importância e percebia que sua vida anterior fora uma miséria. Pela primeira vez, ela tinha vontade de chorar ao ver o lado oposto da vida, pois, até aquele dia, acostumada às coisas de não, a moça por vezes se julgava feliz. Nesse primeiro momento com alguma consciência, Macabéa é atropelada por um Mercedes Benz amarelo. "Enorme como um transatlântico", o carro pegava-a "e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho" (LISPECTOR, 1998f, p. 79).

Nos palimpsestos que gostamos de apurar, o cavalo nos remete à outra história, àquela da Lucrécia de S. Geraldo. Os cavalos são a força sorrateira sobre o subúrbio (LISPECTOR, 1998e, p. 21) e é com eles que a heroína, meio sentada no leito, sonha

[30] Entrevista concedida a Julio Lerner em fevereiro de 1977, dez meses antes da morte de Lispector, ocorrida em 9 de dezembro de 1977 – um dia antes de seu aniversário de 57 anos. Mais informações, no livro *Clarice Lispector, essa desconhecida...*, de Julio Lerner.

acordada e desvaira à noite. Na visibilidade do dia, Lucrécia Neves é apequenada, mal enxerga diante de tanta luz, tendo de se transformar em coisa, em bibelô, em enfeite que se apresenta no palco iluminado da busca por um casamento.

No campo do visível – a cidade, de dia – o sujeito feminino se perde, não enxerga, pois tem de se anular para a tarefa de se mostrar ao outro. Entretanto, a mulher acaba por se reconhecer como um retrato ideal de si mesma: só assim, encenando, a personagem pertenceria à realidade. Mas é a escuridão da noite que oferece à Lucrécia, que nessa hora não tem de se mostrar, "a possibilidade de rumor" (LISPECTOR, 1998e, p. 26). E os cavalos lhe aparecem como assombros no escuro, invisíveis, respirando. Enquanto isso, as galinhas espiam e além da ferrovia um rato está pronto a fugir (LISPECTOR, 1998e, p. 27). Na noite de Lucrécia, o tordilho bate a pata e "nos primeiros silêncios uma égua esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade" (LISPECTOR, 1998e, p. 27).

Eis uma diferença entre as duas obras: se o "ato de escrita" de Rodrigo S.M. e os diálogos e a ação de Macabéa com as personagens ao seu redor (como Glória, Olímpico e a cartomante) ganham relevo sobre a descrição espacial, a S. Geraldo de Lucrécia *é* a própria protagonista, e as descrições são fundamentais à composição de um espaço-ativo. Disso decorrerá que, em *A cidade sitiada*, o subúrbio não é retratado de forma simplesmente realista, mas, sim, por meio de uma fantasmagoria imensa. Neste lugar-prisão, aterrorizante e encantado, que parece situado no além-tempo, galinhas espiam, ratos estão prontos a escapar e a eternidade rodeia os olhos da égua. O romance se constrói, assim, em clima de exaltação sinestésica a respeito do movimento suburbano. Este é o próprio movimento existencial de Lucrécia Neves, que se adere ao lugar e aos objetos: ela que tem uma vida coisal, ela-cidade.

Rodeada de coisas, "apanhada por alguma roda do sistema perfeito", "talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando para fora", mas com suas saias presas nas engrenagens deste sistema de perfeição (LISPECTOR, 1998e, p. 121-123), quando moça Lucrécia desvaira e pensa em cavalos com dorsos sem cavaleiros, pensa em relinchos, safanões, suspiros e respiros que sacolejavam os seres daquela cidade. Como já se disse, os equinos podem ser signos de liberdade. Quando desvaira no ato de vê-los, a personagem tem uma existência mais autônoma. Quando casada, no sistema perfeito, pois, Lucrécia já não mais vê os cavalos e quando espia o morro do pasto – a

escarpa negra que se erguia em punho sobre S. Geraldo, esse "reinado sombrio dos equinos"– este já a responde em "extremo esforço" (LISPECTOR, 1998e, p. 129).

Eis uma semelhança (pois vemos traços que se imiscuem nos dois livros, linhas interpretativas evidenciadas em nossa leitura caleidoscópica que, obviamente, constitui-se uma dentre as tantas possíveis): para Macabéa, justamente quando lhe ocorre o fato inédito da esperança, da autoconsciência sobre si mesma e sobre sua parca vida, justamente quando lhe são apresentados o Destino e o futuro, há seu atropelamento e morte, que são pressentidos por um cavalo. Ele gargalha em algum canto do mundo e essa é a réplica em razão da morte da protagonista.

Talvez essa seja a resposta indicativa – dada a simbologia que pressentimos no equino – de que a morte é o único rito de passagem possível para levar Macabéa à liberdade. Em vida, afinal, restariam a margem e o desdém a essa semianalfabeta com curso rápido de datilografia. Ela seria demitida da firma por errar muito e por, invariavelmente, sujar o papel. Talvez o riso de relincho do cavalo seja uma triste ironia: a ela, mulher marginalizada, a liberdade da esperança e da felicidade em vida não lhe pertencia.

> Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. 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. [...] Ficou inerme no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci. [...] Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na Grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade inconquistável. O Destino havia escolhido para ela um beco e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. [...] Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência. (LISPECTOR, 1998f, p. 80-81)

Vemos pelo excerto que Maca[31] é percebida pelo outro, que pelo menos a espia caída no beco, e por si mesma – "enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma" (LISPECTOR, 1998f, p. 82) –, mas que isso acontece apenas na explosão[32] de sua morte. A protagonista era "subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim" (LISPECTOR, 1998f, p. 31), como vai dizer Rodrigo S.M. sobre sua Maca, com quem se identifica, pois busca por meio dela sair de si mesmo e de seu alheamento característico da "vida massacrante da média burguesia" (LISPECTOR, 1998f, p. 31). Ele irá dizer: "a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto" (LISPECTOR, 1998f, p. 20).

E é Macabéa quem, na hora da morte, emblematicamente percebe o capim à toa na Grande Cidade do Rio de Janeiro. Ela *se* percebe, pois. E, nele, há o verde-esperança, não possível na vida de uma moça que, apenas morrendo, podia se libertar de nós e dela mesma, da opressão. Aqui, segundo a própria Clarice na mítica entrevista concedida a Julio Lerner (2007, p. 26), único registro da escritora em vídeo, trata-se da história "de uma moça tão pobre que só comia cachorro quente": mas "a história não é isso só, não... é a história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...".

Falaremos ao final do capítulo, quando formos nos dedicar especificamente ao livro *A hora da estrela*, sobre a relação entre Clarice e Rodrigo, entre Rodrigo e Macabéa, como também entre Clarice Lispector, por meio de seu narrador inventado, e a protagonista Maca. Posteriormente nos dedicaremos a esse jogo de identificações e alteridades existentes nesta obra metaficcional, com sua mimese não do produto acabado, aos moldes narrativos do realismo, mas do processo de produção (FARIA, 2008). Nessa novela, desnudam-se autoconscientemente as estratégias narrativas empregadas e os procedimentos ficcionais, havendo, assim, uma "quebra" do realismo que tradicionalmente foi empregado até o século XIX.

Mas, neste momento, é fundamental que percebamos que entre Macabéa e Lucrécia Neves há uma continuidade interessante. Vejamos: se o destino de Maca se lhe afigura impossível, sendo solapado pela linha fatal ao fim da novela, também não

[31] No decorrer do texto, Rodrigo S.M., que se reconhece na personagem, buscando chegar a si mesmo pela sua alteridade, passa a tratar a protagonista, carinhosamente, pelo nome abreviado "Maca", como no excerto a seguir: "qual foi a verdade de minha Maca?" (LISPECTOR, 1998f, p. 85).
[32] A palavra "explosão" aparece no texto de *A hora da estrela* entre parênteses – *(explosão)* – a cada momento crítico, marcando ou anunciando a presença desses momentos na vida de Macabéa.

podemos dizer que Lucrécia tenha um "destino" ou uma "esperança" reais. Regina Pontieri afirma que, dentre outras razões,

> é a aderência ao mundo das coisas – animais e objetos – que faz de Lucrécia a ancestral de Macabéa, cuja vida só está garantida enquanto vinculada quase integralmente ao plano biológico, aquém do destino humano". (PONTIERI, 2001, p. 43)

Por nossa leitura, notamos que ambas as personagens, ora por serem invisíveis ao outro, como Macabéa, ora por se subjetivarem somente enquanto corpo visível-objetal ao outro, como Lucrécia, são alheias a um destino humano que seja verdadeiramente autorreflexivo, autônomo, livre e próprio.

Para a suburbana Lucrécia Neves, é crucial a condição de se enfeitar e de performaticamente construir a sua "feminidade". Entenderemos sua condição subjetiva, literariamente construída pela aderência ao mundo das coisas, a partir da filósofa feminista Susan Bordo. Essa autora, em um texto que traz muitas influências de Michel Foucault, explica que, se considerarmos um poder generativo – e não meramente repressivo –, deparar-nos-emos com mecanismos que formam e moldam os desejos, que geram e direcionam nossas energias e disposições, que constroem nossas concepções de normalidade e desvio (BORDO, 1997, p. 21). É dessa forma, como explica a estudiosa, que o sujeito "às vezes se torna enredado, conivente com as forças que sustentam sua própria opressão" (BORDO, 1997, p. 22).

Tendo em vista tais concepções de poder, no texto *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*, a autora irá estudar a agorafobia, a anorexia e a histeria como processos hiperbólicos e hiperliterais em que "condições objetivamente coercitivas, escravizadoras e até mortíferas são experimentadas como libertadoras, vivificantes e transformadoras" (BORDO, 1997, p. 22). Esclareçamos: o que um sistema misógino impõe aos corpos femininos? De acordo com Bordo (1997), primeiramente lhes impõe que alimentem os outros, de fato ou metaforicamente, enquanto eles mesmos podem morrer de fome. Impõe-lhes também que se reduza gradualmente – redução que pode também ser real ou simplesmente metafórica – o espaço ocupado pelo corpo, seja por meio da imposição acentuada da magreza como ideal de beleza, seja por meio da desautorização da fala e do espaço público às mulheres.

> As regras dessa construção de feminidade (e falo aqui numa linguagem tanto simbólica como literal) exigem que as mulheres aprendam como alimentar outras pessoas, não a si próprias, e que considerem voraz e excessivo qualquer desejo de autoalimentação e cuidado consigo mesmas. Assim, exige-se das mulheres uma economia emocional totalmente voltada para os outros *[o que chamamos anteriormente de heteronomia]* [...] Mais exatamente, o controle do apetite feminino é meramente a expressão mais concreta da norma geral que rege a construção da feminidade, de que a fome feminina – por poder público, independência, gratificação sexual – deve ser contida e o espaço público que se permite às mulheres deve ser circunscrito, limitado. (BORDO, 1997, p. 25)

Tal sistema em muito impusera aos corpos femininos, e atualmente de forma abrandada, um cerceamento nas esferas domésticas, nesta "mística esfera do lar" onde esses corpos devem ser produtivos e felizes. Impusera-lhes a delicadeza e o recato, características ainda hoje exigidas, mas sobretudo evidenciadas profundamente pelo ideal de beleza do século XIX, que trazia o conceito de "feminidade" na figura da bela dama delicada e encantadora, passiva sexualmente e com uma emocionalidade deliciosamente instável e caprichosa (BORDO, 1997, p. 23).

Se os corpos são textos da feminidade, Susan Bordo revela a anorexia, a agorafobia e a histeria como sintomatologias que indicam esse espaço feminino misoginamente marcado. "Nestas desordens a construção coercitiva da feminidade está escrita em termos hiperbólicos: representações exageradas, extremamente literais, caricaturas da mística feminina corrente" (BORDO, 1997, p. 23).

São corpos de mulheres perturbadas, estudados por Bordo em seu ensaio teórico, que nos revelam o caráter artificial (forjado culturalmente e não natural) do gênero: corpos que se apresentam como textos agressivamente descritivos (BORDO, 1997, p. 23) e se constituem, assim, em uma paródia da opressão. Afinal, é por se conformarem demais aos esquemas de redução do espaço corporal e de privação de energias e alimentos que surgem corpos anoréxicos; é por se conformarem demais aos esquemas de cerceamento no reduto doméstico que podem surgir mulheres agorafóbicas, com seus corpos que são a reafirmação da domesticidade e da dependência como ideais femininos. A agorafobia passa a ser a extensão lógica, embora extrema, do estereótipo cultural feminino (BORDO, 1997, p. 24).

E as oscilações repentinas de humor, a frigidez e o egocentrismo, características da histeria observada por Freud, são decorrentes da exacerbação do que se exigia às

mulheres da época do psicanalista: o recato, a passividade no sexo e a beleza de serem "bonequinhas de porcelana" mimadas, delicadas e caprichosas são afinal encarados de forma hiperliteral por algumas pacientes de Sigmund Freud. É curioso e extremamente emblemático que, no século XIX, o termo "histérica" tornou-se quase permutável com o termo "feminino", revelando o quão se dava, na figura da histérica, a personificação da mística feminina corrente na época (BORDO, 1997, p. 24).

O fato é que Lucrécia Neves, ao se mostrar dura na tarefa de se enfeitar, ao negar seu cansaço e persistir em seus passeios nas ruas, ao se aderir às coisas, como quando imita a flor que jaz no vaso, ao ser frígida em suas relações com os pretendentes, é observada por nós como uma paródia das interpretações de feminidade. Ela é um texto agressivamente descritivo sobre o gênero. Embora não seja anoréxica, e tampouco esteja enredada na agorafobia, a personagem é um retrato caricato, constituindo-se um corpo que hiperboliza a necessidade de um outro masculino, de um casamento para a ascensão social. No entanto, ela destitui de importância afetiva sua performance casamenteira no mundo.

É por isso mesmo que, ao se exagerar neste traço, o corpo da protagonista nos fala da "violência escondida na esquina, espreitando no horizonte da feminidade normal", tomando aqui emprestadas as palavras de Susan Bordo (1997, p. 27). Evidencia-se nela, e em outras tantas personagens de Clarice Lispector, uma linguagem que se aproxima da "linguagem de protesto expressada pela histérica, mesmo ou talvez especialmente quando permanece muda" (BORDO, 1997, p. 27).

A mudez de Lucrécia está expressa em pensamentos que se rebentam em gestos, e não em palavras, ou em olhares que não podem exprimir a realidade. Eis um trecho, no capítulo *A estátua pública,* título que já denota uma imobilidade que justamente fala por ser de pedra.[33] Nele, a instância narrativa comenta a posição de Lucrécia Neves depois que ela imita a flor no jarro:

[33] A referência às pedras, no romance, é constante: "Se não pudera atravessar os muros da cidade, pelo menos fazia agora parte desses muros, em cal, pedra e madeira" (p. 103); "embora soubesse, enquanto olhava as pedras, que ela nada faria dele nem ele dela – porque assim eram eles e mais adiante estava o riacho" (p. 45); "duas ruas além três mulheres de pedra sustentavam a porta de um edifício moderno" (a referência às mulheres que "sustentavam o edifício" está na página 17 e depois é retomada na página 92). As recorrências, que vão muito além destas, mencionadas aqui apenas a título de exemplificação, mostram, de forma sinestésica, que Lucrécia tem de ser reificada, rígida, sólida, exata: ela se transforma mesmo em um muro que delimita a si mesmo, que impede qualquer espécie de ultrapassagem.

> Que sujo caminho era percorrido na escuridão até os pensamentos rebentarem em gestos! O subúrbio todo trabalhava nos subterrâneos dos esgotos para aqui e ali um homem tossir na esquina. Também nela a verdade era muito protegida. O que não lhe despertava muita curiosidade. Assim como nunca precisara da inteligência, nunca precisara da verdade; e qualquer retrato seu era mais claro do que ela. (LISPECTOR, 1998e, p. 80)

Neste trecho, vemos que Lucrécia fala com o corpo, com o gesto, sem pensamentos. Válido dizer novamente que, em seu trabalho de se ofertar com graça em oferenda, como a flor, a protagonista "perde enfim o dom da fala", sem nenhuma individualidade, humilde, irada (LISPECTOR, 1998e, p. 77). Aqui, tudo é emblemático e a linguagem constitui-se justamente pela mudez. A linguagem de Lucrécia está, afinal, na busca da imitação de um símbolo feminino (a flor) ou na visão estreita das coisas, dos bibelôs, que fazem com que a personagem se torne uma estátua imóvel e despercebida.

> Embora, na escuridão, a moça ainda velasse cheia de sono, sonhando em se casar – o bibelô tocava flauta na sombra. Um dia ela veria o bibelô, brevemente ou daqui a muitos anos, a perfeição não se apressa, o tempo de uma vida seria justo o tempo de sua morte. E pelo menos ela já possuía a própria forma como instrumento de olhar: o gesto. O bibelô tocava na sombra e a mocinha ia-se afastando com a trança espetada no ar. Ainda via a flauta erguida. Mas sob os olhos fixos as coisas começaram a se entortar fundindo-se lentamente, a flauta foi ficando dupla até que suas formas saíram de si – fulminada pela vigília, Lucrécia cabeceou. A sala, preparando-se para a longa noite, estava de olhos abertos, calmos. De longe as coisas são indeterminadas – assim estava a sala. (LISPECTOR, 1998e, p. 81)

Lucrécia não fala, propriamente. Cabeceia em vigília, na sombra como o bibelô. Dorme: "então Lucrécia Neves bocejou livremente tantas vezes em seguida que parecia uma louca, até se interromper saciada" (LISPECTOR, 1998e, p. 78). Aqui já há o prenúncio do que, no decorrer do livro, veremos: o casamento dar-lhe-ia uma metrópole, sim, mas anularia sua existência que ficaria à sombra, tal como o bibelô perfeito. E se à personagem não há uma autoconsciência de sua situação, ao leitor, seu corpo – que parodia os sistemas culturais misoginamente atrelados ao feminino – aponta para a crítica a tal sistema. Como diria Susan Bordo: é uma volta à linguagem primitiva como protesto.

> Para Hunter e muitas outras feministas trabalhando com categorias lacanianas, a volta ao nível semiótico é tanto regressiva quanto uma comunicação "expressiva" "endereçada ao pensamento patriarcal", uma forma autorrepudiante de discurso feminino, na qual o corpo

> exprime aquilo que as condições sociais tornam impossível de dizer linguisticamente. (BORDO, 1997, p. 27)

Vemos que a protagonista de *A cidade sitiada* possui a consciência de sua realidade corpórea como campo visível e, por isso, fala com a dureza de seu corpo: enfeita-o, gesticula como a flor, mistura-se aos bibelôs. Já Macabéa é aquela que, diferentemente de Lucrécia, "nem pobreza enfeitada tem", possuindo uma "pobreza de corpo e de espírito", como diz o seu "criador-vedor" Rodrigo S.M:

> Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. (LISPECTOR, 1998f, p. 13-14)

Seja no campo da visibilidade extrema, como no romance de 1949, seja no campo da invisibilidade cruel, como na novela de 1977, o que se produziu são mulheres paródicas: elas, justamente por se conformarem ao sistema, acabam por revelar a natureza opressiva e o sofrimento decorrentes dele.

O visível construído e a invisibilidade extrema são os elementos que tornam esses corpos gritantes, debatidos, retirando-os da marginalidade discursiva. Se Lucrécia não é ser pensante, mas se constrói subjetivamente como objeto visível, Macabéa, ao menos até o momento de sua morte (no qual há a guinada fundamental em sua vida, sendo essa a peripécia[34] crucial desta novela), não somente não é ser pensante – aquele consciente de si – como tampouco não se tem como objeto visível, não se tem como corpo realizável em seus enfeites e em suas performances. Nesse sentido, dizemos que Macabéa é a radicalização de Lucrécia Neves.

A personagem de *A cidade sitiada* tem suas "saias presas por alguma roda do sistema perfeito" e nele ela trabalha como formiga. Quando está na cozinha lavando louças, ela tem a sensação de que é

> uma roda pequena girando rápida enquanto a maior girava lenta – a roda lenta da claridade, e dentro desta uma moça trabalhando como formiga. Ser formiga na luz absorvia-a inteiramente e em pouco, como um verdadeiro trabalhador, ela não sabia mais quem lavava e o que

[34] Utilizamos o termo no sentido clássico, referente à *Arte poética*, de Aristóteles. O grego já dizia que a peripécia é uma mudança "das ações no sentido contrário [...] e isso, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade" (ARISTÓTELES, p. 30, 1980). Adaptando suas palavras, dissemos que a peripécia é a reviravolta na história, um acontecimento que muda a ordem das coisas e que, desta feita, prende a atenção do leitor para um desfecho mais surpreendente ou para uma narrativa mais conflituosa.

> era lavado - tão grande era a sua insuficiência. (LISPECTOR, 1998e, p. 94)

Seu trabalho na luz – ela visível aos pretendentes – lhe garante o casamento e uma vida de maiores luxos. No entanto, depois que se casa com Mateus e se muda para uma metrópole, cidade não nomeada na trama, terá saudades de S. Geraldo, pois este – com seu campo de visão, com sua Rua do Mercado, com o morro do pasto, com os cavalos e o velho sobrado, onde se sonha na sala de visitas cheia de bibelôs – significa sua própria existência.

Na metrópole, ela terá uma vida anônima, sentindo-se mais presa do que na antiga cidade pequena. Passados os primeiros entusiasmos com o casamento, Lucrécia fica cada vez mais rígida, severa e incomodada com a nova vida. Exige de Mateus que voltem para o seu subúrbio. O marido, forasteiro sem pátria, aceita a proposta com prontidão, de imediato. Quando voltam, a protagonista – já mudada pelo casamento, já uma mulher "tristemente feliz" – não reconhece mais aquela terra, não se reconhece mais nela. Sua cidade havia se modernizado e, na modernidade de S. Geraldo, a mulher acaba se conformando ao tom maquinal da nova vida, sendo cada vez menos livre e "menos ela".

Quando Mateus morre, a protagonista, com certo alívio, foge mais uma vez, sendo que "desertar de S. Geraldo" pode indicar desertar de si mesma e de sua busca autônoma por uma vida mais própria. Chega à fazenda da tia, por convite da mãe, onde arrumaria um segundo casamento. Todas essas mudanças de sua vida são sempre destituídas de importância afetiva. A urbanização e a modernização de S. Geraldo servem de metáforas, pois, às transformações femininas advindas do casamento: a mulher moderna casada, como Lucrécia, não adquire liberdade, mas sim um acentuado enredamento.

Para compreendermos o quanto essa fábula é representativa do que se passava com os sujeitos femininos na primeira metade do século passado, é interessante ressaltar o que dizem autoras como Betty Friedan. Em seu livro *A mística feminina*, publicado pela primeira vez em 1963 e que traz uma análise sobre o comportamento estimulado às mulheres na década de 1950, ela explica que, nessa época profundamente influenciada pelo pós-guerra, havia um estímulo precoce ao casamento, muito mais acentuado do que em décadas anteriores.

Betty Friedan (1971), em sua análise sociológica, vê o final da década de 1940[35] como particularmente interessante à aceitação passiva e à propagação desmesurada de teorias freudianas que estimulariam a dependência da mulher. O pós-guerra – os linchamentos, os campos de concentração, a bomba atômica – era uma incômoda realidade objetiva da qual as pessoas queriam fugir. Para tanto, elas se voltavam aos seus prazeres e medos pessoais. A psicanálise, assim, ganhava espaço:

> A aceitação passiva da doutrina freudiana nos Estados Unidos foi causada, em parte pelo menos, pelo alívio que trazia a questões incômodas sobre realidades objetivas. Passada a depressão do pós-guerra, a psicologia freudiana tornou-se muito mais que uma ciência de comportamento humano, uma terapia para sofredores. Transformou-se numa ampla ideologia americana, numa nova religião, enchendo o vácuo de ideias e objetivos de muitos, para quem Deus, bandeira ou conta bancária já não mais bastavam. (FRIEDAN, 1971, p. 109)

Os estadunidenses passaram a endossar as escolas de Viena e Berlim e muitos discípulos de Freud, Jung e Adler chegavam ao continente americano. O pensamento científico, de cunho eurocêntrico, passa então a legitimar, conforme algumas interpretações psicanalíticas, a feminilidade a partir da inveja do pênis, assim pressupondo uma anatomia feminina deficiente, constituída como o signo da falta. De acordo com a interpretação de vários divulgadores de Freud da época, que faziam "tortuosas tentativas para encaixar a mulher real na sua estrutura teórica", encerrando questões que o próprio pai da psicanálise deixara em aberto (FRIEDAN, 1971, p. 106), esta subjetividade faltosa e passiva – desprovida de símbolos fálicos e, portanto, incapaz de projetar algo para além de si mesma – condicionaria a "feminilidade normal".

Essa ocorreria "somente quando a mulher finalmente renunciasse a todos os objetos pessoais, a toda a sua 'originalidade', a fim de identificar-se e realizar-se por intermédio das atividades e objetivos do marido ou do filho" (FRIEDAN, 1971, p. 107). E Lucrécia Neves é a caricatura deste sistema. O fato é que, como explica Friedan (1971, p. 110), a mística feminina de retorno ao lar era dificilmente questionada, pois fora elevada pela teoria freudiana ou pseudofreudiana a uma religião científica, apresentando à mulher uma única perspectiva ultraprotetora, cerceadora e negadora do futuro. Lucrécia, quando se casa, é agora uma "mulher sem tempo", ao mesmo tempo que tinha "a extraordinária garantia" (LISPECTOR, 1998e, p. 121-123).

[35] Período que coincide com o ano de 1949, no qual houve a publicação de *A cidade sitiada*.

A apresentação literária desta mulher em um mundo excessivamente descritivo e objetal – que toma ares fantasmagóricos e de angústia – é a crítica fundamental da literatura clariceana à mística feminina da época. Mas se Lucrécia ainda vê neste sistema "alguma garantia", Macabéa já não vislumbra nenhuma possibilidade: não é que suas saias estivessem presas no sistema perfeito, pois a personagem tampouco as tem. Socialmente invisível, despercebida pelo outro, sonhando em sexo (embora parecesse de aparência assexuada), Maca reduzia-se a si mesma: "tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas" (LISPECTOR, 1998f, p. 38).

Como vemos, Lispector produziu escrituras repletas de silêncio e que falam, justamente, pela mudez. As condições sócio-históricas da miserável Macabéa e da suburbana Lucrécia Neves (que toma para si os valores da média burguesia e sonha em se aliar a ela) tornam, pois, impossível que as duas *digam linguisticamente*. Os livros, ambos, revelam personagens que jamais tiveram a intensidade da vida plena: revelam seus silêncios, seja por meio de uma existência objetal, seja por meio do parco calor, povoado de "não", de Maca. Essas são, a nosso ver, as contiguidades fundamentais entre as duas narrativas.

4.1 - Ruas de Berna, ruas de S. Geraldo: a visibilidade especular de Lucrécia Neves

Durante o período em que escreveu o romance *A cidade sitiada*, entre os anos de 1946 e 1949, Clarice Lispector morou, por acompanhar o então marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, em Berna, na Suíça. Os leitores da obra clariceana podem testemunhar fragmentos sobre esta fase da vida da autora em vários de seus relatos cronísticos, publicados no Jornal do Brasil (J.B) entre os anos de 1967 e 1973, já quando a escritora, separada do esposo, morava no Rio de Janeiro. Mas o que a vivência em Berna, este traço da "vida civil" de Lispector, pode ajudar-nos no que tange à análise de *A cidade sitiada*? Vale dizer que partimos da noção barthesiana de "biografema": por ela, imagens fragmentárias de alguns fatos da vida do(a) autor(a) podem ser tomadas como signos, fecundos em significações, para a interpretação literária.

Se partirmos desta noção do semiólogo francês, é como se Lispector escrevesse uma vida com espaços vazios, lacunas que seriam preenchidas por seus leitores a partir

de sua tessitura polissêmica, que traz de forma aberta jamais um "estereótipo da totalidade" do sujeito que escreve, mas, sim, a imagem fragmentária deste escritor. O biografema consistiria, dessa forma, em fragmentos da vida do autor "prenhes de um infrassaber", em pequenas frações que iluminam detalhes e imprimem novas significações ao texto, consistiria "no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, "pontes metafóricas entre realidade e ficção" (CEIA, *Dicionário de termos literários*).

E, se assim for, depreendem-se de Berna, sítio que serviu de paisagem à escritura de *A cidade sitiada*, a monotonia de imagens perfeitas, a apatia de uma claridade total, o vazio provocado pela calma sucessiva e constante, característica da vida naquela cidade. Apreendemos tais sensações, por exemplo, em uma crônica publicada no J.B no dia 28 de outubro de 1967, chamada *Suíte da primavera suíça*, na qual Clarice diz-nos:

> Onde me esconder nesta aberta claridade? Perdi os meus cantos de meditação. Mas se ponho vestido branco e saio... na luz ficarei perdida – e de novo perdida – e no salto lento para o outro plano de novo perdida – e como encontrar nesta minha ausência a primavera? [...] Nestes planos da calma sucessiva – e mais no outro – e mais no outro – serei o único eu possível, apenas móvel num século e no outro século e no outro século desta limpidez silenciosa, oh inóspita primavera. [...] A insônia levita a cidade mal iluminada, não há porta fechada nem janela sem luz. Que esperam? Esperam. [...] As conversas são cansadas. O pior é essa leveza desperta, as lanternas das ruas de Berna zumbindo de pernilongos. Ah, como, mas como andamos. Poeira nas sandálias, nenhum destino. Não, não está ficando bom. (LISPECTOR, 1999, p. 39-40)

Como vemos, a produção cronística de Lispector sobre o tempo de sua estadia na cidade suíça nos faz imaginar a desolação da autora com relação à mesmice da terra estrangeira, a falta de destino ali e a sua luta cansada ao procurá-lo ("ah, como, mas como andamos"). Segundo Clarice, agora em crônica datada de 14 de fevereiro de 1970, texto que também retrata monotonia, a primavera de Berna trazia gerânios vermelhos com carolas que se debruçavam na água: "balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam. Qual das duas imagens era em verdade o gerânio?" (LISPECTOR, 1999, p. 270). Depois de vivenciar esse jogo de imagens, o real espelhado na água e o reflexo irreal de um mundo profundamente parado e solitário, Lispector vai dizer:

> O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostados, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? Eu ia ao cinema todas as tardes, pouco importava o filme. E lembro-me de que às vezes, à saída do cinema, via que já começara a nevar. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir. (LISPECTOR, 1999, p. 270)

Na cidade livre de Berna, paradoxalmente Clarice Lispector se sente presa, segregada. Em paralelo, sua personagem de *A cidade sitiada*, Lucrécia Neves, vivente às fronteiras expansivas de S. Geraldo, tem seus movimentos impedidos em um subúrbio em crescimento, onde tem de seguir à risca as performances exigidas às mulheres. Importante ressaltar que não estamos na esfera do autobiográfico, ou do biográfico, mas apenas evidenciamos, a partir de uma consideração conjunta das crônicas de Clarice sobre Berna e do texto de *A cidade sitiada*, que parte da monotonia da vida na cidade suíça foi transmitida à história do livro literário produzido ali. Disso não se atribuirá excessiva importância interpretativa, mas apenas se constatará que, a partir de sua vivência sitiada em terra estrangeira, Clarice produziu uma narrativa que, tanto ao nível da fábula quanto ao nível da trama, traz componentes que indicam o estado de sítio e a prisão monótona de uma personagem pressionada. Desta feita, a atividade biografemática lança, em lusco-fusco, lampejos à compreensão do texto:

> Não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que deste livro se diga como se diz às vezes de pessoas: "mas que vida! Mal se pode chamar de vida!" (LISPECTOR, 1999, p. 271)

O fato é que a esfera literária prescinde da conexão com a realidade do(a) autor(a). O que fazemos aqui é apenas lançar mão de detalhes históricos de Clarice, repletos de microssaberes, para que se abram alguns caminhos de nossa pesquisa. É o que faz também Regina Pontieri em seu ensaio *Clarice Lispector: Uma poética do olhar,* que lança luz à obra *A cidade sitiada* colocando-a em diálogo com outros textos da autora. A estudiosa comenta que, em Berna, Clarice, então esposa de diplomata, atinge o auge da melancolia. Ora, a autora estava afastada da família e dos amigos do

Rio de Janeiro e, por certo, também se incomodava por ter de cumprir, no mundo da diplomacia, atribuições sociais pouco condizentes com seu modo reservado de ser e com sua carreira de escritora.

Diante de tal contexto pessoal de Clarice, Pontieri vai dizer: "A experiência dilacerante de desenraizamento e de vida estilhaçada […] cruza-se e se afina com a da escritura" (PONTIERI, 2001, p. 15). Assim, como aponta Regina, Lispector escrevia em ritmo penoso, tal como se dava sua vida naquela Berna, definida pela escritora, em carta de 5 de maio de 1946, como um "cemitério de sensações" (LISPECTOR *apud* PONTIERI, 2001, p. 15). Nesta mesma correspondência, Clarice ainda confidencia: "tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande... [...] Eu sonho acordada, mesmo como uma mocinha de quinze anos. É o que se chama de sonho estéril". (LISPECTOR *apud* PONTIERI, 2001, p. 15).

E é no corpo feminino da protagonista Lucrécia Neves, de *A cidade sitiada*, que também se nota essa angústia do "sujeito fronteiriço", pois a personagem, tal como sua criadora, vê-se desprovida de seus "cantos de meditação" em uma cidade em crescimento. Em um lugar inteiramente feito contra ela, Lucrécia, assim como a "mocinha de 15 anos" pressentida na carta, também sonha acordada e, paradoxalmente, fica à espreita, em vigília, enquanto dorme. Ali, na ficcional S. Geraldo, tal como Lispector o é na real Berna, ela é ausente de si mesma (ausência que será profundamente exacerbada em outra personagem, Macabéa, de *A hora da estrela*). Ademais, naquele subúrbio em franca modernização, na década de 1920, a protagonista está profundamente exposta e, na claridade, não há lugar para ela. Ora, percebemos essas mesmas sensações quando lemos as crônicas. Lembremo-nos dos excertos supracitados: "onde me esconder nessa aberta claridade? [...] Na luz ficarei perdida – e de novo perdida".

Vê-se essa perdição, que ocorria à autora, ocorrer a Lucrécia Neves, que erra pelas ruas de S. Geraldo, vias que não prometem futuro, que não lhe prometem destino, mas que a mantêm andante e presa em uma atualidade que, embora iluminada, é sofrível:

> Não era sem esforço constante que mantinha a elegância naquele momento porque se vestira na escuridão potente de um quarto, talvez para ser vista de noite. E o dia em S. Geraldo não era futuro, era ruas duras, realizadas. A moça se sentia inferior àquela nitidez sem apelo.

> Que atualidade! Que atualidade, via ela lançada no que estava acontecendo. (LISPECTOR, 1998e, p. 40)

O trecho acima é retirado do capítulo *A caçada*, logo à primeira metade do livro. E de que a personagem estava à caça? O capítulo se inicia com uma verdadeira preparação ritualística da protagonista. Ela está em seu quarto escuro e trabalha, "ferozmente com calma" (LISPECTOR, 1998e, p. 36), para a busca de um futuro marido. O trabalho consiste em se adornar ao máximo, em realçar mais os enfeites do que o próprio corpo. Do cenário do quarto escuro, em um jogo entre sombra e claridade, a instância narrativa passa a acompanhar Lucrécia Neves pelas ruas da cidade: primeiramente a personagem se encontra e passeia com o belo, heroico e vazio Perseu Maria, um cidadão de S. Geraldo, imediatamente após ela aparece nas vias públicas com tenente Felipe, militar forasteiro que desprezava aquele subúrbio.

À caça de pretendentes, tendo se vestido e se enfeitado dentro de um quarto escuro, na luz do dia as armas de Lucrécia são inúteis: "o sol cheio de vento que soprava além da varanda anularia tantos enfeites? Porque ela se vestira tentando recriar a força de antigas noites de festa, imaginando encontrar na suja Rua do Mercado a elite de um baile" (LISPECTOR, 1998e, p. 38). Todavia, o que ela encontra é uma rua clara, "quase casta". Depara-se com uma "tarde aberta" que "descobre ao máximo as miçangas e os colares" com os quais se adornara. E a instância narrativa vai dizer ainda: "de novo ela imitara mal S. Geraldo" (LISPECTOR, 1998e, p. 39). Aqui, o leitor percebe o esforço incontido de Lucrécia Neves em seu trabalho de montagem de si, feito para sair às ruas.

Imitar S. Geraldo pode indicar a tarefa árdua, que se apresenta à Lucrécia, de tentar alcançar a realidade à sua volta, de se situar nela, de se construir nela e de, paralelamente, construir tal realidade para si mesma. Mas esta se lhe apresenta intocável, indomável:

> Olhava as rosas no papel da parede fazendo-se boba por dentro, de algum modo imitando a existência do guarda-roupa onde remexia para procurar a pulseira. Tocava numa coisa ou noutra como se a realidade fosse o inatingível. E era – com um pequeno golpe na poeira do sapato – Lucrécia Neves viu que era, embora risse tola, o cavalo relinchando na rua embaixo – com um pequeno golpe na poeira do sapato ela via as várias formas do quarto, as rosas, a cadeira! Mas passava por cima de certa teimosia que o fato de ter imitado o guarda-roupa lhe trouxera – e continuou a procurar a pulseira. Que é que você está procurando, minha flor? Perguntava-se sem se interromper. […] Cansada. Pois só ela trabalhara: como deixar de ver que as coisas no quarto não se haviam transformado por um instante sequer? lá estavam elas. Apenas

> um momento de fraqueza, e de novo se destruía o que ela erguera através de tantos olhares... E Lucrécia Neves viu com surpresa um quarto inconquistável, silencioso – com grande surpresa de não achar a pulseira. (LISPECTOR, 1998e, p. 36-37)

Vemos que a protagonista se constrói a partir de sua visão das coisas em torno, a partir mesmo da aparência das coisas: ela imita o guarda-roupa; no escuro, em busca da pulseira e do retoque de seus adornos, em busca do aperfeiçoamento de seus enfeites, ela toca os objetos, mas a realidade lhe é inatingível. Das rosas no papel-parede às cadeiras, ela vê o real do quarto – parte da cidade –, mas este lhe é inconquistável, este não se abre a ela na mesma proporção em que ela se entrega a ele, fato que pode ser evidenciado pela grande angústia e pelo grande cansaço revelados pelo "procurar" e pelo "não encontrar" a pulseira.

Válido também ressaltar, com base no excerto acima, que, quando Lucrécia ri, embora tola, o cavalo relincha na rua. Tal fato corrobora com a ideia, explicada anteriormente, de que na obra lispectoriana a imagem dos equinos é signo de liberdade feminina: há o riso, o relincho, o "movimento de safanão rebelde com a cabeça", o "mover a basta e solta cabeleira", mesmo diante desta realidade inconquistável à mulher, mesmo diante deste mundo que não dá possibilidades de escape ao olhar, pois o "ato de ver" da personagem se resvala nas próprias coisas, jamais as ultrapassando. Mesmo assim, teimosa, Lucrécia Neves ainda tenta ferozmente se estabelecer nesta realidade.

Esse real, tal como os gerânios tão bem espelhados que chegavam a parecer verdadeiros ao se refletirem nas águas paradas de Berna (como se disse nas crônicas sobre a cidade suíça), aparece enquanto visibilidade. Nesse sentido, acentua-se a atmosfera de sonho de S. Geraldo. No campo do visível – quase mundo encantado espelhado pela linguagem poética de Clarice Lispector, pela precisão rítmica das frases e pelas sinestesias das imagens descritas – as personagens, cercadas de coisas rígidas, aparecem como fantoches para os quais, como disse Benedito Nunes, a pose substitui a atitude, a pantomima substituiu os gestos e a caricatura suprime o retrato (NUNES, 1995, p. 35). E se a instância narrativa vai dizer que "tudo era real mas como visto através de um espelho (LISPECTOR, 1998e, p. 42), Benedito Nunes explica: "esse espelho lhe devolve uma imagem exterior de si mesma – pois "tudo o que Lucrécia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via (CS, 77)" (NUNES, 1995, p. 35)

Neste campo, a posição de Lucrécia Neves na cidade é sempre inferior a essa "nitidez sem apelo" trazida pelas ruas de S. Geraldo. Para que entendamos essa inferioridade, a imensa dificuldade que ela sente quando está "sobre os saltos das botinas" (ela que anda "entre o equilíbrio e o desequilíbrio", apenas "mantida no ar pelo chapeuzinho aberto") e o porquê que, naquela cidade, o "estar de pé talvez desequilibrasse a moça" (p. 51), vale perceber como a protagonista se constitui neste mundo de aparências e o que tal realidade representa a ela. Vale perceber como o *fora* a constitui e, ademais, o que significa esse *fora*.

Aqui, o mais crucial à nossa análise é o fato de que notamos, pelos trechos supracitados, que não há, neste romance, a ideia de que exista uma profundidade, isto é, uma verdade escondida por trás de cada objeto, não há a ideia de que exista um sentido, interior e profundo, oculto sob a camada superficial daquilo que é visível e exterior. Dessa constatação desenvolvem-se duas ponderações. A primeira delas diz respeito à constituição subjetiva de Lucrécia Neves: se "a aparência é a realidade", a mulher é desenhada neste romance de forma paródica, de forma extremamente performática, pois segue todos os ritos do mundo social ao seu redor, mesmo que isso gere nela demasiado sofrimento.

A segunda diz respeito aos procedimentos estruturais existentes em *A cidade sitiada*, que traz a descrição como um de seus elementos decisivos: o espaço descrito não funciona apenas como pano de fundo, como cenário que emoldura a ação na narrativa, mas é, sim, fator crucial à própria constituição das personagens, porque elas mesmas são espacializadas, pois elas próprias são subjetividades que só se revelam no mundo objetal. Paralelamente, este só se revela a partir do olhar subjetivo de quem o vê e o nomina, em uma relação de reciprocidade – não dicotômica – entre sujeito e objeto, como já dissemos no capítulo anterior.

Em que medida o fato de a pose substituir a atitude, e de a performance ser a bússola de toda a liberdade das personagens em questão – que apresentam uma exterioridade cênica – é gerador de angústia e sofrimento à protagonista? Em que medida a escritura clariceana em *A cidade sitiada* traz, no corpo de Lucrécia Neves, uma imitação irônica das condutas que se exigiam às mulheres? Sendo uma tessitura do polo paródico em Clarice Lispector, e não do polo epifânico, como diz Olga de Sá (2004), o romance de nossa análise parece falar **para** um discurso a partir de **dentro**

desse discurso mesmo. Expliquemos, a partir de Linda Hutcheon, a importância deste procedimento, que é uma forma de narrar que parece dar voz e vez aos excluídos:

> A paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Ora, os marginalizados, chamados por Hutcheon de ex-cêntricos justamente por estarem na fronteira, no "quase fora", no "jamais centro" do que a ideologia dominante apregoa como aceitável socialmente, estão enredados nos sistemas de subjugação que lhes são impostos e que interferem em seus pensamentos, em suas falas, em seus discursos. Mas é aí, conforme a autora, que há uma guinada fundamental: de *dentro* do discurso dominante, eles falam *para* tal discurso, quase sempre o acusando ironicamente. A paródia, linguagem-ato-político dos ex-cêntricos, pois, estabelece então uma relação dialógica entre a identificação e a distância, uma vez que se distancia do sistema que critica, ao mesmo tempo que o denuncia a partir de suas próprias idiossincrasias e de seus próprios hábitos sexistas, racistas ou homofóbicos. Distancia-se para criticá-lo, mas também o envolve para revelar, em tom zombeteiro ou irônico, suas estruturas.

Quando *A cidade sitiada* traz, em sua arquitetura textual, descrições acentuadas, tal como foi praxe nas obras do romantismo, por exemplo, não é para dar aos leitores cenários que tendem a funcionar como panos de fundo estáticos à ação na narrativa, estando fora das personagens. Há uma ressignificação desta noção tradicional de espaço. Como explica Osman Lins (1976, p. 72), este passa a ser, no romance, tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Gerard Genette, em seu *O discurso da narrativa*, endossa as argumentações que trazem o espaço como algo ativo na trama, contrariamente à definição de "espaço-pano de fundo-passivo" de Massaud Moisés. Para ele, que estudou a obra de Marcel Proust, há menos uma descrição do objeto contemplado do que uma análise da atividade perceptiva da personagem contemplante, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções.

Contemplação, na verdade, muito ativa (GENETTE, 1972).

Desta feita, o descritivismo em Clarice, construído por uma instância narrativa que oferece o mundo coisal como metáfora para a constituição subjetiva das personagens, ao contrário de buscar um efeito de realidade, fica então íntimo, os ambientes descritos tomam a forma daqueles que os veem, travestem-se do subjetivo e do onírico. A estrutura de *A cidade sitiada* já apresenta, pois, um primeiro traço paródico: a instância narrativa se aproxima do espaço referencial, daquele que tem correspondências com a realidade e, aproximando-se deste "efeito do real", que traz a linguagem de personagens maquinais nos sentimentos e cercadas de coisas rígidas (NUNES, 1995, p. 35), o narrador almeja, em realidade, afastar-se deste efeito, desmoronando esse tom referencial. A realidade ali, como diz Benedito Nunes (1995, p. 35), dissolve-se numa sucessão de aparências equívocas, geradoras do tom satírico e caricatural no romance.

Não é por acaso que S. Geraldo aparece menos como um meio social definido, fortemente calcado no mundo objetivo de uma cidade em transformação e progresso capitalistas, do que como um universo visivelmente encantado, povoado de aparições, onde o "espírito era o vento" (p. 67), onde "a noite apodrece em grilos e sapos" (p. 84), onde "ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam", onde "três mulheres de pedra sustentavam um edifício moderno" (p. 92):

> Ah! Dizia uma ave cortando obliquamente a intensa luz. Em resposta as três mulheres sustentavam o edifício. Ah! Gritava o pássaro distanciando-se acima dos telhados. Um cachorro cheirava os esgotos iluminados. Homens espaçados – jogadores de chapéu de palha e de palito na boca – espiavam. Da Carvoaria Coroa de Ferro saiu uma cara negra de olhos brancos. Lucrécia Neves meteu a cabeça na frescura da carvoaria; espiou um pouco. Quando a retirou lá estava a calçada... Que realidade, via a moça. Cada coisa. Mas de repente, no silêncio do sol, uma parelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas erguidas. Fulgurando nas bocas. Todos olharam de seus postos, duros, separados. Passado o ofuscamento da aparição os cavalos encurvaram o pescoço, abaixaram as patas – os vagabundos de chapéu de palha deslocaram-se rapidamente, uma janela bateu. (LISPECTOR, 1998e, p. 17)

É um tom fantasmagórico, existente talvez porque as personagens, sem poderem dizer a realidade, aderem a ela. Vemos tal aderência na descrição de Ana, mãe de Lucrécia Neves:

> Mas de manhã, ao café, tudo era amarelo e quando uma filha tomava

> café e a fumaça saía da xícara, flores amarelas tinham-se espalhado sobre a mesa, e uma mãe sentada à cabeceira era a dona desta casa: Ana reinava. O papel florido na parede como amanhecia velho. Quando Ana se sentava, os cabelos mal entrançados se engastavam no papel de margaridas cor-de-rosa, nos talos verdes, nos pontos roxos – mas tudo era castanho. Durante o relento da noite haviam crescido pelos aposentos árvores copadas que se sacudiam num cheiro de parque molhado – a fumaça saía do bule enegrecendo a casa em sonho. Ana apanhava as migalhas de biscoito ao redor da xícara e metia-as com avareza na boca, sem jeito como num hospital. Não se diria que, se concentrando em pequenos atos, ela gozava a manhã no sobrado, aplicando-se com miopia nas coisas, manuseando o biscoito, assoando o nariz, a lavar-se com cuidado; sua vida tinha às vezes esta delicadeza. Enquanto fora, os ruídos da rua iam se animando, o cheiro do estábulo agitando-se aos primeiros ventos, e os sons se entrançando como paredes se constroem: a cidade ia imperceptivelmente se reconstruindo. (LISPECTOR, 1998e, p. 104)

Tradicionalmente, na prosa de ficção, a descrição interrompe o desenvolvimento da história, porque a ideia é de que seja impossível que "espaço" e "ação" ocorram simultaneamente no texto escrito, tal como ocorrem na narrativa cinematográfica:

> A representação da história no cinema é, pois, simultânea, enquanto na narrativa escrita é sucessiva. A representação de uma personagem em movimento (falando e gesticulando) num quarto, por exemplo, pode ser feita, no cinema, enquadrando-se, num movimento de recuo de câmera, essa personagem entre os móveis e objetos desse cômodo. No texto escrito, haveria a necessidade de uma representação sucessiva: narração da ação da personagem e descrição dos aspectos físicos do quarto (dimensões, móveis, objetos etc.). (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 49)

Entretanto, Clarice Lispector, em seu *A cidade sitiada*, deturpa esse sistema descritivo, demasiadamente tradicional. Aproxima-se dele e de seu efeito de realidade, em um primeiro traço paródico, justamente para usá-lo de forma a transgredi-lo. Ora, vemos que é justamente o espaço que constitui Ana. Tal como é capaz a câmera cinematográfica, a narradora nos traz aqui uma personagem enquadrada **entre** os móveis, os objetos, as estampas da casa. Esse espaço amarelecido nos revela, pelos cabelos da mulher entrançados no papel de parede, a velhice da mãe de Lucrécia, seu amanhecer já cansado, seu tom de vida monótono e castanho.[36]

[36] Menções a um tom de vida castanho são comuns às personagens clariceanas. Lembremos aqui, em intertexto, do conto *A imitação da rosa*, publicado em *Laços de família* (1960). A protagonista Laura exige de si mesma uma impessoalidade: como diria Luciana Borges (1999, p. 64), "ela não é, ela age (ou agiria) como ela pensa que deveria ser". Laura interpreta sua própria cena, constrói a personagem que acha necessária a si mesma: "ela castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros eram um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara" (LISPECTOR, 1998d, p. 41).

Ela é afinal aquela que tem de aparar as migalhas e que, como a cidade aos primeiros movimentos do dia, reconstrói-se todas as manhãs, sempre em busca de um carinho de filha que lhe é negado, sempre "hesitando à porta esperando que Lucrécia Neves a quisesse" (LISPECTOR, 1998e, p. 106). Talvez por esse uso das descrições, o romance tenha merecido, por parte de críticos como Regina Pontieri (2001), a alcunha de trabalho "pictórico e cinematográfico". Imita-se a cinematografia, de fato, mas para desmontar o mundo referencial e para povoá-lo do humor satírico com relação à situação feminina de despersonalização e impessoalidade.

Sendo assim, o outro polo paródico que evidenciamos aparece ao nível da fábula romanesca: Lucrécia Neves parodia o que vê, imita a existência muda do guarda-roupa, a flor no jarro, é tão exibível quanto uma estátua pública, como diz Nunes (1995, p. 37), e tão despercebida na cidade como um monumento coberto de limo. Assim, o nível da subjetividade aparece enquanto corpo visível. O sujeito, como já se disse em capítulos anteriores, não pode mais ser pensado à moda de Descartes, mas apenas em uma relação de alteridade reversível: o ato de ver do leitor compreende sujeito e objeto imiscuídos. Há, assim, no romance, a utilização de posições espetaculares: por elas, a protagonista, "ora mocinha tímida e medrosa, ora namoradeira, ora jovem casada e boa esposa", se entrega a tais papéis "por uma natural simulação, toma lugar numa cena onde é, ao mesmo tempo, atriz e espectadora" (NUNES, 1995, p. 36).

A autora parece usar do discurso das aparências para, por meio dele, evidenciar o seu caráter excessivo e caricato, especialmente à mulher protagonista. Demonstra-se, assim, a estrutura imitativa e *performática* do próprio gênero, isto é, demonstra-se a angustiante obrigação de corresponder ao feminino estabelecido, tendo de representá-lo socialmente, fazendo-se agir por ele. Retomando aqui as palavras de Luciana Borges (1999) sobre Laura, outra personagem de Clarice, o fato é que Lucrécia Neves "não é, mas age (ou agiria) como pensa que deveria ser".

Contudo, ela, essa exterioridade cênica, não é ser inconformado: em realidade, ela não é ser reflexivo sobre o seu estado imitativo agônico, mas se conforma ao destino de se enfeitar e de representar, primeiro, a moça casadoira serelepe às ruas e, depois, a mulher séria e casada, sem felicidade em seu "robe de chambre" (LISPECTOR, 1998e, p. 118). Todavia, de dentro deste discurso que sitia a mulher, pululam imagens que denunciam sofrimento e clausura doloridos:

> Neste tempo de felicidade [*depois que se casa*] vivia cheia de pequenas rugas se formando, acompanhando as modas em figurinos franceses, misturada a essa poeirenta época que aspirava com sufocação à posteridade. (LISPECTOR, 1998e, p. 134)

Também:

> Ele [*Mateus, o marido*] fora o escolhido para a sua necessária queda, e era ele quem a salvava: a mulher chorou de nervoso, começaria a fatigá-la a resistência deste mundo? [...] Ela sufocada de felicidade [...] O marido bom, incompreensível, ela chorando – não havia como escapar, a mulher era feliz. (LISPECTOR, 1998e, p. 132-133)

Ou ainda:

> E assim o marido a convidou para dançar, numa delicadeza que o tornava ainda mais desconhecido. E a grande dançarina de S. Geraldo a errar nos primeiros passos... Pisando-o. Onde estava sua importância? E a sala de visitas? E no meio de tudo isso era tão feliz que sufocava. "Alcancei o Ideal de minha vida", escrevia a Ana. (LISPECTOR, 1998e, p. 126)

O contracanto paródico revela, portanto, a infelicidade da protagonista. Como vimos acima, da ex-cêntrica Lucrécia Neves – sonhadora, casadoira, interesseira, exatamente as características que o discurso misógino apregoa às mulheres – fervem construções que ironizam a ideia do casamento como a única via possível para a felicidade das mulheres daquela época.

A personagem encarna, afinal, estilos parodísticos que revelam o caráter fortemente construído de sua "feminilidade". Exacerba-se então, na protagonista, a "**ficção** reguladora da coerência de gênero", como diria Judith Butler (2010), porque a heroína se conforma estritamente ao que lhe exige a lei interditora. O fato é que, quando se torna caricatural e exagerada essa conformidade do "desejo íntimo" com o "imposto socialmente", mostra-se que a noção de "feminilidade verdadeira" é construída e, até mesmo, ficcional, interessada apenas em manter a coerência da hegemonia masculinista e da heteronormatividade.

Na verdade, e aqui seguimos Judith Butler (2010), o pressuposto hegemônico de que existem identidades de gênero substanciais – um "sexo natural", uma "mulher real" ou qualquer outra dessas ficções sociais vigentes e compulsórias – é totalmente deslocado em *A cidade sitiada*. Ora, ao se evidenciar que são performativas as várias maneiras como o corpo de Lucrécia mostra ou produz sua significação cultural, conclui-se que não há possibilidades de haver uma identidade preexistente.

O romance, quando mostra uma subjetividade aparente, ou quando mostra que o *fora* constitui o *dentro* das personagens, desloca, pois, o modelo identitário substancial. Isso porque a aparência de substância, ou seja, a ilusão de um "eu" permanente marcado pelo gênero, é ela mesma uma realização performativa na qual "a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença" (BUTLER, 2010, p. 200). É o que também faz Lucrécia Neves, que se acredita – e se deseja – mulher com existência maquínica e coisal, esperando um casamento que a libertasse do subúrbio, almejando "um eu" coerente às rotinas do marido.

Desta feita, pelo polo paródico que imiscui sujeito e objeto, subjetividade e espaço externo, a identidade feminina é revelada, pela veia artística de Lispector, não como um "eu" coerente, substancial, expressivo, mas como um "eu" performativo que se constrói, justamente, a partir de uma legião de avatares do outro, conforme expressão de Regina Pontieri:

> Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca, mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um eu que seja o avesso do outro. [...] Pois em *A cidade sitiada* trata-se justamente da constituição de um espaço como campo de exercício de visibilidade de seres que se exteriorizam para verem, serem vistos e se verem. De algum modo, para serem *outros*. (PONTIERI, 2001, p. 29-30)

No próximo tópico, veremos como esse campo de visibilidade é apresentado na trama, que contém personagens singulares enquanto seres aparentes e performáticos. Veremos também como a crítica encarou essa nova ordem romanesca, que parecia em muito diferir daqueles outros textos de fluxo de consciência (como *Perto do Coração Selvagem*) publicados até 1949, o ano em que a protagonista Lucrécia Neves ganhava materialidade.

4.2 - *A cidade sitiada*: a crítica e o romance do futuro

A crítica chegou a considerar, à época de seu lançamento, *A cidade sitiada* um romance "denso", "fechado", até "preciosista". Sérgio Milliet, em agosto de 1949, ano de lançamento da obra, elogia Clarice Lispector pela força de sua prosa poética e mesmo sugere, três anos mais tarde, na ocasião da publicação da coletânea *Alguns Contos*, em 1952, que a escritora se dedicasse ao poema em prosa, porque via nela,

principalmente, "uma poeta". Todavia, ao dizer sobre *A cidade sitiada*, ele comenta que o romance, embora ainda resguardasse a "força reveladora da prosa poética" clariceana, desagradava-o, porque, de acordo com ele, ali se sentia a autora enleada "na própria teia de imagens preciosistas", em uma linguagem rococó que justificaria a sentença a "forma virou fórmula" (MILLIET *apud* PONTIERI, 2001, p. 38).

O fato é que a crítica contemporânea ao romance não o recebera bem e, no geral, considerara-o, ou de forma explícita, como fez Sérgio Milliet, ou de forma mais atenuada, como fez Sérgio Buarque de Holanda, um escrito denso em exibicionismo verbal. Holanda (1989), no ensaio *Tema e Técnica*, publicado pela primeira vez em 1950 no *Diário Carioca*, é elogioso à "Sra. Clarice Lispector", bem como ao "Sr. Oswald de Andrade", porque eles mostram a preocupação, dentro da arte novelística, não somente pelos temas que retratam, não somente por um exterior – seja ele fincado no âmbito social ou no âmbito introspectivo das personagens – que justificaria tematicamente a obra escrita.

Segundo Sérgio Buarque, os dois se preocupavam, paralelamente à história motivadora, paralelamente à hipnose que certos "temas excitantes" provocariam, com a técnica formal, com o engenho da arte novelística (HOLANDA, 1989, p. 179). E o crítico explica que a moldura, a técnica, tem de funcionar como algo substancial à matéria, ao conteúdo, formando uma unidade artística independente e coerente. É nesse sentido que Sérgio Buarque de Holanda vê com bons olhos, particularmente, os romances *Perto do Coração Selvagem* e *O lustre* (dois dos três textos romanescos publicados até a data em que o ensaio *Tema e Técnica* viera à tona). Parece-nos que o estudioso vê neles procedimentos estruturais mais condizentes aos "novos tempos" daquela época. Entretanto, critica a terceira produção da escritora, *A cidade sitiada*:

> A tentativa da Sra. Clarice Lispector funda-se no mesmo empenho de dar voz articulada às mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens. E funda-se também na ambição de se apropriar de uma forma – uma técnica – mais em consonância com os temas abordados do que o são os recursos tradicionais da ficção, nascidos e sancionados em épocas de mais aparente estabilidade. Não direi que a experiência da autora de *Perto do Coração Selvagem* seja mais do que a do Sr. Oswald de Andrade, profundamente convincente das vantagens de se introduzirem na literatura de ficção certos problemas semelhantes ao da poesia. Julgo mesmo que, comparado ao seu livro de estreia e também a *O lustre*, o último romance da autora – *A cidade sitiada* – se ressente de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles

> elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade entre nós de sua obra inicial. (HOLANDA, 1989, p. 178)

Holanda, indiretamente, diz que os tempos mais instáveis da vida, a ele contemporânea, pediam novas técnicas, novas molduras que trouxessem com elas uma "verdadeira reabilitação da arte do romance", reabilitação que estivesse articulada às novas condições das consciências humanas. Ora, nesses tempos idos de 1950, a vida urbana ganhava força e, nela, tal como disse Anthony Giddens (1991, p. 15-16) em suas discussões sobre as consequências da modernidade, a rapidez e o ritmo das mudanças se davam de forma extrema. Também era início de tempos em que passou a existir uma maior amplitude das transformações, ou seja, o escopo das mudanças também se extremou, pois elas passaram a recobrir virtualmente uma ampla superfície, em decorrência das interconexões do globo e da constante expansão das zonas de influência das cidades.[37]

Antes de voltarmos à crítica de Holanda sobre Clarice Lispector, é bom que se mencione o que ocorria naqueles novos tempos, final da década de 1940 e início da década de 1950, que justificava a necessidade de uma arte romanesca renovada. Só assim poderemos compreender tanto a crítica à obra lispectoriana quanto a técnica utilizada pela escritora em *A cidade sitiada*. Era um contexto de velocidade das mudanças que pedia uma "interpretação descontinuísta". De acordo com Giddens (1991), a modernidade – desde o século XVII, quando surge na Europa, até seus desdobramentos em tempos atuais – só pode ser analisada a partir deste "descontinuísmo", vez que suas instituições são intrinsecamente diferenciadas, inteiramente únicas, quando comparadas àquelas da ordem tradicional.

A emergência do sistema político dos Estados-Nações, no século XVII, a transformação do trabalho assalariado em mercadoria, os modernos assentamentos urbanos... tudo isso não se encontra em períodos históricos precedentes ou tem, apenas, "uma continuidade especiosa com ordens sociais preexistentes" (GIDDENS, 1991, p. 13-16). Assim, há deslocamentos da narrativa evolucionária, existe uma "evaporação"

[37] Georg Simmel, no texto *Metrópole e vida mental*, explica que uma cidade cresce sempre além de suas fronteiras físicas, sempre além da concretude espacial de si mesma: "cada avanço em extensão dinâmica torna-se um passo correspondente a uma extensão não igual, mas nova e maior. De cada fio que se estende para fora da cidade, sempre novos fios crescem como que sozinhos" (SIMMEL, 1987, p. 20-21). Isso quer dizer que é característica do desenvolvimento urbano moderno que suas relações econômicas, pessoais, sociais e intelectuais se expandam virtualmente para além da mera expansão física de fronteiras. É justamente por isso que Simmel vai dizer que qualquer cidade dada se torna, potencialmente, uma sede do cosmopolitismo (SIMMEL, 1987, p. 20).

desta "*grand narrative*" (GIDDENS, 1991, p. 12):

> Segundo o evolucionismo, a história pode ser contada em termos de um enredo que impõe uma imagem ordenada sobre uma mixórdia de acontecimentos humanos. A história começa com culturas pequenas, isoladas, de caçadores e coletores, se movimenta através do desenvolvimento de comunidades agrícolas e pastoris e daí para a formação de estados agrários, culminando na emergência de sociedades modernas no Ocidente. (GIDDENS, 1991, p. 14-15)

Giddens (1991, p. 15) explica que esta narrativa evolucionária deve ser deslocada, seu enredo deve ser desconstruído para que, assim, a modernidade seja analisada: a história não tem essa concepção totalizada e una, ela não reflete "princípios unificadores de organização e transformação", com um passado definitivo e com um futuro predizível, pré-sentido. Cada vez mais, segundo o autor, "estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes" (GIDDENS, 1991, p. 13). São sensações de desorientação, risco, insegurança, de estarmos sendo "apanhados em um universo de eventos que não compreendemos plenamente" e que parecem, em grande parte, estar fora de nosso controle (GIDDENS, 1991, p. 12).

E é justamente neste ponto que Sérgio Buarque de Holanda pressente a necessidade de uma literatura que não padeça, unicamente, daquelas técnicas tradicionais que compunham os antigos cenários, mais estáveis, das consciências mentais. O crítico é então relativamente elogioso a Clarice e a Oswald, pois antevê neles, apesar de alguns resultados "desanimadores" (como ele diz pensar de *A cidade sitiada*), rumos para uma renovação da arte do romance. Uma renovação que estivesse ligada à intensificação dos desdobramentos da modernidade. Ora, uma cidade moderna, cada vez mais, traz um "inesperado de impressões súbitas" (SIMMEL, 1987, p. 12). Com seus letreiros, propagandas, com sua mescla de vozes, de tipos, de jeitos, com o "ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social" (SIMMEL, 1987, p. 12), ela traz incessantemente uma rápida convergência de imagens em mudança, uma descontinuidade aguda a cada atravessar de ruas. Traz, enfim, fundamentos sensoriais da vida psíquica tão diversos que, a uma arte romanesca exclusivamente linear e realista, seria impossível chegar às sinestesias desta nova realidade.

A escritura de Clarice, como bem percebeu Sérgio Buarque em 1950, tem a vantagem de se ligar ao fluxo incessante da vida moderna. Tal ligação se evidencia

através de uma técnica que Silviano Santiago (2004, p. 233), quase 50 anos depois do ensaio de Holanda, chamou de "tempo atomizado e espacializado". Isso quer dizer que, nas linhas escritas por Lispector, há a inauguração de um tempo em que o instante-fragmento é a tônica principal. O texto desenrola-se deslinearmente. Cada instante é único e se constrói na fatalidade do seu devir, "aquilo que ainda vai ser depois – é agora", como está escrito em *Água Viva* (1973), talvez um dos romances que melhor traduziu a necessidade de captar o "agora" permanente da vida.

Neste rechaço do conceito de tempo como evolução linear, o texto de Lispector se constrói a partir de uma cartografia de estados, movimentos, sensações e descobertas. Esta é, por si, descontínua e fragmentária, o que quer dizer que dessa escritura se revelam as mais acentuadas consequências da modernidade, com sua descontinuidade aguda de percepções visuais, sensoriais e psíquicas, com o seu declínio da *grand narrative* – lógica e cronológica – explicativa do mundo.

Mas se Holanda pressente em Clarice essa nova técnica, que contempla a dissonância daqueles tempos, de nossos tempos, ele ainda pouco compreende os "motivos maiores" de *A cidade sitiada*. Lispector, em artigo no J.B escrito a 21 de fevereiro de 1970, 21 anos após a publicação do romance e das primeiras apreciações feitas a ele, como aquelas de Milliet e Holanda, dá uma resposta à crítica da época, embora não especificamente a Sérgio Buarque. Talvez ela se dirija mesmo, diretamente, com o uso do vocativo "Prezado Senhor X", a Sérgio Milliet, o mais incisivo ao acusá-la, em *A cidade sitiada*, de praticar "verbalismo" e de priorizar "a magia da frase". Com o título de *Carta atrasada*, a escritora responde: "o que me espanta [...] é que a um crítico escapem os motivos maiores de meu livro" (LISPECTOR, p. 272).

Para entender essa crítica da época à Clarice Lispector e, particularmente, ao texto de *A cidade sitiada*, foco pontual de nosso interesse, bem como para captarmos pistas e sinais destes "motivos maiores" daquele terceiro romance da autora, filiamo-nos ao pensamento de Alain Robbe-Grillet.[38] O autor explica que é impossível, tanto à crítica quanto ao leitor assíduo como ao romancista, mesmo os mais libertários, os menos conservadores, escapar à tradição. Segundo ele, "os espíritos mais favoráveis à ideia de uma transformação necessária, aqueles mais dispostos a reconhecer o valor de

[38] Neste ponto de nossa análise, trabalhamos com o ensaio intitulado *Um caminho para o romance do futuro*, escrito por Robbe-Grillet em 1956.

uma pesquisa", apesar de tudo continuam herdeiros de uma organização literária já existente.

Sendo assim, as novas formas que escrevem, que leem, que criticam, as novas formas pelas quais lutam, serão inconscientemente julgadas em comparação aos modelos consagrados. "Uma nova forma sempre parecerá, mais ou menos, uma ausência de forma [...] O balbuciante recém-nascido sempre será considerado como um monstro, mesmo por aqueles apaixonados pela experiência" (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 14).

É por isso que o movimento da crítica, inclusive a mais vanguardista, tem sempre um duplo sentido: ela se interessa pelas novas linguagens, quer a independência com relação à tradição; entretanto, está sempre no liame com relação às normas do passado, vez que estas, obviamente, também constroem o presente, mesmo quando negadas, combatidas, mesmo quando acreditamos ter-lhes dado um golpe certeiro. O fato, como diz Robbe-Grillet, é que o observador "não consegue ver com olhos livres o mundo que o cerca": as franjas da cultura (a psicologia, a moral, a metafísica etc.) lhe são inescapáveis. É justamente a partir daí que entendemos o posicionamento de Sérgio Buarque de Holanda com relação à obra clariceana. Ele precisa, nela, uma técnica em direção à arte romanesca do "futuro", um futuro que, no entanto, já estava aparecendo. Ele vê em sua técnica sobressaltos que indicam a renovação necessária. Concomitantemente, o crítico, talvez por operar com categorias do passado (inevitavelmente, como todos nós o fazemos), ressente-se da "má dosagem", de certo "excesso" em *A cidade sitiada*.

Se seguirmos ainda com Alain Robbe-Grillet[39] em nossa análise do romance de Clarice Lispector, podemos antever, de início, qual era essa nova técnica, existente em *A cidade sitiada*, que parece estar concatenada às "mudanças, por vezes radicais" que estavam se operando "na condição e na consciência dos homens" (HOLANDA, 1989, p. 178). O fato é que, de acordo com Grillet, nestes novos tempos, existe

> um novo elemento que desta vez nos separa radicalmente de Balzac,

[39] Interessante ressaltar que o texto *Um caminho para o romance do futuro* fora publicado na mesma década, 1950, que o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda. Talvez seja por isso que, enquanto Grillet defende a necessidade de mudanças radicais para que a arte do romance saia da lassidão (vê-se aí a vontade de que ela se ligue aos novos termos de um mundo imprevisto e fora de controle, no qual há o declínio do grande enredo ordenado e coeso), Holanda pede uma moldura novelística que esteja atrelada às novas consciências, menos estáveis.

> bem como de Gide ou de Mme. De La Fayete: é a derrubada dos velhos mitos da "profundidade". Sabemos que toda a literatura romanesca repousava sobre esses mitos, apenas sobre eles. O papel do escritor consistia tradicionalmente em cavar na Natureza, aprofundá-la, a fim de atingir camadas cada vez mais íntimas e de acabar por trazer para a luz do dia algum pedaço de um segredo perturbador. Tendo descido ao abismo das paixões humanas, ele enviava para o mundo aparentemente tranquilo (o da superfície) mensagens de vitória descrevendo os mistérios que tinha tocado com a mão. E a sacra vertigem que então invadia o leitor, longe de engendrar a angústia ou a náusea, pelo contrário, tranquilizava-o quanto ao seu poder de domínio sobre o mundo. [...] A palavra funcionava assim como uma armadilha na qual o escritor encerrava o universo a fim de entregá-lo à sociedade. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 18-19)

O novo-romancista francês – que, além de ensaísta, era escritor e diretor de cinema – via nesta derrubada do mito da profundidade a revolução que fazia de sua época o momento propício para que se engendrasse o novo-romance. Ora, essa derrocada foi essencial para que não mais considerássemos o mundo como nosso bem, domesticável e ordenável conforme nossos interesses (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 19). O *zeitgeist* [40] da modernidade modificava então a forma como se vinha escrevendo. Os aléns da metafísica perdiam espaço, vez que "a superfície das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava o seu âmago" (ROBBE-GRILLET, 1969). Aqueles literatos que ainda consideravam o "caráter encantatório" da palavra, e escavavam profundezas viscerais, eram vistos com desconfiança ante uma valorização cada vez mais crescente do "adjetivo óptico e descritivo" no romance.

A nova arte romanesca tentava trazer à tona não um universo de significações – psicológicas, sociais, freudianas, sentimentais, funcionais etc. – que rodeariam o mundo objetal, explicando-o a partir de "belas construções" apolíneas interessadas em domar e classificar o real narrado. O intento era, ao contrário, de que as novas formas de escrita experimentassem "o choque desta realidade obstinada que pretendíamos ter dominado" (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 15-16). No entanto, falhamos ao tentar esse domínio. Como dissemos, o real não é propriedade nossa, um bem adaptável aos nossos interesses.

Ao lermos Robbe-Grillet, percebemos então uma guinada fundamental: se o "mundo não é nem significante nem absurdo", mas simplesmente "é", como diz o

[40] Noção oriunda do romantismo alemão que significa "espírito da época", ou seja, a mentalidade de determinado período. De acordo com o *Dicionário de filosofia* publicado em abril de 1975 por José Ferrater Mora, em Buenos Aires, o espírito da época é o modo de ser ou de atuar (ou o conjunto dos modos de ser ou de atuar) que expressa o mais essencial de uma época histórica (MORA, 1975, p. 571).

ensaísta-escritor, se simplesmente "as coisas estão aí" e tal fato é o que elas têm de mais notável (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 15-16), a arte romanesca se modifica ao tentar trazer à baila, sem excessos de adjetivos animistas, os objetos, os gestos, os cantos das coisas, as curvas do mundo. Saímos assim, às vezes com violência, do conforto de nosso universo interior, sempre buscado em uma perspectiva tradicional, em direção ao mundo oferecido.

> Todos podem perceber a natureza da mudança realizada. No romance inicial, os objetos e os gestos que serviam de apoio à intriga desaparecem completamente para dar lugar apenas a seu significado: a cadeira vazia não era mais do que uma ausência ou uma espera, a mão que pousa no ombro não era mais do que um sinal de simpatia, as grades na janela eram apenas a impossibilidade de sair... E eis que agora vemos a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades. O significado delas continua flagrante, mas em lugar de açambarcar nossa atenção, ele nos é dado como algo a mais; demais, mesmo, pois o que nos atinge, aquilo que persiste em nossa memória, o que surge como essencial e irredutível a vagas noções mentais são os próprios gestos, os objetos, os deslocamentos e os contornos, aos quais a imagem restituiu de uma só vez (sem o desejar) a realidade que tinham. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 16)

E é dessa forma que a narrativa explicitada por Robbe-Grillet vai intentar construir um mundo mais imediato, destacando, ao construí-lo, o "caráter não habitual" desta realidade narrada que nos cerca: aos olhos dos leitores, ao invés do conforto, há o estranhamento diante das coisas que, como aparições, apresentam-se a si próprias e se recusam a "dobrar-se ante nossos hábitos de apreensão e ante nossa ordem" (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 16). Obviamente, as personagens e as coisas, nestes romances, ainda são providas de significações, interpretações, ainda são imbuídas de disposições anímicas que nós – leitores, críticos, romancistas – emprestamos a elas. No entanto,

> se ainda acontecer de servirem as coisas, por um instante apenas, de apoio às paixões humanas, isso se sucederá apenas temporariamente, e elas não aceitarão a tirania das significações a não ser aparentemente – como por troça – a fim de melhor mostrar a que ponto elas permanecem estranhas ao homem. Quanto às personagens dos romances, elas mesmas poderão ser ricas em múltiplas interpretações possíveis; poderão, conforme as preocupações de cada uma, dar lugar a todos os comentários, psicológicos, psiquiátricos, religiosos ou políticos. Logo se perceberá sua indiferença em relação a essas pretensas riquezas. Enquanto que o herói tradicional é constantemente solicitado, [...] rejeitado incessantemente para um alhures imaterial e instável, sempre mais distante, sempre mais impreciso, o herói futuro – pelo contrário – continuará ali. São os comentários que serão deixados alhures; em face de sua presença irrefutável, aparecerão como inúteis, supérfluos, e mesmos desonestos. (ROBBE-GRILLET, p. 17)

O romance *A cidade sitiada* alinha-se, em certa medida, às propostas encabeçadas por Robbe-Grillet e pelos novos-romancistas. Vejamos o que a autora disse sobre seu texto no já mencionado artigo *Carta atrasada*, publicado no *Jornal do Brasil*. Ela diz que se o fio condutor do livro é frágil é porque ela o quis e que, a despeito desta fragilidade, o fio "permanece e até o fim" (LISPECTOR, 1999a, p. 273).

> Creio que todos os problemas de Lucrécia Neves estão condicionados a esse fio. O que é que eu quis dizer através de Lucrécia – personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não reparte o que vê, que não tem uma visão vocabular ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão – cavalo em que há o milagre de a impressão ser total – tal real – que nele a impressão já é a expressão. Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrécia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade – eis o principal nesta criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. (LISPECTOR, 1999a, p. 273)

Quando Clarice privilegia, em sua terceira obra, a descrição minuciosa do espaço, em detrimento dos monólogos interiores das personagens, é porque, justamente, ela alia a técnica ao tema: o "excesso" descritivo de *A cidade sitiada*, aquilo que muitos disseram ser "preciosismo verbal", a nosso ver não é excessivo, tampouco rococó, exibicionista. Ora, ele é a saída necessária, única possível, para retratar uma personagem "não-vocabular", uma protagonista para a qual as palavras explicativas do mundo faltam e que, por isso, só pode fazer da "impressão" das coisas ao seu redor a "expressão" possível. Sem palavras, ela não consegue a sensação de domínio da realidade exterior. Esta não lhe é apolínea, dada, fácil, bonita. Esta lhe escapa e, mesmo, troça dela.

A instância narrativa, portanto, retrata este real, tal como Grillet apregoa, em sua não domesticidade, em seu tom irônico, em sua presença aparição: "S. Geraldo se mostrava. Ela de pé diante do mundo claro"; lugar onde "aparecer era uma aparição" e onde "cada objeto era hiperfísico"; "a cidade era uma manifestação" (LISPECTOR, 1998e, p. 54). E, se Lispector descreve os espaços de maneira precisa e detalhada, é porque o intuito é valorizar o mundo objetal ante uma personagem que nele está sitiada. Ela tenta falar, mas, na modernização do subúrbio, na cidade em crescimento, nesse emaranhado inédito de sinestesias tidas em uma metrópole em formação, a cada movimento de atravessar de ruas a voz lhe foge. Resta o espaço descrito em sua

realidade dura e desconexa, em sua independência com relação às disposições anímicas de Lucrécia Neves.

Acentua-se o espaço, dá-lhe mesmo voz, o que pode ser evidenciado já às primeiras linhas do romance: "O povo pareceu ouvir um momento o espaço... o estandarte na mão de um anjo imobilizou-se estremecendo" (LISPECTOR, 1998e, p. 11). Talvez aqui, em uma leitura mais aguçada, feita posteriormente ao primeiro contato com o texto, possamos antever uma espécie de "aviso" [41] aos leitores de que, nas linhas que se seguirão, os bibelôs, as estátuas, as porcelanas, as flores estampadas nos azulejos, o descampado, o morro, as pedras, as ruas, os andaimes – a cidade, enfim – ganharão vida no romance, ao passo que as personagens se reificam, exteriorizam-se, transformam-se em um desses "objetos de S. Geraldo".

Vemos então que o procedimento de realce descritivo de um espaço hiperfísico – consoante à revolução que Alain Robbe-Grillet preconizava para a modernização da arte literária – é crucial para que a autora consiga o seu intuito: Lispector mostra, ante a dureza precisa e hiperbólica das coisas descritas, que Lucrecia Neves "é apenas *uma das pessoas* que construíram a cidade, deixando-lhe um mínimo de individualidade para que um ser seja ele mesmo" (LISPECTOR, 1999, p. 273), como a própria Clarice diz em sua *Carta atrasada*.

Diante deste "espírito grosseiro" para o qual a vida interior consistia em "ficar na própria coisa" – "é alegre o sorriso alegre, é grande a cidade grande, é bonita a cara bonita" (LISPECTOR, 1998e, p. 96-97) –, neste romance em que "as coisas pareciam só desejar: aparecer – e nada mais", só podemos analisar o corpo de Lucrécia Neves nesta poética do olhar/mostrar-se. A dependência rítmica das frases e a dicção exata pedida por muitas delas, tal como ocorre na poesia, não são preciosismos ou sobrecargas de técnica, mas são elementos fundamentais para que se transmitam os modos de ver em *A cidade sitiada*. Por meio desses elementos, constrói-se no romance o mundo das aparências que serve de metáfora à clausura de Lucrécia Neves. Não por acaso, mais de uma vez se escreve no livro: "o difícil é que a aparência era a realidade" (LISPECTOR, 1998e, p. 98).

[41] Estamos diante, nestas primeiras linhas nas quais o espaço "imobiliza estremecendo", do que Roland Barthes, no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, chamou de "índices": unidades semânticas que se referem à atmosfera das histórias, remetendo a um significado geral da narrativa, a informações interessantes para que o leitor construa o ambiente da trama (BARTHES, 1972, p. 31). Assim, as notações indiciais geram, no jogo narrativo, expectativas quanto à sucessão de eventos.

4.3 - O gênero como performance

Lucrécia Neves está no difícil mundo das aparências de S. Geraldo e, por isso, o performativo é nela evidenciado. Ora, a protagonista atua para sobreviver. Sua busca por casamento, os passeios com Perseu, Felipe e mesmo com Dr. Lucas – a quem amava – são mecânicos, maquinais, forjados, úteis. Seu casamento com Mateus, um senhor mais velho do que ela, é quase protocolar, sem afeto, praticamente um ritual social, contratual e imutável que deveria ser cumprido. Vejamos como Lucrécia vê o futuro esposo, em uma das primeiras menções feitas a ele no livro:

> O que a espantava, passando pelo açougue fechado, é que ninguém falava em casar-se com ela. Só Mateus que a respeitava com um desejo paterno e cerimonioso, visitando a mãe para conseguir a filha. O que já começava a atraí-la, isso tinha um ar familiar e repugnante, cheirava enfim ao que se chamava de *verdadeira vida*. Mateus que a espreitava fumando charuto. Com ele, ela teria um futuro luxuoso e violento... A moça bem que ansiava por casar. (LISPECTOR, 1998e, p. 59, *grifos nossos*)

Interessante ressaltar, do trecho, a necessidade que a protagonista tem de buscar o que se chama de "verdadeira vida", por mais que esta lhe custe violência, dor, repugnância. Esse anseio é típico das protagonistas femininas de Clarice. Vale lembrar o caso de Ana, do conto *Amor*, que

> sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. (LISPECTOR, 1998d)

E se mais uma vez, no que tange à análise das performances de Lucrécia Neves neste mundo aparente, fizermos uma leitura que priorize *A cidade sitiada* em diálogo com outras obras, vemos a ironia de Lispector: a personagem nota que ninguém lhe fala em casamento justamente ao passar, andante na cidade, por um açougue fechado. Ora, em *A hora da estrela*, livro escrito 28 anos depois da história de Lucrécia e também objeto de nossa análise, Olímpico de Jesus, namorado de Macabéa que tinha uma relação frígida com a moça, homem que lhe dizia que ela era tal como "cabelo na sopa",

não dando "vontade de comer", interessa-se pela profissão de açougueiro: o sangue das carnes, a faca enorme e amolada, excitam-no, atraem-no.

> Por motivos diferentes entraram num açougue. Para ela o cheiro de carne crua era um perfume que a levitava toda como se tivesse comido. Quanto a ele, o que queria ver era o açougueiro e sua faca amolada. Tinha inveja do açougueiro e também queria ser. Meter a faca na carne o excitava. Ambos saíram do açougue satisfeitos. Embora ela se perguntasse: que gosto terá essa carne? E ele se perguntava: como é que uma pessoa consegue ser açougueiro? Qual era o segredo? O pai de Glória trabalhava num açougue belíssimo. (LISPECTOR, 1998f, p. 53)

Para a faminta Macabéa, a imagem do açougue só pode representar o "desejo de comer" e o cheiro da carne só pode excitá-la em seus anseios e em sua fome. Para Olímpico de Jesus, homem que já tinha assassinado um desafeto seu nos "cafundós do sertão da Paraíba" (LISPECTOR, 1998f, p. 57), a mesma imagem – com a faca amolada e o odor de sangue – pode representar seu desejo por sucesso, sua força constituída a partir da vingança, sua possibilidade de traição: ele trocaria, afinal, Macabéa por Glória, moça que trabalhava na mesma empresa de roldanas que a protagonista, possuidora de carnes roliças e apetitosas, filha do açougueiro.

Aqui, na polissemia da linguagem literária, que sempre nos permite dobras com outras esferas discursivas, podemos também antever uma leitura erotizada: enquanto Macabéa romantiza o perfume das carnes, deseja-o sem saber o seu gosto, sem jamais tê-lo provado, pois ela era "virgem e inócua" (LISPECTOR, 1998f, p. 13-14), Olímpico quer "meter a faca" e inveja quem tem a posse deste instrumento fálico.

Não é ainda o momento de procedermos à análise de *A hora da estrela* mas, como aqui nossa aventura interpretativa se dá em palimpsesto, nas dobras entre os diversos textos da autora – em particular entre *A cidade sitiada* e *A hora da estrela* –, nas dobras entre a narrativa literária e os discursos sócio-históricos sobre o sujeito feminino, vale a recordação: aqui, nestes trechos de Clarice tomados por nós, o açougue pode simbolizar, dentre tantas possibilidades, sangue, carne, sexo, desejo. Não é por acaso que, sem casamento à vista, sem pretendentes que queiram tomá-la por esposa, Lucrécia passa à porta de um açougue fechado.

São caminhos percorridos pela mulher-personagem atuante nesta cidade sitiada da década de 1920: lugar que lhe exigia uma "vida verdadeira", sitiada ao lado de um marido verdadeiro que jamais lhe daria uma felicidade exaltada e plena, características das grandes paixões e dos orgasmos sexuais. Dar-lhe-ia, sim, uma vida de adulto, aquela também buscada pela outra protagonista, a Ana. Dar-lhe-ia a realidade de uma vida

enredada no ambiente doméstico, rotina persistente e contínua, traçada em superficialidades.

Não é por acaso – e aqui a separação entre forma e conteúdo é realmente improcedente[42] – que a instância narrativa heterodiegética opera com uma descrição hiperfísica das coisas do mundo: tudo **existe,** tudo **é**, em sua superficialidade, esta é a maior grandeza, a maior realidade, o inescapável do mundo. O romance nos traz linhas sem metafísica, tal como o destino de Lucrecia Neves ali: o "destino de mulher" no qual se cabia perfeitamente, como se ele tivesse mesmo sido inventado, especificamente, para ela. Como vemos, o romance integra um corpus maior atinente à obra clariceana, vez que não foge a algumas temáticas priorizadas pela autora, como o retrato da realidade cáustica às mulheres.

Desta terceira obra, pois, antevemos leituras sociológicas que dizem respeito ao corpo de Lucrécia Neves, ao seu esquadrinhamento e à sua clausura. Mas é necessário que esclareçamos: tal enfoque sócio-histórico não pretende explicar o fenômeno artístico, que o ultrapassa sobremaneira, mas apenas esclarecer um de seus aspectos em uma interpretação dialética. Em que medida o meio social exerce influência sobre a obra de arte e em que medida essa, por sua vez, influencia o meio? Sabemos, e aqui seguimos Antonio Candido, que a obra de arte não é somente influenciada por conjunturas políticas, temáticas sociais, ideologias que lhes são externas, mas que também ela "plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas" (CANDIDO, 1976, p. 18-19).

É nesse sentido que nos perguntamos: em que medida a situação sócio-histórica das mulheres à década de 1920 aparece neste romance e, mais ainda, como a obra *A cidade sitiada* cria as performances de Lucrécia Neves, englobando-as em sua estrutura narrativa interna, e passa então a plasmar o meio social? Uma obra se integra a tal meio ora para criticá-lo, ora para denunciá-lo em suas opressões, ora para confirmá-lo, ora para fazer emergir uma personagem ou uma situação, dentro do universo literário, que possa levar o leitor a uma consciência inesperada, ou a uma intuição, ou a uma reflexão, sensações que de toda forma estão calcadas na estrutura social do universo da recepção literária.

[42] Os pesquisadores que se dedicam à tessitura de Clarice Lispector têm um amplo acervo para tentativas de compreensão de sua obra no Jornal do Brasil, pois a escritora usava aquele espaço como lugar de diálogo com o público sobre o seu próprio processo criativo. Ali, Clarice vai dizer da improcedência de separações dicotômicas entre forma e conteúdo em seus livros: "Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado o conteúdo, e de outro a forma" (LISPECTOR, 1999a, p. 255).

Entendemos que, de qualquer modo, é comum à literatura clariceana, e aqui em particular ao texto de nossa análise, que as narrativas se centrem nos caminhos e descaminhos de um eu-feminino que tenta, existencialmente, se colocar em um mundo que lhe é indiferente e que lhe é profundamente indomável, dionisíaco. A mulher Lucrécia busca se libertar, "porque S. Geraldo a asfixiava com sua lama e seus cravos boiando nos esgotos" (LISPECTOR, 1998e, p. 59), enquanto a cidade se transforma e se moderniza.

Tal tema leva à forma descritiva e ao clima de exaltação sinestésica, a um romance do olhar sobre a cidade e sobre a mulher nela sitiada. As descrições e as sinestesias conduzem o leitor à superficialidade asfixiante deste mundo encantado de S. Geraldo por onde circula a protagonista: mundo onde os fios são tênues, onde as personagens atuam independentes uma das outras, sem se comprometerem afetivamente entre si nessa linha narrativa que é, ela mesma, tênue e diluída em capítulos-fragmentos.

E se as descrições remontam à superficialidade e à impossibilidade de Lucrécia Neves escapar às aparências, cabe recorrermos à teoria para que entendamos em que medida os corpos têm de se constituir a partir de vieses performativos, essa sendo sua única medida de sobrevivência no meio social. Judith Butler (2010), em seu *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, leva adiante os estudos de Michel Foucault, em particular aqueles realizados em *A história da sexualidade: volume I* e em *Vigiar e punir*, para revelar que sexo, gênero e mesmo o que se chama de "alma" são construtos sociais altamente definidos pela arte de representar, isto é, eles não possuem status ontológico.

Expliquemos. No capítulo anterior explanamos sobre a emergência, na modernidade, de sociedades marcadas pelo signo do sexo, elemento que unifica o controle dos corpos individuais e das populações. É neste sistema, como demonstramos a partir de Foucault, que as interdições, marcadas pelo regime soberano de derramamento de sangue, cedem espaço a um poder que não é proibitivo mas, ao contrário, é generativo. Este procede por meio de vigilâncias infinitesimais, instrumentos panópticos, mapeamento das zonas erógenas do corpo social, esquadrinhamento do espaço e do tempo, controle e geração de energias produtivas que estejam baseadas no rendimento, na revolta controlada, na docilidade.

Na linha de produção da fábrica, na sala escolar, nos departamentos das empresas, nesses ambientes em que há momento determinado para tudo – da hora do lanche ou do café à hora do intervalo ou banho de sol – estão corpos controlados. O fato

é que, conforme explica Butler, o filósofo opera, ao evidenciar este sistema, com uma crítica da doutrina da internalização, isto é, ele critica a ideia de que existam processos intrapsíquicos anteriores à lei. Escreve Butler:

> Num sentido, *Vigar e punir* pode ser lido como um esforço do autor para reescrever, sob o modelo da *inscrição*, a doutrina da internalização de Nietzsche, exposta em *A genealogia da moral*. No contexto dos prisioneiros, escreve Foucault, a estratégia não foi impor a repressão de seus desejos, mas obrigarem seus corpos a significarem a lei interditora como sua própria essência, estilo e necessidade. A lei não é internalizada literalmente, mas incorporada, com a consequência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência do eu deles, significado de suas almas, sua consciência, a lei de seu desejo. Com efeito, a lei é a um só tempo plenamente manifesta e plenamente latente, pois nunca aparece como externa aos corpos que sujeita e subjetiva. (BUTLER, 2010, p. 192-193)

A sagacidade que observamos em *A cidade sitiada* é justamente o fato de que a trama – e aqui usamos o termo no sentido de Tomachevski, referindo-nos à arquitetura da obra, aos seus procedimentos estruturais – apresenta um corpo feminino, Lucrécia Neves, sob uma perspectiva altamente desprovida de profundidade interna: a obra, independentemente da intencionalidade feminista ou não da autora, pois aqui a intenção nos é irrelevante (lidamos com o objeto artístico que temos em mãos), revela-nos que a "alma" da protagonista mulher, isto é, seu nível existencial mais profundo, é fortemente sancionada pela lei e pelo espaço social que lhes são exteriores.

O fato é que a linguagem poética – e aqui seguimos Maurice Blanchot (2011) para entendê-la –, a partir de supressões, metáforas, flashbacks, prolepses, ou quaisquer que forem os recursos da arte literária adotados, converte-se em imagem falante, mas é uma plenitude que está vazia. O esvaziamento, o silêncio, advém do apagamento do escritor, pois é a *obra* que fala sem começo nem fim: para Blanchot (2011, p.18), "escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar". Nesse lugar poético, a linguagem

> não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. (BLANCHOT, 2011, p. 47)

A arte, precisamente por ser esse espaço no qual o silêncio fala e murmura incessantemente o que urge ser ouvido, tem o poder de antecipar o que a teoria social ou

as elaborações da filosofia ou história só sistematizarão depois. É por isso que *A cidade sitiada* já trará, mesmo em décadas anteriores às elaborações de Michel Foucault ou, já entre os pós-estruturalistas contemporâneos, de Judith Butler, um corpo que se constrói, justamente, pelo performativo. Mostra-se, dentro do universo narrado, a interioridade da mulher "como efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo" (BUTLER, 2010, p. 195).

Em *A cidade sitiada*, percebemos, pois, que a lei não é somente um "elemento externo", mas que se transforma na essência, no estilo e, mesmo, na necessidade do "eu" feminino que se locomove no romance. Lucrécia, de fato, incorpora-a ao fazer da obrigação de um casamento e do imperativo por se enfeitar ao outro, mostrando-se fútil e casadoira, seus desejos mais sentidos. A cada passo seu nas ruas de S. Geraldo, a partir da linguagem extremamente poética e sinestésica de Clarice, o leitor percebe as sanções que se *incorporam* na personagem – retomando aqui as palavras de Judith Butler escritas acima – de forma ao mesmo tempo manifesta e latente. O seu corpo funciona, *per se*, como uma sinédoque para o sistema social regulador.

Voltemos nosso olhar ao capítulo nove, *O tesouro exposto*, parte do livro destinada a retratar a vida de Lucrécia ao lado do novo marido, Mateus. O esposo era um forasteiro que tinha a profissão de "intermediário". Note-se que o tom com relação a ele, expresso pela instância narrativa, já é suspeitoso:

> Cada vez que ele regressava ao hotel, a esposa se surpreendia de vê-lo solto. Ali todos aliás pareciam viver ilicitamente, de empregos extraordinários. Mateus Correia por exemplo era: intermediário. Essa função o deixava enigmático e satisfeito: comia pouco de manhã, beijava-a, a boca através do café cheirando a pasta de dentes e a enjoo matinal. (LISPECTOR, 1998e, p. 120-121)

Assim como não há, no capítulo anterior ao *Tesouro exposto*, parte que se refere à realização do casamento, um encontro amoroso, mas, sim, trata-se da papelada daquela união, em um tabelião onde não é Mateus quem aparece, mas seu advogado, manifestação técnica do marido, neste capítulo também não se conhece o esposo de Lucrécia. Sabe-se, ironicamente, que ele intermediário, o que nada dele revela. Entretanto, tal informação diz muito sobre o caráter superficial, maquinal, performático, da relação de Mateus com a heroína: afinal ela o tratava com um desconhecimento familiar, mantendo-o enigmático, apenas sabendo de sua aparência – masculina, servil, de bigodes, dominador. A mulher apenas se adestrava para cuidar dos "treinos" do

marido:

> Um adestramento contínuo. Ele era masculino e servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. E ela, sendo mulher, o servia. Enxugava-lhe o suor, alisava-lhe os músculos. Aviltava-a viver às custas das idas e vindas de Mateus, estendendo camisas que a poeira da cidade logo sujava, ou alimentando-o com carnes e vinhos. Mas não podia senão fascinar-se por aquela minuciosa ordem, que há muito parecia ter ultrapassado os motivos, não podia senão gastar os meses a prepará-lo para o combate. (LISPECTOR, 1998e, p. 120)

As atitudes aqui são visivelmente estereotipadas. Benedito Nunes (1995, p. 33) vai dizer que o retrato do forasteiro é caricatural e grotesco. Em realidade, *O tesouro exposto* mostra que a vida a dois, no caso de Lucrécia Neves, é teatralizada e que a felicidade pequeno-burguesa da mulher se constrói como farsa conjugal, com frases banais e clichês afetivos (NUNES, 1995, p. 33). Esse homem, que ninguém conhece perfeitamente, é um dos signos que indicam o reino das aparências – das manifestações e das aparições – atuante em todo livro. O esposo dá à Lucrécia, como primeira morada, um quarto de hotel:

> O hotel, onde Mateus e Lucrécia se instalaram, apresentava uma comodidade já fora de moda. Nenhum dos hóspedes porém o trocaria por outro mais moderno. Mesmo a decadência dos salões recordava-lhes o tempo de pobreza e fartura que se teve em família – e sobretudo a 'outra cidade' de onde todos vieram. No 'hall' ornado de palmeiras os frisos das paredes já deixavam ver o fundo podre da madeira, e as moscas na sala de jantar recuavam a grande cidade à época em que havia moscas. Embora, em poucos dias, parecesse à recém-casada não ver há anos uma vaca ou um cavalo. Foi nesse meio, favorável a um amadurecimento e a uma decomposição, que Mateus instalou regiamente Lucrécia Neves. (LISPECTOR, 1998e, p. 118)

Essa imagem, transcrita no excerto acima, abre o capítulo. Observamos, mais uma vez, o espaço-ativo, elemento revelador satírico do "vir-a-ser" da heroína. Em sua vida, as performances de casada seriam – tal como aquele ambiente de palmeiras, madeiras podres e moscas circundantes – favoráveis a um amadurecimento, mas também a uma decomposição. Lucrécia Neves – chamada, quando casada, de Lucrécia Correia, ironicamente sobrenome que indica clausura ou prisão – cada vez mais, ao lado de Mateus, se distanciava de S. Geraldo, dos cavalos do morro do pasto que abrem o livro, dos sonhos de jovenzinha quando dormia no jardim ou na sala de visitas do velho sobrado, dos ventos perigosos que a recebiam na rua e que teimavam por desmontar o seu disfarce, isto é, tirar-lhe o chapéu, revelar-lhe os colares e miçangas, enfim desmoronando o seu trabalho de montagem de si.

Tal como na trama os cavalos podem indicar vontade de liberdade, o vento representa um perigo pressentido, mas implicitamente desejado, por Lucrécia: ele parece, de fato, querer sempre anular os enfeites da mulher, revelando que "a verdadeira vida" tinha-lhe uma superficialidade sufocante. Tanto é verdade que seus passeios antes de casada – sobretudo aqueles realizados com Perseu Maria, um cidadão de S. Geraldo tal como a moça – são sempre marcados por ventanias:

> tudo o que jazia em lixo nos esgotos secos foi despertado pelo vento; apesar da firmeza, como o subúrbio era reversível apenas pelo vento – a moça procurou aproveitar a rápida entrega das ruas e entrar em intimidade com o que os cavalos relinchando pressentiam no subúrbio. (LISPECTOR, 1998e, p. 48)

S. Geraldo representa, pois, o que Lucrécia Neves **é**, sendo que a moça é reversível, tal como a cidade, apenas pelo vento, ou seja, apenas pela desmontagem do disfarce com que se constitui a si mesma. Ao lado de Mateus, os ventos não mais a precipitariam em sua liberdade de apontar as coisas, tal como ela apontava, ainda mocinha, quando estava sobre o morro do pasto, exercendo ali seu campo de visibilidade acima da cidade, em certa posição de superioridade. Ao lado de Mateus, a indumentária lhe pesaria e o destino seria seguir o outro masculino, seguir a impessoalidade, as manifestações técnicas de uma nova cidade que subjugariam aquela mulher... A personagem, afinal, é "apanhada por uma das rodas do sistema perfeito" (LISPECTOR, 1998e, p. 121):

> E quando o advogado reapareceu tão ocupado, olhou-o de longe quase tola, solta nestas ruas que não eram suas, com um homem que falava e conduzia – um advogado! O primeiro elemento que realmente conhecia de Mateus. E a primeira manifestação técnica desta nova cidade onde ia morar. [...] – ...por aqui, informava-lhe o advogado olhando-a rápido, novamente surpreendido com a noiva roceira que Mateus, sempre imprevisível, descobrira – então Lucrécia Neves lhe respondia em sorriso grave. É o destino, soprava-se seguindo-o tão depressa quanto podia em tais sapatos, segurando o chapéu que o vento queria levar – é o destino, dizia contente de ser subjugada. (LISPECTOR, 1998e, p. 116)

Ali, ela seguia os passos rápidos de um homem, um advogado que entra no tabelião enquanto a mocinha, emblematicamente, fica de fora, com roupa cor-de-rosa, chapéu e sapatos novos, dizendo ao homem ao qual segue: "pois não, doutor". A posição é de submissão: ele, um "doutor" que entra e conduz; ela, esperando-o na esquina, toda enfeitada, agindo com afetação, atuando como pensa que uma moça metropolitana deveria ser: "refazendo alguma prega amarrotada da saia, pipocando uma

poeirinha na manga. De quando em quando dava um suspiro de educação [...]. Às vezes apertava a bolsa, suspirava enlevada" (LISPECTOR, 1998e, p. 115).

"Toda enfeitada", Lucrécia se vestira para a ocasião com a ajuda de sua mãe, Ana Rocha Neves, que a adornara aos soluços. A indumentária atrapalha-lhe os movimentos: é assim que ela tentava seguir o homem "quanto podia em tais sapatos". Note-se também o trecho: "procurava um modo bem próprio de olhar e foi, através do triângulo formado pelo braço que mantinha o chapéu na cabeça, que viu um homem correr para pegar o bonde..." Ora, os primeiros movimentos da cidade grande, com sua rapidez cotidiana, recebem o *modo próprio* de olhar de Lucrécia.

Em que consiste tal modo? Exatamente no ato de ver enquanto luta para que sua aparência, construída, não se desmoronasse por completo ao sabor do vento, perigo da juventude. Por esses tempos, antes da aliança com o forasteiro, a constituição da existência da personagem, embora coisal e maquínica, ainda carregava algo de próprio, algo de inerente à moça e que ela reivindicava. Não é por acaso que a mocinha rechaça tenente Felipe, militar que tinha um riso livre, tenente que levantava a cabeça acima das outras e que ria para o céu, a moça mal suportando esse modo forasteiro de desprezar a pobre festividade de S. Geraldo (LISPECTOR, 1998e, p. 12). Quando este lhe pede um beijo, Lucrécia, "quase alegre", rasga "as finas veias da noite", ergue-se "sobre as patas", respira "profundamente lançando seu grito de guerra"

> e quando ele estava perto, tocável nos botões – apunhalável – enrolou a voz, perdendo aos poucos o uso da fala: - Nunca! Disse rindo antipática em glória, no seu inútil brado de conquista de S. Geraldo, nunca! Eu mordo você, isso é que é, Felipe...Felipe! chamou na escuridão, eu piso você, isso que é beijo! Disse já séria, toda concentrada nos pés que sapateavam [...] Olhe! disse. Porque não beija a sua avó, ela não é de S. Geraldo! Lançou-lhe afinal trágica, alto para que todos ouvissem. Era horrível, e ela fremia toda na escuridão. Enquanto o tenente envergonhado torcia o pescoço e ajeitava o uniforme insultado em público – alguém se interrompera na calçada sorrindo com grande interesse. [...] Ela o desejara porque ele era um forasteiro, ela o odiava porque ele era um forasteiro. [...] E de cabeça erguida, contendo uma vertigem que a faria voar acima das chaminés – foi saindo vagarosa, cheia de laços trêmulos. (LISPECTOR, 1998e, p. 58)

O fato é que, quando a recém-casada se distancia de S. Geraldo, no capítulo nove, ela se volta à heteronomia, isto é, passa a viver **para** o outro, às custas das idas e vindas de Mateus, sendo a **esposa** Lucrécia Correia, dedicando-se com minúcia a cada trejeito do marido, a cada apetite dele, a cada preparo. Já o fato de a mocinha negar, quando solteira, o beijo de tenente Felipe, lançando um brado de conquista à S. Geraldo,

é metáfora para uma busca de autonomia, mesmo neste mundo em que ela é reificada e animalizada: são seus laços, e não ela, que estão trêmulos; ela, antes de dispensar o militar, ergue-se sobre patas.

S. Geraldo **é** a mocinha, isto é, é a alteridade possível à Lucrécia, que se reconstrói a cada movimento do subúrbio. Talvez por isso, o ódio e o rechaço ao tenente porque ele, desprezando a cidade, desprezava a simplicidade de Lucrécia. Não é por acaso, ademais, que, distante da cidadela, a protagonista parecia há anos não ver um cavalo, elemento que é, muitas vezes, signo de "liberdade indomável" na obra clariceana. Distante de sua terra natal, resta a ela, sim, amadurecer, mas também se decompor. Neste meio, os ventos, sinais de liberdade e perigo, sempre teimarão por revolver sua felicidade construída, trabalhada e nunca verdadeiramente sentida.

Vemos, pois, que a subjetividade da protagonista é revelada pelo externo aparente: a presença ou a ausência de cavalos, os laços, os enfeites, o hall favorável à decomposição, o vento, etc. Ela, afinal, faz-se "inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse o modo de se ver mais real", ou se envaidece porque "o que os outros podiam ver" fazia-a "andar cheia de orgulho, mostrando-se" (LISPECTOR, 1998e, p. 47). Sendo assim, o romance rompe com os pares dicotômicos "externo" e "interno", "sujeito" e "objeto".

A fronteira do gênero, personificada nos corpos, é exatamente controlada pela diferenciação do que é interno ao sujeito e do que lhe é externo. Expliquemos. Conforme aponta Butler (2010), recorrendo a Mary Douglas,[43] a noção naturalizada de "o" corpo é "ela própria consequência dos tabus que tornam esse corpo distinto, em virtude de suas fronteiras estáveis" (BUTLER, 2010, p. 190). Isso quer dizer que "o que constitui o limite do corpo nunca é meramente material, mas que a superfície, a pele, é sistematicamente significada por tabus e transgressões antecipadas". Há aqui grades reguladoras da inteligibilidade, ou seja, regula-se aquilo que é, ao corpo, passível de compreensão e de existência e, por outro lado, regulam-se aquelas trocas e posições impossíveis, aquelas condutas corporais que, aos olhos hegemônicos (heterossexuais, masculinos e brancos) são poluídas, de mau gosto, inconcebíveis, impensáveis.

O fato é que há uma preocupação lancinante sobre as posturas, as formas de trocas e os limites apropriados aos corpos. Basta desdomesticar o olhar para que

[43] Judith Butler se refere ao livro *Purity and Danger* (*Pureza e perigo*), de Mary Douglas.

percebamos, do discurso midiático ao discurso científico, as regulações que precedem nossas atitudes: o estímulo à magreza; o reforço heteronormativo de afetividade; a construção heterossexual da troca, das posições e das possibilidades eróticas marcadas pelo gênero; a robustez de um discurso que pensa as mulheres *para* os homens e que lhes propõe formas inalcançáveis de felicidade e de perfeição, com publicações, ao modo tatibitate, que lhes dão receitas de como ser sempre bem sucedidas, do amor à carreira, de como sempre agradar, da casa ao escritório, etc. Tal preocupação com os corpos pretende estabelecer códigos específicos de coerência cultural:

> As ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir as transgressões têm a função principal de impor um sistema a uma experiência intrinsecamente desordenada. Somente pela exageração da diferença dentro e fora, acima e abaixo, masculino e feminino, com e contra, é que se cria uma aparência de ordem. (DOUGLAS apud BUTLER, 2010, p. 188)

As fronteiras do corpo são, assim, conforme a apropriação pós-estruturalista de Butler (2010, p. 189), os limites do socialmente hegemônico. Corpos e fluidos que deveriam estar juntos, mas não estão, ou aqueles que deveriam estar separados, mas que se juntam, são punidos. "Decorre daí que essa poluição é um tipo de perigo que só tende a ocorrer onde as fronteiras da estrutura, cósmica ou sociais, são claramente definidas." (DOUGLAS apud BUTLER, 2010, p. 189) Desta feita, conforme Douglas, que foi lida por Butler, os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e "a pessoa poluidora está sempre errada por simplesmente ter ultrapassado alguma fronteira que não deveria ter sido ultrapassada" (DOUGLAS apud BUTLER, 2010, p. 189).

O primordial é que entendamos que a "construção de contornos corporais estáveis repousa sobre lugares fixos de permeabilidade e impermeabilidade corporais" e que, além do mais, as permeabilidades não reguladas só podem representar perigo e ameaça à ordem estabelecida. Ao não diferenciar externo de interno – exagerando na aproximação dos dois e em sua completa imisção –, Clarice Lispector, em *A cidade sitiada*, desestabiliza, pelo exagero, as permeabilidades do corpo de Lucrécia.

A desestabilização não ocorre pelo fato de a mocinha ultrapassar as fronteiras. Ora, ela não o faz, ela segue à risca os limites do socialmente hegemônico. Entretanto, seu corpo é apresentado como hipérbole dos limites claramente definidos: desse mundo coisal que lhe limita, mostrado como indomável diante de suas disposições anímicas. A questão é que a instância narrativa, justamente ao hiperbolizar um corpo demarcado

pelo social e pelo objetal, traz em traço paródico o "medo da poluição", isto é, o medo de sair das "grades reguladoras da inteligibilidade", retomando aqui expressão de Butler. Lucrécia Neves tem de ser aquela casada, heterônoma, adornada, aquela "verdadeira mulher" que teme os cavalos e os ventos. Há aqui mais do que um medo de sair de tais grades, há uma necessidade de permanecer nelas, neste regime de prisão desejada, pois a doutrina da internalização expressa por Foucault ganha evidência no retrato literário deste corpo paródico.

Judith Butler, em diálogo com autoras como Iris Young e Julia Kristeva, diz que a identidade hegemônica de um sujeito singular é consolidada por exclusão, pelo abjeto que se torna "Outro", pelo "não eu" que é expulso como elemento estranho. Estabelecem-se, assim, as fronteiras do corpo:

> Em sua apropriação de Kristeva, Young mostra como a operação de repulsa pode consolidar "identidades" baseadas na instituição do Outro, ou de um conjunto de Outros, por meio da exclusão e da dominação. O que constitui mediante divisão os mundos "interno" e "externo" do sujeito é uma fronteira e divisa tenuemente mantida para fins de regulação e controle sociais. A fronteira entre interno e externo é confundida pelas passagens excrementícias em que efetivamente o interno se torna externo, e essa função excretora se torna, por assim dizer, o modelo pelo qual outras formas de diferenciação de identidades são praticadas. Com efeito, é dessa forma que o Outro vira merda. Para que os mundos interno e externo permaneçam completamente distintos, toda a superfície do corpo teria que alcançar uma impermeabilidade impossível. Essa vedação de suas superfícies constituiria a fronteira sem suturas do sujeito; mas esse enclave seria invariavelmente explodido pela própria imundície excrementícia que ele teme. (BUTLER, 2010, p. 192)

Aqui, Butler usa o corpo e suas passagens excrementícias como metáfora para indicar como se dá a constituição social de identidades e alteridades. O "Si-mesmo" se estabelece em um terreno fronteiriço onde tem de expelir o que lhe é estranho. Isso quer dizer que a identidade do indivíduo só se constrói por meio da diferenciação com relação ao outro, por meio da instituição de um estranho ao "eu", expelido dele, às vezes violentamente rejeitado por ele. Sem essa expulsão, o sujeito singular se torna impossível. Ele expele a si mesmo; cospe-se fora; torna-se, pois, si mesmo abjeto nesse movimento através do qual se estabelece (KRISTEVA apud BUTLER, 2010, p. 191). Se ele fosse completamente impermeável, ele implodiria em sua própria estrutura excrementícia, usando aqui a imagem desenhada por Judith Butler.

Marilena Chauí (1985) corrobora com este argumento ao dizer que "o que somos

para nós" está intimamente relacionado com o que somos para os outros, isto é, o "externo ao eu" é *condição sine qua non* para que a identidade se estabeleça. Importante ressaltar também que, quanto mais hegemônico e mais encerrado for um processo de construção identitária, mais ele parece desconhecer as relações de reciprocidade entre "interno" e "externo", entre o "eu" e o "outro". Há nesses casos uma verdadeira expulsão excrementícia, na qual o expelido não se torna apenas estranho ou diferente, mas se torna abjeto, elemento detestável, como nos casos de sexismo, racismo ou homofobia.

Após evidenciar como ocorre essa construção do sujeito singular, vale dizer que as ordens hegemônicas se constituem, precisamente, por quererem ordenar estavelmente as fronteiras entre externo e interno, sujeito coerente e "outro impossível", posições aceitas e posturas abjetas:

> Independentemente das metáforas convincentes das distinções espaciais entre o interno e o externo, eles continuam a ser termos linguísticos que facilitam e articulam um conjunto de fantasias, temidas e desejadas. "Interno" e "externo" só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade. E essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto. Consequentemente, "interno" e "externo" constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o "mundo interno"já não designa mais um topos, então a fixidez interna do eu e, a rigor, o local interno da identidade de gênero, se tornam semelhantemente suspeitos. (BUTLER, 2010, p. 192)

É dessa forma que *A cidade sitiada* demonstra o caráter "montado" do sujeito coerente: Lucrécia é a prova de que a fixidez interna não existe como profundeza oculta do ser, mas está representada, inclusive em sua invisibilidade, na superfície do corpo-fantoche, na dimensão espacial externa do mundo. Se quisermos, podemos entender a figura da "alma" da protagonista como aquilo que é "permanentemente produzida em torno, sobre e dentro do corpo, pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos" (FOUCAULT *apud* BUTLER, 2010, p. 193).

Desta feita, há aqui uma inversão fundamental: se o mundo interno não é mais um topos, aquilo com existência ontológica prévia, mas é, sim, construído conforme um poder generativo que fabrica as necessidades e os desejos mais íntimos do indivíduo, assujeitando-o e o subjetivando, se a causa do desejo, do gesto e do ato não mais pode

ser localizada no interior do eu do ator, então vem à tona que o gênero aparentemente coerente é produzido por regulações políticas e por práticas disciplinares (BUTLER, 2010, p. 194).

Consideramos, pois, e continuamos a seguir o pensamento de Butler (2010), que os gêneros, constituídos pelo modelo binário feminino e masculino, são representações corporais, construções dramáticas e performativas que têm sua "significação interna" nas superfícies de corpos cujas permeabilidades (com quem realizar as trocas de fluidos corporais, quais são as posições, as posturas e as vestimentas adequadas ao "verdadeiro homem" e à "verdadeira mulher", etc.) são politicamente reguladas. O gênero é performado, não possui significação original.

> Era o que havia de rígido num rosto que a moça, se preparando, acentuaria. E uma vez pronta – disfarçando-se com uma futilidade que não procurava salientar o corpo mas os enfeites – sua figura se ocultaria sob emblemas e símbolos, e na sua graça intensa a moça pareceria um retrato ideal de si mesma. O que não a alegrava – era um trabalho. [...] Em breve, do olhar fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície – e de rapidamente não olhar mais. [...] Mas na verdade sua futilidade era um despojamento severo e quando ela estivesse pronta pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo. Era nisso que ela trabalhava ferozmente com calma. (LISPECTOR, 1998e, p. 35-36)

O romance subverte a distinção interno e externo. Lucrécia revela, pois, a natureza performática de seu gênero. Interessante ressaltar, como último esclarecimento, que "a noção de paródia de gênero não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original" (BUTLER, 2010, p. 190), da própria mística feminina que é construída e forjada: a imitação zomba da ideia de um original, em verdade, e mostra o quanto essa ideia pode ser coercitiva e repressora: Lucrécia não é alegre, não se agrada, não é intensa, vive em trabalho.

É claro que, para revelar essa estrutura performática do mundo social e o caráter não dicotômico entre "fora" e "dentro", lei e corpo, alma e sujeições, a instância narrativa só pode se constituir a partir de um viés distanciado e onisciente. Mais uma vez, aqui, notamos em Clarice o mérito evidenciado por Sérgio Buarque de Holanda: o tema está aliado à técnica. Ora, o narrador tem de se distanciar da personagem Lucrécia, pois só assim ele pode revelar que a protagonista possui uma consciência não

propriamente reflexiva, mas perceptiva e conceitual sobre o mundo ao redor e sobre as situações que vive.

Se a instância narrativa, tal como é usual em Clarice, se imiscuísse às mentes das personas que estão em cena, se houvesse um nível de aproximação e profusão entre narrador e personagens que faz com que o primeiro desapareça ante a miríade de pensamentos dos segundos, seria impossível desenhar Lucrécia Neves com o que ela tem de mais fundamental: a sua aderência ao espaço e à exterioridade do mundo. O interessante é que ela não percebe, de forma autocrítica, essa sua condição porque "não há um momento em que a personagem aparece como consciência reflexiva, vendo-se como coisa entre coisas, e disso tirando alguma consequência" (PONTIERI, 2001, p. 45).

Lucrécia não é ser que reflita sobre sua condição objetal e, assim, resta a ela se aderir ao mundo, transformando-se em coisa que age. Mas quem percebe tal adesão, refletindo sobre o seu estado reificado, é o leitor. E nós só somos capazes disto em decorrência do distanciamento da instância narrativa, que não pode se confundir com Lucrécia, que não pode adentrar a sua psique em fluxo de consciência, porque tem de nos oferecer, de forma onisciente, o espaço da exterioridade, porque não pode perdê-lo em benefício das cenas internas. É o exterior descrito que é o signo do "dentro", dando-nos a personagem e as suas sensações mais íntimas, os seus sofrimentos mais agônicos. Vejamos um exemplo:

> No Museu, de braços dados – viram máquinas antigas na sua evolução vagarosa até se tornarem esta coisa essencial: modernas. Tudo ela entendia, admirando o marido. Mas no Aquário Nacional, por mais que procurasse não saberia que "coisa dele" Mateus vira. E cansada de percorrer a alma do esposo – que parecia se ter difundido por toda a cidade, mergulhando aqui apenas para reaparecer diferente e inconfundível em outra extremidade – já cansada e tomando afinal uma folga, olhou por sua conta: os peixes. Várias vezes Mateus tentou puxá-la para ir embora. Mas ela, num indício de crueldade futura, manteve-se dura de pé. Com uma ponta de cólera via no aquário inserido na parede a superfície da água – de baixo para cima. De baixo para cima – via os peixes quase tocarem a tona e voltarem em doce rabada, e de novo investirem suaves, tentando com insone paciência ultrapassar a linha da água. O único lugar onde podia viver era-lhes a prisão. Foi isso que ela viu, teimosa, comparando a água dos peixes com S. Geraldo – e dando a primeira cotovelada em Mateus que insistia em sair. (LISPECTOR, 1998e, p. 120)

"O único lugar onde podia viver era-lhes a prisão", é o que a instância narrativa comenta a respeito dos peixes vistos no Aquário Nacional, oferecendo ao leitor a própria situação de clausura de Lucrécia Neves Correia. Se o romance é, portanto,

construído com base nesta consciência conceitual do mundo, na inteligência do ver, se os níveis de pré-fala e de mudez de Lucrécia Neves são revelados a partir do espaço coisal, e esse é o protesto fundamental expresso na obra, se a narrativa é construída pelo que está na superfície, a ficção de fluxo de consciência não é um procedimento válido:

> Não se deve, pois, confundir consciência com inteligência, memória ou qualquer outro desses termos limitativos. Henry James escreveu romances que revelam processos psicológicos nos quais um único ponto de vista é mantido, de modo que todo o romance é apresentado através da inteligência de um só personagem. Mas como não lidam absolutamente com os níveis de pré-fala da consciência, não cabem na minha definição de fluxo de consciência. [...] Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg – o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo de consciência, para levar adiante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície. (HUMPHREY, 1976, p. 3-4)

Em *A cidade sitiada*, pois, Clarice se preocupa com a superfície das coisas e, assim, o fluxo de consciência, pelo método do monólogo interior livre, não é estrategicamente empregado como técnica reveladora de mentes autoconscientes. Entretanto, os níveis da pré-fala são revelados, mesmo sem a utilização desse recurso. São revelados pela imitação paródica da superfície, que desnudará a angústia de uma personagem que não é capaz de, *linguisticamente*, dizer, pois suas condições socioculturais, misoginamente marcadas, não propiciam tal revelação verbal explícita. Ela *diz* pelo gesto, pela visão, pela exterioridade cênica. Tal como a outra, sua contígua Macabéa, ela é captada como que em uma fotografia muda.[44]

4.4 - Lucrécia Neves, a cidade e a pedagogia do casamento

Se nos filiarmos à ideia aristotélica de peripécia, ou seja, àquilo que a poética clássica chamou de reviravolta na história, pela qual ocorre uma mudança no desenrolar dos fatos de acordo com a verossimilhança ou necessidade (ARISTÓTELES, 1980, p. 30), vemos que em *A cidade sitiada* a peripécia é prenunciada no capítulo sétimo e levada a cabo nos capítulos oitavo e nono. Qual seria a reviravolta esboçada nesses capítulos? Neles, justamente há a decisão por se casar e mudar de cidade; neles, esboça-se a migração de Lucrécia Neves para a metrópole, o seu novo modo de vida de casada ali, a sua não adaptação e o consequente retorno ao subúrbio S. Geraldo.

[44] Em *A hora da estrela*: "Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (LISPECTOR, 1998f, p. 17).

O capítulo sétimo, *A aliança com o forasteiro*, é emblemático no que diz respeito à explosão desse processo. Logo no início há uma conversa entre a protagonista e sua mãe Ana. Na prosa, sempre silente e apresentada em tom de angústia, vemos uma filha a menosprezar a mãe, a fingir desatenção e desinteresse diante dos zelos maternais, bem como vemos a abordagem arriscada de Ana com relação a um assunto delicado: o casamento da filha.

> Mas Lucrécia mal ajudava na alegria matinal da viúva. O capote curto, recuando-a à época de crescimento, a moça se relaxava com os cotovelos apoiados sobre a mesa, desfeita, grande. E se falavam, em todo pensamento havia quase sensível um engano e um sonho, do bule saíam vapores enegrecidos; mas elas eram mãe e filha, dando-se como mãos se dão; e, embora se julgassem excepcionalmente argutas, nunca tentavam prová-lo.
>
> - Você hoje não vai sair, vai, Lucrécia?
>
> - Talvez sim, talvez não.
>
> - Você está-se aborrecendo, por que não se ocupa?
>
> - Se fosse uma só vez e acabar, respondia a moça de súbito íntima, a força se escapando – mas ocupar-se todos os dias!
>
> 'Ela está precisando casar', pensou Ana, e era verdade. (LISPECTOR, 1998e, p. 105)

O capote já está curto, a moça já está grande e se aborrece, passando os dias à toa: aos olhos da mãe já precisa, pois, casar-se. Então Ana vai diretamente ao assunto, auxiliada pela compreensão da filha, que antevê o que a viúva estava querendo dizer:

> Mas em breve *[Lucrécia Neves]* abaixava os olhos sobre a xícara pensando no que Ana não dissera, talvez adivinhando o projeto do casamento. O assunto, precipitado pela compreensão da moça, tornou-se então fácil de abordar:
>
> - Você tem passeado com muitas pessoas. Só Mateus é que não tem visto, filhinha... É verdade que ele é muito mais velho...
>
> - Por isso não... Pelo contrário... Ah, Mateus é de outro meio, mamãe! Vem de outra cidade, tem cultura, sabe o que se passa, lê jornal, conhece outra gente...
>
> -... faz bons negócios, disse Ana com fraqueza.
>
> - É, assentiu Lucrécia, é...
>
> - E como não vou viver a vida inteira...
>
> A que vida inteira se referia senão à própria? e como não viver a própria vida inteira mesmo que se morresse a qualquer instante? Lucrécia Neves refletia.

> - Se você casasse com ele teria muitas coisas, chapéus, joias, morar bem, sair deste buraco... ter uma casa bem guarnecida,... continuou Ana horrorizada com o caminho que afinal tomara, a mão subindo ao pescoço. (LISPECTOR, 1998e, p. 105-106)

Na fala de Ana, o casamento é com fraqueza e com franqueza apresentado como um negócio, como uma estratégia para sair do buraco de S. Geraldo, para se ter uma casa bem guarnecida: saída possível para que Lucrécia tivesse meios de vida digna após a morte da mãe. No entanto, a matriarca não parece confortável por assim pensar, suas mãos sobem ao pescoço, a cena representando sinestesicamente um verdadeiro sufocamento. Interessante também ponderar que, quando o capítulo se abre com a conversa desconfortável e delicada entre as duas personagens, há uma cena curiosa. Ana queixa-se à filha, após menção a Mateus e à aliança lucrativa que poderia advir dele, de que esta nada comera:

> - Você não comeu nada, dizia Ana ofendida olhando o biscoito intacto.
>
> Em vez de responder, Lucrécia levantara-se e já subia os três degraus de cimento, atravessava o corredor e penetrava na sala de visitas abaixando a cabeça para passar sob a porta, embora esta fosse mais alta que ela: imitando, em recompensa obscura, o hábito do pai morto e alto. Mal se sentara com o bordado nas mãos, a porta se abria e o rosto de Ana apareceu a meio, sorrindo confusamente como a face que se vê na lua...
>
> -... Nem leite você tomou...
>
> - Já tomei, mentiu ela. – Ana sabia-o, porém nunca se aproximaria de suas mentiras.
>
> - Está bem, respondeu – hesitava à porta esperando que Lucrécia a quisesse.
>
> Mas essa sorriu finalizando, e Ana repetiu: está bem, minha filha, fechando a porta com um suspiro. (LISPECTOR, 1998e, p. 106)

Aqui, é válido dizer que a recusa ao alimento oferecido pela mãe é simbólica no que diz respeito à relação conflituosa e pouco amorosa, quase impessoal, entre mãe e filha. Além do mais, quando vamos ao final do capítulo – momento de peripécia de que falamos no início deste tópico – temos uma cena emblemática. Depois de seu encontro com Perseu, que vai visitá-la em casa, e de sua conversa afrontosa com ele, Lucrécia cochila e acorda incrivelmente com fome:

> O sol, aproximando-se do meio-dia, irradiava o espelho. Pela varanda vinha um cheiro de trem, de árvores e de carvão – o cheiro de campo invadido que S. Geraldo tinha; ela mesma se encolheu preguiçosa,

> viajando sacolejada na sala. E afinal, sob o rumor das rodas, entorpeceu-se até cochilar. O espírito liberto juntara-se ao vento pela janela aberta? E cada vez mais nítida, ela era um objeto da sala: os pés apoiavam-se no assoalho, o corpo se revelava no sexo e na forma. [...] Seria o momento de alguém olhá-la, e vê-la. E de ter os olhos feridos pelo brilho duro de seu pequeno anel no dedo, cuja pedra reunia em si a força da sala. A porta se abriu e a mãe acordou-a: "Você me chamou..." Lucrécia Neves abriu os olhos, espiou sem entender. Muito tempo havia passado.
>
> - Você está bem?", inquietou-se Ana. O rosto está corado demais...
>
> - Não sei... estou com fome, disse em voz alta, coçando-se com dificuldade...
>
> - Fome, pensou a mãe surpresa.
>
> Nunca ouvira essa voz de filha. Sim, disse Ana refazendo-se a custo em nova maternidade, ela está com fome, repetiu tola para que outros ouvissem e julgassem, e soubessem que sua filha dissera, na sua voz mais infantil e egoísta, que estava com fome. Ah, menina, é a volta da saúde, repetiu saindo para buscar o leite, perplexa, um pouco amarga. Lucrécia Neves sorria em mistério e estupidez. Sentia fome, sim, e arranhava o rosto com as unhas; parecia mesmo gorda, de fato atingira uma idade. [...] Sorrindo, bonitinha, olhando a mão direita onde queria em breve um anel de compromisso. Mais do que compromisso, de aliança. (LISPECTOR, 1998e, p. 113-114)

No trecho, tudo é metafórico, e é interessante que até a peripécia fundamental à fábula se dá em traço sinestésico. A protagonista, tendo certa idade, já podia ser vista como um objeto na sala, com seu sexo à mostra. Sua fome, seu rosto corado, o brilho duro de seu pequeno anel no dedo, tudo isso é indício do apetite sexual que tem de ser domado, higienizado e legitimado pelo casamento: instituição representada aqui como contrato impessoal que reifica a mulher, que a transforma em "coisa" sexualizada visível em uma sala de visitas. E é nesse ponto em que há a reviravolta fundamental no romance. Pela primeira vez, Lucrécia Neves é apresentada não mais como uma serelepe casadoira em busca de marido, mas como moça pronta para o ofício de esposa.

Para melhor entendermos essa mentalidade casamenteira, expressa por Ana e pela protagonista, é interessante ressaltar que a fábula de *A cidade sitiada* se passa em um período referente ao início da urbanização no século XX no Brasil: naquela década de 1920, as ruas do subúrbio já eram inquietas, às carroças somavam-se carros, a aurora já era sanguinolenta, ao canto do galo e aos cheiros das estrebarias misturava-se o rumor metálico das fábricas. O fato é que o início da urbanização, como explicam as historiadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott em texto intitulado *Recônditos do*

mundo feminino, corroborou para uma contrapartida conservadora da sociedade, que passou a reforçar, mais ainda, a pedagogia do casamento. Expliquemos.

De acordo com as autoras, as novas paisagens urbanas dessa época, povoadas "por uma população nova e heterogênea, composta de imigrantes, de egressos da escravidão e de representantes das elites que se mudavam do campo para as cidades" (MALUF e MOTT, 2012, p. 371), possibilitavam às mulheres mais amplas diversidades de condutas. A vida exterior ao lar multiplicava suas possibilidades: as cidades trocavam sua aparência paroquial por uma atmosfera mais cosmopolita e, nisso, os passeios, os bailes, os eventos, as relações, enfim, dinamizavam-se. Não é por acaso que Lucrécia, ainda residente em um lugarejo semiurbano, embora em crescimento, sonhava com bailes: "Sim! Sim! Um baile seria a cidade de pedra enfim cedendo" (LISPECTOR, 1998e, p. 38).

Ante as novas possibilidades de saírem sozinhas às ruas, ante a explosão de um amontoado de sensações inéditas, trazidas pelo incipiente mundo do consumo, o pensamento conservador da época vai entender, quando se depara com os asfaltos povoados de mulheres desacompanhadas, que estas são "serelepes", "sirigaitas", "irrequietas" que se desarticulam "nos regamboleios do tango e do maxixe". É o que escreve, por exemplo, o poeta modernista Menotti Del Picchia na *Revista Feminina*. Conforme explicam as historiadoras, essa publicação, à década de 1920, era uma espécie de manual do "dever ser" para a mulher, retirando dela sua historicidade ao cristalizar determinados tipos de comportamentos e ao convertê-los, assim, em "rígidos papéis sociais" (MALUF e MOTT, 2012, p. 373).

O fato é que a elite machista da época, pavorosa diante das linguagens tão novas que as cidades passaram a sintetizar, aproveitava-se desses veículos de imprensa para endossar discursos que legitimavam a "urdidura firme e ancestral" da família burguesa. As mulheres não poderiam ceder aos encantos do mundo público. "Rumo à cozinha, eis o lema do momento, conclamava a *Revista Feminina* em agosto de 1920" (MALUF e MOTT, 2012, p. 372). Dessa forma, o que se via era uma época "intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal", com discursos ideológicos que reduziam ao máximo as atividades e aspirações da mulher, "até encaixá-la no papel de 'rainha do lar'", sustentado pelo "tripé mãe-esposa-dona de casa" (MALUF e MOTT, 2012, p. 373).

É claro que às mulheres não abastadas, uma maioria que em muitos casos não tinha uma presença masculina provedora em seu lar, tendo de prover sozinha a subsistência familiar, o discurso misógino da *Revista Feminina* pouco fazia sentido. Às suas vidas cotidianas, era descabida a ideia da "frágil natureza feminina", defendida por muitos médicos e juristas da época. Também a necessidade de um "recato doméstico" não fazia o menor sentido. Ora, essas mulheres sustentavam seus filhos (e não raramente seus maridos desempregados) na maioria das vezes através de trabalhos duros e penosos, nada condizentes com a fragilidade a elas apregoada. Marina Maluf e Maria Lúcia Mott chegaram a consultar diários de algumas delas, descobrindo, neles, histórias de trabalho duro e de exploração:

> Referindo-se ao seu irmão natimorto, Carolina Maria de Jesus relaciona o destino do feto com o excesso de trabalho de sua mãe, que era, então, arrimo de família. As colchas, feitas de algodão mesclado com lã, tecidas no tear e que ela lavava para fora, chegavam a pesar 70 quilos quando molhadas. (MALUF e MOTT, 2012, p. 408)

Se a essa população feminina eram incongruentes as ideias de fragilidade, importante deixar claro que, mesmo assim, os discursos da elite misógina não deixaram de abranger todas as esferas, pobres e ricas. As historiadoras explicam que o desenvolvimento urbano trazia, às primeiras décadas do século XX, o objetivo de higienização das cidades atrelado à modernização do espaço público da urbe. A política higienista, assim, regrava os laços matrimoniais de todas as classes sociais. Dentro de casa, prescreviam-se às mulheres o controle sobre o tempo das atividades domésticas, a não dedicação excessiva às tarefas "menos importantes", como a costura ou o tear,[45] a necessidade de um trabalho bem dirigido, a obrigação de não perder qualquer pergunta dos filhos, educando-os nos mínimos detalhes cotidianos. Além do mais, também se prescrevia a elas a impossibilidade de contarem com a contribuição masculina no

[45] Maluf e Mott explicam que o receituário do "dever ser", aplicado aos sujeitos femininos nas três primeiras décadas do século XX, era tão vigoroso que chegava a haver uma regulamentação pelos médicos do uso da máquina de costura. Ora, muitas donas de casa, enredadas nas massacrantes e repetitivas realidades dos serviços domésticos, sentiam verdadeiro prazer com a elaboração dos trabalhos de agulha, que proporcionavam momentos de evasão, convívio e troca afetiva. No entanto, sujeitos como Antônio dos Santos Coragem, médico formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1919, chegaram a elaborar teses de uma misoginia absurda. Em sua tese de doutoramento, Coragem afirmava que o pedalar produzia excitação vaginal, daí a necessidade de se evitar o uso das referidas máquinas (MALUF e MOTT, 2012, p. 418-419). Desse exemplo, podemos constatar como os agenciamentos discursivos da ciência são utilizados, muitas vezes, para legitimar discursos sociais excludentes e opressores.

serviço do lar. Essa era a arquitetura do lar feliz daquela época, crucial, aos olhos higienistas, para salvaguardar a família no desregrado e perigoso meio urbano.

> O "dever ser" impõe-se como uma exigência exteriorizada que compromete de maneira impiedosa a relação dos agentes sociais com suas atividades: o ato de fazer transforma-se em ato de consumir normas, regras, papéis e funções, isto é, ideais convertidos em mercadorias prontas para serem consumidas. (MALUF e MOTT, 2012, p. 420)

Ora, essas exigências são todas atuantes na vida de Lucrécia Neves. Se no capítulo sete a moça decide por se casar e se vê pronta para cumprir o receituário doméstico, o capítulo nove, *O tesouro exposto*, já diz respeito à sua nova vida ao lado de Mateus. A metrópole onde passou a morar era a negação metafórica de sua vida mais livre em S. Geraldo, era a negação de sua existência mais autônoma, era a negação de si mesma, pois a vida de casada fazia-a apenas ter olhos para *outros*. Na cidade grande, ela já atingia a "ordem superior". Vejamos as descrições sobre a vida metropolitana de casada:

> Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé, à porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam – os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? Perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se poderia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos. Já num desejo de ordem superior, Lucrécia esperou ir mais duas ou três vezes ao teatro, aguardando o momento em que atingira um número difícil de contar, como sete ou nove, e poderia acrescentar esta frase: "eu ia ao teatro quase sempre". Sentada com o público, enquanto o *ballet* prosseguia no palco; a escuridão se abanava nos leques. Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida [...] Nos corredores, pontas de pés chegando atrasadas, mãos afastando cortinas, e ofegantes as pessoas se acrescentando à escuridão... ela própria excitada pelos leques, transpirando no seu primeiro vestido preto de casada – "casei no verão,", em ordem. No palco, pernas dançavam sem que Lucrécia Neves Correia entendesse propriamente. Da íntima incompreensão da rua do Mercado, passara à incompreensão pública. Bem que tentava iniciar-se nas expressões de rosto dos outros e nesses termos com que o mundo de Mateus mostrava conhecer os pormenores, a parte profissional das coisas. (LISPECTOR, 1998e, p. 121-122)

No excerto, os citadinos são gladiadores que não dançam, são profissionais, são práticos, alugados, úteis. Eles contabilizam a vida, as idas ao teatro, as impressões no *ballet*. Nesta ordem superior metódica, o anonimato e a incompreensão são condições

sine qua non para a sobrevivência metropolitana. O narrador ainda vai emblematicamente dizer sobre Lucrécia:

> Porque depois aprendeu a dizer: gostei muito, o teatro estava bom, me diverti tanto. A ordem superior. Estava muito bem dançado, aprendeu ela a dizer mexendo as sobrancelhas, e livrou-se para sempre de tantas realidades intransponíveis. Esta é a praça mais bonita que já vi, dizia, e depois podia atravessar com segurança a praça mais bonita que já vira. [...] Mais adiante remodelavam o calçamento de uma rua, e os aparelhos aperfeiçoados se esquentavam ao sol. Em poucos dias o calçamento não seria tão atual. E instrumentos ainda mais aperfeiçoados viriam trabalhá-lo. Vários transeuntes olhavam as máquinas. Lucrécia Neves Correia também. As máquinas. Se uma pessoa não as compreendia, estava inteiramente fora, quase isenta deste mundo. Mas se as compreendia? Se as compreendia estava completamente dentro, perdida. A melhor posição seria a de ir embora, fingindo não as ter visto – foi o que Lucrécia fez, continuando as compras. (LISPECTOR, 1998e, p. 124)

O trecho é extremamente revelador da condição da protagonista de corpo exibível e realidade cênica. Ademais, é escrita reveladora da própria condição da vida mental metropolitana. A questão é que, como vimos a partir das historiadoras, se a pedagogia do casamento é constituída com base em um receituário severo, a metrópole tem a característica particular de endossar a severidade dos regramentos e das receitas.

Já dissemos aqui, utilizando-nos do teórico Georg Simmel, que as grandes urbes trazem um frenético conjunto sensorial de imagens. O fato é que, diante disso, os sujeitos são obrigados a erigirem suas autoproteções. Como sintomaticamente diz Lispector, eles não podiam compreender profundamente as máquinas porque, caso o fizessem, estariam completamente perdidos. Ora, o hiperestímulo citadino é retratado no excerto acima: há, como vimos, a atualização constante dos calçamentos da urbe, as máquinas sempre renovadas, aperfeiçoando-os constantemente. De acordo com Simmel (1987, p.12), do hiperestímulo surgirão atitudes baseadas em uma "intelectualidade sofisticada". A questão é que o indivíduo metropolitano tem, como estratégia de sobrevivência, de desenvolver uma intelectualidade a partir de relações lógicas, retribuições, balanceamentos objetivos:

> A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à

> vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. Estes últimos se enraízam nas camadas mais inconscientes do psiquismo e crescem sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos. O intelecto, entretanto, [...] é a mais adaptável de nossas forças interiores. Para acomodar-se à mudança e ao contraste de fenômenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior. [...] Assim, o tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração. (SIMMEL, 1987, p. 12-13)

Simmel (1987) explica ainda que este tipo de intelectualismo – que aos olhos das gentes do campo faz com que o sujeito metropolitano pareça um frio e desalmado – está profundamente relacionado à economia do dinheiro dominante na metrópole. Em situações em que os produtores trabalham para consumidores desconhecidos, para compradores que quase nunca entram pessoalmente no campo de visão direto de quem produz, há uma rede de estímulos pelas quais as relações pessoais se tornam "intelectualmente calculistas".

A impessoalidade da economia do dinheiro, que "enche os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores quantitativos a quantitativos" (SIMMEL, 1987, p. 14), é completamente interiorizada e transpassada a todas as outras relações sociais. É dessa forma, como aponta o sociólogo, que os metropolitanos passam a ser pessoas reservadas e blasés. Simmel (1987) explica que a atitude blasé do metropolitano é decorrente de uma dupla característica.

Em primeiro lugar, os estímulos contrastantes, as rápidas mudanças e a compressão concentrada nas ruas da moderna metrópole "agitam os nervos até seu ponto de mais forte reatividade" e "por um tempo tão longo" que estes cessam completamente de dar respostas, pois suas últimas reservas foram gastas. Em segundo lugar, o dinheiro, como nivelador que reduz ao termo "quanto" diferenças qualitativas, também faz com que as pessoas percam a capacidade de discriminações e de atribuições críticas. Desta feita, a atitude blasé típica da metrópole consiste no embotamento do poder de discriminar (SIMMEL, 1987). Os objetos e as pessoas passam, cada vez mais, a serem experimentados como destituídos de substância e importância afetiva ou autorreflexiva.

A protagonista de *A cidade sitiada* é signo revelador, pois, desse processo. No subúrbio em modernização e em crescimento de S. Geraldo, Lucrécia Neves já vê iniciar-se sua vida moderna impessoal, sendo paródica e exageradamente representada, pelo narrador, como indivíduo que se alia aos tons blasés e desprovidos de afetividade. Esses se lhe afiguravam como autoproteções em uma sociedade citadina e patriarcal. Entretanto, depois que se casa e se muda para a metrópole, o abandono de si, e de uma autoatividade que pudesse ser prazerosa e afetivamente importante, são tão hiperbolizados que Lucrécia não mais suporta. A mulher chorava de nervoso, "começaria a fatigá-la a resistência deste mundo?" Escondia-se no ombro de Mateus: "escondendo-se contra a glória de S. Geraldo deflagrado" (LISPECTOR, 1998e, p. 132-133). Deflagrar-se-iam, em verdade, ela mesma e o seu processo de angústia, este sempre vivido em grito contido de desespero.

No maquinismo da metrópole consumista, veremos agora como é a linguagem, sempre silente, de outra personagem clariceana invisibilizada, contígua de Lucrécia Neves. Vamos às características de *A hora da estrela* e à história de Macabéa, essa moça que, vai dizer Rodrigo S.M., era um Capim à toa na Grande Cidade do Rio de Janeiro (LISPECTOR, 1998f, p. 81).

4.5 - A linguagem de Macabéa, uma invisível no espelho

Benedito Nunes (2009), em seu *O dorso do tigre*, livro no qual há um capítulo destinado à obra de Clarice Lispector, interpretando-a a partir de dobras discursivas com textos de Heidegger e Wittgenstein, nos fala sobre o "jogo da linguagem". Um jogo – em Lispector iniciado com *Perto do Coração Selvagem* – que não traz, como correntemente se atribui à palavra, um sentido depreciativo. Traz, ao contrário, uma qualificação lúdica fundamental à literatura enquanto ficção. É por meio deste jogo, provocado pela liberdade criadora, que nos desprendemos da realidade, da experiência imediata das coisas, para chegarmos a uma nova dimensão, a possíveis modos de ser, à complexidade de outras possibilidades que deixam de unicamente coincidir com aspectos do trivial cotidiano.[46]

[46] O pesquisador Goiamérico Felício, no texto *Produtos da linguagem: a hora e a vez de Macabéa* (2008), também faz uma alusão ao que Nunes denominou de "jogo da linguagem". Segundo ele, o escritor, sobretudo aquele mais experimentado, muitas vezes tem o papel de dizer o não-dito, em um "inenarrável comprometimento com a forma" pelo qual a "estrutura da linguagem deve se constituir no

Ainda recorrendo a Heidegger, o autor paraense diz que, quando uma obra de arte faz da linguagem o objeto da narrativa, mais do que somente seu material, tematizando-a em suas próprias tramas, em seus próprios novelos, o jogo da linguagem ganha uma propriedade reveladora do mundo, com alcance ontológico (NUNES, 2009, p. 126). É o que acontece, em muito, na obra de Clarice e, em particular, no texto de nossa análise, *A hora da estrela*. São obras que enredam existência e linguagem, que intercruzam essas duas esferas de maneira inquieta, entrelaçamento sempre produzido no confronto e na angústia das personagens. Essas veem que, na busca por si mesmas, "a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação", não dando conta da experiência subjetiva, generalizando o que deveria ser individual e próprio:

> A traição ainda vai mais longe. À medida que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou de menos, formam uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter em uma imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser. Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir. 'É curioso como não sei dizer quem sou', pensa Joana *[protagonista de Perto do Coração Selvagem]*. 'Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo, tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. (NUNES, 2009, p. 127)

O ser se transforma, assim, em ser da expressão, mas essa sempre tem uma lacuna, é falha, é incompleta, é reticente. E se o "ser" que somos é aquele que conseguimos expressar, sua realidade será sempre provisória, mutável, substituível, realidade que oferecemos aos outros e a nós mesmos de forma, muitas vezes, não coadunável com os nossos desejos mais sinceros (NUNES, 2009, p. 128). É nesse sentido que ocorre o que Benedito Nunes, em seu *O dorso do tigre*, chama de "fracasso existencial": a plenitude a que aspira o ser humano nunca é, de fato, atingida, pois está condicionada ao fracasso da linguagem.

Isso porque, aqui, não estamos no nível em que as palavras não são problemáticas. Nunes (2009, p. 126) explica que esse nível ocorre quando elas compõem os clichês verbais e as palavras-chaves fundamentais à nossa comunicação do dia-a-dia, quando elas se conformam às necessidades práticas, ao nível comunicativo

---

maior embate." Se assim acontecer, a literatura provocará no leitor o "estranhamento", isto é, aquela sensação de sair do comum, da trivialidade cotidiana das palavras, sensação que os formalistas russos diziam ser o fundamental para a literariedade da Literatura.

médio necessário à convivência social e ao modo de existência coletiva. Nesse caso, "tudo se passa como se houvesse uma harmonia preestabelecida entre pensamento e coisa", como se palavras e realidade, desde sempre e para todo o sempre, fossem "concordantes e até idênticas", tendo crescido em conjunto.

Entretanto, as personagens de Clarice não são apresentadas neste nível corrente, ou, se são, como é o caso de Lucrécia Neves, advém dessa apresentação, que não problematiza a dissonância possível entre "pensamento" e "coisa", um tom irônico, advém dela a angústia: angustiamo-nos porque vemos as personagens enredadas, sem capacidade de expressão, nas prisões da impressão. Para quem é "amarelo o sorriso amarelo", "é feia a cara feia", para quem "acontecia um tubo de borracha ligado a uma torneira quebrada, um casaco velho pendurado no fundo, e o fio elétrico enrodilhando um ferro" (LISPECTOR, 1998f, p. 98), para essa Lucrécia-coisal, a palavra falta. "Ela estava olhando as coisas que não se podem dizer" (LISPECTOR, 1998f, p. 98).

Não é por acaso que o narrador, que lhe é distanciado e cáustico, irá perguntar, já no último capítulo: "que faria alma tão inexperiente sem a solução que fora o corpo?" (LISPECTOR, 1998e, p. 183). Isso porque, sem palavras que ultrapassem as aparências, o *ser* da protagonista faz de sua impressão das coisas a expressão possível e, sendo assim, compõe-se unicamente a partir dessa aparência apreendida: é inteiramente corpo, compõe-se pelo gesto executado, pela cena, pela aparência que nunca alcança a plenitude. É por isso que nós, leitores, chegamos ao fim de *A cidade sitiada* tendo a sensação de clausura atinente a essa mulher que está à margem discursiva. É por isso que Clarice antecipa as correntes francesas do feminismo, porque, talvez intuitivamente – com certeza sem se filiar explicitamente a lutas políticas ou sociais, vez que a autora fugia da alcunha de *feminista* –, ela já focaliza em sua arte a questão da repressão da inscrição do sujeito feminino na história.

Como disse Lucia Helena (2006, p. 108), em seu livro *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, a escritora já traz à baila a questão do sujeito feminino na articulação com a textualidade, sujeito que, não raro, aparece nas tramas submergido em um "sem palavras" sem fim. E aqui, como bem elucidou Benedito Nunes, sabemos que o fracasso da linguagem é também fracasso existencial.

Mas é justamente nesse fracasso, nesta prisão verbal na qual, mulheres e homens no mundo, estamos inseridos, que há um paradoxo fundamental. Paradoxo que revela o

potencial da linguagem, dessa que nos dá existência, dessa que nos faz agir, como diria a primeira protagonista de Lispector, Joana: "o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo". Benedito Nunes (2009, p. 134) explica que o fracasso da linguagem se reverte em triunfo na obra de Clarice porque sua escritura se constitui, exatamente, na tentativa, ética e estética, de falar daquilo que nos obriga ao silêncio. Não é por acaso que G.H, personagem que leva ao excesso esse drama linguístico-existencial, diz:

> Só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas e aceitá-la como possível linguagem. [...] Ah, mas para chegar à mudez, que grande esforço de voz. Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço.[47] (LISPECTOR, 1998b, p. 175-176)

Aí está o potencial da linguagem e de seus silêncios e de seus indizíveis: esses só podem ser evidenciados quando a construção falha, ou seja, paradoxalmente só podem ser conseguidos pela linguagem, justamente por seu malogro. Tal potencial também é atestado por outro personagem clariceano, que neste tópico merecerá nosso destaque. O narrador de Macabéa, Rodrigo S.M (persona de *A hora da estrela* que disputa, junto à nordestina, o protagonismo da história), dirá:

> *[A protagonista]* Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que era hora de ninguém. [...] Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. [...] Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. (LISPECTOR, 1998f, p. 79)

Ora, as palavras da cartomante, que revelam um futuro promissor a Macabéa, já fazem a protagonista agir de outra maneira: grávida de futuro, pela primeira vez com a coragem da esperança, Maca descobre que anteriormente sua vida fora uma miséria e se percebe pela primeira vez como pessoa maltratada. Também de forma inédita resolve tentar a sorte e querer a felicidade. Sua vida é mudada por palavras, pois desde Moisés

[47] Parte do trecho aqui citado foi alvo de discussões em nosso segundo capítulo, onde nos ativemos à questão da despersonalidade e da deseroização em Lispector, buscando entender o sujeito clariceano como aquele que só se constrói na alteridade, sendo fundamentalmente heterogêneo e descentrado.

se sabe da força dessas: a palavra é ação; tê-la recebido da cartomante dá existência a essa moça nordestina, dá-lhe sentença vida, anseio, vontade de agir.

Mas a voz narrativa de Rodrigo, o narrador que também é personagem, é irônica e revelará o tom silente, arredio e enganador da própria palavra proferida. O *dito* pela cartomante Madama Carlota conduzirá a protagonista não ao futuro, não à vida, mas ao atropelamento, à morte, ao silêncio fatal dessa retirante que só pôde experimentar a linguagem – e a existência ativa – uma única vez: em seus efêmeros derradeiros minutos. O tom trágico já pode ser pressentido por alguns dos treze títulos[48] da obra, como *Saída pela porta dos fundos*, *História lacrimogênica de cordel*, *A culpa é minha*, *Eu não posso fazer nada* ou *Uma sensação de perda*.

Com a fala da cartomante, a palavra passa, como nunca antes havia acontecido, a pertencer a Macabéa. Mas aqui é interessante ressaltar que Madama Carlota é apresentada na narrativa a partir de comparações e descrições que conotam a artificialidade de sua conduta e a aparência montada de seu dizer. Quando a protagonista chega ao apartamento térreo onde atendia a madama, que ficava à esquina de um beco em Olaria, Carlota a recebe:

> - O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha queridinha. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu benzinho. Aceita um cafezinho, minha florzinha? Macabéa sentou-se um pouco assustada porque faltavam-lhe antecedentes de tanto carinho. E bebeu, com cuidado pela própria frágil vida, o café frio e quase sem açúcar. Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta. [...] Madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodelas de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado. (LISPECTOR, 1998f, p. 72)

O tom diminutivo inicial, associado às descrições que realçam o plástico e as maquiagens naquele rosto que parecia de uma boneca de louça, já oferece ao leitor a atmosfera de enganação e artificialidade. As palavras que mudarão o destino de Maca provirão dali. As condutas de Madama Carlota e as descrições que Rodrigo S. M faz do ambiente – associando-se ao olhar de sua criatura Macabéa, focalizando-o tal como a

[48] Clarice Lispector atribuiu à novela treze nomes, que aparecem à primeira página do livro, logo que o abrimos. São eles: *A culpa é minha*; *A hora da estrela*; *Ela que se arranje*; *O direito ao grito*; *Quanto ao futuro*; *Lamento de um blue*; *Ela não sabe gritar*; *Uma sensação de perda*; *Assovio no vento escuro*; *Eu não posso fazer nada*; *Registro dos fatos antecedentes*; *História lacrimogênica de cordel*; *Saída discreta pela porta dos fundos*.

heroína criada por ele o focalizaria – são índices reveladores que, no desfecho, a mulher nordestina viverá um engodo.

E o *gran finale* de *A hora da estrela* é justamente a coroação do tom irônico e crítico que perpassa todo o romance. Por esse tom mordaz, o leitor desvenda o interdito, desnuda aquilo que a linguagem silencia, só dizendo em suas lacunas: o leitor desvenda que para essa Macabéa, "deslocada do interior nordestino para a cidade grande sulista", caminhando cotidianamente para lugar nenhum, nessa condição canhestra a que estão condenados os migrantes excluídos (HELENA, 2006, p. 138), para ela, a palavra-existência, em vida, não lhe caberia.

Ora, suas condições sociais e existenciais – migrante na cidade sulista, mulher no ambiente patriarcal, sertaneja no litoral, semianalfabeta datilógrafa em uma sociedade técnica, virgem na sociedade de sexo designada por Foucault – só podem levá-la à incapacidade de compreender as palavras, ao fracasso existencial, ao fracasso da linguagem de um ser que não toma para si o mundo, estando muito aquém daqueles que nominam a realidade, daqueles que têm o poder de dizê-la e que, por isso, têm o poder de nela agirem. Macabéa está apartada disso tudo. Só lhe resta o medo das expressões nunca compreendidas por ela, incompreensão que se vê em seus diálogos – não por acaso insólitos e silentes – com o namorado paraibano Olímpico de Jesus:

> - 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 "álgebra". O que quer dizer "álgebra"?
>
> - Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.
>
> - 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 de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
>
> - Cultura é cultura, continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.
>
> - É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer "renda per capita"?

> - Ora, é fácil, coisa de médico. (LISPECTOR, 1998f, p. 50)

Sem entendimento, resta à moça o medo das palavras. Tanto é verdade que, quando Madama Carlota conta-lhe sobre seu passado de garota de programa no Mangue, e diz também à nordestina sobre sua vida de cafetina, falando-lhe que usava a expressão "caftina" porque nunca teve medo das palavras, a cartomante lhe pergunta: "tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo das palavras, benzinho?". Maca lhe responde: "tenho, sim senhora" (LISPECTOR, 1998f, p. 75).

Seu temor revela sua condição no mundo: mudo ser que só possui a si mesmo, que se alimenta inconscientemente de uma parca, mas existente, vida interior e que, desta feita, não pode lançar-se à invenção da linguagem porque não tem condições reais de lançar-se à aventura existencial. O malogro de sua voz é, paradoxalmente, o seu "dizer" mais proeminente e preciso: revela, pois, que ela quer pertencer ao mundo, mas é constantemente apartada dele.

4.6 - Humilhados e ofendidos em uma sociedade alienada

A vida interior de Macabéa é tão existente que ela se enternece, sem entender muito bem o sentimento, quando ouve de madrugada o galo cantar a vida, ao passo que Rodrigo S.M irá ponderar: "onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação?"(LISPECTOR, 1998f, p. 30). Enternece-se também quando ouve no cais do porto "um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe por que dava aperto no coração" (LISPECTOR, 1998f, p.31) ou quando o locutor da Rádio Relógio, sua companhia de todas as madrugadas, anuncia a música "Una furtiva lacrima".

> 'Una Furtiva Lacrima' fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era tão crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era 'assim'. 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 certo luxo de alma. [...] Ela achava que 'lacrima' em vez de lágrima era erro do homem do rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro. Além dos cargueiros no mar nos domingos, só tinha essa música. (LISPECTOR, 1998f, p. 51-52)

Rodrigo S.M, ou melhor, Clarice Lispector, revela-nos que a condição desse ser que tem vida interior, mas que não sabe que a tem, como dirá o narrador-personagem à página 38, é imutável. Nas sendas do capitalismo excludente e da sociedade patriarcal, a vida íntima de Macabéa é-nos apresentada com ironia. Exemplifiquemos: quando a protagonista vê um arco-íris no cais do porto, ela experimenta um leve êxtase e logo ambiciona um pouco mais. "Queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício". Mas Rodrigo S.M, mordaz, mesmo amando sua criatura, mesmo vendo nela a alteridade que compõe a sua identidade inventiva, diz que ela quis mais porque faz parte dessa "gentinha", desse "zé povinho" que "sonha com fome de tudo". E o narrador ainda completa: "não havia meio – pelo menos eu não posso – de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício" (LISPECTOR, 1998f, p. 35).

A impossibilidade de dar à Macabéa, sua personagem, uma vida com mais graças é também evidenciada em outros trechos:

> Proponho-me a 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. 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 de chuva caindo. (LISPECTOR, 1998f, p. 13, *grifos nossos*)

E, mais além, Rodrigo S.M continua:

> Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca. Essa ideia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve e, como virgem, de branco. Ou não se casará? O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. (LISPECTOR, 1998f, p. 21)

Ele não pode livremente inventar, possuindo apenas um falso livre-arbítrio, tendo de seguir irremediavelmente rumo ao *gran finale* silencioso, com uma leve chuva e com a morte de Macabéa. Ela caída na sarjeta, em um beco: "na morte passava de virgem à mulher" (LISPECTOR, 1998f, p. 84). Vendo-se a si mesma, pela primeira vez em esforço de viver, a moça retorna à palavra, à vontade, à experiência existencial. Na morte, ela sai da condição de negação pelo outro (virgem) à retomada de si (mulher).

Entretanto, isso ocorre, irônica e tristemente, justo no momento da cessação de sua existência:

> Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. (LISPECTOR, 19998f, p. 84)

A ironia de Rodrigo ao narrar a *via crucis* de Macabéa, apontando cruamente para a vida sem solução da protagonista, é fundamental porque faz de *A hora da estrela* um texto que, ao aliar o tom irônico à temática social, empreende uma releitura, totalmente renovada e associada aos tempos da modernidade tardia,[49] do naturalismo praticado no século XIX. Essa é uma das teses da estudiosa Lucia Helena em ensaio intitulado *Macabéa, rosto e destino.*

A autora explica que a literatura do século XIX criou um tipo de romance que se devotava à narrativa dos excluídos, aqui chamados por nós de ex-cêntricos, mas que o fazia sob moldes demasiadamente cientificistas: uma espécie de laboratório de textos pelos quais os escritores queriam colher uma "amostra" do mal-estar social, dissecando-o, esquadrinhando-o e revelando-o com exatidão.

Essa literatura, a que se chamou de naturalista, desenhava "uma espécie de transparência que queria mostrar ao leitor, como se ele estivesse *in loco*, o *fartum* acre das bestas" (HELENA, 2006, p. 129). A intenção era escrever algo como uma tese em defesa dos excluídos, trazendo à tona, de forma objetiva e distanciada, a ausência de medidas que realmente sanassem os problemas dessa população em desastre (HELENA, 2006, p. 129). Nesse sentido, Clarice lança mão do intento naturalista, não porque tenta escrever uma tese em defesa de Macabéa, dissecando um problema social, remontando-o com base em descrições que almejariam evidenciar a situação desastrosa de um grupo de marginalizados.

Justamente ao trabalhar com *experimentum* da linguagem – expressão utilizada pelo estudioso Goiamérico Felício, em consonância com Nunes e Heidegger, para

[49] Aqui usamos o termo, explicado no capítulo dois de nosso trabalho, no sentido de Stuart Hall. Na modernidade tardia, as interconexões sociais recobrem o globo, há uma pluralidade de centros de poder, além de constantes descentramentos e deslocamentos de identidades. São sociedades caracterizadas pela diferença; atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições-sujeito para os indivíduos (HALL, 2005, p. 17).

designar a "experienciação" linguística que impõe o indizível e que leva a palavra, na busca existencial, às últimas consequências e ao estranhamento do "impossível ser dito" –, Clarice traz à tona, pelo silêncio e pela marginalidade discursiva que perpassam toda a obra, a história sempre esquecida desses milhares de migrantes que vagam em busca de um lugar ao sol na metrópole sudestina. Nesse sentido, a autora, como pondera também Lucia Helena (2006), revigora a preocupação naturalista com a problemática social a partir de casamentos interessantes: Lucia Helena explica que ela retoma as tradições do cordel e do melodrama, associando-as a uma narrativa com alta voltagem de subjetividade, da qual os naturalistas certamente fugiriam porque se preocupavam sobremaneira com a clareza e com a transparência.

O teor de subjetividade elevada advém da arquitetura textual de *A hora da estrela*. Nesse livro se, por um lado, há o fracasso da linguagem e do empoderamento existencial no mundo, evidenciado na figura de Macabéa (a quem a um só tempo se dá a palavra e a impossibilidade fatal de recebê-la), por outro lado há o *experimentum* da linguagem num outro nível: no nível da criação artística de uma história. Tudo porque a novela não se resume, de fato, às errâncias de uma alagoana no Rio de Janeiro. Quando dissemos que Rodrigo S.M disputa, junto à sua criatura, o protagonismo do livro, não fizemos essa menção gratuitamente.

O fato é que a obra se articula com base em três fábulas fundamentais: a história de Macabéa, a história de Rodrigo S.M e a história da própria narração. O drama da linguagem, evidenciado por Benedito Nunes com base na filosofia heideggeriana, perpassa-as e as interliga, confirmando-se nos corpos silentes das protagonistas de cada uma delas: no parco corpo de Maca, que *fala* justamente por meio do exagero na mudez, dos diálogos insólitos e da fragilidade; no corpo perturbado e culpado do personagem-escritor Rodrigo S.M, homem sempre às voltas com as palavras que não podem ser enfeitadas porque, caso fossem, não conseguiriam captar os silêncios e os "nãos" que assoberbam Macabéa; por fim, drama que se confirma, ao nível da história da narração, no corpo silente da própria linguagem que, quando malogra e trai a si mesma, revela a vida dorida de Maca, de Rodrigo, da autora real Clarice e do leitor, pois faz emergir o fracasso existencial ao qual estamos condicionados, enredados nas tramas das sociedades de massa.

Expliquemos. Entendemos a “cultura de massas" segundo Edgar Morin. Ela é aquela produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial e propagada pelas técnicas de difusão maciça, destinando-se a uma massa social, isto é, a um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade, como as classes, a família, as agregações religiosas, etc. (MORIN, 1990, p. 14-15). Como toda cultura (nacional, religiosa, humanista), ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, tendo um sistema de projeções e identificações específicas.

Dentre essas identificações, evidencia-se a fabricação de “olimpianos” modernos, ou seja, há o endeusamento massivo de figuras várias, que vão desde as vedetes da grande imprensa, aos astros de cinema, aos campeões, príncipes, playboys, exploradores, artistas célebres, etc. Edgar Morin explica ainda que, nesse contexto, as vidas desses novos deuses do Olimpo, povoadas de acontecimentos destituídos de qualquer significação política, são elevadas à dignidade de acontecimentos históricos. Interessante ressaltar, aqui, a dupla natureza dos olimpianos, humana e sobre-humana, ou seja, são divindades e ideais inimitáveis no papel que encarnam, mas humanos em suas existências privadas.

> A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olimpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação. (MORIN, 1990, p. 106-107)

Ora, esse sistema é endossado no livro *A hora da estrela* e se articula fortemente ao fracasso linguístico-existencial das personagens, por um lado, e ao triunfo da própria obra, por outro, que é capaz de revelar o indizível da opressão nesse tipo de sociedade. Vejamos: a novela está repleta de referências condicionadas à produção massiva em larga escala, tendo sido escrita “sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo” (LISPECTOR, 1998f, p. 23) que, vai dizer Rodrigo, “nem por isso me paga nada”. E o narrador continua:

> Refrigerante esse que patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de *[o refrigerante]* ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio de a pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (LISPECTOR, 1998f, p. 23)

Essas referências permeiam toda a obra, que é uma "história em tecnicolor para ter algum luxo", como vai dizer Clarice em sua *Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector).* Macabéa mesmo constitui-se identitariamente com base em identificações advindas da sociedade de massa e do consumo:

> Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser. (LISPECTOR, 1998f, p. 36)

Os corpos que "vivem" neste sistema estão atrelados fortemente a uma sociedade técnica e esquadrinhada, como diria Michel Foucault. Isso porque a constituição subjetiva das personagens dá-se também com base em segmentações que tornam seus corpos produtivos e dóceis:

> Olímpico de Jesus trabalhava de operário numa metalúrgica e ela nem notou que ele não se chamava de 'operário' e sim de 'metalúrgico'. Macabéa ficava contente com a posição social dele porque também tinha orgulho de ser datilógrafa, embora ganhasse menos que o salário mínimo. Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. 'Metalúrgico e datilógrafa' formavam um casal de classe. A tarefa de Olímpico tinha o gosto que se sente quando se fuma um cigarro acendendo-o do lado errado, na ponta da cortiça. O trabalho consistia em pegar as barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante. Nunca se perguntara por que colocava a barra embaixo. A vida não lhe era má e ele até economizava um pouco de dinheiro: dormia de graça numa guarita em obras de demolição por camaradagem do vigia. (LISPECTOR, 1998f, p. 45)

Nos trechos, há o retrato da alienação decorrente do trabalho na fábrica. Olímpico se adapta ao tecnicismo, sequer pensa sobre os porquês de sua tarefa, apenas a executa almejando a sorte de algum dinheiro. Se, para a compreensão da subjetividade das personas da obra, recorrermos também ao desenvolvimento do termo "alienação" (ou "estranhamento"), feito por Karl Marx em seus *Manuscritos econômicos-filosóficos*[50] e retomado em *O capital*, podemos melhor entender a que sistema Olímpico e Macabéa estão enredados.

[50] A obra, um conjunto de anotações feitas por Marx quando ele contava com 26 anos de idade, foi escrita em Paris no ano de 1844 e nunca publicada em vida pelo autor, chegando a público cerca de cinquenta anos após a morte do estudioso revolucionário, em 1932,quando foi publicada pela primeira vez na antiga União Soviética. Ao que parece, Marx, que nunca teria feito alusões ao texto, considerava-o um conjunto de escritos em fase inicial de elaboração e que resultariam, *a posteriori*, em amplo ensaio. É nessa obra que o materialista desenvolve o conceito fundamental de "alienação" no sistema produtivo, daí sua importância aos estudos marxistas. As informações desta nota foram retiradas de *O capital – Tomo I* e do livro em questão, *Manuscritos econômicos-filosóficos*, de Karl Marx.

Marx reinterpreta o sentido hegeliano de alienação, recolocando-o em um patamar que não é positivo, tampouco salutar ao homem, como antes ponderava Hegel. Enquanto Hegel via no trabalho a realização material do pensamento puro, ou seja, via-o como meio pelo qual o ser humano poderia se alienar – se separar – de sua essência pura, realizando-a em um pensamento sensível, realizando-se plenamente em suas produções materiais, Karl Marx reinterpreta essa teoria vendo a alienação, pela primeira vez, como processo da vida econômica.

Mas para o pensador não havia meios de o alheamento, a alienação, do homem em seu trabalho ser positiva: não havia meios de objetivar a essência humana nos produtos, alienados e convertidos em capital, provenientes do trabalho, justamente porque esse, dentro de tal sistema produtivo, é externo ao trabalhador, isto é, não pertence a seu ser. O operário passa então a não se afirmar na sua atividade, mas passa a se negar nela, não desenvolvendo nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortificando sua *physis* e arruinando, nas linhas de montagem em grande escala, o seu espírito (MARX, 2004, p. 82).

> O trabalhador só sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é portanto voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza se evidencia aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste. O trabalho externo, trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autossacrifício, de mortificação. Finalmente, a externalidade do trabalho aparece para o trabalhador como se o trabalho não fosse seu próprio, mas de um outro, como se o trabalho não lhe pertencesse, como se ele no trabalho não pertencesse a si mesmo, mas a um outro. [...] A atividade do trabalhador não é a sua autoatividade. Ela pertence a outro, é a perda de si mesmo. (MARX, 2004, p. 83, *grifos do autor*)

Decorre daí um desdobramento fundamental. Nota-se que, a partir da alienação econômica que vê o trabalho como atividade fragmentada e o produto como aquilo apropriado por *outros*, os objetos do trabalho confrontam-se com aquelas pessoas que os criaram, justamente com os trabalhadores, os não proprietários, aqueles a quem só resta se apartar, subjetiva e economicamente, dos produtos que produziram. Aqui Marx (2008, p. 80) entende que, quando o trabalho se fixa no objeto e se faz coisal, há, por outro lado, a desefetivação do trabalhador.

Assim, a objetivação do trabalho nas mercadorias é, para quem as produziu, a perda desses objetos fabricados e, ao mesmo tempo, a servidão a eles (MARX, 2008, p. 80). Isso quer dizer que, "quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando", objetivando sua força física e sua disposição anímica nos produtos que faz, "tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio, que ele cria diante de si". Diante desse mundo, "tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior", pertencendo cada vez menos a si próprio (MARX, 2008, p. 81).

Sem condições de adquirir o que fabricara, produto a que jamais tem acesso por não fazer parte do rol das possibilidades financeiras e existenciais de seu consumo diário, o operário, neste sistema produtivo, passa "a encerrar sua vida no objeto", vida que não pertence mais a ele, mas à coisa criada; encerra sua história nesse produto que, quanto mais bem formado e mais "civilizado" é, mais o deforma como sujeito existencial no mundo e mais o barbariza, trazendo ao trabalhador tipos de existência que tendem a imbecilizá-lo ou cretinizá-lo (MARX, 2008, p. 81-82).

Nessa relação explicitada por Karl Marx, pela qual o trabalhador baixa à condição de mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria, pela qual a miséria do homem põe-se em relação inversa à potência e à grandeza de sua produção, o sistema de alheamento passa a perpassar todo o *corpus* social. Se no próprio processo de trabalho se criam as condições necessárias para a acumulação de bens e para a propriedade privada, se, no próprio ato de produzir, o trabalho já se exterioriza e se torna alienado ao ser humano, esse alheamento contamina toda a esfera social, na qual mulheres e homens estão sempre alheios àquilo que criaram e àquilo que consomem. Dessa forma, todo o mundo coisal se torna estranho e poderoso sobre eles.

O mundo exterior sensível, portanto, defronta-se com os sujeitos em uma perspectiva demasiadamente hostil e opressora: mundo alheio das mercadorias e do trabalho que, cada vez mais que cresce e se valoriza, faz, em proporção direta, o mundo dos homens – do que lhes é próprio e de sua atividade consciente – se desvalorizar. O trabalho estranhado, nesse contexto, passa a ser apenas um meio para a manutenção da existência física do homem, um meio de sua subsistência que, em verdade, o reduz porque faz declinar sua autoatividade desempenhada livremente (MARX, 2008, p. 84-85).

Olímpico de Jesus e Macabéa são participantes nesse sistema, pois jamais se realizam em suas atividades produtivas (eles não têm condições objetivas para tanto) e estão alheios ao universo mercadológico que os rodeia. Mas entre os dois há uma diferença fundamental: enquanto Olímpico internaliza o sistema capitalista de acumulação de bens, sendo ganancioso e almejando o enriquecimento, Macabéa é alheia a esses objetivos e prende sua atenção ao ínfimo, ao que é destituído de importância neste mundo técnico e alienado, dizendo ao namorado que acha "que não precisa vencer na vida" (LISPECTOR, 1998f, p. 49).

Ora, ela era aquela que notava o capim que crescia por entre as pedras do chão do beco – "ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante" (LISPECTOR, 1998f, p. 71) –, enquanto Olímpico, no Nordeste, "tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante". Ambicioso, sem inocência, já tendo matado um homem nos sertões da Paraíba, afeito ao sangue, roubando, o homem queria posição na vida. Rodrigo S.M chega a mencionar que, "no futuro", que ele não diz na história, o namorado de Maca terminaria deputado, adorando fazer discursos, "obrigando os outros a chamarem-no de doutor" (LISPECTOR, 1998f, p. 46). E Rodrigo continua: "Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela" (LISPECTOR, 1998f, p. 47).

É nesse sentido que a vida sentimental de Macabéa se desenvolve. Vejamos. A ironia na novela é tanta que se cria para a protagonista, espécie de anti-heroína[51] romântica, justamente, a profissão de datilógrafa: ela, que mal lê, para quem a palavra falta, é adaptada de tal forma ao sistema de alheamento que a rodeia que tem de trabalhar, justamente, com as palavras, com aquelas que não lhe pertencem, com letras que fogem de seu entendimento e que zombam de sua falta de lugar no mundo:

> Nunca havia jantado ou almoçado em um restaurante. Era de pé mesmo no botequim da esquina. Tinha uma vaga ideia que mulher que entra em restaurante é francesa e desfrutável. Havia coisas que não

[51] O pesquisador Goiamérico Felício, em seu texto *Produtos da linguagem: a hora e a vez de Macabéa*, usa, para a protagonista, a denominação de anti-heroína, dizendo-nos que a novela trata da "antissaga do protótipo de uma anti-heroína, da linhagem dos Macabeus – povo hebreu guerreiro, de índole bravia, heroica e trágica, pois se colocavam sob incomensuráveis perigos em defesa de seus territórios. Pobre Macabéa, sem território a defender, a não ser o território constituído pelo seu mirrado corpo despercebido, não desejado!" (FELÍCIO, 2008).

> 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 efemérides absolutamente misterioso. Quando o copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenografa 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 apaixonava pela palavra efemérides. Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998f, p. 40)

Interessante ressaltar que o título referido no trecho é o nome de uma obra de Dostoievski, publicada em 1861, que retrata personagens perseguidos em decorrência de suas condições socioeconômicas e que devem, por isso, resistir à falta de humanidade de seus opressores. Viventes às grandes cidades, eles são retratados em uma narrativa ágil e reveladora da profundidade psicológica daqueles que se debatem na dura realidade e miséria entre classes. História de algum modo parecida com a de Macabéa? Vimos pelo excerto que a moça não se realiza em seu trabalho: não há ali o que Marx chamou de autoatividade, ou reconhecimento de si na tarefa; há, ao contrário, o não entendimento das letras datilografadas, o automatismo da função e, nela, a perda de si. A vida íntima de Macabéa será desenvolvida por meio de pequenas coisas, fora da empresa de roldanas, lugar em que “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998f, p. 29).

O fato é que, nessa sociedade da alienação, a vida íntima é sempre cultivada no entremeio das funções. Silenciosa, ela não se exterioriza na vida produtiva diária, permanecendo à surdina. Vale lembrar o que disse Marx, em trecho supracitado: “o trabalhador só sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho”. Não é por acaso que Macabéa, certa vez, como lhe doíam as costelas, mente ao chefe que arrancaria um dente, tendo o intuito de ficar em casa e descansar as costas. “Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas”, suas companheiras de quarto, foram trabalhar, a protagonista teve “pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão” (LISPECTOR, 1998f, p. 41).

A personagem usufruía o espaço e dançava, assim, “em um ato de absoluta coragem”, rodopiando porque ao estar sozinha se tornava: “l-i-v-r-e!”

(LISPECTOR,1998f, p. 41). Esse é o único momento do livro que, justamente ao fugir do trabalho, através de uma solidão arduamente conseguida, Macabéa sente uma sensação de prazer pela liberdade. Em todos os outros, a personagem é mostrada por Rodrigo como aquela alheia ao seu próprio processo de exploração, não consciente dele, ou apenas vagamente consciente de sua posição social no mundo, como quando vê o título de Dostoievski evidente à mesa do amado chefe.

Mas ela tanto internaliza o sistema de exploração ao qual está condicionada que, fazendo da lei interditora o seu desejo, ela passa a ser sabedora de que não adiantava lutar, de que estava fadada a ir vivendo à toa em um mundo no qual não tinha domínio de si, das palavras, no qual era mesmo indesejada pelo outro, descartada como abjeto em uma sociedade técnica.

Interessante ressaltar que a constituição subjetiva de Maca se passa também não apenas pelo que Karl Marx (2004, p. 82) chamou de "estranhamento na essência do trabalho", ou seja, o alheamento dentro da própria atividade produtiva, mas ela também se constitui pelo que, de acordo com a óptica marxista, chamou-se de estranhamento com relação às mercadorias criadas. Ora, à personagem, essas são inacessíveis. Sintomático, pois, que a protagonista tenha o costume de colecionar anúncios, recortados dos jornais velhos do escritório, e de lê-los nas frígidas noites: colecionava-os e os colava em um álbum. "Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme de pele de mulheres que simplesmente não eram ela" (LISPECTOR, 1998f, p. 38), como vai dizer o narrador Rodrigo S.M.

Ora, vê-se que, aqui, o narrador está ciente de que a realidade do mundo do consumo, que mostrava moças que simplesmente não eram a alagoana, jamais pertenceria a Macabéa: Rodrigo S.M é irônico a ponto de dizer que o creme, desejado pela nordestina, era tão apetitoso que ela não usaria para a pele e, sim, o comeria. "É que faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada" (LISPECTOR, 1998f, p. 38). A protagonista, mesmo apartada dos objetos, passa então a mortificar-se no desejo de pertencimento, achando bom ficar triste quando ia, "vez por outra", "a Zona Sul" e "ficava olhando as vitrines faiscantes de joias e roupas acetinadas. É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro" (LISPECTOR, 1998f, p. 34-35).

Essa colecionadora de anúncios, de palavras que jamais pertenceriam a ela, essa observadora de vitrines e de propagandas, que contêm formas e cetins que apenas escarnecem de sua possibilidade irreal de propriedade no mundo, também se constitui a partir de identificações com olimpianos modernos, retomando aqui o termo de Edgar Morin explicado por nós anteriormente. Ela vai ao cinema uma vez por mês e diz a Olímpico:

> 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 os artistas. Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa? (LISPECTOR, 1998f, p. 54)

Macabéa chega a comprar o tal batom cor-de-rosa, influenciada por seu ídolo, e o curioso é que ela o faz, justamente, no momento em que passa a se sentir "alguém", isto é, exatamente quando Olímpico, no primeiro encontro dos dois – eles se esbarraram em um dia de temporal, ambos molhados sob forte chuva –, chama-a de "senhorinha", dando-lhe algum *status*. Entretanto, apesar de sua construção subjetiva estar enredada pelo mundo do consumo, a personagem, diferentemente de Olímpico, por exemplo, parece não ter a pretensão racional de encontrar o quinhão de felicidade que tal sociedade do hiperconsumo lhe oferece.

Goiamérico Felício (2008, p. 8) irá dizer que ela, "natural e inconscientemente", parece contestar "a ideologia igualitária do bem-estar", isto é, contesta essa felicidade que constitui a referência absoluta da sociedade de consumo, que assedia a todos nós com tamanha força ideológica em cada propaganda, em cada anúncio, em cada filme ou programa televisivo, e que nos é oferecida como a salvação ou a redenção necessárias à vida cotidiana.

Nessa sociedade técnica, há o compulsório desejo de acumular bens e de vencer na vida, compulsório porque incrustado no próprio processo de trabalho, que se concretiza ao apartar o trabalhador da mercadoria que produz, permitindo assim a acumulação de bens por outros que não ele e, por outro lado, cotidianamente estimulando, nele, a concorrência, a vontade do enriquecimento e de consumo. Ao não se aliar a esses desejos, Macabéa parece avançar – sempre inconscientemente, pois quem percebe é o leitor – com relação à fruição e à sua estética de si.

Voltemos rapidamente ao livro *A hermenêutica do sujeito*, com o qual trabalhamos nas primeiras páginas de nossa pesquisa. Nele, Foucault almejava, em uma

de suas últimas fases de produção teórica, já na década de 1980, compreender o sujeito de uma maneira mais holística: enredado, sim, em sistemas de sujeições dos quais passa a incorporar a lei repressora, mas, para além disso, buscando, mesmo neles, técnicas de si e formas mais conscientes e livres de subjetivação. "Ele (o sujeito) é a dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição, segundo duplicações, ao sabor da história, que mais ou menos se recobrem" (GROS in FOUCAULT, 2006, p. 637).

Ante os processos de sujeição, Macabéa, justamente ao não se aliar aos desejos propalados pela sociedade técnica em que vive, desenvolve, vivendo exclusivamente de si, sua interioridade: talvez por isso ela seja muito mais curiosa do que Olímpico, querendo saber o que significa "cultura", "eletrônicos", "mimetismo", "efemérides", "álgebra" e tantas outras palavras desconhecidas e alheias ao seu ralo viver. Não que Olímpico, em meio às pressões sociais, não desenvolvesse secretamente uma vida de fruição: o mesmo sujeito que maldosamente roubara o relógio de um colega de trabalho e que, sempre que podia, furtava o guarda que lhe dera abrigo, era aquele que esculpia peças de barro, fraquejava com enterros – chegando a frequentar três vezes por semana sepultamentos de desconhecidos – e fazia caricaturas ridículas dos retratos dos poderosos nos jornais.

Vemos que Olímpico é apresentado como alguém "inocente coisa alguma", embora fosse uma vítima geral do mundo. Mas é devido à sua sede de vingança e à sua maldade, desenvolvida, que o narrador Rodrigo irá dizer que ele era mais passível de salvação que Macabéa. Ela, sem pensar no futuro, sem raiva, alheia, tinha menos possibilidades de escape. Nesse contexto, sua vida interior toma proporções meditativas e ricas, embora a moça não soubesse que meditasse. E é por meio desse pensar sobre o nada, desse perguntar sobre o desconhecido, desse se atentar quase poeticamente ao ínfimo do dia-a-dia, estranhando-o, que a personagem se protege. Enquanto o namorado se protege pelo ódio, tendo força vital, Macabéa carrega a "pequena flama indispensável: um sopro de vida" (LISPECTOR, 1998f, p. 39).

Para ela, "o cantar de galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha. Havia de madrugada uma passarinhada buliçosa na Rua do Acre: é que a vida brotava do chão, alegre por entre as pedras" (LISPECTOR, 1998f, p. 31). Justamente pelo devaneio vago, ela se protege e vê, na vida, alguma nostalgia feliz:

> Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. (LISPECTOR, 1998f, p. 38)

Mas não romantizemos a vida interior de Macabéa. Se o alheamento à felicidade oferecida pela sociedade de massa, alheamento à vontade de enriquecer, de vencer, oferece-lhe possibilidades meditativas, essa estética de si não a salva, não a faz atingir formas mais conscientes de subjetivação, em meio a todo assujeitamento que a rodeia. Fá-la, ao contrário, mais alheia e oprimida ainda, embora paradoxalmente seja justamente a sua interioridade que lhe garantirá a vida, a fruição, o desejo (como quando sonha estranhamente em sexo, ela que, de aparência, era assexuada; como quando chora ao ouvir *Uma furtiva lacrima*; como quando, caída na hora da morte, revolve-se em posição fetal, posição de vida, e pensa enfim "eu sou, eu sou, eu sou"). Aqui, mais uma vez, Clarice não foge à sua prática de escritura que tem sentido, apenas, a partir de ambiguidades.

O fato é que Rodrigo S.M, em verdade, oferece-nos a profundidade silente de Macabéa, sua luta com as palavras que não lhe pertencem, como realce irônico de sua condição no mundo: ela se reduzira a si mesma como única possibilidade de existência, vez que era invisível aos outros e, até, ao próprio namorado Olímpico, que só a menosprezava. Nesse sentido, como pondera Lucia Helena, é pela carga de ironia, que Lispector imprime à novela através de seu autor personagem, que "o texto escapa da sublimação ingênua ou culpada, característica de algumas obras que, de modo panfletário ou sentimental, abordam o tema da miséria e do migrante" (HELENA, 2006, p. 135).

Também é pelo sarcasmo de Clarice, escritora mulher que cria Rodrigo como seu alter-ego, que esse autor inventado vai dizer: "Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Mas teria de ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas"(LISPECTOR, 1998f, p. 14). Daqui, duas ponderações devem ser desenvolvidas. A primeira delas diz respeito às três fábulas que mencionamos: elas propõem um jogo de identidades[52] que faz com que Clarice, Rodrigo, Macabéa e o leitor se conjuguem em um regime de transação

[52] Expressão retirada do livro *O drama da linguagem*, de Benedito Nunes, e ali desenvolvida por ele.

constante, em situações tensas e dramáticas, sempre perpassadas por uma linguagem que se "des-escreve" a todo momento.

A segunda diz respeito ao fato de que a ironia da linha narrativa não apenas a salva do tom sentimental excessivo, mas a conecta com o "hoje", com a modernidade tardia, com o tempo em que ela é escrita, tempo em que a coca-cola patrocina terremotos na Guatemala, em que a balconista das Lojas Americanas, uma das Marias que divide quarto com Maca, vende pó de arroz Coty, tempo no qual o sabão Aristolino é recomendado para os cabelos da personagem central.

Nesses tempos, o demasiado tom cortante se, por um lado, é jocoso ao anunciar a história pobre da datilógrafa, por outro, é bastante sério "para mediar o confronto da situação humana de Macabéa com o papel do escritor" (NUNES, 1995, p. 163), enredado nas peripécias da narração, em seus procedimentos e em suas finalidades. Vejamos no próximo tópico como se deu, em *A hora da estrela*, essa mediação entre a dimensão humana de Macabéa e de Rodrigo S.M, que resvala em nós, leitores, e que desvenda, por outro lado, a recorrente preocupação de Lispector com o fato social, embora este permaneça, em sua obra, diluído ou a perpassa de forma totalmente inédita na Literatura brasileira. Vejamos, pelo corpo de Macabéa e pela estrutura narrativa da novela, qual foi a aula inaugural deixada por Lispector à crítica, aos literatos e aos leitores em *terras brasilis*.

4.7 - A releitura do Naturalismo em *A hora da estrela,* uma aula inaugural de Clarice Lispector

Nós, leitores, quando vemos Rodrigo culpado diante da miséria da nordestina, ao mesmo tempo em que também nos culpamos, reconhecendo-nos no escritor e em seus dramas da média burguesia, irremediavelmente perguntamo-nos: por que a história de Macabéa tem de ser mostrada? O narrador irá dizer:

> Como eu disse, essa não é uma história de pensamentos. Depois provavelmente voltarei para as inominadas sensações, até sensações de Deus. Mas a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro. (LISPECTOR, 1998f, p. 47)

Perguntamo-nos: a história "teria de sair" por um dever ético do escritor (que tem de ver essa moça que é uma verdade, como ele mesmo diz, da qual ele não queria saber, não sabendo a quem acusar)? O ato da escrita teria sua função social ao trazer à

tona a história silente da mulher, da nordestina, da semianalfabeta? Essas são nossas interrogações, embora já estejamos avisados de que "este livro é uma pergunta" (LISPECTOR, 1998f, p. 17) e de que "se trata de livro inacabado porque lhe falta resposta", frase dita por Rodrigo logo na *Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)*. Ali, já se desnuda o jogo de identidades que se empreende na novela, pois Clarice já se revela sob a máscara de Rodrigo S.M, declarando-se, com o uso dos parênteses, sempre presente na obra.

O fato é que, nos tempos da modernidade, nessa sociedade técnica e alienada que explicitamos até aqui, é impossível que Rodrigo S.M salve Macabéa de seu destino, da linha fatal que se desnuda ao fim da obra. Ora, em uma sociedade perpassada pelo alheamento e pela perda de si em todos os níveis – da esfera produtiva ao consumo no mercado, das relações afetivas às relações trabalhistas –, se Rodrigo optasse por um *gran finale* feliz à Macabéa, ele (Clarice) destoaria de seu tempo e da escritura pedida pelo momento histórico. Nesse sentido também, *A hora da estrela* empreende uma releitura do Naturalismo:

> A questão é apresentada por Lispector em outra pauta, que revela mudança histórica incontornável. O naturalismo francês havia surgido em meio ao alento de uma onda residual de crença no poder do intelectual de implantar ideologia e consciência social. Os ideais revolucionários oriundos do século XVIII ainda se faziam sentir nessa crença. No texto de Lispector, no entanto, a convivência com a modernidade tardia, o início do processo de globalização e a crise das utopias se fazem presentes, ainda que a Autora manifeste, por meio de seu alter-ego, Rodrigo S.M, uma postura que, melancolicamente, lamenta a perda dessa aura. *A hora da estrela*, do início ao fim, quanto a esse tema, é uma espécie de réquiem da precariedade dos homens. (HELENA, 2006, p. 136-137)

A não-salvação de Macabéa não diz respeito, apenas, à fábula dessa sertaneja no litoral, mas diz respeito também à não-salvação de Rodrigo S.M, ligado à sua criatura de maneira indissociável. Benedito Nunes irá dizer:

> Refletindo-se em Macabéa, com quem se identifica antes mesmo que esta se apresente por inteiro, de corpo presente, Rodrigo S.M também se faz personagem: e a sua vida, que se compõe à medida da existência dessa outra, fictícia, da moça nordestina, cujo destino uma estrela desfavorável abrevia (ela morrerá atropelada por um automóvel ao atravessar a rua), toma forma à proporção que, debatendo-se com as palavras, expõe, a modo de uma terceira história, as peripécias da narração. (NUNES, 1995, p. 163)

Ora, vemos que Rodrigo é o elemento, na arquitetura textual, que interliga a fábula de Macabéa e a fábula da linguagem. É assim que ele compõe o seu enredo e, também, compõe-se a si mesmo: sua própria história é afinal a luta com a linguagem e com a escritura feita de palavras, bem como a luta por fazer emergir a voz dessa moça alagoana, mortificando-se e angustiando-se por seu destino e por sua morte, mas ao mesmo tempo fazendo-lhe ganhar vida ao tirar-lhe sucessivos retratos.[53] Há ainda outra presença importante: os *leit-motiv* que movimentam a vida de Rodrigo podem ser os mesmos que orientam a vida da autora real.

> Suspendendo, pois, a máscara pública de ficcionista ao identificar-se com S.M – na verdade Clarice Lispector – e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colado o autor interposto –, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. (NUNES, 1995, p. 164)

Em realidade, a novela é construída em procedimento metaficcional: conta-se a história de Rodrigo a criar Macabéa. Assim, *A hora da estrela* adensa um tipo de ruptura que vem sendo fundamental à transformação evolutiva e criativa das formas literárias: como explica Linda Hutcheon, em seu Narcissistic narrative: the metafictional paradox, a metaficção trata-se de uma forma autorreflexiva de romance pela qual não há apenas uma mimese do produto acabado, mas, sim, há também uma mimese do processo narrativo.

Expliquemos. O que Hutcheon nos deixa claro é que a crítica ao gênero romanesco, em muito, é ainda influenciada pelo realismo inglês do século XVIII e pelos romances realistas franceses do século XIX, não percebendo que essas formas de escrita, utilizadas por autores como Stendhal, refletiam um período histórico determinado. É dessa forma que a crítica acaba por conceber o realismo tradicional – aquele que pede estratégias narrativas rigidamente miméticas e que, ademais, percebe na mimese uma reprodução da realidade, identificando-a com a verdade, com o universal da obra de arte – não como um momento na história da arte literária, mas como um gênero que engloba a literatura, enredando-a completamente nos níveis de sua referencialidade. Hutcheon (1980) dirá: "o conceito geralmente aceito de realismo do

[53] Não raramente, Rodrigo S. M diz, em *A hora da estrela*, que tem o dever de fornecer retratos da moça. Vemos, dessa forma, que ele a torna visível, retirando-a da marginalidade discursiva a que historicamente foi colocada.

romance é, em essência, apenas uma descrição do período, mas parece ter sido reificado e se estendeu além de sua área crítica em uma tentativa de abranger toda ficção." [54]

A metaficção, justamente ao tematizar os próprios processos de ficção, exatamente quando mostra aos leitores "os meandros da criação", muitas vezes usando um personagem escritor "diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar" (FARIA, 2008), contesta um realismo deste tipo. Contesta-o, pois, quando revela o embate com a linguagem criativa, quando desvela as convenções, rompendo-as ao fazer com que os leitores reconheçam os códigos utilizados, faz com que, para além da "entrega" aos receptores de um produto acabado, haja a mimese do processo criativo que sublinhou este produto, originando-o.

E, se assim for, a ilusão de um "pedaço de vida", que nos é transmitido de forma acabada, cai por terra, tudo porque nos deparamos com o escritor a criar tal pedaço de vida, ficamos frente a frente com todo o processo criativo e com toda a angústia advinda dele. S.M, por exemplo, se prepara para criar sua história exterior e explícita (LISPECTOR, 1998f, p. 13), teme perder-se nela, explica os porquês de seu surgimento, tenta se colocar ao mesmo nível de sua personagem para, assim, poder trazer à baila uma história que deveria ser simples porque, apenas dessa maneira, captaria a delicada e vaga existência da nordestina.

Os elementos biografemáticos nos ajudam a chegar à conclusão de que Lispector criara Rodrigo como sua alteridade possível: a própria menção, explicitada no último trecho que citamos do livro, de que *A hora da estrela* não seria uma "história de pensamentos", o autor dizendo que, depois, provavelmente voltaria às "inominadas sensações, até às sensações de Deus", faz-nos ver que, jogando sob a máscara deste escritor interposto, está a figura real da ficcionista. Ora, ela foi estimada pela crítica justamente como escritora das sensações, dos fluxos de consciência, de livros em que o factual dá-se através dos torvelinhos internos, como que envolto completamente pelas miríades perceptivas de suas personagens.

[54] Tradução livre do trecho: "The generally accepted concept of novelistc realism which is, in essence, only a period-description, would seem to have been reified and extended beyond its critical range in an attempt to encompass all fiction" (HUTCHEON, 1980).

Acompanhemos, na obra em questão, a mimese do processo feita por Rodrigo S.M e da qual se desvendam os intentos de Lispector:

> Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra. Assim é que essa história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que 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. (LISPECTOR, 1998f, p. 15)

Pelo excerto acima, nota-se já, na pergunta "a palavra é ação, concordais?", o posicionamento clariceano acerca da linguagem como garantidora de um espaço existencial. Ademais, ao se colocar tal interrogação na voz de um personagem escritor, coloca-se também o questionamento acerca da funcionalidade da literatura: escrever transforma? Mas não nos enganemos: a despeito de acompanharmos a crise existencial do intelectual-escritor S.M, culpado diante da miséria que vê, tendo "mais dinheiro do que os que passam fome", o que fazia dele "de algum modo um desonesto" (LISPECTOR, 1998f, p. 19), a literatura nunca é, nem para Clarice, nem para o seu *álter-ego* Rodrigo, um modo de salvação da humanidade, ou seja, uma tarefa que tenha sua razão explicitada pelo "fora", pelo "externo", pela justiça social.

Na entrevista a Julio Lerner, a escritora já ponderava, quando questionada pelo jornalista se o seu trabalho alteraria a ordem das coisas, que ele "não altera em nada. Eu escrevo sem esperança do que o que eu escrevo altere alguma coisa" (LISPECTOR apud LERNER, 2007, p. 25), diria. Já em uma crônica, publicada no Jornal do Brasil, intitulada *Literatura e Justiça*, Lispector ponderará:

> Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir "arte", senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era "fazer" alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar o escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. (LISPECTOR *in* SÁ, 2004)

A questão é que Clarice Lispector, com seu ritmo de escrita galgado em procuras e silêncios, buscas e fragmentações, forneceu à literatura, que até então vinha sendo praticada no Brasil, uma aula inaugural. Silviano Santiago irá dizer que, na boa literatura anterior à Clarice, "a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca naturalista que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento histórico e dele refluíam ou a ele confluíam" (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Em outras palavras, o crítico quer dizer que o sentido e o valor da trama novelesca não estariam exclusivamente nela, mas ser-lhe-iam conferidos de "fora", pelo curso interpretativo da história brasileira que, até o ano de 1944, quando surge o primeiro romance de Lispector, baseava-se sobremaneira nos contratos, ou nas rebeldias, atinentes à formação e à conscientização da nacionalidade (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Mariza Veloso e Angélica Madeira, no texto *Leituras brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*, explicam que a ideologia nacionalista, recorrente no Brasil desde o século XVIII com os Inconfidentes, foi uma espécie de "eixo aglutinador dos movimentos sociais e do ideário de diversos grupos de artistas, escritores, políticos e intelectuais", adentrando-se à Primeira República e, por meio dos projetos modernistas, acentuando-se fortemente nas décadas de 1920, 1930 e 1940, sob uma perspectiva totalmente renovada, diante de uma revolução ética e estética (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 95).

Como marco dessa revolução, a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, é resultado de "um desejo coletivo de tornar visíveis as novas ideias que inquietavam a *intelligentsia* brasileira" (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 89), ideias que visavam: reinterpretar criticamente as raízes coloniais que nos constituíram como povo brasileiro, trazendo o passado, bem como o legado das culturas várias que nos formaram, como fonte de um "lirismo original, matéria-prima para a paródia e para a crítica" (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 90); ideias que visavam rearticular as dicotomias entre tradição e modernidade, particular e universal, inaugurando uma nova forma de compreender a realidade brasileira.

O fato é que, a partir desse momento, a perspectiva nacionalista continuará sendo aglutinadora dos pensadores brasileiros, mas há uma mudança fundamental: o

nacionalismo não é mais, como era recorrente até o século XIX, colocado sob a égide de um ufanismo ou de um posicionamento acrítico e enaltecedor, mas é, sim, ressignificado de forma revolucionária. Batalhar-se-ia por uma modalidade *sui generis* de nacionalismo. Por ela, os intelectuais perpassavam tanto as tradições eruditas quanto as populares, visitavam nossos acervos e tradições, tinham o objetivo de redescobrir nossos traços singulares e originais, reproduzindo retratos, por vezes caricatos e irônicos, vivos e vibrantes, capazes de representar a nação brasileira e sua miríade de vozes e espaços (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 91).

Ora, tais objetivos eram provenientes de um contexto muito específico. Como explicam Mariza Veloso e Angélica Madeira (1999, p. 95), as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e outras capitais brasileiras passavam, no início do século passado, por um período acentuado de modernização. Havia a "emergência de um mercado interno consumidor e de um público leitor regular, reforçados pela indústria editorial, pela criação de universidades e outras instituições, o que deu uma nova dinâmica à vida cultural do país". Além disso, associada a essa modernização crescente, o Modernismo nas artes, nas formas estéticas de apreensão do mundo, é coincidente com o período do pós-guerra, ou seja, com o momento de acentuado desencanto com relação à "civilização ocidental", de caráter eurocêntrico, que até então havia levado à população à barbárie e ao descrédito expresso em uma guerra mundial.

> Os desequilíbrios provocados por esse fato contribuíram para reforçar a necessidade de se construir uma identidade singular para cada nação e, no caso do Brasil, encontrar uma cultura autêntica, que fosse uma síntese moderna de nossas tradições e uma absorção crítica de modelos internacionais. (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 96)

Diante desse contexto literário, brevemente explicitado por nós, é possível compreender o ineditismo da obra clariceana, evidenciado por Silviano Santiago. Vimos que mesmo o modernismo enredava a estética às lutas políticas: a identidade do artista era aquela assentada "não só no aprofundamento da subjetividade, mas também no engajamento do mundo imanente, precário e complexo da vida social" (MADEIRA, VELOSO, 1999, p. 93). A literatura, desta feita, referia-se também à intervenção social, com o intento de se produzir uma releitura da tradição e do nacionalismo. Nesse sentido,

> a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável, de mulheres para mulheres. Caracterizar algo como sentimental ou condenável significava querer

> demonstrar que o compromisso do texto ficcional era com certa emoção privada que estava sendo desnudada com a escrita e, em seguida, entregue em letra impressa o público. (SANTIAGO, 2004, p. 233)

Decorre daí a revolução expressa por Clarice e o consequente tom embaraçado da crítica ao tentar classificá-la: sua escritura não poderia ser atribuída ao acontecimento histórico, mas também não era uma escritura meramente sentimental, misoginamente atribuída às mulheres, descompromissada com o mundo à sua volta e compromissada, apenas, com as emoções privadas. Era muito mais que isso:

> A trama novelesca de Clarice não reflui da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como serpente uróboro, desaguar na nascente. A literatura é literatura – eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice. A literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, 'é um mergulho na matéria da palavra', ou seja, está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. [...] A prosa inaugural de Clarice, escrita de 'frases turvas e maçantes', exige um novo leitor, quem souber ler lerá. (SANTIAGO, 2004, p. 233)

A partir daí, entendemos que, em Lispector, o "fato social" e a funcionalidade da literatura (se é que ela existe) são reinterpretados diante de novas perspectivas, não oitocentistas, não naturalistas, não baseadas no engajamento explícito e na criticidade modernistas com vias de retornar à tradição, associando-a à modernidade, ressignificando-a. Voltemos ao nosso texto, *A hora da estrela*, escritura de Lispector que traz, mais explicitamente do que outras da mesma autora, o fato social – a miséria da migrante mulher na cidade sudestina – como *leit motiv* de grande importância. Rodrigo S. M dirá:

> Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra? [...] Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de 'força maior', como se diz nos requerimentos oficiais, por 'força de lei'. Sim, minha força está na solidão. [...] Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus. (LISPECTOR, 1998f, p. 18)

Notemos: novamente Clarice retorna ao seu drama linguístico existencial. Com a pergunta "será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?", a autora parece querer dizer

sobre a força da linguagem para resgatar a ação, a vida, os silêncios (nascidos justamente pelo malogro da voz) e, dessa forma, as subjetividades perdidas em uma sociedade alienada e tecnocrata. O "será mesmo" expressa, afinal, um tom duvidoso com relação à existência de uma ação, de uma existência, sem o empoderamento dado pela linguagem.

Depois, Rodrigo confidencia-nos que não é necessariamente por causa da nordestina, ou da culpa que sente com relação a ela, que ele escreve: os motivos das tramas de Lispector não estariam enredados, pois, "fora" dela; suas histórias não precisariam de justificativas externas. Elas são as nascentes das primeiras águas de uma literatura, no Brasil, que se alimenta da própria palavra e que se justifica por ela, mas sem ser considerada meramente sentimental ou confidencial.

Ele diz escrever por "ter captado o espírito da língua", dizendo que "a forma escrita se faz conteúdo". É daí que antevemos a nova perspectiva, que inaugurou um curso original, pela qual o "fato social" é encarado por Clarice: ao invés de sustentar uma tese, aos moldes das escolas literárias anteriores, de reinterpretação crítica de nosso passado, ou ao invés de sustentar um eixo social a partir de uma narrativa que colheria "amostras" do mal-estar, dissecando-o e revelando-o objetivamente e com exatidão, Clarice dá-nos o espaço social a partir do exílio e da errância de sua narrativa.

Para entendermos, voltemo-nos à trama de *A hora da estrela*. É somente pela forma metalinguística, pelo estilo de narrar que revela a montagem da narrativa e a tensão de se operar com a palavra, que se evidenciará certo conteúdo político. É importante ressaltar que entendemos tal conteúdo não como aquele expresso apenas na história de uma nordestina no Rio de Janeiro. Para além disso, ele aparece, a nosso ver, sobretudo pelo "esvaziamento do eu" existente na narrativa. Esvaziamento – considerado por nós como a temática de reflexão social basilar da obra – que só é possível de ser percebido graças a essa forma novelesca que propõe um jogo de identidades expresso na relação metaficcional. Esvaziamento pelo qual, como vai dizer Lucia Helena, o "outro" em *A hora da estrela*, o excluído, "não está nunca além ou aquém, nem fora de nós. Emerge, com força, na complexidade dinâmica da migração e da metamorfose, numa troca permanente entre o *eu* e o *ele*" (HELENA, 2006, p. 137).

O fato é que Lispector, ao inventar Rodrigo, propõe-nos um jogo narrativo que dá forças ao caráter de reflexão social de sua narrativa, não pelo realismo, pelo

naturalismo ou pelo acontecimento histórico reproduzido pela literatura, não por meio dessas formas que a crítica, às vezes muito acriticamente, atribui aos romances tidos como "engajados", mas pelo curso inaugural, justamente, da desmontagem desses efeitos do realismo tradicional. Retornemos à teoria metaficcional explicitada por Linda Hutcheon. A autora pondera que as formas autorreflexivas de narrar não fazem com que a natureza essencial do romance, como gênero mimético, se esvaia. Segundo ela, a metaficção é ainda ficção e a autorrepresentação é ainda representação: a mimese continua a ser a tônica do processo.

Mas, agora, parte-se de outras referências que não as tradicionais. Ora, textos autorreflexivos mostram o ato de escrever, assim como o ato de ler, como funções criativas e ativas. Um escritor personagem como Rodrigo põe a nu as convenções da linguagem e o caráter de interferência desta na realidade. Ao assim proceder, ao ser autoconsciente a respeito dos atos de escrever e de ler o mundo escrito, faz-se um texto que reconhece, em primeiro lugar, o leitor em sua função de coprodução e que, em segundo lugar, vê a mimese não mais como reprodução de uma realidade referencial, mas como transmutação desta, um ato de escrita que cria, em verdade, um heterocosmo, como vai dizer Hutcheon:

> A essência da linguagem literária não está na sua conformidade com os tipos de afirmação encontrada em estudos factuais, mas em sua capacidade de criar algo novo, uma forma coerente motivada, "heterocosmo", ou outro mundo. [...] Em cada ficção, o leitor está ciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal carregando algum significado, do que é a sua própria experiência de construir, da linguagem, um conjunto coerente e autônomo de forma e conteúdo. Este todo é o que se entende aqui pelo termo "heterocosmo". [55]

Nesse processo, o leitor, muitas vezes própria parte tematizada da situação narrativa, só pode ser, então, reconhecido em sua atividade criativa, desenhado fora do texto e chamado em sua liberdade e em sua responsabilidade de apreensão ativa do mundo narrado. Ele é tocado, perturbado, desafiado a sair de sua complacência, como diz Hutcheon, e conscientemente inquirido a estabelecer novos códigos. Assim, ele concretiza o trabalho da arte, dando-lhe vida. Não queremos dizer que este não tenha

[55] Tradução livre do trecho: "the essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new – a coherent, motivated 'heterocosm', or other world. [...] In such fiction, the reader is made awere of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content. This whole is what is meant here by the term 'heterocosm'" (HUTCHEON, 1980).

sido sempre o caso da arte literária: ora, é sempre o leitor, afinal, que lhe dá vida, é sempre ele que se aproxima das palavras do escritor (aquele que, vai dizer Hutcheon, "une retoricamente a linguagem dividida à sua experiência imaginativa privada"), aproximando-se delas "a fim de acumular suficientes referentes fictícios para trazer o autônomo universo ficcional para dentro de si" (HUTCHEON, 1980).

Entretanto, no caso de *A hora da estrela*, estamos diante de uma literatura que, quando tematiza a escrita e o ato de apreender a linguagem, é autoconsciente desse processo sempre existente, convidando o leitor "a transformar o trabalho – e o mundo – e aprender a inventar sua própria vida" (GRILLET *apud* HUTCHEON, 1980). O discurso romanesco não perde, pois, sua referencialidade; permanece, mesmo metaficcional, mimético, conduzindo-nos não a um trabalho realista que "pinta a realidade", mas aos processos criativos que, ética e esteticamente, a compõem e a defrontam. Utiliza-se o mundo referencial, sim, como conteúdo, mas há uma recriação: faz-se um heterocosmo, possível apenas pela linguagem poética.

É importante que percebamos ainda que a literatura metaficcional revela as convenções do realismo tradicional, pois fazer a mimese do processo de criação narrativa (exteriorizá-lo, explicitá-lo sem entremeios) é evidenciar que o produto que se pretende realista é construído, na verdade originado por escolhas, ângulos de visões, anseios, recortes, possibilidades e filiações do escritor, etc. Entretanto, ao mesmo tempo em que um texto autoconsciente revela, pela intrusão do narrador-escritor no heterocosmo das personagens, a ilusão de que é feito um texto naturalista, ele produz, magistralmente, uma outra ilusão: teatraliza-se o ato interno da própria narrativa e, assim, teatraliza-se o processo mediador que ocorre entre leitor, autor inventado, autor real e texto escrito.

É assim que a narrativa metaficcional de *A hora da estrela*, engenho eficiente, não propõe, e aqui nos apropriamos novamente de palavras de Linda Hutcheon, um espelho mimético da realidade, que sugeriria um processo passivo de apreensão da imagem refletida. Ela propõe, sim, espelhamentos alegóricos que são os núcleos genéticos da própria obra. Isso quer dizer que é pela metaficção que os leitores, ativos, podem perceber traços de Clarice em Rodrigo; é por ela também que eles se reconhecem no "drama dos culpados" do narrador-personagem, culpados que só têm a linguagem para fazer vir à tona os corpos dos excluídos, que só possuem as palavras

para fazê-los aparecer, seja no nível da escrita, como é o caso de Rodrigo, seja no nível de leitura, como é o caso de quem o lê.

Mas há aqui um espelhamento fundamental que a metaficção de Clarice Lispector nos traz: é apenas por se tratar de espelho narrativo autoconsciente que a presença-aparição de Macabéa é possível. Ora, quais são as possibilidades de seu corpo excluído aparecer – e falar – nas sendas realistas ou naturalistas, se ele próprio se compõe como invisível ao outro, como matéria morta e rala para a realidade, como superfície corpórea não referente, incapaz de domar o real nominado e, portanto, de pertencer a ele? Macabéa se apresenta como esforço de visão de Rodrigo, pois é duro, a ele, captar sua vaga existência, vez que ela é apenas um sopro de vida. Tal conteúdo possui viés político, pois afinal se fala do corpo feminino nordestino, virgem e semianalfabeto e que, por essas características, faz-se invisível no litoral sulista tecnocrata, povoado de referências sexualizadas de desejo, advindas do mundo do consumo.

A estratégia narrativa utilizada por Clarice é, portanto, perfeitamente coadunável com seu conteúdo. Muito mais que isso: ela é a saída possível para fazer aparecer o seu tema, pois uma moça não participante do mundo referencial da linguagem, a tal ponto ex-cêntrica, só pode ser percebida se, ardilosamente, houver, para ela, um narrador autoconsciente do poder elaborativo da linguagem no processo de aparecimento da realidade ficcional. Entendemos, pois, que a autoconsciência de Rodrigo e da narrativa é condição *sine qua non* para que Macabéa se torne possível enquanto realidade linguística; é condição essencial para que a moça se torne visível e lance seu grito no mundo das palavras.

É curioso e estrategicamente irônico, por exemplo, que o nome de Macabéa apareça apenas na metade da novela (à página 43) e que, ainda, quando vem à tona, ele apareça sob uma perspectiva reificada e opressora. A situação narrativa é a do encontro entre Macabéa e Olímpico:

> No meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso. O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada com queijo. Ele... Ele se aproximou e com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe:

> – E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?
>
> – Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de ideia.
>
> – E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
>
> – Macabéa.
>
> – Maca, o quê?
>
> – Béa, foi ela obrigada a completar.
>
> – Me desculpe, mas até parece nome de doença, doença de pele.
>
> – 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. – Parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor – Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (LISPECTOR, 1998f, p. 43)

Ora, a falta de nome da protagonista é sustentada por 43 páginas graças ao procedimento metaficcional. Esse possibilita o esvaziamento do eu de Rodrigo: ele se desconstrói egoicamente, se "deseroiza", ao se colar à moça nordestina. Macabéa só vai aparecendo, no início da narrativa, a partir do discurso de um narrador que, se não a nomeia de imediato, percebe-a como outro de si; como alteridade que lhe compõe; como necessidade primeira e urgente de se expressar; como, enfim, personagem fundamental para que ele mesmo componha sua fala e ação. O fato é que a personagem só aparece na medida em que Rodrigo desaparece e reaparece colada a ela, construindo-se identitariamente a partir da datilógrafa e da diferença radical entre os dois.

Se essa diferença permite, por um lado, que Rodrigo a veja, por outro permite que ele lance mão de procedimentos irônicos e paródicos fundamentais para que a moça, justamente pelo exagero de sua invisibilidade, torne-se visível. Ela só é possível, na sociedade tecnocrata, porque um escritor sensível captou seu ar perdido e trouxe-o à tona. Em sua história Macabéa passa, ironicamente, um ano sem ser chamada e, se é chamada depois, preferia não sê-lo, pois sua presença nominal estranha remonta à doença, à chacota, ao objeto ("Maca, o quê?"), ao escárnio de uma sociedade que não zela por ela.

Mais uma vez, em Clarice, assim como ocorria décadas antes em *A cidade sitiada*, o corpo ex-cêntrico é captado pelo realce paródico e essa é, por excelência, a linguagem da marginalizada. Isso porque a metaficção de *A hora da estrela* empreende

uma releitura paródica daqueles objetivos realistas/naturalistas que visavam trazer à baila o retrato dos excluídos: empreende-a desmascarando, pela metalinguagem, as mortas convenções literárias, estabelecendo novos códigos, propondo uma alegoria do poder da linguagem e da literatura para *fazer ver*, ao mesmo tempo em que paradoxalmente escancara a invisibilidade. É, afinal, inspirado pela invisibilidade de um corpo silente, de dentro mesmo desse discurso, que Rodrigo entoará seus tons e palavras. O texto, desta feita, ao tematizar a linguagem narrativa, fica mais eficiente: pois revela o indizível e a não-participação de Macabéa no terreno linguístico-existencial, bem como revela a incompletude das palavras que não conseguem dizer *todos* e *para* todos.

Em verdade, quando se expõe o ato criativo de Rodrigo S.M vendo Macabéa e em dúvida quanto aos procedimentos de escrita, temeroso com relação a eles, justificando para que não esperemos, a despeito do título, "estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos", quando assim se faz, há um realce daquilo que Benedito Nunes chamou na obra de Clarice, apropriando-se de Sartre, de " assombração do silêncio":

> A romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os em sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa amostra o 'aquilo', o inexpressado. (NUNES, 2009, p. 132)

E assim procede Rodrigo. Na novela, são recorrentes as repetições de expressões como palavra, ato, fato, capim, explosão. Vejamos um desses casos: "É que a esta história falta melodia cantábile. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir." Ou ainda, no primeiro parágrafo do livro, Rodrigo dirá, justificando o seu início:

> 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 quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-historia já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que

> estou escrevendo. [...] A dor de dentes que perpassa essa história deu uma fisgada funda em 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. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. [...] quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando, expirando, inspirando e expirando. (LISPECTOR, 1998f, p. 11-12-23)

Nota-se pelo excerto que, realmente, em Clarice, a forma é indissociável do conteúdo: o tema é inseparável da técnica, como apropriadamente disse Sérgio Buarque de Hollanda. Ora, é apenas pelos procedimentos técnicos da autoconsciência metaficcional que se pode trazer à tona essa mulher que não está em um nível referencial da realidade nominada, tal é seu nível de exclusão, e que, por isso, tem de ser desvendada na busca consciente por palavras. É também pelos processos de repetição, como os exemplificados acima, que se chega ao efeito mágico de dizer o inexpressado e de revelar o silêncio que compõe Macabéa.

Observou-se em *A hora da estrela* que apenas esses processos conduzem um corpo silente à fala. Conduzem-no à existência e fá-lo gritar exatamente pelo traço paródico. Além do realce paródico e caricato da invisibilidade silente de Maca, há também os realces grotescos de seu corpo. Quando a protagonista é rejeitada por Olímpico, resta a ela voltar-se aos seus olimpianos modernos, a Marylin Monroe. Entretanto, tal fato é mostrado por Rodrigo de maneira grotesca, porque, como vimos, tais identificações atinentes ao mundo do consumo não pertencem a Macabéa, são mesmo impossíveis a essa apartada:

> Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que um grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga carne (pequena explosão). (LISPECTOR, 1998f, p. 62)

Outro traço caricato que leva o leitor ao grito deste corpo feminino:

> Depois de receber o aviso *[de demissão]* 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 a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e

> escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso 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. (LISPECTOR, 1998f, p. 25)

Aqui, os exageros, as distorções e as ilusões do corpo de Maca no espelho têm um propósito determinado. O trecho acima se refere à primeira aparição direta de Macabéa na história: até esse momento da narrativa, só tinham aparecido diretamente no livro Rodrigo e sua mimese do processo narrativo, suas alusões à alagoana, mas nunca uma cena em que a moça tinha presença concreta, nunca uma cena atinente à própria fábula da nordestina. Muito curioso que a primeira aparição de Macabéa seja, exatamente, nada mais nada menos do que uma desaparição.

Por tudo isso, reiteramos que o fato social – a pobreza e a nulidade da mulher marginalizada – é inauguralmente expresso por Lispector não mais pela narrativa do acontecimento histórico, não mais por um efeito mimético rigoroso e rigidamente objetivo. Ao contrário, a língua de Clarice é errante, produz-se em novelos autorreferenciais, constitui-se pelo paradoxo de dizer e de, a um só tempo, silenciar.

Nas escrituras de fluxo de consciência, é largamente conhecido pela crítica que Lispector manteve-se nos níveis de pré-fala, que é o que caracteriza tais narrativas, de acordo com Robert Humphrey. Mas, como vimos, *A cidade sitiada* e *A hora da estrela* não se caracterizam, como outras tantas obras de Clarice, por serem escrituras de monólogos interiores radicais. Todavia, mesmo assim, os níveis de pré-fala dessas mulheres silentes são mantidos. E eles não podem mesmo ser dispensados: ora, trata-se de mulheres que não têm condições sócio-históricas de movimentarem-se livremente e que, por isso, estão sempre estão na "iminência de", nos níveis pré-linguísticos, animadas por "acontecimentos que não desencadeavam", como vai dizer a instância narrativa em *A cidade sitiada*.

Se assim for, a pré-fala é retratada aqui não mais pelo mergulho nas mentes desses seres inconscientes, mas por um tratamento da linguagem que, seja pela metaficção ou pela repetição descritivista, leva o leitor à insuficiência das palavras e ao silenciamento gritante tanto do corpo-texto como do corpo feminino. Ao mostrar esse último enredado em silêncios, Clarice fá-lo falar, parodicamente apontando para a sua opressão e para a sua necessidade de luta linguística-existencial, para a sua necessidade de visibilidade. Desta feita, dizer que tal literatura é enredada em sentimentalismos ou

preciosismos, ou negligenciar que a escritura de Lispector em muito contribuiu às lutas políticas de mulheres em seu país, são fortes indícios de que o novo leitor, ativo e criativo, exigido pelo texto clariceano, não compareceu.

Apropriando-nos do que bem disse Silviano Santiago: quando se trata de Lispector e do efeito mágico de sua lavra, “quem souber ler, lerá”.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade sitiada e *A hora da estrela* têm como personagens centrais mulheres pobres, ex-cêntricas porque fora do centro. Elas estão fora dos lugares de destaque sancionados pelo eixo patriarcal, condenadas, como é o caso de Lucrécia Neves em *A cidade sitiada*, à existência no reduto do lar e ao recôndito do casamento, à não participação na esfera pública, à imanência: mulher nunca estimulada à transcendência de seu ser.

Em um sistema misógino, como vimos a partir de Hannah Arendt, aos homens há o estímulo da transcendência, ou seja, eles são estimulados a deixarem algo de seu no mundo político, na esfera da coletividade, algo que afinal fosse mais permanente do que suas vidas, que perdurasse após suas mortes, que transcendesse suas existências físicas. Todavia, por este mesmo sistema, aqueles que estão à margem da esfera pública, como as mulheres em muito estiveram, sentem, racional ou intuitivamente, a desgraça de serem "indivíduos obscuros" que nada deixariam de próprio no mundo social.

Indivíduos que, como Lucrécia, só podem cair no maquinismo das coisas, nas tarefas sustentadas pelo binário "esposa-casa", e que, desprovidos de ação no espaço público, só podem atingir a ordem superior da solidão. Essa sensação enovelaria o retrato austero tirado pela protagonista de *A cidade sitiada*, retrato que, mais tarde, tanto intrigaria seus filhos por mostrar uma mulher reconhecível, dura, mas também por trazer a superfície inatingível de uma pessoa solitária: a fotografia trazia a própria história despercebida da personagem, a solidão que o fotógrafo captara para a posteridade (LISPECTOR, 1998e, p. 143).

Clarice, exatamente à época em que Simone de Beauvoir publicava o seu *O segundo sexo*, escrito durante os anos de 1948 e 1949, e exatamente na Europa, onde vivia a feminista francesa, trouxe aos leitores brasileiros uma personagem mulher-coisa-retrato-bibelô-flor, que, na década de 1920, aparta-se da esfera pública da urbe, sendo nela anunciada por uma sirene de bombeiros, signo de perigo, sendo nela reconhecida por um cachorro maltrapilho, sendo condenada à sombra de um homem técnico, a segui-lo como se ele fosse um destino. Ali, ao lado desse homem, advogado que cuidava da papelada de seu casamento e que era uma manifestação técnica da metrópole, ela segue-o em esforço. Ali, como diz a instância narrativa, Lucrécia iniciava a "verdadeira vida" e, nesta, já começava por ser anônima. Extremamente irônica, a

autora mostra literariamente essa mulher “no limiar da grande cidade”, à margem, subjugada, sem voz.

A história de Lucrécia, imanente, só podia ser a da solidão, porque nada deixaria de seu na esfera pública, cabendo-lhe ser “uma grega sem rosto”, como diz emblematicamente o narrador. Ele aponta, não por acaso, para a identidade de um povo que, por excelência, visava a uma moral atrelada à atuação na pólis, zelando por um governo de si que fosse indissociável ao governo dos outros, como foi explicitado em algumas aulas registradas em *A hermenêutica do sujeito*, de Michel Foucault (2006). Apartada da urbe, Lucrécia é descrita como inconsciente e, não raro, é apresentada ao leitor, por um narrador cáustico, como estátua imóvel, corpo facilmente transportável, vida sem rosto, uma mulher anônima que se ergue “com outras vidas pacientes” e que se perderia, mais tarde, na própria forma das coisas.

Perder-se-ia no reino das aparências, único que lhe é possível: sem Grécia, sem pólis, ela se encontra em uma “verdadeira vida”. Vida que, assim como à personagem Ana, do conto *Amor*, jamais lhe traria a felicidade verdadeira, e sim trar-lhe-ia a rotina extenuante e solitária na esfera privada, necessária ao seu reconhecimento social. Trata-se de uma mulher que não se realiza profunda e internamente na esfera pública, porque está condicionada à alienação em um casamento que, para ela, é o sistema produtivo de mais valor para a ascensão social, consistindo em um contrato, quase um trabalho, desprovido de afetividade. Nele, ela se converte em mercadoria: uma vez casada, ela teria de “vender S. Geraldo”, como diz o narrador.

Vender S. Geraldo? Ora, vimos que S. Geraldo é signo existencial de Lucrécia quando moça, pois naquele subúrbio, ainda, ela tinha a liberdade de vaguear em pensamentos e de, mesmo que rudemente, impor-se ante quem menosprezasse sua cidade-existência. Vendê-lo é deixar de pertencer a si mesma, pois. É alhear-se de si, vender-se, esconder de si mesma sua autoatividade, que consiste no exercício de visão sempre praticado quando solteira, seja no morro do pasto, em sua sala de visitas, na cozinha ou na varanda do velho sobrado colonial em que morava.

Aqui, se usamos expressões tomadas de um linguajar marxista e as readaptamos, recolocando-as para o entendimento deste corpo feminino alheado e heterônomo que só se realiza enquanto objeto desfrutável pelo outro, jamais por si mesmo, é porque

queremos evidenciar que Clarice antecipou, literariamente, o que a esfera discursiva, ensaísta e teórica do feminismo só teria condições de dizer depois.

Seguimos os rastros deixados por Maurice Blanchot e Benedito Nunes e vimos que a literatura provoca estranhamento, como diriam os formalistas russos, retirando o leitor da esfera comum da linguagem e colocando-o no nível limite da palavra, em que ela diz o silêncio, revela o interdito, malogra na tentativa de dizer verdades. Mas é justamente pelo malogro da voz, que se vai ouvir e se reconhecer, pela primeira vez, o desconhecido, o não óbvio, aquilo que está nas entrelinhas.

Se escrever é fazer eco do que não pode parar de falar - e, por causa disso, para vir a ser um eco deve-se, de certa maneira, impor à linguagem certo silêncio, como nos diz Blanchot (2011) -, aqui chegamos à conclusão de que a palavra literária de Clarice Lispector, como linguagem silente, trouxe uma entrelinha fundamental: a autora coloca dramas linguísticos existenciais, justamente, nos mundos de personagens femininas, coloca-os justamente no mundo daquelas histórica e ideologicamente apartadas das decisões concernentes ao mundo comum. Nesse sentido, o que é que não pôde parar de falar, para Clarice, e que ela tentou fazer eco em sua obra? O que se ouviu - e que anteriormente se desconhecia, mas que instantaneamente se reconheceu - das tramas anunciadas por Clarice?

Respondemos a essas perguntas, depois de realizadas as análises de *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, dizendo que o que não pôde parar de falar foram os corpos dessas mulheres que, se silenciadas pelas condições econômicas e sociais, como Macabéa, ou pelo casamento e enredamento no lar, como Lucrécia Neves, são focalizadas pela narrativa de Clarice de uma maneira em que se desestabilizam os estereótipos atinentes ao gênero e em que se desestruturam as formas de articulação de poder colocadas pelo patriarcado.

Como demonstramos a partir desses dois livros, a escritora usou procedimentos paródicos: a) no realce caricato da mulher que imita símbolos atinentes ao feminino essencializado (a flor, o bibelô etc.); b) na mimese do processo narrativo que revela a dificuldade da linguagem tanto para Macabéa (que tem medo das palavras e que, marginalizada, não pode se apropriar delas), quanto para Rodrigo S. M. (para quem as palavras vêm difíceis quando tentam capturar o rosto dessa moça no espelho). Válido ressaltar que a primeira aparição direta de Macabéa em *A hora da estrela* é, em verdade,

uma desaparição no espelho baço e escurecido do escritório onde trabalhava, espelho que parecia não refletir imagem alguma. “Sumira por acaso sua existência física?” (LISPECTOR, 1998f, p. 25), pergunta-se.

O fato é que, diante dessas mulheres silentes, a escritora inscreve seus corpos no corpo-texto, e, por procedimentos como a metáfora do espelho que exagera na invisibilidade e na distorção da imagem de Macabéa, e a metáfora da estátua pública que exagera na imobilidade e na anonimidade de Lucrécia, Lispector aciona os leitores, que têm de ser ativos na composição do universo ficcional da obra para perceberem o quão anuladas estão suas personagens e o quão o texto clariceano as faz gritar. Lucia Helena (2006, p. 108), no ensaio já citado *Nem musa nem medusa*, vai dizer, e aqui nos apropriamos de seu discurso, que nesse vínculo entre a figuração do corpo-mulher com o *corpo-texto-em-expansão* a narrativa clariceana processa a crítica da mulher confinada nos limites do lar, mas também nos poderosos limites da própria incapacidade de se descentrar de símbolos internalizados.

Se a autora assim o faz, pudemos perceber, ao longo desses quase três anos em que nos debruçamos sobre os seus romances e, especificamente, sobre *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, que são várias as estratégias que levam essa escritura a antecipar o que os estudos feministas só diriam posteriormente. Citemos quatro delas, aquelas que percebemos durante a análise das obras. Em primeiro lugar, como vimos, Lispector criticava o discurso, demasiado cientificista, que separava a forma do conteúdo, como ela mesma dissera em crônica publicada no *Jornal do Brasil*. Seu crítico, Sérgio Buarque de Holanda, também evidenciara no ensaio *Tema e técnica* a impossibilidade de, na obra da autora, analisar-se isoladamente ou o tema motivador da escrita ou a técnica de composição literária. Assim, ao escrever sobre uma suburbana casadoira ou uma nordestina semianalfabeta, parece que Lispector percebera que seria inverossímil focalizá-las por meio de monólogos interiores, diretos ou orientados pelo narrador.

Entretanto, o nível de pré-fala, que tanto caracteriza os textos de fluxo de consciência, ainda deveria estar presente, sobretudo para caracterizar essas mulheres: alienadas, como elas falariam? Teriam condições de ultrapassar a dureza das coisas, de nomear o mundo, de pertencer a ele, tendo posse da linguagem e da realidade?

Lispector vira que não. Mas vira também que, ao jogar com esses tipos de personagens, não poderia, em decorrência do nível de alheamento delas no mundo,

mergulhar em suas mentes e dali desvendar a miríade de negações que as assolam, os pensamentos ainda não lógicos, não formulados, não ordenados. Ora, faltaria verossimilhança ao texto se essas protagonistas fossem colocadas em autorreflexões conscientes, porque, marginalizadas, não lhes caberia a autoconsciência sobre suas condições de subjugação e, a partir daí, não lhes caberia um devaneio questionador.

Como primeira estratégia, vimos então que, na tentativa de capturar as pré-falas dessas personagens, Clarice retrata-as a partir de um procedimento de exteriorização, seja por meio da descrição onisciente do espaço e dos objetos, simbolizando a existência reificada de Lucrécia Neves, seja por meio da exteriorização do procedimento narrativo, evidenciando a dificuldade da lida com a linguagem e, assim, o difícil pertencimento do sujeito ao mundo verbal e à realidade, como ocorre à personagem Macabéa.

A partir daí, pudemos evidenciar a segunda estratégia interessante no texto clariceano: observamos que ele exige um leitor ativo, atento às linhas que parecem se *(des)escreverem* a todo momento, através da repetição das expressões e da ambiguidade dos signos; atento, pois, a uma escritura que não se justifica pelo que é exterior a ela, pelo acontecimento histórico, mas que está sempre a desaguar sobre si mesma, colocando o exterior – o fato social – como influência na própria tematização da linguagem e na articulação da trama.

É por isso que a fábula da alagoana no Rio de Janeiro, captada por Rodrigo, é inovadora à literatura brasileira. Vimos que o mote naturalista de fazer vir à tona a história dos excluídos, por meio de descrições objetivas e até cientificistas, é totalmente ressignificado por Lispector em sua novela metaficcional. A autora projeta e torna visível, sim, a história de opressão de Macabéa, mas o faz sem se pretender objetiva, descritivista ou "salvadora" dos excluídos. Ao contrário, o faz de forma irônica, paródica, misturando à história factual da moça um tom melodramático, de cordel, tragicômico. Ademais, quando problematiza o próprio processo de composição ficcional, ela revela, ao contrário do que pretendiam os naturalistas, o teor de subjetividade nele existente, a sua não neutralidade.

Há, então, um retorno para o interior da linguagem, como se viu em *A hora da estrela*, ao mesmo tempo que há uma projeção para o mundo, em uma releitura paródica e criativa do projeto naturalista. O fato é que o leitor de Lispector não pode esperar se confrontar com um texto que se pretende espelho da realidade social, da realidade da

autora, das conjunturas históricas. Ele se defronta com fábulas que trazem a construção da realidade por uma perspectiva não lógica, por correntes que desmontam as sequências de causas e efeitos a tal ponto que o subúrbio de S. Geraldo, por exemplo, é apresentado, a um só tempo, como realidade concreta e como fantasmagoria absurda.

Clarice Lispector usou a metaficção em *A hora da estrela*. Já em *A cidade sitiada*, tal como Robbe-Grillet, ela usou adjetivos ópticos e descritivos, produzindo uma narrativa cinematográfica que não pretendeu escavar as profundezas do ser. Ao contrário, sua narrativa de 1949 revelou esse ser enredado na própria superfície das coisas, constituído por elas. Pelos dois procedimentos, a narrativa cinematográfica e a metaficção, o texto clariceano, por um lado, derroca as ideias de um sujeito autoral, uno e centrado, e recoloca, por outro, a alteridade como parte fundamental da identidade, o *abjeto* como o "eu", fazendo com que o outro, ao invés de excluído, seja reconhecido em um processo de reciprocidade. Essas são as outras duas estratégias que pudemos perceber neste estudo da obra da escritora e que evidenciamos nesta conclusão.

Ao colocar Lucrécia Neves imiscuída às coisas e em profusão com os objetos, o texto de *A cidade sitiada* derroca as dicotomias entre externo e interno, sujeito e objeto. Na narrativa não há mais uma consciência ordenadora do mundo, pois este se apresenta à mulher como indomável, inclassificável, inominável. Dessa forma, solapa-se a crença na estabilidade da identidade ou na existência de um sujeito autoral ordenador do mundo. Vimos que esse mundo, no texto de Clarice, é dionisíaco e não apolíneo, apresentando-se em sua obra não a partir de significados completamente percebidos, classificáveis, prévios... mas um mundo que se apresenta em fragmentos, ruínas, desconstruções, sempre a provocar um criativo agenciamento de sentidos no leitor. Através desses agenciamentos, pudemos perceber que, em *A cidade sitiada*, sujeito e objeto passam a ser verso e reverso de uma mesma realidade: é assim que o *fora* passa a constituir o *dentro* das personagens, o *exterior* passa a ser sufocado de sonho, sufocado pela interioridade da protagonista Lucrécia.

A questão é que, nesse processo de reversibilidade, constatamos que se desenhou uma subjetividade feminina que, ao se exteriorizar e tentar compor o que lhe apregoa o social, realiza uma atividade performática. É dessa forma que, pelo texto literário metafórico e sugestivo, pela linguagem silente que jamais espelha a realidade, mas que criativamente a compõe e a inventa, foi-nos revelada a exterioridade cênica e

performativa do gênero. O texto de Clarice fala-nos, pois, da opressão de um gênero feminino essencializado. Lucrécia Neves, em verdade, diz-nos da dor existente quando se é obrigada a internalizar performances de gênero tidas como corretas, socialmente exigidas.

De fato, sofremos quando lemos as descrições da personagem: seu passo severo, seu equilíbrio e desequilíbrio sobre o salto das botinas, seu chapéu que a mantém de pé à esquina. É como se a qualquer momento ela pudesse cair; é como se sua luta contra o vento – que sempre teimava em lhe revelar os disfarces, as miçangas, os colares – fosse contínua e eterna; como se houvesse o permanente risco de que se desmoronassem suas máscaras e indumentárias; como se a claridade da cidade a ofuscasse e a prendesse. Essas sinestesias que chegam aos leitores, obtidas por meio de adjetivos ópticos e sensoriais, na realidade nos revelam, muitos anos antes do que nos apontariam estudiosas representantes do feminismo da década de 1980 e 1990, como Judith Butler, o caráter fortemente construído da feminilidade de Lucrécia Neves.

Exacerba-se então, no estilo parodístico da personagem, a ficção reguladora da coerência de gênero, isto é, constata-se que não há identidades de gênero substanciais: um "sexo natural", uma "mulher real" ou qualquer outra dessas ficções sociais vigentes e compulsórias. Há, sim, construtos sociais altamente definidos pela arte de representar, mas nunca possuidores de status ontológico. Concluímos, portanto, particularmente com a análise de *A cidade sitiada*, que a obra clariceana antecipou Simone de Beauvoir quando revelou o caráter opressor da imanência exigida das mulheres: a personagem Lucrécia, no reduto do lar, jamais transcenderia sua própria existência física, pois, apartada da esfera comum, não poderia deixar algo de particular na coletividade. Mas, além disso, constatamos que a tessitura clariceana antecipou os estudos sobre as performances de gênero, aos quais o feminismo só chegaria mais de trinta anos após a publicação do terceiro romance da escritora.

Não é Butler uma daquelas estudiosas que mostram que os gêneros, constituídos pelo modelo binário feminino e masculino, são representações corporais, construções dramáticas e performativas que têm sua "significação interna" nas superfícies de corpos cujas permeabilidades são politicamente reguladas? Não é ela quem diz que o gênero é performado, não possuindo significação original? Pois bem: o texto de Clarice desvendou, em linguagem literária errante e polissêmica, em metáfora afiada, o drama

da montagem em Lucrécia Neves, derrocou as permeabilidades dos corpos, mesclou o *fora* e o *dentro*, e, no interdito da narrativa, disse que a significação *interna* de sua protagonista foi apenas sancionada pelo que lhe disse o *externo* da cidade. *A cidade sitiada*, de fato, traz à baila as permeabilidades do corpo de sua personagem central, derrocando a perspectiva de um feminino essencializado, implicitamente criticando, ao mostrar essa personagem em paródia e em exagero, a ideia da existência de uma "verdadeira mulher" ou de uma "mocinha bem feminina".

Nos novelos de metáforas de uma S. Geraldo sitiada, também vimos que as ruas, as casas, o morro do pasto, as carroças, os cavalos, as praças de pedra, as estátuas, os jardins, os encanamentos, os despojos, a lixeira, todos os materiais da cidade, tudo funcionou como símbolo para a vida de Lucrécia, como componente de seu estado maquínico e coisal. São objetos que, apresentados no máximo de suas concretudes, ganharam existência porque foram focalizados a partir da subjetividade da protagonista que, se não conseguiu dizer as coisas, conseguiu apontá-las, indicá-las com o dedo (como muitas vezes diz o narrador), e somente assim conseguiu pertencer àquela realidade instransponível.

Clarice, em sua narrativa, reposiciona a protagonista na fábula, sem explicitamente dizer que o faz: se a ela é impossível a autorreflexão consciente, pois a instância narrativa diz que "Lucrécia Neves não era inteligente", não nos foi possível a confiança total nesse narrador. Ele, paradoxalmente, fez-nos enxergar a linguagem desarticulada da mocinha e seu enredamento angustiante no mundo aparente das coisas, na necessidade de montagem de si para corresponder, por exemplo, às expectativas do casamento. Vemos então uma Lucrécia Neves sitiada, angustiada, nervosa. Perguntamo-nos: não seria ela inteligente ou a sua inteligência, existente, não estaria condicionada – para que fosse aceita – à correspondência com o ideal de mulher estabelecido para a época?

O leitor passa a não mais acreditar no narrador, pois vê o esforço de Lucrécia por se exteriorizar, por performar o gênero feminino, por se travestir de mulher casadoura. Como vimos, ela via nisso tudo um trabalho, sendo que a sua futilidade era uma construção severa. Caso ela se descuidasse desse ofício (o de ser mulher casamenteira à década de 1920), temeria ficar louca, como aqueles que se sacolejavam felizes rumo aos sanatórios de S. Geraldo. A predisposição de Lucrécia à loucura, a

angústia que antevimos nela (sem nada a fazer até se casar, ou, já casada, tendo de viver à custa das idas e vindas de Mateus) são, pois, indícios de sua inteligência e liberdade reprimidas e, além disso, de seu adestramento contínuo para a internalização do feminino exigido. A cidade sitiada é a mulher sitiada.

Concluímos que o texto de Lispector, ao fazer-nos perceber tais circunstâncias, reinscreve o sujeito feminino na história, fazendo com que o *outro*, o excluído socialmente, seja visto como parte do *eu*, como elemento indispensável à identidade, para que esta seja, assim, constituída com base no que se chama de "reconhecimento de alteridade". E foi no texto de *A hora da estrela* que melhor observamos essa outra estratégia utilizada pela autora.

Nele, percebemos o jogo especular caleidoscópico ocorrido, pelo procedimento metaficcional, entre Rodrigo S. M., Macabéa, autora real e leitor. O fato é que tal jogo faz com que o "abjeto" seja percebido como o "eu", faz com que percebamos que o outro nunca está *além* ou *aquém*, mas *em* nós. Quando Lispector, por meio de Rodrigo, discute o ato de narrar e faz da linguagem uma personagem crucial para o pertencimento existencial no mundo, ela retoma, pelos esforços de seu escritor personagem, a identidade perdida de Macabéa, e ressignifica, por meio da migração constante entre o *eu* e o *ele*, o lugar daqueles que socialmente foram banidos: vemo-los em Rodrigo, em nós, na própria autora.

Fizemos as análises de *A cidade sitiada* e *A hora da estrela* sem desconsiderar outras obras da escritora. Esses textos foram aqui tomados por nós a partir da consciência de que a obra de um autor é uma unidade variável e em movência, isto é, um formigamento de vestígios verbais que um indivíduo deixa em torno de si e que falam num entrecruzamento indefinido e incessante.

Das análises percebemos que a escritura clariceana não precisou se filiar a um espelhamento selvagem, existente na "política textual", entre autoria feminina e feminismo. Sem colocar o feminismo como mote aglutinador, sem fazer da arte um subterfúgio para a luta política explícita (assim passando pelo risco de diminuir sua dimensão de fruição estética e existencial), sem ter de engajá-la no fato social das teses naturalistas, e mesmo rompendo com o nacionalismo antropofágico do modernismo brasileiro da primeira metade do século passado, Lispector, magistralmente, inscreve a história das mulheres também no cânone literário. Ela antecipa, como observamos,

algumas temáticas propostas por Simone de Beauvoir e até mesmo assuntos recentes aos estudos feministas, concernentes ao descentramento de identidades na contemporaneidade, concernentes à derrocada da essencialização ontológica do feminino, temas que vieram à tona, no meio teórico, apenas a partir de textos como os de Judith Butler, já no final do século XX.

Retomemos: sugere-se, em *Água Viva*, que quando o leitor olha no espelho da escritura clariceana ele não vê mais a imagem refletida do mundo, mas percebe o "mistério de coisa" desse espelho, ou seja, sua profundidade, que consiste, paradoxalmente, no fato de ele ser vazio e assim poder refletir qualquer imagem que por ele passe. Desta feita, a palavra de Clarice é tratada, pela metáfora do espelho vazio, não como um signo de um mundo prévio e significante, mas como significação ativa e criativa para esse mundo. Sua literatura tem a capacidade de deixar falar o silêncio pelo eco das frases, e de desaguar sobre si mesma na viva água da escrita: essa foi a sua aula inaugural.

E é justamente em decorrência dessas características que a tematização da figura da mulher, com seus tons silentes de *ex-cêntricas*, aparece com força total. Ora, derroca-se o feminino essencializado em Lucrécia; traz-se o retrato paródico de uma Macabéa na marginalidade discursiva/existencial, mostrando sua luta ativa de sujeito que quer pertencer ao mundo, que vagamente quer tentar a sorte, mesmo que seja por intermédio de uma fajuta cartomante, e que passa a ter vontade de vida, mesmo que seja no momento da morte.

Clarice Lispector poderia trabalhar com esses tipos – personas por si silenciosas porque mulheres em uma sociedade patriarcal, ou porque mulheres pobres e analfabetas em uma sociedade técnica e capitalista – desenhando-os de forma exata, realista, em uma escrita que quisesse explicitamente revelá-los, apontando para a miséria física, psicológica e econômica que os assolam. Mas ela fez diferente. Tratou-os na escritura que tematiza a própria angústia do silêncio, fazendo-o gritar, recriando-o com força viva, evidenciando-o a partir da construção e do malogro da linguagem. Os corpos das mulheres-personagens falaram a partir do interdito. Foi assim que a literatura de Clarice Lispector passou a ser, para além das alcunhas explícitas de feminista ou de feminina, uma escrita revolucionária.

6 – REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana.* Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* - A teoria do romance. Trad. de Aurora Bernardini, José Júnior, Augusto Júnior, Helena Nazário, Homero de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo:* fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

BORGES, Luciana. *Apreendendo o eu:* o universo feminino em Clarice Lispector. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero* - feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo & fluxo da consciência*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre mulher e violência. In: CHAUÍ, Marilena; CARDOSO, Ruth; PAOLI, Maria Célia (Orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 4, p. 25-62.

FARIA, Zênia de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, São Paulo, USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf. Acesso em: 18 ago. 2013.

FELÍCIO, Goiamérico. Produtos da linguagem: a hora e a vez de Macabéa. In: INTERCOM - SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Natal, 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1943-1.pdf. Acesso em: 17 ago. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. O sujeito e o poder (1982). In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault:* uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. *A história da sexualidade:* a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. v. 1.

_____. Sexualidade e poder (1978). In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V:* ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *A hermenêutica do sujeito.* Curso dado no Collége de France (1981-1982). Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa* - ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Palimpsestos:* la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

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

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa* - itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. *Revista Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 177-179, 1989.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência:* um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative:* the metafictional paradox. Canadá: Canadian Cataloguing in Publication Data, 1980. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/97120398/Hutcheon-Linda-Narcissistic-Narrative-the-Metafictional-Paradox. Acesso em: 28 jul. 2013.

_____. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida.* São Paulo: Via Lettera, 2007.

LIMA, Ângela Fernandes de. *Representações do feminino em Laços de família, de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesc*o. São Paulo: Ática, 1976.

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

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

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

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

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

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

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

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

_____. *Correspondências:* Clarice Lispector. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza. *Leituras brasileiras:* itinerários no pensamento social e na literatura. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1999.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil.* República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998g. v. 3.

MARX, Karl. *O capital - tomo I*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. In: *Revista de Ciências Humanas*, n. 39, p. 167-181. Florianópolis: EDUSC, 2006.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX* - Coleção "O espírito do tempo". Neurose (vol. 1). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

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

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais:* arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária.* 3. ed. Rio de Janeiro/ Fortaleza: Tempo Brasileiro/Edições UFC, 1981.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance* - ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector:* a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre* - crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

STUCCHI, Denise. *Processos de subjetivação no contexto urbano, significados a partir do texto literário A hora da estrela, de Clarice Lispector.* 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

TOMACHEVSKI, Boris. *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.