

**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO (PPGL) – MESTRADO EM LETRAS**

BIANCA CARDOSO BATISTA

ANGÚSTIA E AUTOCONSCIÊNCIA: O NARRADOR EM *A HORA DA ESTRELA*, DE  
CLARICE LISPECTOR

Santa Cruz do Sul

2018

BIANCA CARDOSO BATISTA

ANGÚSTIA E AUTOCONSCIÊNCIA:  
O NARRADOR EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Eunice T. Piazza Gai

Santa Cruz do Sul

2018

BIANCA CARDOSO BATISTA

ANGÚSTIA E AUTOCONSCIÊNCIA: O NARRADOR EM *A HORA DA ESTRELA*, DE  
CLARICE LISPECTOR

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos; Universidade de Santa Cruz do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

*Dr.ª Eunice Terezinha Piazza Gai*

Professora Orientadora – UNISC

*Dr.ª Fabiana Quatrin Piccinin*

Professora Examinadora – UNISC

*Dr.ª Juracy Ignez Assmann Saraiva*

Professora Examinadora – Feevale

Santa Cruz do Sul

2018

*À minha eterna amiga, confidente e cúmplice,  
minha mãe, dona Deisi.*

## AGRADECIMENTOS

Sobretudo à Deus pela companhia constante e pela força.

À minha mãe, pelo incansável incentivo, apoio, pelas horas de escuta, por ser meu equilíbrio, por tudo! Mãe, sem ti eu nada teria feito, sem ti eu nada seria. Meu amor por ti está acima do que as palavras são capazes de expressar. Esta dissertação é tua. Te amo para sempre! Obrigada!

À minha orientadora, Dra. Eunice T. Piazza Gai, por tudo! Pela paciência comigo, pelas orientações e direcionamentos nos momentos certos, pelos valiosos conselhos, pelos diálogos e, principalmente, pelo exemplo de ser humano único, incrível e insubstituível.

À minha irmã Vitória, pelo companheirismo.

À Raquel e à Sabrine pelas sempre preciosas conversas – que muito contribuíram para a concretização deste trabalho.

À Andressa pela amizade e escuta.

Ao meu pai Gilmar, pelo apoio e compreensão.

À Leila e Silvio pelo constante incentivo.

À Universidade de Santa Cruz do Sul e aos professores do Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, pelos conhecimentos compartilhados;

Às secretárias Luiza e Luana, do PPGL, pela constante paciência e pelo auxílio em todos os momentos.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa PROSUP, que tornou tudo isso possível.

A todos que, de algum modo, direta ou indiretamente, contribuíram para a materialização deste trabalho – que constitui, não somente um aglomerado de palavras e sentidos, mas uma entrega pessoal.

## RESUMO

O presente trabalho tem a finalidade de interpretar a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, sob a perspectiva do narrador, identificando a angústia e autoconsciência do mesmo. Compreendendo-o como um alter ego da autora, o texto, primeiramente, apresenta a trajetória de Clarice a partir de biógrafos como Benjamim Moser, Benedito Nunes, Olga de Sá e Nádia Gotlib. Com o objetivo de oferecer embasamento teórico pertinente à *escuta* do romance, o estudo dedica-se às definições e reflexões sobre a teoria da interpretação, com as abordagens de Richard Palmer, Friedrich Schleiermacher, Jean Grondin, Ernildo Stein, Hans-Georg Gadamer, Alfredo Bosi, entre outros. A dissertação compreende a hermenêutica como uma atitude filosófica que busca a escuta do texto para alcançar um sentido e não a encara como um método de análise. Finalmente, no último capítulo é realizada a conceituação sobre teorias da estrutura narrativa a fim de compreender os conceitos, a tipologia e o papel do narrador na literatura. Posteriormente o texto mergulha na reflexão filosófica do existencialismo a partir de Kierkegaard e Sartre e na discussão sobre a angústia existencial com Comte Sponville. O último aspecto discutido é a autoconsciência do indivíduo. Após os estudos, infere-se que, a partir da personagem Macabéa, o narrador Rodrigo S. M. (alter ego de Clarice) lida com suas inquietudes e sua consciência de si.

**Palavras-chave:** Hermenêutica. Narrador. Angústia. Autoconsciência. Clarice Lispector.

## ABSTRACT

The present work has the purpose of interpreting the work *The hour of the star*, of Clarice Lispector, from the perspective of the narrator, identifying the anguish and self-consciousness of the same one. Understanding it as an alter ego of the author, the text first presents Clarice's trajectory from biographers such as Benjamim Moser, Benedito Nunes, Olga de Sá and Nádia Gotlib. Richard Palmer, Friedrich Schleiermacher, Jean Grondin, Ernildo Stein, Hans-Georg Gadamer, Alfredo. The aim of this paper is to provide a theoretical basis for listening to the novel, the paper focuses on definitions and reflections on the theory of interpretation. Bosi, among others. The dissertation understands hermeneutics as a philosophical attitude that seeks to listen to the text to achieve meaning and does not regard it as a method of analysis. Finally, in the last chapter the conceptualization on theories of the narrative structure is realized in order to understand the concepts, the typology and the role of the narrator in the literature. Subsequently the text plunges into the philosophical reflection of existentialism from Kierkegaard and Sartre and the discussion of existential anguish with Compte Sponville. The last aspect discussed is the self-consciousness of the individual. After the studies, it is inferred that, from the character Macabéa, the narrator Rodrigo S. M. (alter ego of Clarice) deals with his concerns and his self-consciousness.

**Keywords:** Hermeneutics. Narrator. Anguish. Self Awareness. Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

|     |                                                       |    |
|-----|-------------------------------------------------------|----|
| 1   | INTRODUÇÃO .....                                      | 9  |
| 2   | MAIS DO QUE UMA ESCRITORA, UMA <i>SENTIDORA</i> ..... | 13 |
| 2.1 | Biografia da autora .....                             | 13 |
| 2.2 | Fortuna Crítica .....                                 | 23 |
| 2.3 | Resumo da Obra .....                                  | 31 |
| 3   | ALGUMAS REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A HERMENÊUTICA ..... | 34 |
| 3.1 | A origem do termo.....                                | 35 |
| 3.2 | O círculo hermenêutico .....                          | 38 |
| 3.3 | Atitude hermenêutica .....                            | 42 |
| 3.4 | Hermenêutica filosófica .....                         | 47 |
| 4   | <i>O IMPRESCINDÍVEL ATO DE ESCUTA</i> .....           | 51 |
| 4.1 | O Narrador .....                                      | 53 |
| 4.2 | A Angústia.....                                       | 65 |
| 4.3 | A autoconsciência do Narrador.....                    | 82 |
| 5   | CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                             | 92 |
|     | REFERÊNCIAS .....                                     | 95 |

*Há que arriscar o nosso mundo pessoal se  
queremos penetrar o mundo vivo de um  
grande poema lírico, de um romance ou de  
uma obra.*

*(PALMER, Richard)*

*Não se preocupe em entender, viver ultrapassa  
qualquer entendimento.*

*(LISPECTOR, Clarice)*

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura é fundamental para o desenvolvimento humano. Quando se discursa sobre desenvolvimento, refere-se aqui não apenas ao crescimento intelectual, bagagem cultural e pensamento crítico produzido pela leitura, mas ao amadurecimento do leitor enquanto ser humano. A literatura permite ao indivíduo, não somente, conhecer e, de alguma maneira, *vivenciar* a realidade de outros países, contextos históricos e sociais, culturas, etc., mas identificar-se com personagens e, sobretudo, conhecer a si mesmo, amadurecer, mudar. É um processo de autoconhecimento tão íntimo e complexo quanto a psicanálise, por exemplo. É um *olhar para si*.

Neste sentido, com o objetivo de justificar a realização desta pesquisa é importante retomar a trajetória da autora deste trabalho – o que tornou possível a concretização do mesmo. No ano de 2011 a autora deu início aos estudos acadêmicos no curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade de Santa Cruz do Sul. Após o primeiro ano de estudo ingressou em um projeto de pesquisa intitulado “Narrativas e Conhecimento: especificidades teóricas e constituição de sentido” coordenado pela professora Eunice Terezinha Piazza Gai a partir de uma indicação da integrante da banca avaliadora deste trabalho, Fabiana Piccinin. Os temas pesquisados eram direcionados para a interpretação de obras literárias a partir de uma atitude hermenêutica. A participação neste grupo possui um valor inestimável na vida da autora deste trabalho: não apenas como aquisição de conhecimento, ampliação de perspectivas e pensamento crítico sobre a realidade, mas também no sentido de que o contato com a literatura pode transformar o ser humano.

A partir dos encontros semanais, nas reuniões do grupo de pesquisa, a autora percebeu que a hermenêutica é uma atividade constante não apenas na construção de sentido das obras literárias, mas no cotidiano do indivíduo. Nesta perspectiva, deduz-se que a teoria da interpretação aumenta a sensibilidade do indivíduo uma vez que, ao interpretar as narrativas, ao se colocar no lugar do outro, o ser humano passa a melhor compreender a si mesmo. O fascínio pela temática pesquisada nas reuniões foi o mote para a decisão de dar continuidade aos estudos nesta dissertação com o objetivo de aprofundar conhecimentos sobre a angústia existencial e a autoconsciência.

Os textos e a biografia da autora Clarice Lispector tornaram-se o caminho escolhido para a investigação sendo que o ato de dar sentido ao que acontece é uma atividade tão básica (e, talvez por isso, aparentemente irrelevante) mas, ao mesmo tempo, tão importante – já que uma palavra mal interpretada pode desencadear erros irreparáveis à vida do ser humano. A

experiência vivida a partir da interpretação das narrativas, o autoconhecimento, o amadurecimento e o auto aperfeiçoamento constante também justificam a escolha pelo estudo voltado à hermenêutica. O ser humano é, entre outras coisas, o que interpreta do mundo! O ser humano é, basicamente, a consciência do que interpreta do mundo. O próprio interpretar já compreende a definição que o indivíduo possui de dar sentido ao que acontece. Assim sendo:

A literatura é um registro da consciência humana, o mais rico e mais abrangente que temos. A poesia lírica é o esforço mais bem sucedido do homem, sem dúvida, para descrever qualia [a natureza específica da nossa experiência subjetiva do mundo]. O romance é o esforço mais bem sucedido do homem, sem dúvida, para descrever a experiência de seres humanos individuais que se deslocam através do espaço e do tempo. (LODGE, 2004, p.20)

Levando em consideração escrita, leitura e a própria literatura como um “espelho da realidade”, esta dissertação pretende investigar como se desenvolve a autoconsciência do narrador Rodrigo S. M. retratado na obra literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Através dos estudos sobre a autora, sua biografia, produção literária e fortuna crítica, além da hermenêutica e das teorias da narrativa, o trabalho identifica os recursos técnicos utilizados pelo narrador Rodrigo S.M. para manifestar sua angústia e autoconsciência ao construir o enredo e a personagem Macabéa.

Clarice Lispector é reconhecida como uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX e sua relevância não se limita apenas ao seu estilo ou modo de escrita, mas sim a sua maneira de *olhar, ouvir e sentir* o mundo e transformá-lo em texto. Uma das temáticas recorrentes em sua produção literária é a angústia existencial. Não é possível definir, com precisão, o motivo pelo qual algumas obras literárias atraem o ser humano, mais do que outras. Entretanto, é importante destacar que a paixão por um texto, autor, personagem ou narrativa é uma justificativa mais do que suficiente para a realização de uma dissertação – um trabalho que demanda tanto tempo, disposição e dedicação. Neste sentido, a principal inspiração para a execução deste trabalho é o fascínio pela hermenêutica filosófica além da obra clariceana.

Assim sendo, ao compreender o narrador Rodrigo S.M. como um alter ego de Clarice Lispector e com o objetivo de contextualizar o leitor sobre a trajetória biográfica e produção literária da escritora, o segundo capítulo deste trabalho propõe uma cronologia da vida da mesma. O capítulo prioriza alguns eventos em função de sua recorrência nos textos clariceanos. Em seguida é realizada a apresentação de sua fortuna crítica com a exposição de livros, publicações, artigos, monografias, dissertações e teses relacionadas à obra *A hora da*

*estrela* e aos temas estudados neste trabalho, como a angústia, por exemplo. Os textos de Clarice Lispector são, eventualmente, associados ao movimento filosófico existencialista que é vinculado a autores como Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Fiódor Dostoiévski, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl e Martin Heidegger. A crítica aponta, ainda, que Clarice, a partir de uma linguagem introspectiva, explora recursos como o monólogo interior e o fluxo de consciência para construir seus textos.

No que diz respeito à biografia da autora, Benjamim Moser (2009) emerge como o autor contemporâneo mais contundente com pesquisas aprofundadas relacionadas a fatos biográficos da escritora. Por outro lado, entre os estudiosos de sua produção literária destacam-se Benedito Nunes (1966) com uma pesquisa das personagens clariceanas, além de Olga de Sá (1979), ao afirmar que o estilo de Clarice Lispector se situa no polo simbólico da linguagem com intensa preferência por jogos metafóricos, epifanias, etc. e Nadia Gotlib (1995) que aponta *A hora da estrela* como um romance que, além da narrativa de Macabéa, possui outra narrativa em paralelo: a história de como o romance é construído. Além destes estudiosos, o capítulo aponta diversos trabalhos acadêmicos relacionados à produção literária da escritora ou às temáticas exploradas nesta dissertação. Finalmente, o último tema do capítulo é um resumo do romance a ser, posteriormente, interpretado.

Como embasamento teórico pertinente à atitude interpretativa, o terceiro capítulo deste trabalho apresenta uma pesquisa sobre a hermenêutica, a teoria ou ciência da interpretação. O estudo apresenta a origem etimológica do termo, explica o círculo hermenêutico, que Richard Palmer (2011) define como o próprio movimento incessante entre o leitor e o tema, o que faz com que cada um e ambos possam dar e receber o sentido do texto. Além de Palmer, a pesquisa expõe as perspectivas de Friedrich Schleiermacher (2003), Jean Grondin (1999) e Ernildo Stein (1996). No que diz respeito à atitude hermenêutica destacam-se Palmer (2011), Hans-Georg Gadamer (1998) e, entre outros, Alfredo Bosi (2003) que afirma que a interpretação demanda um olhar cauteloso e atento diante da obra. Uma imersão capaz de captar os diversos momentos coexistentes, de intenções, convenções ideológicas e/ou literárias que constituem o texto. Ao fim do capítulo há, ainda, a reflexão sobre a hermenêutica filosófica com alguns autores mencionados anteriormente além de Heidegger, Dilthey e Bleicher (1992).

A presente dissertação encara a hermenêutica como uma ação filosófica em relação à obra literária e não como um método com a finalidade de dissecar o texto. Diante disso, compreende-se que “tanto na palavra *sentido* quanto na palavra *significado* está implícita a ideia de linguagem como um todo. Se precisamos do sentido e do significado para conhecer,

isto significa que precisamos da linguagem para podermos conhecer” (STEIN,1996, p.26). Assim sendo, a hermenêutica filosófica se configura como uma linguagem com capacidade para elaborar o sentido e a compreensão da verdade permitindo a crítica e a autocrítica neste processo. (GRONDIN, 1999, p.11).

Finalmente, no último capítulo é realizado o estudo sobre as teorias da estrutura narrativa, principalmente no que se refere ao narrador, com Lígia Chiapini Moraes Leite (2002) e Oscar Tacca (1983), a fim de compreender os conceitos, a tipologia e o papel do narrador na literatura. Posteriormente o texto mergulha na reflexão filosófica do existencialismo religioso de Kierkegaard, no qual o filósofo explica que antes da inocência, ou da ignorância existe o nada que se estabelece na infância – quando a criança exerce sua escolha instintivamente, sem o peso da responsabilidade e da culpa. Além disso, discute o existencialismo ateu de Jean Paul Sartre (1978) para o qual o ser humano existe anteriormente à definição de sua essência. Nessa perspectiva, o homem é responsável por o que vir a ser independente de qualquer força ou divindade que justifique ou explique suas ações. Ambos autores elaboram discussões sobre a angústia, assim como Comte Sponville que define a angústia como algo fundamental: “Vai-se renunciar a pensar, porque isso angustia? A viver, porque isso causa medo? A amar porque isso causa dor? Aceitemos, ao contrário, tanto quanto pudermos, [...] e esse é justamente o sinal de nossa sanidade, aceitemos em vez de sofrer e de tremer” (1997, p.17). O último aspecto discutido no capítulo é a autoconsciência do indivíduo. Para exemplificá-lo, Larrosa (1999) cita a obra *Confissões* de Rousseau – que possui um caráter paradoxal uma vez que “por um lado é uma constante e orgulhosa reivindicação da soberania do eu; por outro lado, é uma luta interminável com o desmoronamento desse eu, contra sua radical ausência” (1999, p.24). Assim, ao eliminar tudo o que é alheio a si, tudo o que lhe é estranho, Rousseau não consegue outra coisa a não ser afastar-se de si mesmo, aumentando a sensação de vazio que sente. Rodrigo S.M. cria a personagem Macabéa para lidar com suas inquietudes e, a partir disso, passa a ter autoconsciência. Através da construção desse “ser de palavras” o narrador também lida melhor com sua subjetividade.

## 2 MAIS DO QUE UMA ESCRITORA, UMA SENTIDORA

*Ela não veio para esclarecer o **mistério**, veio para reafirmá-lo.*

- Ester Schwartz

*Ela se deixava conduzir por uma espécie de compulsiva intuição. Era o seu tanto adivinha. Ninguém passa por ela impune. Ela liga e religa o **mistério** da vida e o religioso silêncio da morte. Clarice é uma aventura espiritual.*

- Otto Lara Resende

Com o objetivo de exibir a trajetória biográfica e a produção literária de Clarice Lispector, este capítulo propõe uma contextualização cronológica da vida da autora. Algumas datas e eventos são mais explorados em função de serem destaques na temática de seus textos. Em seguida há uma apresentação de aspectos relacionados à fortuna crítica da escritora com a exposição de livros, publicações, artigos, monografias, dissertações e teses sobre a obra e os temas estudados neste trabalho. Ao final do capítulo há, ainda, um resumo sobre o livro *A hora da estrela*, a ser, posteriormente, interpretado.

### 2.1 Biografia da autora

Nascida na Ucrânia, em Tchetchelnik, com o nome de Haia Pinkhasovna Lispector, em 10 de dezembro de 1920<sup>1</sup>, terceira filha de Pinkouss e de Mania Lispector, Clarice Lispector foi uma autora e jornalista brasileira, reconhecida como uma das mais importantes escritoras do século XX. Sua família, de origem judaica, emigrou para o Brasil, para a cidade de Maceió, em março de 1922. Após algum tempo em solo brasileiro, por iniciativa do pai, à exceção de Tania – uma das irmãs, toda a família muda de nome: o pai passa a se chamar Pedro; Mania, Marieta; a irmã Leia torna-se Elisa; e Haia passa a ser Clarice.

Na biografia de Benjamim Moser (2009), importante estudioso da vida da autora, o biógrafo apresenta os meses anteriores ao nascimento de Clarice de maneira detalhada. O

---

<sup>1</sup> As informações referentes à vida de Clarice foram obtidas em livros e biografias sobre a autora, sites da Internet, nos Cadernos de Literatura Brasileira - Instituto Moreira Salles, no "Inventário das Sombras" de José Castello e fornecidos por João Pires, amigo do site Releituras – página da internet que reúne um significativo número de biografias e bibliografias de importantes nomes da literatura brasileira. A maior parte das datas e informações sobre a vida da autora foram baseadas na página. Disponível em: <[http://www.releituras.com/clispector\\_bio.asp](http://www.releituras.com/clispector_bio.asp)>. Acesso em: 17 ago. 2017.

autor explica que, naquela época, ocorria uma grande onda de ataques sem precedentes na história, cobrindo as cidades da Ucrânia com sangue judeu. Nesses assaltos, uma multidão de agressores invadia as cidades, se espalhando pelas ruas e grupos menores invadiam as casas de judeus “matando sem distinção de idade e sexo todo mundo que encontra[va]m pela frente” (MOSER, 2009, p.45.). O autor relata que as mulheres eram bestialmente estupradas antes de serem assassinadas, e os homens eram obrigados a ceder tudo o que estava nas casas antes de serem mortos.

De acordo com Elisa, uma das irmãs de Clarice, a mãe de ambas, Mania Lispector, teria sofrido um estupro num desses ataques, segundo relata Moser (2009, p.47):

Numa noite que Elisa rememora em seu romance, houve disparos; incêndios se alastravam. Alguma coisa horrível estava acontecendo, mas ninguém sabia o que era. Isso se tornara uma ocorrência bastante comum. “A cada despertar”, escreveu Elisa, “uma surpresa. Nunca se sabia às mãos de quem o tiroteio da noite havia conferido o domínio da cidade.” Mania, tendo a seus cuidados um grupo de refugiados apavorados, não sabia muito bem o que fazer. Decidiu sair da casa e descobrir.

Nessa altura da narrativa de Elisa há uma estranha lacuna. “Era, pois, a ela que cabia agir”, Elisa escreve acerca de sua mãe, “para salvar as filhas, e as mulheres e crianças que se haviam refugiado em sua casa.” Ela saiu.

Nessa saída, Mania teria sido abusada sexualmente e contraíra sífilis, motivo pelo qual Clarice teria sido concebida. Os relatos da própria escritora e de sua irmã Elisa evidenciam que, na época, havia a crença de que uma gravidez poderia ser a cura para a doença. Assim sendo, Clarice seria fruto de uma tentativa de salvar a mãe:

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (LISPECTOR, 1984, p.110-111).

O trecho anterior faz parte de uma crônica em que a autora revela, justamente, o motivo pelo qual teria nascido. Neste sentido, não conseguir curar Mania se torna um fardo que Clarice carrega por toda a vida e que é evidente em diversos momentos de sua escrita. Moser, ao longo de sua obra biográfica, expõe uma infância difícil na qual a biografada precisa assistir à mãe paralisada, sempre dependente de remédios, até sua morte, aos 42 anos, antes que Clarice completasse os 10 anos de idade. Antes da morte da matriarca, no entanto, a

família muda-se para Recife, Pernambuco, em 1925, onde Pedro pretende construir uma nova vida. Com a doença da mãe que ficara parálitica e cada vez mais debilitada, a irmã Elisa se torna responsável por cuidar de todos e da casa. Ao longo da biografia de Moser, é possível identificar diversos momentos que enaltecem a tristeza e, posteriormente, a revolta que Clarice demonstra por não ter conseguido cumprir o propósito para o qual acreditava estar destinada.

Nessa época, ainda com nove anos, é matriculada no Collegio Hebreo-Idisch-Brasileiro, no qual termina o terceiro ano primário e tem a oportunidade de estudar piano, hebraico e iídiche. Já escrevia textos como "Pobre menina rica" – uma peça em três atos, cujos originais foram extraviados. Em 1932, ela, a irmã Tania e a prima Bertha ingressam no tradicional Ginásio Pernambucano, fundado em 1825. Durante esse período, passa a visitar a livraria do pai de uma amiga e lê "Reinações de Narizinho", de Monteiro Lobato, que pega emprestado, já que não tinha condições financeiras para comprá-lo. O acontecimento torna-se tema de um famoso conto de Clarice intitulado "Felicidade Clandestina" pertencente ao volume de mesmo nome.

Em dezembro de 1934, Pedro decide transferir-se para a cidade do Rio de Janeiro com a família. Três anos mais tarde, Clarice ingressa na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, aprende datilografia, faz inglês na Cultura Inglesa e publica seu primeiro conto intitulado "Triunfo" no semanário "Pan". Após a morte de seu pai, em 26 de agosto de 1940, a escritora — talvez motivada por esse acontecimento — escreve diversos contos como "A fuga", "História interrompida" e "O delírio". Os contos são publicados postumamente em *A bela e a fera*, de 1979.

Nos anos seguintes publica reportagens, textos jornalísticos e literários além de artigos para o curso de Direito, começa a namorar o seu colega de faculdade Maury Gurgel Valente, e realiza cursos de antropologia brasileira e psicologia, na Casa do Estudante do Brasil. Em 1942 escreve seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, no ano seguinte casa-se com Maury e conclui o curso de Direito. A obra apresenta uma visão subjetiva da adolescência e, a partir deste primeiro romance – que tem calorosa acolhida da crítica e da apreciação de Antonio Candido, Guilherme Figueiredo, Breno Accioly, Dinah Silveira de Queiroz, Lauro Escorel, Lúcio Cardoso, Ledo Ivo, entre outros, a obra e autora tornam-se temas de análise e de pesquisas de alunos, professores e, sobretudo, leitores curiosos por seus romances, contos, crônicas, livros infantis e fragmentos narrativos. As temáticas exploradas pela autora têm sido estudadas nos mais variados campos como a filosofia, a religião, o estruturalismo, o pós-

estruturalismo, a psicanálise, as teorias feministas, a autobiografia, e inúmeras outras áreas teóricas. (BAILEY, 2007)

Na época de Clarice, alguns críticos apontaram influências de Virgínia Wolf e James Joyce em seus textos, embora a autora afirmasse que nem os havia lido ainda. Já um autor como Lauro Escorel percebe no romance de estreia características que revelam uma “personalidade de romancista verdadeiramente excepcional, pelos seus recursos técnicos e pela força da sua natureza inteligente e sensível” (RELEITURAS, *on-line*).

Durante a Segunda Guerra Mundial, em julho de 1944, muda-se para Nápoles, com o marido para acompanhá-lo na carreira de diplomata. Contudo, na saída do Brasil, a autora já se mostra dividida entre a obrigação de ir e deixar a família e os amigos. Ao chegar à Itália, após um mês de viagem, escreve: “Na verdade não sei escrever cartas sobre viagens, na verdade nem mesmo sei viajar” (RELEITURAS, *on-line*). Nesse período termina seu segundo romance, *O lustre* e recebe o prêmio Graça Aranha pelo livro *Perto do coração selvagem*, que é considerado o melhor romance de 1943.

Entre 1945 e 1947 oferece assistência a brasileiros feridos na guerra, ao trabalhar em um hospital americano, viaja pela Europa e publica *O lustre*, no Brasil. Após o lançamento do livro, a autora vem ao Brasil na função de correio diplomático do Ministério das Relações Exteriores, permanecendo em solo brasileiro por quase três meses. Volta à Europa e, posteriormente, vai morar com a família na Suíça, para onde seu marido havia sido designado como segundo-secretário. Entretanto, em carta às irmãs expõe seu estado de inadaptação: “Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês. É qualquer uma” (RELEITURAS, *on-line*).

No ano seguinte engravida, conclui *A Cidade Sitiada*, e tem seu primeiro filho, Pedro. Na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, a escritora revela que a vida em Berna é de miséria existencial até o nascimento do filho. Em 1949 retorna ao Rio de Janeiro e, no ano seguinte, à Europa, onde mora por seis meses na Inglaterra, na cidade de Torquay. Nesse período sofre um aborto espontâneo, em Londres.

No ano de 1953 nasce, nos Estados Unidos, o segundo filho, Paulo. Entre as atividades de esposa e mãe, Clarice Lispector ainda dedica seu tempo para *A Maçã no Escuro*, os contos de *Laços de Família* e a literatura infantil. A autora mostra-se sempre insatisfeita com o estilo de vida – o que culmina no rompimento do casamento, em 1959, quando retorna com os dois filhos ao Brasil. Aqui, assume a coluna Correio Feminino, no Jornal Correio da Manhã e um ano depois, trabalha no Diário da Noite com a coluna Só Para Mulheres. Ainda em 1960

publica *Laços de Família*, seu primeiro livro de contos e, em 1961, recebe o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro pela coletânea de textos. Ainda neste ano publica *A maçã no escuro* com o qual recebe o prêmio Carmen Dolores Barbosa, sendo considerado o melhor livro de 1962.

Em 1963 compra um apartamento em construção no bairro do Leme e no próximo ano publica o livro de contos *A legião estrangeira* e o romance *A Paixão Segundo G. H.* Em maio de 1965 muda-se para o apartamento comprado em 1963. Durante esse período, sua obra passa a ser vista com outros olhos — tanto pela crítica quanto pelo público leitor. Além disso, a escritora dedica-se à educação dos filhos e à saúde de Pedro — que manifesta um quadro de esquizofrenia, exigindo cuidados especiais.

A madrugada de 14 de setembro de 1966 marca uma tragédia em sua vida, quando sofre diversas queimaduras em seu corpo e na mão direita, ao dormir com um cigarro aceso. O episódio é descrito na biografia de Moser, no capítulo “Um áspero cacto” no qual o autor, em alguma medida, indica o incêndio como “o fruto de um incidente” com uma das amigas de Clarice, Rosa Cass, em um ritual de umbanda:

Em 12 de setembro de 1966, Rosa Cass estava no apartamento de Copacabana de duas irmãs, Gilka e Gilda, praticantes de umbanda. Rosa atravessava um período difícil na vida e uma amiga sugerira que visitasse Gilda, que poderia submetê-la a “uma limpeza”. Durante o ritual de limpeza, para espanto e pavor de Rosa, Gilda foi subitamente possuída por um espírito que inspirou a miúda mulher a agarrar Rosa, erguê-la sobre a cabeça e girá-la no ar. Quando Rosa foi devolvida ao chão, a médium anunciou que a vida de uma amiga próxima estava em perigo. Na época, as duas únicas amigas próximas de Rosa eram Clarice e a romancista Nélida Piñon. Apavorada, ela ficou se perguntando qual das duas estava em perigo, e logo soube a resposta.

Na noite seguinte Nélida lançava sua primeira coletânea de contos, *Tempo das frutas*, evento para o qual convidara Clarice. Poucas horas antes do lançamento, Clarice telefonou para dizer que não poderia ir. Nélida notou que sua voz estava débil, falhando. Várias horas depois, às 3h35 da madrugada, um vizinho avistou fumaça saindo do prédio do outro lado da rua. Alertou o porteiro e eles foram até o prédio de Clarice, onde encontraram o apartamento em chamas (MOSER, 2009, p.411).

Neste trecho da biografia é possível perceber uma interpretação dos fatos a partir de suas crenças e do misticismo que ele atribui não apenas a Clarice, mas a sua obra e sua vida. Moser explica o incêndio no qual Clarice não apenas sofreu graves queimaduras, mas também, por pouco, não teve uma de suas mãos — a direita, com a qual ela escrevia — amputada. É importante observar, entretanto, a presença de uma ambiguidade no texto do biógrafo que, apesar de levar em consideração a questão mística da autora, também vincula o acidente do incêndio ao vício em tabacos e medicamentos:

Os dois vícios de Clarice, os cigarros e os remédios para dormir, cobravam finalmente seu preço. Ela dormia numa cama de solteiro, junto a uma janela com cortinas, e sempre tivera problemas com o sono, indo dormir por volta das nove e levantando nas primeiras horas da manhã. Naquela noite, depois de tomar suas pílulas, ficou fumando na cama. Quando acordou o quarto estava em chamas. Seu filho Paulo tirou-a do quarto incendiado e tocou insistentemente a campainha do apartamento vizinho (MOSER, 2009, p.412).

Seu quarto fica totalmente destruído. Com inúmeras queimaduras pelo corpo, passou três dias sob o risco de morte — e dois meses hospitalizada. O acidente muda completamente a vida de Clarice já que as inúmeras e profundas cicatrizes fazem com que a escritora caia em depressão, apesar de todo o apoio recebido de seus amigos. Para se recuperar das queimaduras passa por inúmeras cirurgias e fica isolada, sempre escrevendo. No ano seguinte publica crônicas no *Jornal do Brasil* e lança *O Mistério do Coelho Pensante* que, em 1968, é agraciado com a "Ordem do Calunga", concedido pela Campanha Nacional da Criança. Nesse ano realiza diversas entrevistas para a revista "Manchete" na seção "Diálogos possíveis com Clarice Lispector", ministra palestras na Universidade Federal de Minas Gerais e na Livraria do Estudante, em Belo Horizonte e publica *A mulher que matou os peixes*, outro livro infantil, ilustrado por Carlos Scliar.

No ano de 1969 publica a obra *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* que ganha o prêmio "Golfinho de Ouro", do Museu da Imagem e do Som. No ano seguinte começa a escrever um novo romance e conhece Olga Borelli, de quem se torna grande amiga. Em 1971 publica a coletânea de contos *Felicidade clandestina*, volume que inclui o famoso conto *O ovo e a galinha* – escrito sob o impacto da morte do bandido Mineirinho, assassinado pela polícia com treze tiros, no Rio de Janeiro. No ano de 1973 publica *Água viva*, obra na qual estava trabalhando por três anos. Ainda neste ano lança *A imitação da rosa*, com quinze contos já publicados anteriormente em outras coletâneas.

No ano de 1974 intensifica a atividade como tradutora para manter-se financeiramente equilibrada, publica outro livro infantil intitulado *A vida íntima de Laura* e dois livros de contos que são “A via crucis do corpo” e “Onde estivestes de noite”. O ano marca outro impasse na vida da escritora: seu cão, Ulisses, lhe morde o rosto, fazendo com que ela se submeta a cirurgia plástica reparadora realizada por seu amigo Dr. Ivo Pitanguy.

O ano de 1975 marca uma participação no I Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, Colômbia com a amiga Olga Borelli como companheira de viagem. No dia de sua apresentação sente-se indisposta e pede a alguém que leia o conto “O ovo e a galinha”, não apresentando a fala sobre a magia que havia preparado para a introdução da leitura. Muito

embora minimizada, essa participação tem muito a ver com as palavras ditas por Otto Lara Resende, conhecido escritor, em um bate-papo com José Castello: "Você deve tomar cuidado com Clarice. Não se trata de literatura, mas de bruxaria". Otto refere-se, nesse sentido, ao complexo misticismo vinculado à imagem de Clarice e baseava seus estudos em Claire Varin, professora de literatura canadense que escreveu dois livros sobre a biografada. Segundo ela, só é possível ler Clarice tomando seu lugar — sendo Clarice. "Não há outro caminho", ela garante.

Moser (2015) explica<sup>2</sup> esse misticismo em função da crença de uma conexão, atualmente rara, entre o glamour e a feitiçaria, uma vez que o mesmo era uma característica que confundia, alterava formas, investia a ideia de uma aura misteriosa. Nesse sentido, Clarice, por sua escrita, obra, vida e personalidade, sempre fora rotulada de glamorosa e, em função disso, capaz de criar uma imagem diferente da realidade na mente de quem a observasse.

A lendariamente bela Clarice Lispector, alta e loira, adereçada com os vistosos óculos escuros e as joias volumosas que caracterizavam uma "grande dame" do Rio de Janeiro na metade do século 20, correspondia à definição atual de glamour. Ela foi jornalista de moda por anos, e sabia como se vestir para o papel, mas é no sentido mais antigo da palavra que Clarice Lispector é glamorosa: como lançadora de feitiços, literalmente encantadora, seu nervoso fantasma assombrando todos os ramos da arte brasileira (MOSER, 2015, *on-line*).

Moser (2015) explica ainda que, após sua morte, a mitologia envolvendo a autora se tornou ainda maior. Além disso, atrela a ideia de bruxaria em Clarice Lispector pelo fato de ela ser, de algum modo, um dos primeiros registros tão completos da vida de uma mulher casada e mãe; uma mulher ocidental, burguesa e heterossexual, que não começou a escrever tarde, ou parou ao se casar e ter filhos, ou sucumbiu às drogas e ao suicídio. "Uma mulher que, como muitos escritores homens, começou na adolescência e continuou a escrever até o fim. Uma mulher que, em termos demográficos, era exatamente como a maioria de seus leitores". (MOSER, 2015, *on-line*).

Em 1976 participa, em Buenos Aires, Argentina, da Segunda Exposición — Feria Internacional del Autor al Lector, onde recebe muitas homenagens e é agraciada, em abril, com o prêmio concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, pelo conjunto de sua obra. Grava um depoimento no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em outubro,

---

<sup>2</sup> Informações obtidas em: FOLHA de São Paulo. A bruxaria literária de Clarice Lispector. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/08/1662854-a-bruxaria-literaria-de-clarice-lispector.shtml>>. Acesso em 10 de set. de 2017.

dirigido por Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e por João Salgueiro, diretor do MIS. Em maio desse ano corre o rumor de que a escritora não receberia mais nenhum jornalista. Nesse período, José Castello, escritor, jornalista e biógrafo da autora, relata, posteriormente, em algumas entrevistas<sup>3</sup>, ter enviado um conto para Clarice, e ter sido surpreendido com a seguinte resposta: “com medo ninguém faz literatura”. Para o jornalista, a escritora não cultivava o menor interesse em ser ou parecer inacessível:

Não era o desejo de ser, ou parecer, inacessível que a guiava. Clarice desconfiava, mesmo, das palavras. Desconfiava da própria literatura, que ela via como algo de que não podia se livrar. Não via como uma escolha, mas como uma espécie de condenação. Ela conhecia muito bem o universo pedante, retórico, vazio do mundo literário, pelo qual sempre sentiu grande repulsa. Para Clarice, a literatura era, de fato, uma questão de vida ou morte - e não um luxo, ou uma afetação. Não era uma carreira, ou um projeto intelectual, ou um instrumento de afirmação existencial. Era um destino - com tudo o que essa palavra carrega de mais difícil. A idéia de destruir as palavras surgiu de sua desconfiança em relação às próprias palavras. Ela conhecia a precariedade (humana) da palavra, suas limitações, seus engodos. Clarice desejava ir além das palavras para tocar, enfim, o real. Nesse sentido, a literatura, em vez de instrumento, era um obstáculo, que ela devia ultrapassar e vencer. Essa era uma posição solitária e radical, que ainda hoje desperta muitas incompreensões. (REVISTA, 2007, *on-line*)<sup>4</sup>

Castello também revelou ter conseguido algumas respostas célebres da escritora que tinha um modo peculiar e profundo de encarar a escrita:

J.C. "— Por que você escreve?  
C.L. "— Vou lhe responder com outra pergunta: — Por que você bebe água?"  
J.C. "— Por que bebo água? Porque tenho sede."  
C.L. "— Quer dizer que você bebe água para não morrer. Pois eu também: escrevo para me manter viva." (RELEITURAS, *on-line*).

Nos últimos anos de vida, enquanto escreve *A hora da estrela* com a ajuda da amiga Olga, já produz alguns fragmentos de texto e notas para o novo romance, intitulado *Um sopro de vida*. No ano de 1977 o jornal "Última Hora" passa a publicar, a partir do mês de fevereiro, semanalmente, as suas crônicas. Ainda nesse mês, é entrevistada pelo jornalista Júlio Lerner para o programa "Panorama Especial", TV Cultura de São Paulo, com a condição de apenas permitir a transmissão do programa após a sua morte. Escreve um livro para crianças, que seria publicado em 1978, sob o título *Quase de verdade*, além de produzir, ainda, doze

<sup>3</sup> Informações obtidas em: POSFACIO. “O grande problema da internet é que ela tende à superficialidade, à fragmentação”, entrevista com José Castello. Márwio Câmara em 18 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/11/18/entrevista-jose-castello/>>. Acesso em: 11 de set. de 2017.

<sup>4</sup> Informações obtidas em: REVISTA do Instituto Humanitas Unisinos IUH OnLine. EDIÇÃO 228 | 16 julho 2007. “Ninguém lê Clarice sem ser devastado pelo que lê”. Edição 228. 16 de julho de 2007. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1137&secao=228](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1137&secao=228)>. Acesso em: 11 de set. de 2017.

histórias infantis para o calendário de 1978 da fábrica de brinquedos "Estrela", intitulado *Como nasceram as estrelas*. Publica *A hora da estrela* e morre, no Rio de Janeiro, no dia 9 de dezembro de 1977, um dia antes do seu 57º aniversário vitimada por uma súbita obstrução intestinal, que posteriormente soube-se ter sido motivada por um adenocarcinoma de ovário irreversível. No dia 28 de dezembro do mesmo ano, a TV Cultura, transmite a entrevista gravada com Clarice.

No primeiro ano após sua morte, três livros são publicados: entre eles estão o romance *Um sopro de vida – Pulsações*, que é constituído de fragmentos reunidos por Olga Borelli; o de crônicas que já haviam sido publicadas anteriormente, *Para não esquecer*, e o infantil, *Quase de verdade*. Neste ano, *A hora da estrela* é agraciada com o prêmio Jabuti de “Melhor Romance”.

Entre 1979 e 1984 é lançada a obra *A bela e a fera* – contendo contos publicados esparsamente em jornais e revistas; *Clarice Lispector – Esboço para um retrato*, de Olga Borelli, e *A descoberta do mundo* – obra que reúne a quase totalidade de crônicas publicadas no Jornal do Brasil, no período de 1967 a 1973.

No ano seguinte, *A hora da estrela* recebe dois prêmios na 36ª edição do Festival de Berlim: da Confederação Internacional de Cineclubes — Cicae, e da Organização Católica Internacional do Cinema e do Audiovisual — Ocic. O longa-metragem homônimo, dirigido por Suzana Amaral, com roteiro de Alfredo Oros, também é premiado e Marcélia Cartaxo recebe o Urso de Prata de "Melhor Atriz".

Os anos posteriores são marcados por inúmeras homenagens em sua memória. Nos dez anos de sua morte é criado o Arquivo Clarice Lispector do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB, no Rio de Janeiro, composto por documentos doados por Paulo Gurgel Valente. Além disso, seus textos são, frequentemente, encenados como *A paixão segundo G. H.* na capital francesa, no teatro Gérard Philippe, em montagem de Alain Neddam; *Clarice – Coração selvagem*, adaptado e dirigido por Maria Lúcia Lima, com Aracy Balabanian, em 1998; *Que mistérios tem Clarice*, adaptado por Luiz Arthur Nunes e Mário Piragibe estreia no teatro N. E. X. T., entre outros.

Diversas obras sobre a produção literária e biografia da autora também são lançadas como, por exemplo, *Cartas perto do coração* organizada e publicada por Fernando Sabino, em 2001, contendo correspondência que manteve com a escritora de 1946 a 1969. No ano seguinte é lançada a antologia de cartas de e para a escritora selecionada por Teresa Montero *Correspondências — Clarice Lispector*. Ainda neste ano a Embaixada do Brasil na Ucrânia e a Prefeitura de Tschetchelnik se associam em homenagem à memória da escritora, inaugurando

uma placa com dados biográficos gravados em russo e em português, que é afixada na entrada da sede da administração municipal.

Em 2004, os manuscritos de *A hora da estrela* e parte dos livros que pertenciam à biblioteca pessoal de Clarice Lispector são confiadas por Paulo Gurgel Valente à guarda do Instituto Moreira Salles, que lança, em dezembro, edição especial dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicada à vida e à obra da autora.

No dia 11 de março de 2005, um artigo publicado no jornal "The New York Times", descreve a escritora como o equivalente de Kafka na literatura latino-americana. A afirmação foi feita por Gregory Rabassa, tradutor para o inglês de Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e de Clarice. Outra relevante homenagem feita para a escritora recentemente foi uma estátua do escultor Edgar Duvivier em maio de 2016. A obra de arte foi a primeira de uma artista mulher, no Leme – bairro da zona sul do Rio de Janeiro no qual a escritora morou por 12 anos. A estátua é fruto de um esforço coletivo de Teresa Monteiro, biógrafa da escritora e organizadora do livro *Minhas Queridas*, junto da atriz Beth Goulart, que a interpreta na peça *Simplesmente Eu, Clarice Lispector*. Monteiro e Goulart fizeram um abaixo-assinado pedindo a instalação da obra que conta, ainda, com a presença de Ulisses, o cachorro de estimação de Clarice.

A edição de novembro de 2017 da revista Cult fez um Dossiê dedicado a homenagear os quarenta anos de falecimento da autora com sete reportagens inéditas sobre sua vida e produção literária. Os títulos e temas são apresentados a seguir. São eles: Em boa companhia crítica – que explora a opinião crítica de grandes nomes como Antonio Candido, Sergio Milliet e Álvaro Lins sobre a escritora, por Welington Andrade; Cúmplices de Clarice, que apresenta o lançamento de uma edição comemorativa do romance *A hora da estrela*, em edição de luxo, com capa dura, sobrecapa em papel vegetal e um caderno em papel couchê, por Fabio Weintraub; Três cartas de Clarice Lispector, que apresenta três diferentes destinatários, em três diferentes décadas, com três diferentes propostas mas nas quais discute as relações entre literatura e vida, por Nádia Battella Gotlib; Clarice Lispector na imprensa brasileira, que aborda os pseudônimos da escritora, por Aparecida Maria Nunes; Duas meninas, dois professores: interditos, que discorre sobre dois textos da autora, por Ricardo Iannac; Herdemos Clarice, que problematiza o modo particular da escrita clariceana, por Roberto Corrêa dos Santos; e Perto de Clarice, histórias de quem conviveu com a escritora, que explora a perspectiva de conhecidos da mesma, por Amanda Massuela.

Sua magnitude, complexidade e importância mais do que como escritora, mas como ser humano, pode ser percebido no trecho a seguir, em que Caio Fernando Abreu escreve

sobre o impacto e a impressão que teve quando a viu pela primeira vez. Sua escrita e personalidade seguem encantando públicos das mais variadas idades ao longo dos anos:

Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. [...] Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima, mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. (ABREU, 2002, p.414-415)

A descrição anterior sobre Clarice é apenas uma das muitas impressões escritas por conhecidos e amigos da autora. Essa impressão, assim como a densidade dos textos e o que deles emerge revelam traços da profundidade e humanidade da autora.

## 2.2 Fortuna Crítica

Clarice possui uma vasta quantidade de trabalhos de investigação como artigos, monografias, dissertações e teses relacionadas a sua produção literária e biografia. Em sua maioria, os trabalhos são direcionados às vertentes filosófica, judaica e psicanalítica. Entre os pesquisadores da autora estão Benedito Nunes (1995), Lúcia Helena (2000), Regina Pontieri (1999), Nelson Vieira (1989), Berta Waldman (1998), Yudith Rosenbaum (2006), entre outros. No que diz respeito às interpretações de sua escrita, elas geralmente são leituras focadas no gênero, no social e no místico. Além disso, seus textos são frequentemente associados ao movimento filosófico existencialista, atrelado a autores como Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Fiódor Dostoiévski, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl e Martin Heidegger através de uma linguagem introspectiva na qual explora o monólogo interior e o fluxo de consciência. Ao transpor para o papel seus dilemas existenciais a escritora desperta um tipo de leitura para o autoconhecimento em que o leitor é comumente exposto a questões profundas da subjetividade humana.

Entre os principais estudiosos da obra da autora, Benedito Nunes se destaca com uma pesquisa sobre as personagens de alguns textos da escritora. O autor aponta Ana do conto “O amor”, Martim de “A maçã no escuro” e G. H. da obra *Paixão segundo G. H.* para apresentar a percepção da realidade de Clarice já que, segundo ele, “é sempre possível encontrar na

literatura de ficção, principalmente na escala do romance, uma concepção-do-mundo, inerente à obra considerada em si, concepção esta que deriva da atitude criadora do artista, configurando e interpretando a realidade” (NUNES, 1966. p. 15). Nunes defende que a produção clariceana é carregada de “afinidades marcantes com a filosofia da existência”. Diante disso, acredita que a interpretação de suas obras se torna mais coerente à luz de autores como Heidegger, Sartre e Kierkegaard a partir do viés da subjetividade humana, da filosofia e da angústia existencial. O autor (NUNES, 1995, p. 135-136) destaca, ainda, sobre a escrita de Clarice:

Encontramos no estilo de Clarice Lispector (entendendo-se por estilo aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes que correspondem a um conjunto de traços característicos) certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio, e do silêncio à palavra. De teor expressivo densamente metafórico, mas alcançado já a partir de *A cidade sitiada*, um alto nível de abstração conceptual, dotado em geral de elevado grau de ênfase, com uma entonação patética que os freqüentes registros interjeitivos da frase – como apóstrofes, exclamações e interrogações acentuam, o estilo de Clarice Lispector tem na repetição o seu traço de mais largo espectro.

Ainda sobre sua escrita, de acordo com Nunes (1995), uma de suas particularidades é a repetição dos mesmos termos e das mesmas frases – um recurso que os antigos retóricos avaliam como uma maneira habilidosa de exprimir a paixão de modo mais forte e enérgico. Outra característica de seu modo de escrever é que o autodilaceramento clariceano conserva a força fatal e trágica de uma *hybris* na qual existe uma correspondência significativa entre o sentido latente da obra e o “estado geral do mundo”. Nesta perspectiva, Nunes (1995, p.154) considera que escrever como pensar tornou-se tanto uma atividade problemática quanto problematizante já que:

O que parece um descomedimento, sujeitando o escritor ao sentimento de fracasso, é a contingência do ato de escrever, que transgride as representações do mundo e os padrões correntes da linguagem. A literatura de “ficção” estranha a realidade de “fachada”, e, à semelhança do pensamento filosófico, implica um questionamento extraordinário, fora da ordem e sobre o que não está dentro da ordem.

No que se refere à obra a ser posteriormente interpretada. Em relação ao narrador de *A hora da estrela*, Nunes (1995) afirma que Rodrigo S.M. é, na verdade, Clarice Lispector, e que Clarice, por sua vez, é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary:

Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce ao lado de Macabéa. Também ela persona, em sua condição patética de escritora (culpota

relativamente à moça nordestina), finge ou mente – mas sabendo que finge ou mente – para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. Está diante dela como de si mesma. (NUNES, 1995, p. 169).

Gotlib (1995, p. 287), por sua vez, explica que nesse romance, além do enredo que envolve a personagem Macabéa, há outra história em paralelo: a história de como o romance é feito. “Parece, aliás, que Macabéa acha-se entranhada no narrador e aos poucos vai dele se desgarrando”. O romance possui, neste sentido, um ‘pacto ficcional’ que ultrapassa o sentido de se tratar de ficção na qual um autor inventa um livro, “mas no sentido de que é esta história de que se compõe, ‘na verdade’, o romance. Ele nos conta como inventa a personagem de seu romance, Macabéa, que nasce, cresce, trabalha, namora, sonha e morre”. (1995, p. 287). Além disso, a qualidade do romance não está propriamente em cada tipo de construção de histórias, mas sim no sistema de tensão dialética criada pelo conflito entre as inúmeras construções, em que os temas do amor e da morte relacionam-se mutuamente:

criar é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro que se faz com autonomia, já como sujeito da sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador. A vida da obra supõe a morte de seu autor. Clarice ama Rodrigo, que ama Macabéa, que ama o moço bonito, que a mata, matando assim o narrador, Rodrigo, e, por conseqüência, a autora implícita, Clarice. Mata Macabéa justamente no momento em que esta se insurge como sujeito que deseja o outro, arriscando-se a construir ou inventar uma história sua, impossível num sistema fundado nos horrores da discriminação. (GOTLIB, 1995, p. 470).

A partir da leitura dos textos de Clarice e dos estudos críticos no que se refere à peculiaridade de suas obras, de modo geral, é possível observar que a escrita clariceana sempre alcança as dimensões mais profundas da mente de suas personagens. Percebe-se, portanto essa, como a principal ou mais recursiva característica de seu estilo de escrita. O enredo de suas narrativas dificilmente tem maior importância no texto e as ações, se e quando ocorrem, têm uma função mais ilustrativa, a fim de revelar as características psicológicas das personagens. A maior parte dos textos de Clarice são histórias sem começo, meio ou fim. Isso não se percebe, por exemplo, em *A hora da estrela*, obra na qual a autora, ironicamente, através do narrador Rodrigo S. M., se propõe a “quebrar essa tradição”. É o que o narrador Rodrigo S.M. anuncia logo nas primeiras páginas do romance: “Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1977, p.12-13). A não priorização dos fatos pode ser um dos motivos pelos quais a autora se denominava, mais do que uma escritora, como uma “sentidora” – que transformava em textos aquilo que sentia.

Ainda em relação ao seu estilo, em seus textos, o tempo é psicológico, uma vez que o narrador se vale de recursos como o monólogo interior e o fluxo de consciência. O espaço exterior também possui pouca importância, já que a narrativa é centralizada no espaço mental das personagens. As características físicas das personagens ficam em segundo plano e, muitas, inclusive, não apresentam sequer nome. As personagens criadas por Clarice Lispector percebem-se em um mundo absurdo e esta percepção ocorre, geralmente, diante de um fato inusitado – inusitado, ao menos, para a personagem. Neste ponto ocorre a “epifania”, ou seja, o momento em que a personagem desperta para a vida e para situações a ela pertencentes que em outra instância passariam despercebidas. Esse fato provoca um desequilíbrio interior que muda a vida da personagem dali em diante.

Para Olga de Sá (1979), que também possui pesquisas sobre a autora, o estilo de Clarice Lispector situa-se no polo simbólico da linguagem, ou seja, nele sobressaem as operações localizadas no eixo da seleção-substituição. Diante disso, a “metáfora estranhada, oposta aos lugares comuns, constituirá um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector”. Isso significa que em seus textos há uma preferência pelos jogos metafóricos, nos quais “se criam as associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contiguidade” (SÁ, 1979, p. 112).

Sobre a escritura epifânica – recurso frequente nos textos de Clarice, Sá (1979, p. 160) afirma que ele é do domínio do narrador:

Segundo a lição de Joyce, é na página escrita, na alta montagem dos recursos de estilo que se configura o momento epifânico. Fora da página, ele não existe. O silêncio que ameaça a personagem é um recurso, uma técnica, para realçar o imperativo da fala, a necessidade da narrativa como necessidade do próprio viver. Nesse jogo de desgaste que se preenche a si mesmo, se percebe como o tornar possível o impossível venha a ser autêntica necessidade do homem. Como exprimir o inexpressivo seja a sofrida glória do escritor. Ou vice-versa, barthesianamente, “inexprimir o exprimível”.

Com relação ao romance central desta dissertação, para Sá (1979) ele não apenas recolhe todos os problemas da narrativa dos outros romances de Clarice, mas também muitas de suas imagens:

Ironia e maiêutica da ficção, esse pequeno grande livro constitui o último coágulo de uma escritura toda voltada para a pesquisa a respeito das correspondências entre ser e linguagem, escritura que Clarice Lispector, sempre paradoxal, traçou à tinta de escrever, pouco antes de cumprir com a própria morte, sem “gran finale”, o destino da sua Maca. Não silenciada aspiração pela palavra adequada – é isto, por certo, que perfaz propriamente a vida e a essência da linguagem. Nesse desejo revela-se nossa finitude [...]. Através dessa finitude, se expressa a nossa consciência humana da

morte, a qual, sem falar e buscando linguagem, vai tendendo em direção ao próprio fim. (SÁ, 1979, p. 215-216).

Clarice é uma produtora de mundos uma vez que tem consciência de que a linguagem concebe o real, mas apesar disso não pôde colocar, na sua ficção, o escrever acima da vida. O ato de escrita e, por consequência, o *estar viva* sempre foi para Clarice uma tarefa ambígua uma vez que, ao escrever, a autora não apenas se compreendia, mas também compreendia o mundo no qual estava inserida. Nas palavras de Sá (1979, p. 218):

[...] Clarice viveu como produtora de signos. Mas linguagem para ela, sempre foi expressão que se trai, produção que ‘inventa o real’, sabendo que o perde. Daí sua aspiração ao sensorial, e/ou ao silêncio. Aspirou continuamente à possibilidade do “qualissigno”, à qualidade pura, porque “toda palavra tem uma porta secreta por onde o ser escapa”.

Além destes aspectos gerais sobre a escrita da autora, entende-se que é fundamental conhecer alguns dos trabalhos relevantes nos quais as temáticas exploradas nesta dissertação são abordadas. Cabe ressaltar que embora muito já se tenha estudado, muito ainda há para estudar: afinal, cada leitura de um texto emerge de um universo de leituras distintas – dois indivíduos podem olhar para determinada obra literária de diferentes maneiras. O trabalho não pretende alcançar toda a crítica da obra clariceana, mas apresentar, neste subcapítulo, alguns trabalhos nos quais os assuntos discutidos nesta dissertação já foram, em alguma medida, explorados. Diante disso, as pesquisas a seguir são, em algum ponto, relacionadas ao narrador, à angústia e à autoconsciência na escrita clariceana, além de produções que se voltam para a investigação do romance *A hora da estrela*. É importante destacar que o objetivo desta etapa é ampliar os horizontes de leitura, conhecimento e pesquisa a respeito da produção acadêmica existente acerca de Clarice Lispector, uma vez que a autora não emitirá juízos de valor ou críticas sobre os trabalhos a seguir apresentados.

Uma recente e relevante pesquisa relacionada ao narrador nas obras de Clarice pode ser identificada em dois diferentes estudos de Maria Eloísa de Souza Ivan. O primeiro é a tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie intitulada: *Um narrador e sua criatura: uma leitura do duplo em Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, em 2015; e a dissertação do Mestrado em Letras - Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em 2001, intitulada *A hora da estrela: uma narrativa especular*. Os dois estudos discutem a figura do narrador nas obras da autora. A dissertação *O fim do eu e o mim sem fim: a crise do narrador em Malone muert e A hora da estrela*, também de Wilker Leite de Souza, realizado em 2015, pela

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo é outro exemplo de pesquisa recente voltada ao narrador no romance clariceano. De acordo com Souza (2015), em função da memória textual de seu autor implícito, o narrador-escritor Rodrigo S. M. fracassa ao criar uma história aos moldes do realismo formal. Além disso, ao se esforçar para estabelecer uma distância segura em relação ao texto, replica nele não apenas a si mesmo, mas, sobretudo, motivos, episódios e, até mesmo, diálogos de personagens de obras anteriores. Paradoxalmente, a busca por firmar-se como senhor absoluto do processo ficcional apenas enfatiza o quanto ele é objeto desse processo.

Outra pesquisa pertinente ao estudo aqui proposto é a dissertação *Da angústia e do gozo: um percurso psicanalítico na escrita de Clarice Lispector*, de Valdelice Nascimento de França, do Mestrado em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. O trabalho explora as possíveis articulações com o conceito de angústia e gozo nos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan a partir da escrita de Clarice Lispector. A dissertação explica os modos de subjetivação da arte que estão em jogo na clínica, a partir do conceito de sublimação de Freud e Lacan, além de explorar as relações da arte com a psicanálise, a partir do conceito de *unheimlich* para Freud. França (2012, p.12) justifica o recurso à literatura e à obra de Clarice para discutir conceitos psicanalíticos no segundo capítulo da dissertação quando afirma que “a arte, segundo Lacan, nos dá a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto”. Na perspectiva proposta no estudo, afasta-se da metáfora do psicanalista como decifrador da arte para pensá-la como um modo de propor questões ao psicanalista.

Um desdobramento relevante proposto no trabalho ocorre no último capítulo no qual é realizada a contextualização do conceito de gozo desenvolvido por Lacan ao longo dos seus seminários e a proposta de uma hipótese que vislumbra a escrita de Clarice como uma escrita gozante e, portanto, distinta da escrita mística na qual ela é geralmente vista. Assim sendo, para França (2012, p. 75), Clarice Lispector ensina ao leitor sobre sua verdade que não é outra coisa senão o que insiste e se repete ao longo de sua obra: de que escrever é um tipo de ordem ou obrigação, muito mais do que prazer.

Diante disso, a pesquisadora ressalta que o gozo é, também, desprazer e pulsão de morte e que a arte pode se situar mais do lado do além do princípio do prazer, do excesso, do que não serve para nada – definição do gozo. “É isto que a obra de Clarice testemunha. Em diversos momentos de sua obra, Clarice declara que a escrita não lhe trouxe a paz tão procurada” (2012, p.76). Finalmente, a pesquisa de Valdelice conclui que uma existência que se fundamenta na negação, na ausência e no apagamento não conseguiria estar em outro lugar

que não fosse o espaço neutro e inalcançável da literatura. O espaço literário, neste sentido, “não é um meio de subjetivação ou de apropriação do Eu, mas de exposição da falta a ser do sujeito” (FRANÇA, 2012, p. 77). Por isso, o principal papel desse tipo de escrita, que França denomina como escrita gozante é menos a constituição do Eu do escritor do que sua perda no texto e a inscrição de um gozo.

A dissertação de Tânia Cristina Souza Borges - “*A culpa é minha*” ou “*A hora da estrela*”? : uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2014, é outra pesquisa realizada sobre a obra a ser posteriormente interpretada neste trabalho e que possui como eixo de investigação o ponto de vista do narrador numa tentativa de representação de seu outro de classe. Neste sentido, Borges (2014) encara o romance a partir de três perspectivas: avaliando o conjunto da obra da autora; realizando um recorte da tradição literária brasileira; e pelo *close Reading* ou “leitura atenta”: uma técnica conhecida internacionalmente que se configura como uma leitura sem pressa e sem pretensões e preocupações teóricas. Segundo Borges, a hipótese central do trabalho é a de que, em *A hora da estrela*, a visão do narrador permite perceber aspectos importantes sobre a relação do intelectual brasileiro com seu outro de classe, a quem conhece apenas como fantasmagoria criativa. O trabalho possui um foco direcionado a uma leitura social do texto de Clarice.

Outro exemplo de investigação acadêmica é *O direito ao grito: a metáfora em A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Trata-se de uma dissertação defendida no Mestrado em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul de Homero Bergamaschi Dutra que se propõe a estudar a linguagem clariceana na obra em questão a partir da utilização da metáfora. O trabalho dedica-se a compreender as várias interpretações e significações do texto e verificar o modo como elas colaboram na coesão e coerência dos diferentes enredos presentes no romance. Os principais autores utilizados como amparo intelectual para a análise são Heidegger e Ricoeur, dentre outros filósofos e estudiosos. O trabalho também utiliza a hermenêutica como caminho de interpretação. Entre as considerações mais significativas observadas no trabalho, pode-se destacar a ideia de que: “o texto de Clarice Lispector nos oferece a entrada a um labirinto existencial, mas não garante uma saída segura” (2007, p.123). O autor da pesquisa conclui que ao adentrar no universo da escritora é impossível não sair transformado, uma vez que os leitores: “incorporam a si elementos que, ao mesmo tempo, os aproximam dessa escrita transcendental, os jogam com todas as forças de volta ao mundo, para que, com ele, interajam e ofereçam as suas próprias interpretações” (2007, p.124).

A dissertação de Katya Queiroz Alencar (2010) intitulada *Mito e paródia em A hora da estrela*: ressonâncias de tradições secularizadas defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora também estuda *A hora da estrela*. Entretanto, Alencar (2010) procura aproximar Clarice Lispector da tradição judaica, vinculando-a à interpretação de textos sagrados. Neste sentido, resgata nessa obra literária, a presença de relatos míticos das Escrituras judaico-cristãs, e busca mostrar que esses relatos foram retomados e reatualizados através da paródia. A fundamentação teórica do trabalho é baseada nas obras de Nelson Vieira, Nádja Gotlib e Berta Waldman – para discutirem a produção de escritores judaico-brasileiros. Mircea Eliade aborda o mito e Linda Hutcheon problematiza a paródia. Já a metodologia empregada no estudo é a qualitativo-interpretativa, baseada em análises descritivas e comparativas de textos literários e teóricos. Na conclusão do trabalho, Alencar (2010) afirma a existência de uma aproximação de Lispector a múltiplas tradições culturais, especialmente a judaica que Clarice escamoteava quando questionada sobre o assunto.

O artigo “*Então eu grito*”: *encontro entre narrador, personagem e leitor em A hora da estrela* de Genilda Azerêdo e Jenison Alisson dos Santos propõe uma articulação do uso da metaficção no romance *A hora da estrela*. Os autores avaliam a obra como inovadora, no sentido de que faz o uso de uma escrita complexa e experimental com a intenção de revelar ao leitor o *status* do seu romance como construção ficcional enquanto, paralelamente, convida-o a participar do processo de atribuição de significados ao texto, subvertendo assim a ideia tradicional do ato de construir narrativas. Azeredo e Santos (2015) concluem que os leitores de *A hora da estrela* (1998), em função dos recursos metaficcionais utilizados pela narrativa, são conduzidos para os bastidores de um espetáculo e convidados a observar a mecânica envolvida em seus acontecimentos. Além disso, os múltiplos níveis diegéticos da ficção propõem um desafio para o leitor, possibilitando linhas de conflito e indagações que passam pelo social, existencial e, até mesmo, mais intelectual. Em função disso, percebem a obra como singular e complexa em sua plenitude, pela natureza polissêmica de seu conteúdo, firmando-se como uma fonte substancial para os estudos literários, em especial devido à sua faceta metaficcional.

Finalmente, observa-se nos trabalhos mencionados, anteriormente, que, a maior parte, apesar de abordarem a mesma obra e, embora até mencionem temas como a angústia e a autoconsciência, não tratam o assunto com o mesmo enfoque da presente dissertação.

## 2.3 Resumo da Obra

Apesar de ser um texto bastante conhecido em função, entre outros fatores, de estar entre as leituras obrigatórias do vestibular de universidades federais como a UFRGS, por exemplo, é indispensável apresentar um resumo sobre a obra a ser estudada neste trabalho. De acordo com a perspectiva de Gotlib (1995), o romance possui dois enredos que se intercalam ao longo na narrativa. O primeiro envolve o narrador Rodrigo S. M. – a maioria das críticas e interpretações do romance apontam-no como o alter ego de Clarice Lispector – que é o responsável por construir e narrar a trajetória de Macabéa – uma jovem alagoana de 19 anos, órfã de pai e mãe, criada por uma tia muito religiosa, moralista e com certo prazer mórbido em castigar a sobrinha. Após uma infância miserável, sem quaisquer noções de conforto ou amor, Macabéa vai para a cidade grande com a tia – que logo morre. Embora tenha estudado pouco e não saiba escrever direito, a alagoana faz um curso de datilografia e consegue um emprego, no qual recebe menos de um salário mínimo, sobrevivendo a uma realidade de extrema pobreza.

A protagonista é um verdadeiro desastre em forma humana: além de cheirar mal, por raramente tomar banho, ter dificuldade de dormir, em função da tosse persistente, da azia – por beber café frio antes de se deitar – e da fome (que disfarçava ao comer pedaços de papel), seus hábitos e manias também são pouco convencionais: para aliviar a solidão e o vazio de sua existência se distrai ouvindo a Rádio Relógio, na qual fica atualizada da hora certa, aprende um pouco sobre curiosidades e propagandas, sem nenhuma música. Além disso, coleciona anúncios de jornais e revistas que cola em um álbum.

Com relação à aparência, Macabéa é muito magra e pálida por conta da alimentação totalmente inadequada. Vive à base de cachorro-quente e Coca-Cola. Seus luxos consistem em pintar as unhas de vermelho, que rói em seguida; comprar uma rosa e, quando recebe o salário, ir ao cinema, o que a faz alimentar seu grande sonho: ser uma estrela de cinema como Marilyn Monroe. Os principais eventos da obra são o dia em que o chefe de Macabéa, Raimundo, cansado do péssimo trabalho por ela realizado (que além de datilografar os textos com inúmeros erros de ortografia, ainda os entrega com marcas de gordura), decide despedi-la. Entretanto, ao ver a reação da garota, que imediatamente se desculpa pelo aborrecimento causado, repensa sua decisão por mais um tempo.

Outro “acontecimento” da história se dá num dia 7 de maio, quando Macabéa mente dizendo ir ao dentista para, na verdade, faltar ao trabalho, aproveitar a liberdade da solidão e

fazer algo diferente. Assim que as colegas saem para trabalhar, ela coloca música alta, dança, toma café solúvel e até mesmo “se dá ao luxo de se entediar”. Nesse mesmo dia conhece Olímpico de Jesus, o único namorado que tem durante a vida inteira. Entretanto o namoro é pouco convencional: o moço também viera do Nordeste – onde matara um homem e, por isso, mudara-se para o Rio de Janeiro, trabalhando em uma metalúrgica – o emprego de Olímpico é motivo de delírios de grandeza para Macabéa.

O moço é desonesto e ambicioso, vive de favor no trabalho, rouba os colegas e quer ser deputado um dia. Os encontros do casal, geralmente, são passeios e programas gratuitos como sentar-se em bancos de praça para conversar. Nessas ocasiões, porém, o rapaz se irrita com as perguntas de Macabéa que, constantemente, se desculpa – por não querer perdê-lo, apesar de suas grosserias. O desenrolar da trama se dá quando, após conhecer Glória – colega de trabalho de Macabéa, Olímpico decide romper com a nordestina para ficar com sua amiga. Para o moço a troca representa um progresso, uma vez que Glória é loira (oxigenada), cheia de corpo, mora em uma casa confortável, faz três refeições por dia e, o principal, possui um pai açougueiro, profissão ambicionada por Olímpico.

Ao ser pivô do término Glória sente-se culpada e tenta ajudar Macabéa aconselhando-a a ir a uma cartomante para conhecer seu futuro. Lá a alagoana conhece Madama Carlota que, ao ler as cartas para Macabéa, promete um futuro maravilhoso em que a datilógrafa conheceria e se casaria com um estrangeiro rico, que daria todo o amor de que ela precisasse. Ainda extasiada com as previsões da cartomante, Macabéa deixa a casa de Madama e atravessa a rua distraída. Neste momento é atropelada por uma Mercedes-Benz e seu fim é testemunhado por inúmeros espectadores que se aproximam, mas não oferecem socorro. Deitada na calçada, a datilógrafa tosse sangue e morre. Finalmente havia chegado a hora da estrela.

O segundo enredo é focado na perspectiva do narrador que, ao andar pela rua, capta o olhar de desespero de uma jovem nordestina no meio da multidão. A partir desse olhar, nasce a personagem Macabéa que representa a miséria inerente ao autor e às pessoas, em geral. Num misto de amor e ódio, Rodrigo S.M. descreve a vida dessa moça numa tentativa de se livrar da sensação de angústia que ela representa. A realidade da alagoana o contagia e, ao mesmo tempo em que se apieda, se revolta, inclusive, se sentindo culpado por viver num padrão social e econômico mais elevado do que a maioria da população marginalizada.

Entre outros recursos, através da exposição de seus sentimentos, Rodrigo se coloca no lugar do outro e, assim, experimenta da miséria dessa alagoana. Diante disso, percebe-se a autoconsciência do narrador em relação a si e à angústia vivenciada pela humanidade. Seu

foco não é apenas denunciar as mazelas sociais, mas provocar reflexões sobre os comentários e questionamentos por ele expostos durante a obra. No texto isso se manifesta como uma epifania ou uma revelação, ainda que despertada pela náusea e pela sensação de mal-estar. Além disso, o narrador Rodrigo S.M. discute os limites da literatura diante da busca existencial, porém ironiza os autores com estilo pretensamente original que abusam de adereços que, segundo ele, descaracterizam o poder das palavras, bem como a obsessão pelo rigor formal e pela ortografia impecável.

Os dois enredos intercalam-se e ligam-se desde o princípio da narrativa e não é possível separá-los por capítulos ou quaisquer marcações. As mudanças entre um e outro são abruptas até o final da narrativa.

Após a apresentação do resumo da obra, a presente pesquisa direciona-se ao estudo teórico e reflexivo sobre os conceitos e teorias da hermenêutica como uma atitude de escuta do leitor diante da literatura e não como um método aplicável. Assim sendo, o próximo capítulo reflete a concepção da interpretação a partir de diferentes perspectivas, mas com uma intenção primeira: *ouvir* o texto.

### 3 ALGUMAS REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A HERMENÊUTICA

*Eu sou o que eu interpreto?*

A hermenêutica pode ser descrita como uma atitude interpretativa diante de um texto ou obra literária. Neste capítulo a temática é apresentada com o intuito de oferecer uma fundamentação teórica consistente à interpretação da obra *A hora da estrela*. Neste sentido, a hermenêutica não é utilizada como um método de análise do romance, mas como uma atitude de *escuta* filosófica baseada nos estudos contemplados a seguir. Este capítulo é construído a partir dos estudos de Palmer (2011), Heidegger, Gadamer (1998), Stein (1996), Grondin (1999), Schleiermacher (2003), Bosi (2003) e outros. No primeiro tópico do capítulo será realizada uma discussão sob o viés de Palmer relacionada à origem da palavra hermenêutica, os sentidos que dela emergem, bem como suas distintas áreas de abrangência.

O próximo tópico do capítulo volta-se para o conceito de círculo hermenêutico nas diferentes perspectivas de Palmer (2011), Grondin (1999), Schleiermacher (2003), Heidegger e Stein (1996). A reflexão se dá a partir da relação do círculo hermenêutico com as contradições inerentes ao problema que envolve a interpretação e compreensão de um texto. Além disso, apresenta-se a concepção de Gadamer (1998) sobre a verdade e o método na relação com a temática da interpretação.

Em seguida será abordada a atitude hermenêutica do intérprete diante da obra com a orientação de Palmer (2011), Bosi (2003) e Gai (2015) sobre aspectos essenciais para uma compreensão adequada da obra como obra e não como objeto de análise. Os autores ressaltam a importância da entrega do leitor e, sobretudo, da necessidade de que este se desvincule de pré-concepções para *ouvir* o texto e reviver em si o *evento* que desencadeou a escrita. Para alcançar esse evento, no entanto, é fundamental que o leitor conheça a visão de mundo, as crenças, a cultura e a bagagem do autor do texto, além de considerar, sempre, o contexto no qual a obra foi escrita. Somente assim, poderá *escutar* a obra.

Finalmente, o último subtítulo discute o aspecto mais filosófico da hermenêutica no qual o texto é pensado enquanto elo entre o universo do leitor e do autor. Mais do que isso, neste tópico a hermenêutica é considerada como um tipo de ideologia de vida; o ser humano é refletido enquanto uma linguagem e os autores citados são Bleicher, Dilthey, Palmer (2011), Grondin (1999), Heidegger e Stein (1996).

A partir dessas abordagens e da fundamentação teórica acerca da interpretação – pensando-a não apenas como uma teoria aplicável, mas como uma escuta de determinada obra – será possível ingressar no capítulo de interpretação de *A hora da estrela* em que alguns aspectos da obra como o narrador, a angústia e a autoconsciência serão identificados e refletidos separadamente.

### 3.1 A origem do termo

A palavra hermenêutica provém do verbo grego “hermeneuein” que é usualmente traduzido por interpretar, e no substantivo “hermeneia”, que significa interpretação. Richard Palmer (2011) explica que através das reivindicações contemporâneas torna-se cada vez mais evidente a relevância do estudo da hermenêutica como forma de pensamento nos próximos anos. Contudo, para tanto, deve-se, primeiramente, entender a palavra *hermenêutica* que é definida pelo *Webster Third New International Dictionary* como: o estudo dos princípios metodológicos de interpretação e de explicação; *hermenêutica específica*: o estudo dos princípios gerais de interpretação bíblica.

Contudo, na perspectiva do autor (2011), essa explicação oferece uma compreensão muito operatória e vaga do termo. Em função disso propõe questões mais aprofundadas relacionadas a ela como, por exemplo a fluidez hermenêutica, os problemas complexos ligados à sua definição e ressalta sua busca no sentido de que “a interpretação literária americana reexplore num contexto fenomenológico a pergunta: o que é a interpretação? ” (PALMER, 2011, p.16).

Com a finalidade de contextualizar o leitor sobre a origem do termo, Palmer destaca três vertentes essenciais do seu significado associadas ao deus Hermes, que vincula a hermenêutica a “uma função de transmutação – transformar tudo aquilo que ultrapassa a compreensão humana em algo que essa inteligência consiga compreender” (2011, p.24). Neste sentido, Heidegger (apud PALMER, 2011) afirma que a própria filosofia é uma interpretação e explicitamente relaciona a filosofia-como-hermenêutica com Hermes, que traz a mensagem do destino. Em decorrência disso, quando levada à raiz grega mais remota, a palavra possui o significado de *tornar compreensível*. Esse processo associado ao deus Hermes como um mediador e, portanto, portador de mensagem, está subentendido nas três principais vertentes do significado de “hermeneuein” e “hermeneia”. As três orientações são as seguintes: “1) exprimir em voz alta, ou seja, dizer; 2) explicar, como quando se explica uma situação; e 3) traduzir, como na tradução de uma língua estrangeira” (2011, p.24).

A primeira vertente do significado da palavra hermenêutica que é exprimir, afirmar ou dizer está relacionada com a função anunciadora do deus Hermes. Palmer (2011) explica que sob a perspectiva da teologia, ao apresentar a Palavra, o sacerdote, assim como Hermes está a anunciar e a afirmar algo e, por isso, o seu papel não é meramente explicar, mas sim proclamar. O autor destaca que a interpretação é também uma forma de dizer. “De igual modo a dicção oral ou o canto são interpretações” (PALMER, 2011, p.26). Entretanto, a força e os poderes da linguagem falada, segundo Palmer, deveriam recordar o indivíduo sobre a fraqueza da linguagem escrita, já que esta não possui a fundante expressividade daquela. Platão, em sua *Carta Sétima* e também no *Fedro*, enfatiza a fraqueza e a inutilidade da linguagem escrita uma vez que apela para uma reconversão na sua forma falada: “As palavras orais têm um poder quase mágico, mas ao se tornarem imagens visuais perdem muito esse poder” (PALMER, 2011, p.26).

Exemplificando o fenômeno, Palmer propõe ao leitor que pense na leitura em voz alta uma vez que a interpretação oral não é uma resposta passiva aos signos impressos no papel, mas sim um tema criativo, uma performance. O autor compara a leitura oral a ação do pianista que interpreta uma peça musical, pois, para isso, necessita alcançar o sentido das frases. “O mesmo ocorre com a leitura da linguagem escrita: um intérprete oral tem apenas um invólucro do original – contornos de sons sem indicação de tom, ênfase ou atitude e, no entanto, tem de reproduzir sons vivos” (PALMER, 2011, p.26-27). Por isso a interpretação oral possui duas vertentes: a primeira é que, para exprimir ou dizer alguma coisa, primeiramente, é preciso compreendê-la, e a segunda é que, no entanto, a própria compreensão vem a partir de uma leitura-expressão interpretativa, ou seja, o indivíduo imagina os sons à medida que lê.

No exemplo citado acima é possível compreender o que Palmer define como o círculo hermenêutico: “o leitor fornece a expressão de acordo com a sua compreensão do texto” (PALMER, 2011, p.28). Por isso é tão fácil, para quem ouve, perceber quando o leitor está em uma primeira leitura do texto ou não entendeu o mesmo: a entonação ou performance oral torna isso nítido. Assim, a tarefa da interpretação oral não é, de modo algum, simples técnica que traduza um sentido completamente copiado do texto. Muito mais complexo do que isso, a interpretação é uma tarefa filosófica e analítica que nunca está livre do problema que envolve a compreensão.

Toda e qualquer leitura silenciosa de um texto literário é um modo disfarçado de interpretação oral. Ao compreender isso, percebe-se que uma crítica literária adequada – que busque, de fato, aproximar-se ao sentido do texto – precisa levar em consideração a necessidade de compensar a total debilidade da palavra escrita. A Nova Crítica imagina que o

texto fala por si e sua intenção é preservar a integridade da existência da própria obra, já que ela trabalha para que o texto fale por si mesmo. Contudo, cabe ressaltar que uma crítica verdadeira e autônoma é a que se volta para uma leitura oral mais adequada do próprio texto, de modo a que o texto possa existir novamente enquanto um acontecimento significativo no tempo, um ser que transborde sua verdadeira natureza e completude. Nesse caso a palavra deixa de ser palavra e se torna um evento.

Em continuidade à perspectiva de Palmer sobre as vertentes da palavra “hermeneuen” e sobre a interpretação como “explicar”, o autor aponta para a dimensão explicativa inerente à interpretação mais do que para a dimensão expressiva. O autor esclarece que as palavras não se limitam a dizer algo (embora também façam isso), mas elas explicam, racionalizam e clarificam algo. “O tratado de Aristóteles *Peri hermeneias* define a interpretação como enunciação. Neste sentido, a interpretação é a operação fundamental do intelecto quando formula um juízo verdadeiro sobre uma coisa” (PALMER, 2011, p.32).

O significado de algo está relacionado ao seu contexto e o processo explicativo fornece o palco para a compreensão. Um acontecimento, por exemplo, só se torna significativo dentro de um contexto específico; um objeto não possui sentido fora de uma relação com alguém e é essa relação que determina seu significado. A interpretação como dizer, traz à tona a natureza da leitura como uma performance, porém, mesmo em uma performance é preciso ler o texto e compreendê-lo. A compreensão se dá através da explicação, ou seja, a explicação se fundamenta numa pré-compreensão. O significado pode surgir na interação do leitor com o texto e a partir de um contexto pré-formado sobre a situação.

A terceira e última vertente do significado de hermenêutica é relativo à ideia de traduzir. Neste sentido, o autor (PALMER, 2011, p.36) explica que quando um texto é na mesma língua do autor, o choque entre o mundo do texto e o de seu autor até pode passar despercebido. Quando o texto é de uma língua estrangeira, o contraste de perspectivas não pode ser ignorado.

A tradução é uma forma especial do processo de interpretar e tornar algo compreensível. Assim, através da língua, o intérprete ou o tradutor transforma algo estrangeiro, estranho ou ininteligível em algo compreensível. Ele é uma espécie de mediador entre dois mundos diferentes. “Não há dúvida de que a língua é um repositório de uma experiência cultural” (2011, p.36). A tradução torna o indivíduo consciente de que a própria língua possui uma visão englobante do mundo, à qual o intérprete precisa ser sensível.

Palmer (2011, p.43) explica também que as áreas relacionadas à hermenêutica têm sido definidas de, no mínimo, seis maneiras diferentes. Desde o princípio ela significou ciência da interpretação, referindo-se especialmente aos princípios de uma exegese de texto adequada. Entretanto a área relacionada à hermenêutica tem sido interpretada, (sem uma ordem cronológica rigorosa) como:

1) uma teoria da exegese bíblica; 2) uma metodologia filológica geral; 3) uma ciência de toda a compreensão linguística; 4) uma base metodológica dos Geisteswissenschaften<sup>5</sup>; 5) uma fenomenologia da existência e da compreensão existencial; 6) sistemas de interpretação, simultaneamente recolectivos e inconoclasticos, utilizados pelo homem para alcançar o significado subjacente aos mitos e símbolos.

Cada uma destas acepções representa mais do que um estágio histórico embora cada uma indique um momento relevante ou um enfoque do problema da interpretação. Cada conceito carrega essencialmente uma perspectiva a partir da qual a hermenêutica é encarada; cada um esclarece aspectos diferentes, mas igualmente legítimos, sobre a atitude interpretativa, especialmente no que se refere à interpretação de textos. O próprio conteúdo da hermenêutica tende a ser remodelado com estas mudanças de perspectiva.

As diferentes abordagens hermenêuticas se distinguem quanto ao problema que envolve a interpretação. Pode-se observar esses enfoques a partir de alguns autores. Schleiermacher, por exemplo, adotou uma ciência da compreensão linguística que se dividia em duas áreas: gramatical e psicológica. Dilthey, por sua vez, viu na hermenêutica uma base metodológica das ciências humanas e uma disciplina central. Heidegger se preocupou com as dimensões ontológicas da compreensão, ele propôs uma interpretação sobre o próprio ser. Gadamer voltou-se para o encontro do ser através da linguagem. Além disso, a hermenêutica também se aproximou da área da fenomenologia e dos sistemas de interpretação dos mitos e símbolos. Sem dúvida, a hermenêutica tem seu alcance anterior ao próprio termo, como, por exemplo, na escrita de Agostinho de Hipona e, ainda hoje, existem novas pesquisas que atualizam e redefinem a extensão do conceito. (PALMER, 2011)

### 3.2 O círculo hermenêutico

Palmer (2011) define o círculo hermenêutico como o próprio movimento incessante entre o leitor e o tema, o que faz com que cada um e ambos possam dar e receber o sentido do

---

<sup>5</sup> Ciências humanas, humanidades.

texto. Ao explicar mais especificamente o processo, o autor afirma que o ato de compreensão é uma operação essencialmente referencial. Nas suas palavras: “compreendemos algo quando o comparamos com algo que já conhecemos. Aquilo que compreendemos agrupa-se em unidades sistemáticas, ou círculos compostos de partes. O círculo como um todo define a parte individual, e as partes em conjunto formam o círculo” (2011, p.92). Um exemplo disso pode ser observado em uma frase que como um todo é uma unidade. Compreender o sentido de uma única palavra requer a referência da totalidade da frase; e reciprocamente, o sentido da frase depende do sentido das palavras individuais:

Consequentemente um conceito individual tira o seu significado de um contexto ou horizonte no qual se situa; contudo o horizonte constrói-se com os próprios elementos aos quais dá sentido. Por uma interacção dialéctica entre o todo e a parte, cada um dá sentido ao outro; a compreensão é portanto circular. E porque o sentido aparece dentro deste «círculo», chamamos-lhe o «círculo hermenêutico». (2011, p.93).

Obviamente o conceito de círculo hermenêutico envolve uma contradição lógica. Se é necessário captar o todo antes de poder conhecer as partes, então nunca se compreenderia nada. Contudo, as partes alcançam o seu sentido do todo. Por outra perspectiva, não é possível começar a compreensão como um todo, não diferenciado em partes. Diante desse impasse, Palmer afirma que existe uma espécie de «salto» no círculo hermenêutico através da qual é possível compreender simultaneamente o todo e as partes.

Schleiermacher (2003, p.19) defende que o problema hermenêutico se torna um problema filosófico, ou seja, passa do domínio técnico e científico para o domínio filosófico, pois, para o autor, a arte de compreender está conectada à arte de falar e à arte de pensar. A compreensão do pensamento do outro (neste caso, a apreensão adequada do discurso alheio) requer o entendimento da linguagem alheia em que este expressou seu pensamento. Nas palavras do autor (2003, p. 19). “Não há outra via de acesso ao que o outro quis dizer senão o seu discurso, ou seja, o seu uso de uma linguagem para expressar alguma coisa ao ouvinte. O que se pressupõe e o que se encontra em hermenêutica é apenas linguagem”. Na perspectiva do autor (2003) a hermenêutica geral se divide em duas funções e, consequentemente, em duas partes: a gramatical e a técnica. A primeira considera a linguagem a partir da totalidade de seu uso linguístico, já a técnico-psicológica a concebe como a expressão de um interior.

Segundo o lado gramatical, aqui chamado de objetivo, o todo, a partir do qual pode ser iluminado o particular, é o gênero literário do qual ele brota. Segundo o lado psicológico ou subjetivo, no entanto, o particular (a passagem, a obra) deve ser visto

como ‘ação de seu autor’, a ser interpretada a partir do ‘todo de sua vida’.  
(GRONDIN, 1999, p.134)

Schleiermacher (2003) entende o ser humano como último ‘para onde’, ao qual a interpretação pode se aproximar. Além disso, ao delimitar o círculo hermenêutico à totalidade de uma vida individual, o autor se esforça por entender o linguístico como emanção de um pensamento interior, ou seja, como uma tentativa de comunicação de uma alma. (GRONDIN, 1999, p.134). Neste contexto, para Schleiermacher (2003) a compreensão é tanto uma questão comparativa, quanto uma questão intuitiva e divinatória. Então, para que o círculo hermenêutico se complete de maneira eficaz, é necessário um elemento de intuição. Com a sua imagem espacial, o círculo hermenêutico propõe uma área de compreensão partilhada, ou seja, é preciso previamente possuir, até certo ponto, um conhecimento do tema em causa. Isso pode ser definido como o conhecimento prévio, minimamente fundamental à compreensão, sem o qual não é possível saltar para o círculo hermenêutico.

Palmer dá um exemplo comum da circularidade que envolve a compreensão a partir da experiência da ininteligibilidade inicial para aquele que lê um grande autor como Kirkegaard, Nietzsche ou Heidegger. A dificuldade está em captar a orientação global do autor, sem a qual as asserções individuais e mesmo as obras completas não possuem significado. Há momentos em que uma simples frase consegue esclarecer e construir um significado completo do que previamente era incoerente, justamente por sugerir «toda a coisa» sobre a qual o autor estava se referindo. Neste sentido, o círculo hermenêutico atua, não apenas em um nível linguístico, mas no nível do tema em questão. Tanto o que fala quanto o que ouve precisam compartilhar a linguagem e o assunto do discurso. Isso ocorre a nível do medium do discurso (linguagem) e a nível da matéria do discurso (tema): o princípio do conhecimento prévio ou o círculo hermenêutico — opera em todo o ato de compreensão. (PALMER, 2011, p.94-95)

Grondin (1999, p.166) afirma que naturalmente existe uma circularidade entre a interpretação e a compreensão, ou seja, entre cada interpretação e as pré-concepções que a alimentam. Para Heidegger o mais importante não é cair no círculo hermenêutico, mas ingressar nele de modo adequado. Essa ideia de ingressar nele corretamente significa que a tarefa prioritária e permanente de uma interpretação autêntica é elaborar para si mesma e levar à interpretação suas próprias concepções. O que se pretende não é uma reflexão que apenas descarte as pré-concepções, mas uma reflexão viva da pré-estrutura do indivíduo que estabeleça um *diálogo* entre duas perspectivas específicas. A ausência de uma vivacidade interpretativa e pré-esclarecedora ocasiona uma compreensão sem crítica e fundamentada em ideias e conceitos populares. Em síntese: se o intérprete não conseguir reviver em si o texto,

ele poderá alcançar apenas uma compreensão acrítica e limitada ao senso comum de determinada obra.

Com relação ao círculo hermenêutico, Stein explica que não se pode falar que a estrutura hermenêutica ou que a estrutura da compreensão do ser humano produz história, cultura e tradição sem, ao mesmo tempo, pressupor que a história, a cultura e a tradição estão na operação da compreensão. Isso porque já sempre se compreende quando se compreende o todo, e enquanto se compreende o todo, já sempre se compreende a si mesmo: existe uma impossibilidade de separação entre sujeito e objeto. No sentido desta estrutura circular, do modo de o homem ser-no-mundo, viria a estrutura circular do ser, difundida por todas as ciências hermenêuticas (1996, p. 42).

Ao falar de racionalidade do ser humano ou racionalidade do conhecimento, Stein relaciona a realidade ao problema da verdade. A verdade como uma propriedade daquilo que é dito – ou seja, das proposições ou sentenças dentro de um universo linguístico. Contudo, na tradição, a verdade sempre foi considerada como uma propriedade da lógica que excluía qualquer interpretação. Ou seja, se algo pode ser interpretado isso significa que a verdade já é colocada em risco – desaparece a verdade. Por outro lado, onde há uma interpretação, há espaço para divergências de interpretação. Onde existem divergências de interpretação é preciso encontrar caminhos, métodos e não apenas um, mas vários métodos para mostrar a verdade (1996, p.42):

A hermenêutica é esta incômoda verdade que não é nem uma verdade empírica, nem uma verdade absoluta – é uma verdade que se estabelece dentro das condições humanas do discurso e da linguagem. É por isso que a hermenêutica é, de alguma maneira, a consagração da finitude. A hermenêutica filosófica se coloca onde não temos nem o empírico como fundamento nem aquilo que é afirmado dentro de um contexto rígido, determinado, nem aquilo que pode ser estabelecido tendo por base o fundamento último, mas aquilo que se dá na fluidez da própria história, da própria cultura. Sabemos que sempre algo escapa na medida em que só se pode fundamentar algo que se chama boa circularidade. Somos incapazes de, no universo hermenêutico, expor todos os pressupostos ou, de certo modo, chegar ao elemento último, não ultrapassável. O universo hermenêutico é exatamente esse universo flutuante (STEIN, 1996, p. 45-46).

Além disso, o autor ressalta que a variedade de métodos não pressupõe menos exatidão ou rigor como se subentende. Essas são preconcepções, na medida em que não satisfazem à lógica exigida pela postura lógico-semântica, “mas a forma que é necessária para que apareça a verdade exige uma interpretação (STEIN, 1996, p.44)”. Para Gadamer (1998) a relação entre a verdade e o método existe justamente porque na tradição lógico-semântica a verdade é condicionada ao método – dedutivo e indutivo, fundamentalmente. O título de sua

principal obra é, portanto, na perspectiva de Palmer (2011, p.168) uma ironia no sentido de que:

O método não é o caminho para a verdade. Pelo contrário, a verdade zomba do homem metódico. A compreensão não se concebe como um processo subjectivo do homem face a um objeto mas sim como o modo de ser do próprio homem; a hermenêutica não se define enquanto disciplina geral, enquanto auxiliar das humanidades, mas sim como tentativa filosófica que avalia a compreensão, como processo ontológico — o processo ontológico — do homem. O resultado destas reinterpretações é um tipo diferente de teoria hermenêutica, a hermenêutica «filosófica» de Gadamer.

Gadamer não se preocupa diretamente com os problemas práticos da formulação de princípios interpretativos corretos; antes disso, pretende esclarecer o próprio fenômeno da compreensão. Para ele a questão preliminar e fundamental é: “como é possível a compreensão, não só nas humanidades, mas em toda a experiência humana sobre o mundo?” (PALMER, 2011, p.168). Este questionamento que emerge antes mesmo das disciplinas da interpretação histórica vai muito mais longe do que elas. É justamente neste ponto que Gadamer liga explicitamente sua definição de hermenêutica a Heidegger.

O título de sua principal obra é, também, uma provocação no sentido de que no nível da experiência da arte, do conhecimento histórico e da linguagem existem três verdades que não estão relacionadas ao método lógico-analítico. Ou seja, no nível da arte, da história e da linguagem temos um tipo de experiência que produz uma verdade que não é de caráter lógico-semântico. A ideia da obra é a de “um tipo de verdade à qual temos acesso por caminhos totalmente diferentes dos que estão estabelecidos pelo conhecimento científico em geral” (STEIN, 1996, p.44).

### **3.3 Atitude hermenêutica**

De acordo com Palmer (2011) a percepção tradicional que o intérprete tem das obras é de que elas devem ser tratadas separadamente, objetivamente, e de que a interpretação literária tem como tarefa falar delas. Isso quer dizer que as intenções do autor são consideradas enquanto rigidamente separadas do texto. Ou seja, um intérprete moderno típico defende o livro como um ser autônomo e vê a si mesmo como alguém capaz de penetrar nesse ser por meio da análise textual. Entretanto, o autor critica essa objetividade trazida pelo pensamento cientificista. Em suas palavras: “a interpretação caiu num modo científico de pensar: a sua objectividade operatória, a sua conceptualização estática, a sua ausência de

sentido histórico, o seu amor pela análise” (PALMER, 2011, p.18). A crítica moderna literária tornou-se cada vez mais tecnológica e imitou cada vez mais a abordagem do cientista. O texto é analisado numa total separação relativamente a qualquer sujeito percepcionante e a análise é considerada como sendo virtualmente sinônima de interpretação. A interpretação literária é, de um modo geral, essencialmente encarada como uma dissecação.

Contudo, após contextualizar esse pensamento cientificista sobre o texto, Palmer destaca que, para estudar uma obra, é preciso ter consciência da atitude hermenêutica: “Uma obra literária não é um objeto que compreendemos através da conceptualização ou da análise; é uma voz que devemos ouvir e ‘ouvindo-a’ (mais do que vendo-a) compreendemo-la” (PALMER, 2011, p.21).

Gai (2015, p.181), por sua vez, também partilha do pensamento de que a interpretação requer um ouvido apurado, como pode ser observado no trecho a seguir:

Nesse sentido a atitude hermenêutica caracteriza-se como um processo de escuta do texto literário. Nele emerge a voz do autor, que tem, sim uma intencionalidade ao escrever e a deixa transparecer na elaboração de sua escrita. Não se trata de biografismo, nem de buscar a subjetividade do autor, mas de situar a interpretação no âmbito do que é histórico. O autor e suas circunstâncias, o leitor e suas circunstâncias são elementos inseparáveis e insuperáveis da prática interpretativa.

A autora esclarece, contudo, que não se trata de buscar o autor na obra, mas de levar em consideração toda a bagagem de experiências e leituras que este possui, assim como o leitor. Gai ressalta, ainda, que a hermenêutica se afasta do pensamento autoritário uma vez que o intérprete não possui mais a tarefa de achar o sentido *correto* da obra como acontecia, anteriormente, com os textos bíblicos:

Além disso, hoje, pode-se considerar a hermenêutica como uma prática não autoritária, porquanto não está mais em jogo a leitura correta de textos religiosos, mas a compreensão e interpretação de qualquer texto, especialmente aqueles que são designados de literários, ficcionais, pois são carregados de simbologias que precisam ser reveladas ou desveladas. Acima de tudo a hermenêutica constitui um ponto de vista, um posicionamento diante da tarefa de entender um texto (GAI, 2015, p.181).

O presente trabalho se configura a partir dessa visão hermenêutica: em que a interpretação é pensada como um ponto de vista sobre a obra e não como um método de análise. Neste sentido, Palmer entende que a crítica literária precisa de um método ou teoria que consiga decifrar desde a marca humana de uma obra, até o seu significado. Assim, para o autor (2011, p.19), a hermenêutica é este “estudo da compreensão, é essencialmente a tarefa de compreender os textos”. Além disso, um bom intérprete deve levar em consideração, em

alguma medida, as intenções do autor, suas motivações pessoais, seu conhecimento de mundo, etc.

Portanto, compreender uma obra literária não é uma espécie de conhecimento científico que foge da existência para um mundo de conceitos; é um encontro histórico que apela para a experiência pessoal de quem está no mundo. A hermenêutica [...] pretende juntar duas áreas da teoria da compreensão: o tema daquilo que está envolvido no facto de compreender um texto e o tema de o que é a própria compreensão, no seu sentido mais fundante e existencial. (PALMER, 2011, p.21)

Em outras palavras, a complexidade hermenêutica está na tarefa que o intérprete possui de ouvir a obra e também ter consciência de sua própria concepção do que é ouvir. Assim, entende-se que o texto é um componente entre o leitor e o autor, contudo, não apenas num sentido histórico de conexão entre o passado e o presente, mas como um *evento* ou *experiência* que acontece durante o ato de leitura. A compreensão do texto não requer apenas o ato de *ouvir o texto*, mas sim o próprio conceito que o leitor tem de *ouvir*: são dois processos distintos – um inclui a concepção do que é interpretar e o outro é a interpretação em si. É, portanto, um fenômeno complexo e universal, fundamental em todas as humanidades. Palmer (PALMER, 2011, p.22) defende, inclusive, que seus princípios deviam colocar-se como um estudo essencial para todas as disciplinas humanísticas.

Outro autor que defende a relevância e complexidade da ciência da interpretação é Alfredo Bosi (2003) que afirma que a atitude hermenêutica se dá através de um olhar mais intenso e demorado sobre determinada obra. É o comportamento do leitor que visa a absorver o mais puro significado do texto:

Se os sinais gráficos que desenharam a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama interpretação (BOSI, 2003, p.274).

O autor explica, porém, que as palavras não são diáfanas, transparentes ou facilmente decifráveis e mesmo quando possuem forte expressão, ainda assim, são densas até o limite da opacidade. Em função disso, se torna impossível compreender determinado texto ao simplesmente correr os olhos sobre o mesmo. Bosi (2003, p. 462) explica que “Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?”

O autor (2003) justifica aí a importância de um verbo tão forte e tão incisivo: o querer dizer. Isso porque parece que a linguagem oferece à matriz do discurso uma potência simbolizante, uma vontade, imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres. Contudo, apesar de sua força incontrolável, ela não dispõe de um modo automatizado, capaz de comunicá-la, sem sombras nem dúvidas, aos homens e à sociedade. Assim, percebe-se a imensa distância que separa (e afinal, une) o querer-dizer e o texto finalizado. Em outras palavras, percebe-se que uma leitura desatenta pode até dar ao intérprete uma vaga noção do texto, mas é através da interpretação que o leitor pode alcançar a compreensão do mesmo.

Para conseguir isso, contudo, na perspectiva de Bosi (2003), o leitor não pode separar a obra de seu autor. Deve-se considerar que um livro é fruto de motivações pessoais profundas, valores ideológicos e correntes culturais. Ao decifrar um texto, o leitor não pode avaliar apenas o produto final, mas sim o desenvolvimento, o processo de construção desse texto. Um posicionamento hermenêutico requer um olhar atento, demorado que capte os diversos momentos coexistentes, de intenções, convenções ideológicas e/ou literárias que constituem o texto.

Baseando-se nessas considerações, a presente dissertação apresentou, anteriormente, a biografia, bibliografia e fortuna crítica acerca da autora a ser interpretada. Não é possível separar o autor de sua escrita – embora alguns escritores consigam se camuflar com mais ou menos intensidade. O fato é que, ao escrever, o indivíduo, involuntariamente, transmite seu ponto de vista, seu olhar diante do mundo e da vida para o texto. Especialmente Clarice Lispector que se expõe de maneira tão íntima, profunda e complexa em sua escrita.

Grondin (1999, p.172) afirma que para entender hermeneuticamente um assunto linguístico é preciso ponderar, ao mesmo tempo, o que é e o que não é expresso de imediato por ele, mas pensado com ele. A perspectiva de Heidegger considera a linguagem como a “morada do ser” e, por isso, é tão contrária à cibernética universal e a funcionalização da linguagem – oferecida pela técnica planetária como meio de informação, no qual tudo pode ser expresso e calculado.

Embora os autores ressaltem a importância do texto enquanto obra e do autor enquanto componente dessa obra, é preciso ressaltar que um texto é também parte de um mundo do leitor. A interpretação é fruto de um ponto de vista e não uma verdade absoluta. Quando interpreta determinado texto, o leitor é, antes e também, um ser humano e, portanto, leva consigo suas experiências pessoais, sua bagagem cultural, social e, em função disso, acaba por evidenciar ou privilegiar aspectos que lhe dizem respeito, ou fazem mais sentido para ele. Por

isso, ao ler, o indivíduo não está apenas dando sentido ao texto, mas à sua própria vida. Ao ler, o indivíduo participa e vivencia a leitura em seu inconsciente de forma profunda e íntima.

Há um trecho da crônica “A descoberta do mundo”, em que Clarice Lispector explica uma interação do leitor e do autor da obra: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1984, p.97). Nessa perspectiva, o livro se torna mais do que um objeto concreto, mas sim um vínculo de aproximação entre leitor e autor, no qual o leitor atento ou astuto teria a capacidade de, através da interpretação, conhecer ou captar a ideia de mundo do autor, suas percepções, crenças e ideologias para, finalmente, compreender o texto.

Palmer aponta uma questão bastante discutida nas escolas sobre os professores que, unidos, reclamam o fato de seus alunos acharem a literatura irrelevante e relembra que são esses mesmos professores que, com uma concepção tecnológica da interpretação, tornam a literatura tão insignificante. Neste sentido, o autor menciona um fenômeno moderno trazido pela Imprensa que é a leitura rápida e silenciosa. Ele explica e justifica o acontecimento em função da atual era de velocidade que transformou a ideia de leitura rápida em uma virtude. Contudo, relembra a dificuldade de imprimir a semivocalização das palavras numa criança que aprende a ler e, mais do que isso, destaca que em outras épocas a leitura mais lenta era perfeitamente normal. Talvez a exigência de uma leitura rápida seja, também, outro fator desencadeador do observável desinteresse pela literatura nas escolas – tema recorrente e preocupante. Além disso, certas obras, mais densas, que oferecem maiores desafios de interpretação – pensando aí num leitor atento – exigem um maior tempo de deglutição e reflexão. Para Palmer, a frase de Maurice Merleau-Ponty resume o retrato da interpretação contemporânea: “A ciência manipula as coisas e desiste de viver nelas”.

Esquecemos que a obra literária não é um objeto manipulável, completamente a nossa disposição; é uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária. [...] as obras literárias serão consideradas mais perfeitamente não enquanto objetos de análise mas como textos que falam, criados por seres humanos. **Há que arriscar o nosso mundo pessoal se queremos penetrar o mundo vivo de um grande poema lírico, de um romance ou de uma obra.** E para isso, não precisamos de qualquer método científico disfarçado ou qualquer anatomia de uma crítica, [...] mas sim de uma compreensão humanística daquilo que implica a interpretação de uma obra (grifo da autora<sup>6</sup>, PALMER, 2011, p. 18-19).

---

<sup>6</sup> Todos os grifos em negrito das citações diretas ou indiretas deste trabalho são da autora da dissertação.

No trecho acima é possível perceber uma perspectiva mais filosófica e humanística da hermenêutica. Palmer explica que ela chega em sua dimensão mais autêntica quando, justamente, deixa de ser um conjunto de artifícios e de técnicas de explicação do texto. Para exemplificar sua crucial relevância, o autor apresenta a reflexão de como ela é utilizada pelo ser humano em seu cotidiano, diariamente e, até mesmo, involuntariamente já que desde que acorda, o indivíduo está a interpretar o mundo em que vive: ao olhar o despertador e decifrar a hora, interpreta os ponteiros do relógio. Em seguida, ao lembrar do dia da semana ou do mês, o sujeito interpreta o significado desta data e então se situa em sua realidade bem como em seus objetivos futuros. “A interpretação é, portanto, talvez o acto essencial do pensamento humano, na verdade, o próprio facto de existir pode ser considerado como um processo constante de interpretação” (PALMER, 2011, p.20).

Diante disso, embora a Nova Crítica aponte para a obra como um objeto através do qual é possível quase “extrair metodologicamente” a interpretação, neste trabalho, pretende-se ouvir a obra de modo mais humanista e filosófico, pensando numa interação ou elo entre o autor, o texto e o leitor. Acredita-se que o autor, a partir de suas complexidades e sua humanidade, não pode apartar-se de si para a escrita. O texto é, assim, fruto de pensamentos, emoções e, sobretudo, de um pensamento de mundo. O leitor ou intérprete, assim como o autor, precisa buscar no texto e reviver em si o evento contido na obra e, para isso, precisa interpretar não apenas o objeto livro, como também o autor do mesmo.

### **3.4 Hermenêutica filosófica**

Na perspectiva de Bleicher, a hermenêutica pode ser pensada como a “teoria ou a filosofia da interpretação do sentido” (1992, p.13). De acordo com o autor, foi a partir da percepção de que as expressões do ser humano são carregadas de significados e que esses, por sua vez, precisam ser identificados e reconhecidos por outro sujeito através do seu próprio sistema de valores e significados, que ele define como o problema da hermenêutica: “saber como é possível este processo e como tornar objetivas as descrições de sentido subjetivamente, tendo em conta o facto de passarem pela subjetividade do próprio intérprete” (BLEICHER, 1992, p.13). Assim, pode-se compreender a complexidade do tema a partir da subjetividade do ser humano (a ser compreendido). Numa perspectiva voltada ao significado de um texto, pode-se perceber o imenso desafio do intérprete.

A hermenêutica contemporânea é pensada de distintas maneiras em relação a esse desafio. Bleicher (1992, p.13) distingue nitidamente três tendências, são elas: a “teoria hermenêutica”, a “filosofia hermenêutica” e a “hermenêutica crítica”. A teoria hermenêutica debruça-se sobre a problemática de uma teoria geral da interpretação, como metodologia das ciências humanas, ou seja, pensa a hermenêutica como método. Na perspectiva da filosofia hermenêutica, por sua vez, “o cientista social ou intérprete, e o objeto estão ligados por um contexto de tradição” (BLEICHER, 1992, p.13). Assim, a filosofia hermenêutica não busca um conhecimento objetivo recorrendo ao método, mas sim à explicação e a descrição do Dasein<sup>7</sup> humano em sua temporalidade e historicidade. Além dessas há, ainda, a hermenêutica crítica que seria uma combinação da abordagem metódica e objetiva com a procura do conhecimento prático relevante. Nesta dissertação, entretanto, utiliza-se o pensamento da filosofia hermenêutica para a compreensão ou interpretação do romance *A hora da estrela*.

Dilthey consegue perceber a função necessária e igualmente autotélica da compreensão de qualquer manifestação humana, para a existência individual ou social. Isso se dá porque, segundo o autor, ter consciência de sua própria história e da história da humanidade como um todo é indispensável para que o sujeito possa ter uma vida rica e realizada, ou seja, a consciência sobre a realidade ultrapassa os limites do tempo e disponibiliza novas perspectivas e modos de ver o mundo. Conhecer e estudar civilizações anteriores enriquece a vida do ser humano enche-o de enorme prazer e, ao compreender os estados emocionais de outros indivíduos, o sujeito não apenas justifica a enorme quantidade de momentos felizes que viveu, mas também constitui uma condição para a tomada de suas próprias ações futuras: “Apenas nos reconhecemos como indivíduos através das relações com outros e apercebemo-nos das características que nos são específicas” (PALMER, 2011, p.21). Nesse sentido, pode-se pensar a interpretação literária como modo de transcender, de conhecer o outro e a si mesmo e de transformar-se a partir da leitura.

Num ponto de vista semelhante, Heidegger (apud PALMER, 2011, p.15) defende que a própria filosofia é, ou deveria ser, *hermenêutica*. O mesmo é apontado por Hirsch que afirma que a ela poderia e, inclusive, deveria ser a base fundamental e preliminar para toda e qualquer interpretação literária. Além de pensar a hermenêutica como uma maneira de interpretar textos e obras literárias e, levando em consideração que muitas publicações sobre o tema vêm sendo publicadas nas últimas décadas nos campos literário, jurídico, filosófico e teológico, Grondin (1999, p.9) acredita que a palavra vem sendo utilizada, em seu uso

---

<sup>7</sup> O Ser-aí ou o Ser-aí-no-mundo é a tradução portuguesa do termo alemão Dasein que é, também, o termo principal na filosofia existencialista de Martin Heidegger (2002).

linguístico, de modo equivocado: “encerra muita amplitude e conseqüente imprecisão”. Neste sentido, além de ser pensada como uma teoria da interpretação, o autor argumenta que é preciso observar que “num certo sentido e modo a própria linguagem já é sempre interpretação, enquanto procura expressar o que se passa na alma de quem formula palavras”.

Nesta perspectiva, Stein (1996, p.14) pensa em uma abordagem na qual a hermenêutica é vista de um modo mais largo e próximo de sua dimensão e relevância, quando explica que a linguagem é o mundo sobre o qual o indivíduo fala. “Então é o tratamento filosófico da linguagem que está em questão quando falarmos das questões da hermenêutica, ou da hermenêutica filosófica. Trata-se de falar do mundo e de nos darmos conta de que não podemos falar do mundo a não ser falando da linguagem”. O autor (1996) afirma que o ser humano só pode conhecer através de conceitos e, portanto, através da linguagem. O sujeito é racional porque seu acesso ao mundo se dá por via do sentido, significado, conceitos, palavras e via linguagem. Diante disso, só é racional porque é capaz de formular frases que contém propriedades de verdade e falsidade. Entretanto, o problema é que não existe indivíduo, em estado neutro, capaz de pronunciar qualquer frase correta do ponto de vista linguístico, gramatical. Isto porque ele está sempre inserido em alguma cultura, história e contexto. Ao considerar isso, percebe-se que o sujeito precisa da linguagem para atribuir significado aos objetos. Nesse contexto faz-se necessário utilizar o elemento da interpretação. Segundo o autor (STEIN, 1996, p. 18):

A interpretação é hermenêutica, é compreensão, portanto, o fato de nós não termos simplesmente o acesso aos objetos via significado, mas via significado num mundo histórico determinado, numa cultura determinada, faz com que a estrutura lógica nunca dê conta inteira do conhecimento, de que não podemos dar conta pela análise lógica de todo o processo do conhecimento. Ao lado da forma lógica dos processos cognitivos precisamos colocar a interpretação.

Isso significa que o acesso que o ser humano tem aos objetos é sempre um acesso indireto, quer dizer que ele conhece *algo como algo*. “Podemos imaginar um logos que se bifurca: o logos da compreensão da linguagem, que comunica (logos apofântico, que se manifesta na linguagem) e o logos no qual se dá o sentido que sustenta a linguagem (logos hermenêutico, aquele que se dá no compreender)” (1996, p. 27). Ou seja, o indivíduo não conhece uma cadeira em sua plenitude como objeto em sua frente, enquanto ela está lá, mas enquanto um objeto no qual pode sentar-se, a cadeira enquanto cadeira.

O autor também aponta um aspecto relevante sobre a própria concepção da ideia de interpretação quando afirma que os lógicos, ao fracassarem em certos tipos de argumentação,

dizem que é necessário ser menos preciso e decair para a interpretação. Assim, a mesma é observada num patamar menor, inferior. “É um lugar no qual as ciências humanas que trabalham com hermenêutica e interpretação, no qual a filosofia que pretende ser hermenêutica, ou a hermenêutica filosófica, têm, contudo, uma espécie de consolo de estar ocupando o melhor lugar” (STEIN, 1996, p. 18). Isso ocorre porque na perspectiva estritamente lógica a interpretação é uma deficiência, ou seja, ela é vista como um método utilizado na ausência de outro melhor. Porém, adverte:

Houve alguns filósofos, que disseram: os lógicos não tinham se dado conta que o próprio processo lógico se desenvolve dentro de um contexto de compreensão e interpretação. Portanto, quem está limitado e dependente do processo hermenêutico é o processo lógico-formal. Todo o discurso que se pretende basear na lógica, pressupõe o universo da compreensão e o universo da interpretação. Esse é o provavelmente o núcleo do problema, quando falamos da racionalidade na hermenêutica.

Stein (1996, p.20) conclui que a racionalidade se constitui de modo ambíguo e que, portanto, existe uma ambiguidade fundamental no ser humano e em função dela que este está condenado à hermenêutica. “A compreensão e a interpretação são modos deficientes de acesso lógico aos objetos e de acesso lógico ao mundo, mas talvez sejam formas sábias. Em todo o caso, quem tem consciência disso é apenas a filosofia”.

Nesta dissertação, pretende-se, por isso, refletir sobre a hermenêutica filosófica, para a vida e não como um método com a finalidade de dissecar o texto. Nas palavras de Stein (1996, p.26) “tanto na palavra *sentido* quanto na palavra *significado* está implícita a ideia de linguagem como um todo. Se precisamos do sentido e do significado para conhecer, isto significa que precisamos da linguagem para podermos conhecer”. Diante disso, a hermenêutica filosófica se configura como uma linguagem com capacidade para elaborar o sentido e a compreensão da verdade permitindo a crítica e a autocrítica neste processo. (GRONDIN, 1999, p.11).

#### 4 O IMPRESCINDÍVEL ATO DE ESCUTA

A interpretação do romance é, sem dúvida, um importante momento da presente dissertação. Neste quarto capítulo, em paralelo à escuta da obra, é realizado um estudo sobre o narrador. Portanto serão considerados autores como Lígia Chiapini Moraes Leite (2002), Theodor Adorno (2003), Oscar Tacca (1983), Gérard Genete (1972), Daniele Sallenave e Wayne Booth (1983) a fim de entender a definição, a tipologia e o papel do narrador na literatura.

No próximo subcapítulo, a dissertação se volta para a reflexão filosófica do existencialismo religioso de Kierkegaard, e no existencialismo ateu de Jean Paul Sartre (1978). Ambos autores elaboram discussões sobre a angústia, assim como Compte Sponville (1997) que define a angústia como algo fundamental na vida do sujeito.

Finalmente, o último aspecto discutido é a autoconsciência, que Larrosa (1999) exemplifica através da obra paradoxal *Confissões* de Rousseau – que aborda o fato de que ao buscar a si mesmo através da eliminação de tudo o que é absolutamente estranho a si, o sujeito não consegue outra coisa a não ser afastar-se de si mesmo, aumentando a sensação de vazio que sente.

A obra *A hora da estrela* foi o último livro publicado por Clarice Lispector, em 1977, ano de seu falecimento e, sem dúvida, um dos mais famosos e comentados de sua carreira. Na obra, o narrador Rodrigo S. M., alter ego<sup>8</sup> da escritora, cria um diálogo direto com o leitor enquanto constrói o perfil da personagem principal do enredo. Afirma que será de origem nordestina, embora ainda não tenha escolhido um nome para ela (o que, inclusive, é ela esma que o faz, apenas na metade do romance).

Desde o começo da obra é evidente que há muitas questões ainda sem definição na mente do narrador. Ele já sabe, porém, que ela possui talento para a datilografia, que será muito recatada e não terá muito *talento* para viver: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1977, p.16). Uma personagem mentalmente perdida, totalmente esquecida pela sociedade e abandonada pelo destino: “ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (1977, p.23).

---

<sup>8</sup> Segundo Wayne Booth, (1983, p.88) o alter ego é outra personalidade do autor de um texto. Booth explica que: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio””.

Durante todo o romance, o narrador faz comentários sobre o ato de escrever, sobre questões existenciais – não apenas relacionadas à protagonista como também sobre si mesmo. E, se por um lado instiga o leitor a aprofundar-se na narrativa, ao mesmo tempo, faz com que o mesmo reflita sobre aspectos voltados à subjetividade humana. Essa característica se perpetua até os momentos finais da narrativa.

Um dos ápices da trama se dá quando a datilógrafa conhece o futuro namorado. É no mês de maio e sob uma chuva intensa que a protagonista conhece sua suposta alma gêmea: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (1977, p.43). O jovem, operário de uma metalúrgica, chama-se Olímpico de Jesus Moreira Chaves, sendo que os dois últimos elementos do sobrenome, ‘Moreira Chaves’, são inventados por ele. Embora se mostre como alguém pouco instruído, interesseiro e desonesto, ela “achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido” (1977, p.52).

O romance ganha desenvolvimento através dos encontros do casal, entretanto não prospera, uma vez que o namorado se mostra sempre insatisfeito ou irritado com Macabéa. Ele reclama do fato de ela nunca saber conversar com ele. Entretanto, quando a jovem reage, angustiada, e começa a repetir o que ouvia na Rádio Relógio (seu único contato com o mundo exterior), ele a despreza. Assim, ao conhecer uma de suas colegas Glória, logo se interessa por ela, terminando o relacionamento com Macabéa e humilhando-a.

Frustrada pelo término, Macabéa segue os conselhos de Glória e procura madama Carlota, uma cartomante que fica perplexa ao ver o suposto futuro da alagoana. Ela vê a vida terrível da jovem e expressa sua compaixão: “– Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror! – Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim” (LISPECTOR, 1977, p. 76). Carlota não erra nenhum detalhe sobre o passado da protagonista e ainda faz inúmeras promessas positivas para a jovem – assegurando que esta terá uma mudança de vida: Olímpico irá reatar o namoro e pedir a protagonista em casamento; ela não será mais demitida e, além disso, receberá uma grande quantidade de dinheiro de um estrangeiro, “alourado [qu]e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex-namorado, esse gringo ia namorar você.” (1977, p.77). Nesse instante a cartomante pensa melhor e diz que o estrangeiro será o marido de Macabéa. Afirma que ela encontrará a felicidade e terá uma vida luxuosa. Contudo, ao sair da consulta, a alagoana é brutalmente atropelada e morre, no meio da rua.

#### 4.1 O Narrador

*Eu sou o que eu narro?*

*Narrar é talvez o ato humano mais parecido com a levitação.*

- Gabriel García Márquez

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

- Clarice Lispector

Na perspectiva de Theodor Adorno (2003), o ato de contar significa ter alguma coisa especial para dizer. Contudo, na atualidade, com a globalização e a velocidade do mundo pós-moderno, a posição do narrador, nos romances, mudou muito e se caracteriza pelo paradoxo de se perceber uma decadência do papel do narrador, embora o romance exija uma narração. Isso se deve, entre outros motivos, pelo advento dos meios de comunicação – o que fez com que a função de narrar no romance fosse ganhando um sentido diferente. Essa incapacidade de narrar pode ser observada no novo-romance – no qual se destaca o desaparecimento do narrador onisciente e emerge o predomínio do fluxo de consciência. Vive-se em uma sociedade na qual o ser humano, embora cada vez mais conectado tecnologicamente, está cada vez mais isolado. Esse isolamento do ser humano reflete um tipo de crise da comunicação em que a linguagem entra em desequilíbrio.

Oscar Tacca (1983), por sua vez, afirma que o narrador não é o autor, nem uma personagem qualquer da história pois, ao escrever, o autor cria um mediador entre o leitor e o universo ficcional. Diante disso, o narrador é responsável por contar a história e, por isso, não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, ou a interrogação nesta informação. A voz do narrador constitui a única realidade do relato, é o eixo principal do romance, ou seja, não há romance sem ele. Assim, este não tem uma personalidade no enredo, mas sim uma missão que é a de contar. Conta o que sucedeu e o que disseram as personagens de sua história.

É importante ressaltar, contudo, que deve saber contar. O verdadeiro estilo do narrador não está no que ele conta, mas no modo como o faz, na maneira como expõe seu ponto de vista, colocando em relevo o caráter fictício do narrador, já que, de acordo com Tacca (1983), no romance e no conto, todo narrador é fictício. Diante disso, conclui-se que

independentemente da perspectiva assumida, o narrador tem um papel de suma importância já que a ele cabe a responsabilidade de contar a história.

Neste sentido, com o objetivo de entender a presença do narrador na obra literária, seu conceito e papel na narrativa, o trabalho aqui proposto irá discutir os diferentes e principais tipos de narrador de um texto. É importante destacar, contudo, que o objetivo desta dissertação é hermenêutico e que compreender as teorias sobre o narrador tem a finalidade de expandir os horizontes de pesquisa e leitura, o que, por sua vez, amplia as possibilidades interpretativas embora não definitivas e absolutas no âmbito dos sentidos. O objetivo da presente pesquisa não é aprofundar as teorias do narrador e, em função disso, a seleção de comentários de Leite (2002) é adequada aos propósitos deste trabalho.

A autora (LEITE, 2002, p.7) realiza um levantamento geral sobre os tipos, características e representações do narrador em um texto de acordo com diversos autores, a começar pela reflexão teórica de Platão e Aristóteles, que segundo Leite, “são os primeiros, na tradição do Ocidente, a discutir um tema inesgotável que envolve a relação entre a maneira de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes ou leitores”.

Platão, em *A república* (apud LEITE, 2002, p. 8-9), julga que é mais adequado ao sujeito de bem *narrar* do que *imitar*, especialmente quando o objeto de imitação lhe é inferior. Essa concepção está diretamente relacionada à filosofia platônica de imitação como cópia infiel, simulacro do real e da verdade. Isso porque, na percepção de Platão, o mundo sensível, ao qual os seres humanos estão presos, enquanto seres mortais e corporais, já é uma imitação do Mundo das Ideias, de onde descenderam ou, literalmente, caíram.

Nesse sentido, a poesia (na qual está inserida a tragédia, a épica e a lírica) é mera cópia desse mundo sensível, ou seja, ela é como um simulacro em segundo grau. Em função disso, Platão censura a poesia, apontando que ela prende o homem ao domínio dos sentidos e das paixões e dificulta sua ascensão ao intelecto, à Beleza, ao Bem e à Verdade que, no estado puro de essências, existem apenas como uma luz que brilha acima e fora da caverna que todos habitam. É válido observar, contudo, que, embora condenando-a, Platão é consciente da influência que a poesia exerce sobre o indivíduo uma vez que este, ao ser afetado, distancia-se da concepção platônica da sociedade ideal do filósofo.

Aristóteles<sup>9</sup> (1964 apud LEITE, 2002, p. 9), por sua vez, afirma o inverso de Platão. Se neste a poesia era considerada uma imitação da imitação, na visão aristotélica a poesia continua a ser uma imitação, contudo, não é percebida como uma cópia das aparências, mas

---

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. Arte poética. In: \_\_\_\_\_. *Arte retórica. Arte poética*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. p. 264.

sim o oposto, como uma reveladora das essências. Diante disso, para Aristóteles, imitar é um modo de conhecer que, inclusive, distingue o homem dos outros seres vivos e lhe proporciona prazer. Neste contexto, com relação à imitação ou narração, Aristóteles também inverte o valor platônico, preferindo a imitação direta à narração das ações para a épica, ou seja, o poeta deve falar o mínimo possível por conta própria pois isso não o caracteriza como imitador.

Outro autor importante no que diz respeito à teoria da narrativa é Hegel<sup>10</sup> que realiza um levantamento dos gêneros que podem ser o épico, o lírico e o dramático. O primeiro, nesse sentido, é eminentemente objetivo, o segundo é subjetivo, e o terceiro é uma síntese dos outros dois: objetivo-subjetivo.

Assim, a poesia épica seria aquela em que, do conjunto dos homens e dos deuses, brotaria a dinâmica dos acontecimentos que o poeta deixaria evoluir livremente, sem interferir. Trata-se de uma realidade exterior a ele, com a qual não se identifica a ponto de se envolver com os sentimentos, pensamentos e ações dos caracteres em jogo.

Já a LÍRICA teria por conteúdo subjetivo "a alma agitada pelos sentimentos", e, em lugar da ação externa ao sujeito, o que se expõe é o seu extravasar; é ele que se expressa diretamente, e musicalmente, pela palavra que profere.

O terceiro gênero — o dramático —, como síntese dos outros dois, se constitui, ao mesmo tempo, de um desenrolar objetivo de acontecimentos e da expressão vibrante da interioridade (HEGEL, 1965 apud LEITE, 2002, p.10-11).

Hegel estuda o desenvolvimento histórico da epopeia, desde os seus modos mais simples como epigramas, inscrições em monumentos, poemas didático-filosóficos, etc., até a epopeia propriamente dita. Na última, entretanto, o autor se detém e busca distingui-la como uma "totalidade unitária", que, posteriormente, transforma-se no que hoje se conhece por romance, o que define como a "epopeia burguesa moderna".

O ROMANCE pressupõe já uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do ROMANCE seria o conflito entre "a poesia do coração" e a "prosa das circunstâncias". (HEGEL, 1965 apud LEITE, 2002, p.11).

Entre os teóricos pertinentes ao estudo aqui proposto e suas percepções sobre o narrador é importante destacar Wolfgang Kayser que, baseado nos estudos de Hegel, menciona um narrador externo em relação aos acontecimentos narrados. Quando esse tipo é utilizado, o tempo da narrativa é o passado e, através da objetividade o narrador consegue fixar o acontecido. O autor alemão também menciona a diferença entre autor e narrador, cedendo ao último algumas características ficcionais. Em sua perspectiva, a etimologia da

<sup>10</sup> *Esthétique*; la poésie. Paris, Aubier-Monlaigne, 1965.

palavra narrador já designa um "agente"; "esta desinência *ador* (...) nos indica que se trata de uma personagem que tem por função aqui de narrar." (1970, p.504). O grande dilema de Kayser é descobrir quem é verdadeiramente este ser ficcional que narra, seja nos casos em que é visível ou quando é oculto. Entretanto, em ambos os casos Kayser atribui a eles um poder ilimitado no que diz respeito à criação do universo ficcional.

Leite (2002) explica a teoria do foco narrativo, através dos posicionamentos de Henry James e Percy Lubbock e compara a complexidade da teoria aos problemas imbricados na relação ficção e realidade, além de lembrar a importância e fundamental necessidade da verossimilhança para a coerência interna do texto.

Segundo a autora (2002), James defende um "Ponto de vista" único, e não esconde sua antipatia por interferências que comentam e julgam, e pelas divagações que desviam o leitor da "História" – isso para que o texto seja mais verossímil. Mais do que isso, o autor desaprova a narrativa em primeira pessoa, uma vez que, para ele, o ideal (assim como o ideal de muitos teóricos a partir dele), é oferecer ao leitor um narrador discreto, no qual pareça que o enredo se desenvolve por si mesmo instalado na mente de uma personagem que faça o papel de refletir suas opiniões.

Numa perspectiva semelhante, Percy Lubbock condena as interferências do narrador, considerando como "arte de ficção" apenas as narrativas que não utilizam esse recurso. As narrativas em que o narrador interfere se enquadrariam na "arte da narrativa" nas quais um bom exemplo seria um escritor que é considerado por muitos como o criador do romance, autor do famoso *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe. Neste sentido, tanto James quanto Lubbock desaprovam ou, em alguma medida, censuram o tipo de narrador de *A hora da estrela* Rodrigo S.M. que não apenas interfere no enredo que envolve Macabéa e utiliza o recurso da metalinguagem durante todo o romance, mas também expõe conflitos interiores, questões subjetivas, além de expurgar angústias, etc.

Lubbock distingue a "apresentação" e o "tratamento" dado ao texto. Estes podem ser "dramático" ou "pictórico", ou, ainda, uma combinação dos dois, "pictórico-dramático". O "tratamento é "dramático" quando a "apresentação" é feita através da "cena", e é "pictórico" quando ele é, predominantemente, abordado através do "sumário". Assim, "pictórico-dramático", é uma combinação entre a "cena" e o "sumário", principalmente quando o relato dos acontecimentos ocorre na mente de uma personagem, pelo "estilo indireto livre".

Lubbock não é defensor explícito de nenhuma dessas possibilidades e justifica que a escolha por uma delas deve ser feita a partir da adequação da forma e do tema e também pelo efeito que o autor busca causar com o texto. Contudo, segundo Leite (2002), é possível notar

nele uma forte preferência pelo “tratamento dramático”, combinado com o “pictórico”, como ocorre nos romances de Henry James, em que a narrativa em terceira pessoa se confunde com a narrativa a partir da mente de uma personagem que funciona como um espelho que reflete os pensamentos do autor. A “cena” reduz a ação, ao apresentá-la num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o “sumário” a amplia, no tempo e no espaço, o que distancia o leitor do narrado. No “tratamento dramático” e na “cena”, predominam o “discurso direto”; no “pictórico”, o “indireto” e no “dramático-pictórico, o indireto livre.

Wayne C. Booth, (1983) afirma que existem muitas formas de contar uma história. Para Booth, a escolha dessas formas não depende de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, ou de uma necessidade de fazer o “método dramático” predominar sobre o “método pictórico”, ou das regras gerais que se estabelecem em uma narrativa ideal, mas sim dos valores que o autor quer transmitir e dos efeitos que busca desencadear no leitor.

Booth é responsável pela categoria do “autor implícito”, que consiste em uma imagem do autor real criada pela escrita. Assim, o autor real cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que o representa. Essa categoria é muito útil para o eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras existentes entre os vários níveis da narração. Como ser intermediário, embora ficcional, ele reflete as perspectivas e ideologias do autor real, mesmo que essas perspectivas e ideologias se limitem à obra em questão.

Jean Pouillon (apud LEITE, 2002, p.20) “procura adaptar uma visão fenomenológica do mundo, inspirada em Sartre<sup>11</sup>, a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo”. Para o autor existem três possibilidades na relação entre narrador-personagem: a “visão com”, a “visão por trás” e a “visão de fora”. Na “visão por trás” sobressai uma espécie de narrador onisciente que conhece profundamente a vida da personagem, seu destino e o desenrolar da história, como se fosse uma espécie de Deus.

Na “visão com”, o “narrador” é mais limitado ao que a personagem sabe sobre si mesma e sobre sua vida. Nessa categoria há uma renúncia à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê. Diante disso, “assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de sartrianamente<sup>12</sup>, assumir o nada para ser” (apud LEITE, 2002, p.21). Finalmente, na “visão de fora”, nem mesmo a personagem sabe sobre si e o narrador é limitado a descrever os acontecimentos, falando do exterior sem que o leitor tenha acesso aos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens.

<sup>11</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*; essai d'ontologie phénoménologique. Paris, Gallimard, 1943.

<sup>12</sup> SARTRE, Op. cit.

Maurice-Jean Lefebvre (1980) também discute a questão do narrador e tenta reler Jean Pouillon reaproveitando as suas classificações da “visão”. Lefebvre leva em consideração a distinção clara entre “diegese” (ou história) e “discurso” (ou narrativa). Para o autor, a “visão por detrás” seria típica do “romance” clássico, especialmente o do século XIX, no qual diegese e discurso estão equilibrados. No “romance” com “visão com”, característico de uma linha de romances em primeira pessoa, do século XX, que usam “monólogo interior” e o “fluxo de consciência” e também presente no romance epistolar do século XVIII, haveria a predominância da “narração” sobre a “diegese”. Por fim, na “visão de fora”, o autor aponta para uma influência do cinema, típica, portanto, do século XX – que se exemplifica em alguns romances policiais e no chamado “nouveau roman français” – em que existe o predomínio da “diegese” sobre a “narração”.

Lefebvre (1980) comenta a preferência sartriana de Jean Pouillon pela “visão com” notando que toda “visão” é convenção e, assim sendo, todo “narrador” finge, mesmo e principalmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam. O narrador perde alguns privilégios com isso, (como conhecer o caráter e os pensamentos da personagem, por exemplo) mas ganha outras vantagens (como a de parecer não ter privilégio algum, mantendo muitos apenas camuflados).

Leite (2002, p.23) explica que, se Maria Lúcia Dal Farra chamava a atenção sobre as coisas que o narrador não vê, ou seja, as lacunas que levam o leitor a se interrogar sobre as últimas intenções do “autor implícito”, Lefebvre (1980) alerta para os silêncios presentes na narração, (indeterminações, brancos e o que a narrativa omite) a começar por tudo o que ela faz parecer que tenha acontecido antes de iniciar.

Leite (2002) também discute a análise estrutural da narrativa proposta por Roland Barthes e Tzvetan Todorov explicando algumas questões fundamentais que devem ser problematizadas ao se pensar em uma narrativa, de modo geral. A primeira delas se refere a quem conta a história. Se é um narrador em primeira ou terceira pessoa; questiona o que se refere à posição ou ângulo em relação à história que o narrador conta. Por cima? Na periferia? No centro? De frente? Mudando?; Debate sobre os canais de informação que o narrador utiliza para comunicar a história ao leitor, quer dizer, é através de palavras? Pensamentos? Percepções? Sentimentos? Do autor ou da personagem? Ações? Falas do autor? Da personagem? Ou uma combinação disso tudo?; Finalmente, problematiza a distância em que ele coloca o leitor da história, se este está próximo? Distante ou mudando? Esses são os quatro níveis de perguntas essenciais para a autora.

Friedman (2002) cria uma tipologia de narradores na qual se preocupa em oferecer elementos para responder a essas questões, em cada caso. Além disso, o autor baseia-se, ainda, na distinção entre “cena” e “sumário narrativo” apontada por Lubbock e por outros teóricos anteriormente citados. Essa concepção define que a principal distinção entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular, ou seja:

o sumário narrativo é um relato geral ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (Point of View in Fiction, p. 119-20 apud LEITE, 2002, p. 27).

Leite ressalta, ainda, que, quando se pensa em “cena” e “sumário” assim como em outros aspectos conceituais sobre o tipo de narrador presentes em determinada obra, trata-se sempre de uma questão de predominância de uma dessas classificações e não de exclusividade. Isso porque é raro “especialmente quando ela [a obra] é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (2002, p. 27).

Friedman, ao apresentar as categorias de narradores, vai mostrando o gradual declínio do “Autor Onisciente” até o completo desaparecimento do narrador. Destaca, também, a predominância da cena, em narrativas modernas, e do sumário, nas tradicionais.

A primeira categoria é a do “autor onisciente intruso”, na qual há uma tendência ao sumário embora também possa aparecer a cena. Esses narradores têm a liberdade de contarem o que quiserem, colocando-se sob o enredo ou ainda, por trás, de fora ou de frente, mudando e adotando distintos posicionamentos. Eles adotam o que Sartre define como um “ponto de vista” divino que está além dos limites de tempo e espaço. Sua principal característica é a intrusão, ou seja, comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar sintonizados com o enredo narrado. É muito comum no século XVIII e começo do século XIX, contudo, o narrador onisciente intruso começou a ser pouco utilizado a partir da metade do século XX com o predomínio da “neutralidade” naturalista ou com a invenção do estilo indireto livre por Flaubert (que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história narrasse a si mesma). Como exemplo desta categoria Friedman utiliza, entre outros autores e obras, Fielding, em *Tom Jones*, e Tolstoi, em *Guerra e paz*, já que intercalam capítulos inteiros de divagações à narração da história, como se fossem verdadeiros ensaios à parte.

No caso de *A hora da estrela* pode-se observar características desse narrador onisciente intruso, que possui liberdade dentro da narrativa, consciência de todos os acontecimentos – embora Rodrigo, muitas vezes, se questione sobre o destino que dará à protagonista. No trecho a seguir é possível perceber essa onisciência além de outra particularidade já mencionada nos textos da autora: as semelhanças entre as personagens inventadas por Clarice com alguns fatos de sua vida. Neste sentido, o narrador é um alter ego da escritora:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que **eu em menino me criei no Nordeste**. (LISPECTOR, 1977, p.12)

É possível identificar que o narrador Rodrigo é um alter ego da escritora uma vez que o fato mencionado em destaque se assemelha à vida da autora, já que esta morou, durante a infância, no Nordeste.

Em relação a ser um narrador intruso, observa-se o seguinte fragmento:

Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar 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, 1977, p.12-13).

No trecho acima percebe-se a fala direta com o leitor que não apenas é um recurso linguístico que se repete em outros momentos da narrativa, mas também aproxima o narrador do leitor. O fragmento grifado indica o uso da primeira pessoa e certa ironia do narrador em relação ao que os críticos consideram importante em um texto – embora pareça que o narrador é indiferente a esses aspectos. Talvez porque o que ele quer expor com essa história com começo, meio e final não precise de “modismo à guisa de originalidade” para ser dito, mas sim de reflexão, mergulho em si mesmo, entrega, entre outras coisas. Outro fragmento da obra em que o autor evidencia o apreço pela simplicidade da linguagem se identifica a seguir:

“Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para **não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem**. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. ” (LISPECTOR, 1977, p.23). Rodrigo S. M. se autodenomina também como uma das personagens mais importantes da história.

Dando continuidade a tipologia construída por Friedman, há o “narrador-protagonista”, que não pode ser onisciente uma vez que não possui acesso ao estado mental das demais personagens. A narração é realizada de um centro fixo, restrito quase que exclusivamente às percepções, pensamentos e sentimentos da protagonista. Nessa categoria é possível identificar a utilização da “cena” e do “sumário”, e, assim, a “distância” entre a história e o leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável.

Outro padrão apontado pelo autor é o do narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro que se expressa em 3ª pessoa, também possui inclinação para o “sumário” e usa frequentemente a “cena” para diálogos e ações. A caracterização, descrição e explicação das personagens é feita pelo “narrador” enquanto as outras características relacionadas ao ângulo, distância e canais são semelhantes à primeira categoria. O narrador onisciente neutro não dá instruções ou comentários gerais e não discute o comportamento das personagens, embora, frequentemente, interponha-se entre o leitor e a “história”. Esse tipo de narrador é marcante no século XIX, destaca-se também no século XX e é muito apropriado ao romance policial americano dos anos 30, como, por exemplo, *O falcão maltês*.

No “narrador-testemunha” percebe-se um avanço no que diz respeito à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Aqui a narração ocorre em primeira pessoa, porém com um “eu” interno à narrativa, que vive os acontecimentos descritos como personagem secundária e que pode observar, de dentro da narrativa os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de maneira mais direta e verossímil.

Essa categoria apela para o testemunho de alguém, quando busca transmitir a ideia de verdade ou tentando induzir algo a parecer como tal. O ângulo de visão, obviamente, é mais limitado. Apresentando-se como personagem secundária, a narração é realizada sob a perspectiva da periferia dos acontecimentos, não podendo, por exemplo, descrever o que se passa na cabeça dos outros, apenas inferindo, lançando hipóteses e utilizando-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, como cartas, documentos secretos, etc. Com relação à “distância” do leitor, ela pode ser próxima, remota, ou ambas já que esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em “cenas”. Neste caso, sempre como ele as vê. Machado de Assis, com a obra *Memorial de Aires*, é um bom exemplo de “narrador-testemunha”.

A “onisciência seletiva múltipla ou multisseletiva” é outra categoria, apontada por Friedman. Aqui perde-se a pessoa que narra, ou seja, não há propriamente um narrador do texto. A narração ocorre diretamente, a partir da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Existe um predomínio quase absoluto da “cena” neste grupo. O autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o “narrador onisciente” os resume após terem ocorrido. A principal característica da “onisciência múltipla” e da “onisciência seletiva”, que é a próxima classificação a ser discutida é o “estilo indireto livre”, enquanto na “onisciência neutra” o predomínio é o “estilo indireto”. Os canais de informação e ângulos de visão podem ser diversos. Um bom exemplo do quinto tipo de narrador se percebe na obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Com características muito próximas à classificação anterior, na “onisciência seletiva” há apenas uma personagem e não muitas e há limitação a um centro fixo assim como no caso do “narrador-protagonista”. O ângulo é central e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem principal, sendo expostos de modo direto. Como exemplos desse estilo “indireto livre” podem ser apresentadas as autoras Virgínia Woolf e Clarice Lispector que são mestres na onisciência seletiva. As obras apontadas como exemplos são *Mrs. Dalloway* de Virgínia, ou *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice. (LEITE, 2002, p. 55-56)

A próxima definição é o “modo dramático”, em que se limita a informação ao que as personagens falam ou fazem, como pode ser observado no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. O leitor tem a incumbência de deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O “ângulo” é frontal e fixo, e a distância entre a “história” e o leitor é pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de “cenas”.

A última categoria apontada por Friedman chama-se “câmera” e é a representação do máximo em matéria de supressão do autor. Nesta classificação as narrativas buscam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. O autor salienta que o nome dessa classificação é inadequado uma vez que a câmera não é neutra e que no cinema o registro é realizado a partir de uma seleção, edição e montagem e não involuntariamente, como possa aparentar. Além disso, através da câmera cinematográfica, o público possui um “ponto de vista” onisciente, dominando tudo, ou o “ponto de vista” centrado numa ou várias personagens. O que por vezes ocorre é a tentativa de oferecer uma impressão de neutralidade.

A “análise mental” é uma classificação que aborda o aprofundamento nos processos mentais das personagens. Isso ocorre através do monólogo interior e do fluxo de consciência. Ao diferenciar “monólogo interior” e “fluxo de consciência”, Leite (2002) afirma que o segundo nem sempre é tão claro quanto o primeiro, como defende Bowling. Os dois termos são, inclusive, muitas vezes utilizados como sinônimos na teoria e na crítica literárias. Porém, o “monólogo” é, segundo a autora, uma forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens tão antigo que pode ser verificada, por exemplo, na *Odisseia* de Homero.

Por outro lado, o “monólogo interior” sugere um maior aprofundamento nos processos mentais que é característico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente provoca um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se manifestam numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. Assim se dá a transformação do “monólogo interior” em “fluxo de consciência”.

Na perspectiva de Bowling (apud LEITE, 2002, p.69), o “fluxo de consciência” “é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente”. Essa forma parece ter sido criada em 1888, por Édouard Dujardin com *Les lauriers sont coupés* e, posteriormente, reformulada, em 1931, definindo o recurso que chamou de “monólogo interior”, título também do seu livro. Porém nessa época o recurso já tinha sido muito aperfeiçoado, especialmente por Joyce, no seu *Ulisses*, de 1922 no qual a técnica do “fluxo de consciência” explode, em diversos momentos do livro, passando por inúmeros matizes, nos discursos de diferentes personagens, que se embaralham em pensamentos obscuros, sonhos, lembranças e obsessões.

Para Sallenave (s.d., p.116), em relação ao monólogo interior, trata-se de um pseudoconceito originário na psicologia clássica, na qual se opõe como uma fala interior ou discurso que se tem para si mesmo à fala direcionada aos outros, ao discurso, à linguagem exterior. A categoria é um exemplo de um nível de abstração muito impreciso que aparece em “prefácios, manuais escolares, críticas ditas ‘literárias’, e outras conversinhas analógicas – apesar da falsa ‘tecnicidade’ de que se enfeitam os seus teóricos” (s.d., p.117).

As principais distinções entre o monólogo interior e o monólogo tradicional estão relacionadas: a) à matéria – na qual o M. I. é a expressão do pensamento mais íntimo e próximo do inconsciente; b) ao espírito – já que ele é um discurso anterior a toda a organização lógica, reproduzindo este pensamento no seu estado nascente e em estado bruto; c) à sua forma – pois se realiza em frases diretas reduzidas ao mínimo sintaxial. Neste sentido, o M. I. responde à concepção atual da poesia. Na definição de Sallenave:

[...] o monólogo interior é, na ordem da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado, pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anterior a toda a organização lógica, isto é, no seu estado nascente, por meio de frases reduzidas ao mínimo sintaxial, de modo a dar a impressão de estado bruto. (SALLENAVE, s.d., p.121-122)

Em *A hora da estrela* há inúmeros fragmentos nos quais é possível verificar a “análise mental” tanto de Macabéa – já que o narrador conhece a mente da personagem – quanto do próprio narrador – que, através do monólogo interior desencadeado pelo fluxo de consciência, expõe suas reflexões mesmo quando a linguagem já não alcança mais a velocidade, a intensidade e os impulsos de seu pensamento. Neste sentido, o trecho a seguir exemplifica esse recurso estético:

Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e rípidos de velhos. E ouço passos cadenciados na rua. Tenho um arrepio de medo. 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 idéia 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. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou.

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só quereria ter o que eu tivesse sido e não fui. (LISPECTOR, 1977, p.20-21).

O trecho acima torna evidente que o narrador expõe conversas consigo mesmo enquanto toma decisões sobre o enredo e o destino da protagonista. Além disso, alguns temas explorados acima, embora pareçam pensamentos desconexos de Rodrigo, podem ser explicados por uma espécie de devaneio no qual o narrador se entrega ao impulso da escrita e busca sua razão de ser – aspecto que será mais largamente estudado no capítulo a seguir.

Gérard Genette (1972) também traz algumas contribuições para o estudo sobre o narrador. Com relação à noção dos níveis de narração, o autor explica que “cada evento é uma história contada por um nível diegético imediatamente superior àquele em que se encontra o

narrador da história”<sup>13</sup>. Nesta obra o autor propõe diversas classificações e apresenta um modelo que distingue dois principais tipos de narrador. O primeiro deles é o intradiegético, no qual o narrador é uma personagem, no universo ficcional. Neste caso, se for um narrador e personagem será homodiegético e terá um papel secundário na obra. Por outro lado, se a personagem-narrador não estiver no enredo, ou seja, contar a história de outra personagem, então trata-se de um narrador heterodiegético. Em outra perspectiva de Genette há ainda o narrador extradiegético, no qual o narrador é externo, responsável por descrever registros visuais e sonoros. Nessa classificação é possível identificar a manifestação do narrador através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não por meio de um discurso verbal. Além destes, Genette define ainda o Narrador autodiegético no qual, obviamente, cabe ao narrador contar ou relatar as suas próprias experiências. Além disso, nessa categoria, o narrador é a personagem central da história.

Na definição apontada por Genette (1972), o narrador heterodiegético cria e conta a história de outra personagem. Nessa definição, o narrador cria uma história, como ele próprio define, com “começo, meio e fim”. No enredo paralelo, no entanto, ele seria delimitado como um narrador autodiegético, já que com o monólogo interior e o fluxo de consciência apresenta suas inquietações.

Após os estudos apresentados anteriormente é importante destacar que o monólogo interior e o fluxo de consciência são recursos narrativos importantes na constituição do sentido do romance. Ao mesmo tempo predomina a presença de um narrador onisciente, em primeira pessoa, que se imiscui na narrativa, dialoga com o leitor, reflete sobre os próprios pensamentos e conhece o interior das personagens.

## 4.2 A Angústia

*A angústia é a disposição fundamental que nos coloca perante o nada.*

- Heidegger

Após a compreensão das estratégias narrativas presentes na obra e a abordagem do narrador Rodrigo S.M., o tema a ser aprofundado é o conceito e as definições de angústia a fim de observar como esse sentimento é explorado na obra. Para tanto, este subcapítulo

---

<sup>13</sup> Tradução da autora. Texto original: “tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit” (1972, p.238) GENETTE, Gérard. 1972. “Discours du récit”. En Gérard Genette, Figures III. Paris: Seuil.

apresenta algumas reflexões sobre o existencialismo religioso de Søren Kierkegaard, o existencialismo ateu de Jean Paul Sartre e as definições e reflexões sobre a angústia de Comte Sponville. Em paralelo ao posicionamento teórico é realizada a reflexão e interpretação da obra.

No estudo do texto pode-se perceber três tipos de angústia: a angústia que emerge do narrador através dos pensamentos e reflexões deste em relação à Macabéa e à vida, de modo geral; a angústia inconsciente de Macabéa, que se queixa de uma *dor* interior – remediada com aspirinas; e a angústia do leitor – diante do texto.

Quando se fala em angústia, de modo geral, a primeira ideia a surgir é a de um incômodo, uma sensação estranha, pouco ou nada palpável. Sentimento de incompletude, ausência, falta, vazio que perturba toda a humanidade hora ou outra, especialmente na atualidade, em que o sujeito criou a ilusão de que *precisa estar constantemente feliz*. Nesse contexto, a angústia emerge com mais intensidade embora sempre tenha sido motivo de reflexão, estudo e pesquisa ao longo dos séculos. Para ilustrar o sentimento, apresenta-se o fragmento de *A hora da estrela* após o término do namoro de Macabéa com Olimpico:

Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais, ela era quase impessoal. Glória perguntou-lhe:  
 – Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.  
 – É para eu não me doer.  
 – Como é que é? Hein? Você se dói?  
 – Eu me dão o tempo todo.  
 – Aonde?  
 – Dentro, não sei explicar. (LISPECTOR, 1977, p.62-63).

No texto acima é possível identificar a angústia no fato de a alagoana gostar de não pensar em nada e se doer o tempo todo. É relevante destacar, contudo, que, se por um lado algumas pessoas possuem aversão e detestam o vazio, por outro, algumas se apegam ao sentimento com a mesma intensidade. Diante disso, a angústia precisa ser superada para que o indivíduo não desfaleça. O vazio existencial permite ao sujeito identificar que algo em si mesmo o incomoda para, a partir disso, conscientizar-se do que o está afetando e, posteriormente, trabalhar a descoberta e lidar com ela como puder.

A palavra "angústia" tem origem do *latim* e, de modo geral, indica algo desconfortável ou doloroso. Ela também é compreendida como uma espécie de mal-estar, como um tipo de medo, mas sem um objeto determinado – que poderia ser um animal, um ambiente ou

circunstância, enfim. De acordo com o dicionário Aurélio (2000, p.44) também define angústia como “grande ansiedade ou aflição; ânsia, agonia; sofrimento, atribulação”.

O sentimento pode ser percebido na citação seguinte, quando o narrador explica que, nem mesmo para a única suposta “finalidade” para qual a personagem devia ter sido concebida, ela era bem-sucedida:

[...] Ela que devia ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (LISPECTOR, 1977, p.15).

Ao desenvolver e apresentar a alagoana, Rodrigo expurga o sentimento de aflição ao exhibir uma tarefa aparentemente tão simples, mas que a personagem não consegue executar corretamente. Possivelmente o que o aflige sejam outras coisas, mas através da escrita e da linguagem consegue se livrar delas, auto organizar-se e auto conscientizar-se. A datilógrafa, por sua vez, provoca ansiedade por sua incapacidade de autorreflexão. Na continuidade do texto o sentimento se prolifera através das palavras do narrador:

– que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona). (LISPECTOR, 1977, p.24).

A incompetência da personagem também transmite a ansiedade mencionada anteriormente, sobretudo, porque o narrador se vê incapaz de fazer qualquer coisa – a não ser continuar dando forma, através das palavras, à personagem. Ao retratar uma emoção tão universal e particular, Rodrigo, em alguma medida, consegue captar uma dimensão da subjetividade humana. O ser humano não se sente, vez ou outra, completamente incapaz? Como se não soubesse fazer nada da “maneira correta”. Mas, afinal, qual a maneira correta de fazer qualquer coisa? Existem milhões de modos de fazer algo. Obviamente, no caso de Macabéa, o narrador refere-se, especificamente, a sua total desatenção entre outras incapacidades para a atividade de datilógrafa, por exemplo.

Na sequência dos pensamentos não lineares, Rodrigo revela que, ao construir o romance, precisará se escrever todo através dela, ou seja, projetar a si mesmo na personagem – transferir, através da linguagem, a própria subjetividade para a alagoana. Embora ambos não tenham nada em comum, para construí-la, ele deve transmitir a dimensão humana pela linguagem: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza”. (LISPECTOR, 1977, p.19).

[...] ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim [...] Moça essa – e vejo que já estou quase na história – moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor. Dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia até o nunca. Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha. (LISPECTOR, 1977, p.23-24).

Novamente é possível identificar o caos interior desse narrador ao mergulhar na angustiante descrição de Macabéa. As expressões: brim manchado de sangue pálido, frígidas noites, boca aberta, nariz entupido e dormia até o nunca (todas combinadas no mesmo período) ainda são insuficientes para Rodrigo transmitir a condição da protagonista. Ele continua, na frase seguinte, lançando sua tormenta ao avisar o leitor de que a narrativa será repleta dessa imagem densa, incômoda, pesada – o que é identificado nas palavras a seguir: uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta, violino plangente, cara estreita e amarela. O trecho a seguir é outro exemplo de fragmento no qual a linguagem se apropria de uma angústia aguda:

[...] Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia lugar no mundo e exatamente porque Glória tanto lhe dava. Isto é, um farto copo de grosso chocolate de verdade misturado com leite e muitas espécies de roscas açucaradas, sem falar num pequeno bolo.

[...]

No dia seguinte, segunda-feira, não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não **desperdiçar o luxo do chocolate**. Dias depois, recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória: Ele a examinou, a examinou e de novo a examinou.

– Você faz regime para emagrecer, menina?

Macabéa não soube o que responder.

– O que é que você come?

– Cachorro-quente.

– Só?

– Às vezes como sanduíche de mortadela.

– Que é que você bebe? Leite?

– Só café e refrigerante.

– Que refrigerante? — perguntou ele sem saber o que falar. A toa indagou:

– Você às vezes tem crise de vômito?

– **Ah, nunca!, exclamou muito espantada, pois não era doida de desperdiçar comida, como eu disse.** (LISPECTOR, 1977, p.66- 67).

A fome é, sem dúvida, um dos temas mais pesados que assolam a humanidade. Imaginar um indivíduo, uma personagem que vive à base de cachorro-quente e sanduíche de mortadela é, no mínimo, deprimente. Alguém incapaz de vomitar – mesmo que sinta vontade – simplesmente porque isso representa um luxo ou desperdício que não lhe é permitido, é ainda mais devastador. O impacto das palavras não é apenas comovente, mas desesperador porque a ideia de não ter condições financeiras de comer algo ou simplesmente assistir alguém comendo algo sem poder fazê-lo é perturbadora:

Madama Carlota enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena. Não ofereceu nenhum a Macabéa. Esta, que, como eu disse, tinha tendência a notar coisas pequenas, percebeu que dentro de cada bombom mordido havia um líquido grosso. Não cobiçou o bombom pois aprendera que as coisas são dos outros. (LISPECTOR, 1977, p. 73).

A fome e toda a reflexão sobre a comida, presente no romance problematizam um ponto crucial na obra que é a questão social manifesta de diferentes maneiras. Há, obviamente, uma intensa preocupação de Rodrigo com o social e, inclusive, até certa culpa identificável em sua descrição do status de Macabéa, e de sua atitude – ou falta de atitude – enquanto escritor, diante de uma realidade que reconhece e aceita: “E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça”. (LISPECTOR, 1977, p.16). Embora, ao construir e, de algum modo, oferecer visibilidade para essa parcela da população que é completamente ignorada, Rodrigo reconhece a sua acomodação, em relação ao problema, ao afirmar que a personagem o acusa: “Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. **Ela me acusa** e o meio de me defender é escrever sobre ela”. ( p.17). Escrever sobre essa nordestina é uma forma de se posicionar sobre a realidade, talvez a mais contundente, pois continua a repercutir pelos anos enquanto obra de arte, e o narrador tem consciência disso, do poder da escrita. O narrador é um fingidor:

(Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. **Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.**) (LISPECTOR, 1977, p.39).

Em relação ao narrador, a questão social é uma das causas que geram angústia. Uma das angústias de Rodrigo é a diferença social que estabelece com Macabéa. Nesse sentido, ela acusa-o de tudo o que ela própria não é, de tudo o que não foi, de tudo o que jamais será, enquanto ser humano, ser social, e enquanto alguém com qualquer dignidade na vida. A datilógrafa acusa o narrador por ele ver a si mesmo nela. Acusa-o por fazê-lo refletir sobre si mesmo, por fazê-lo refletir *apenas*. “Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça”. (1977, p.23). Ou seja, apesar de saber de todo o sofrimento pelo qual ela se submete – não diferente de outras tantas nordestinas e brasileiros e, ainda assim, *apenas*, escrever sobre eles:

E eis que fiquei receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. (LISPECTOR, 1977, 18-19)

Novamente, ao revelar sua “desonestidade”, Rodrigo defende-se por sua inação diante de Macabéa. Ao acusar e defender a si mesmo, Rodrigo se expõe ao autojulgamento. O simples fato de estar em uma posição social mais elevada do que essa personagem é interpretada por Rodrigo como um débito ou pendência que possui em relação a ela, que vive uma realidade de miséria.

Dando continuidade à discussão teórica da dissertação, além da angústia, é fundamental conhecer as teorias relacionadas ao existencialismo religioso de Kierkegaard, o existencialismo ateu de Jean Paul Sartre e as definições e reflexões sobre a angústia de Comte Sponville.

Precursor do Existencialismo, Kierkegaard (2011) foi o primeiro pensador e filósofo a discutir o tema da angústia, em 1844, e aponta que todo e qualquer ser humano, em algum momento da vida, se depara com esse sentimento:

Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento de desespero, que não tenha lá no fundo uma inquietação, uma perturbação, uma desarmonia, um receio do desconhecido ou que ele nem ousa conhecer, receio duma eventualidade exterior ou receio de si próprio. Tal como os

médicos dizem de uma doença, o homem traz em si um estado latente de enfermidade, do qual, num relâmpago, raramente um medo inexplicável lhe revela a presença interna. (KIERKEGAARD, 1979, p.329)

Assim como Kierkegaard, Rodrigo reconhece a angústia como intrínseca ao ser humano. No trecho a seguir, o sentimento é descrito como a “dor de dentes” que paira sobre a história, do começo ao fim. O narrador descreve minuciosamente essa espécie de melancolia e ironiza a existência da felicidade:

Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR, 1977, p.11-12).

Para o filósofo, a angústia assola o ser humano até o momento em que este se liberta, enquanto indivíduo, ou seja, quando o sujeito se torna livre para escolher. Para exemplificar essa questão da liberdade o autor reflete sobre o indivíduo perante a margem de um precipício. Ao olhar para a imensidão a sua frente, o mesmo sente um grande medo de cair e, em paralelo, um enorme impulso de se arremessar. Na contraditória duplicidade de sentimentos existe essa ansiedade que emerge da completa liberdade de escolher entre saltar ou não. É justamente este *poder* que se configura como o delicado terreno da possibilidade, da escolha e, conseqüentemente, da angústia: “A possibilidade da liberdade não coincide, porém, com o poder de escolher entre o bem e o mal.” (KIERKEGAARD, 1968, p. 53). Ser livre significa *ter a possibilidade de*.

Kierkegaard explica o existencialismo através de um pensamento fundamentado em crenças e em fé. Neste sentido, exemplifica seu posicionamento através da escolha de Adão ao comer da árvore proibida por Deus. O autor explica que as definições de bem e mal não existiam antes de Adão cometer o pecado original. O mesmo não possuía, neste sentido, consciência de que isso era considerado um "mal". Aí emerge a ideia da inocência como ignorância em que o autor afirma que a inocência não é, de maneira alguma, o ser puro do imediato, mas que o indivíduo, antes de conhecer o pecado não é, sequer, consciente do que é um pecado. Entretanto, é consciente de que Deus o havia orientado a não fazer algo e, ao mesmo tempo, era livre para escolher obedecer ou desobedecer a ordem.

Assim, a angústia precede o pecado uma vez que ela é a responsável pelo ocorrido. Nos fragmentos destacados a seguir é possível verificar a descrição de como o narrador encara a questão da crença divina:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. **A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter.** (LISPECTOR, 1977, p.14).

[...]

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzia-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelos menos **quero encontrar o mundo e seu Deus.**

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, **a eternidade é o estado das coisas neste momento.** (LISPECTOR, 1977, p.18).

[...]

Macabéa, enquanto Glória saía da sala — roubou escondido um biscoito. **Depois pediu perdão ao Ser abstrato que dava e tirava. Sentiu-se perdoada. O Ser a perdoava de tudo.** (LISPECTOR, 1977, p.66).

Ao complexificar o existencialismo, o filósofo explica que antes da inocência, ou da ignorância, existe o nada. O nada que mora na infância – daí o fato de rememorar essa época com tanta nostalgia. Antes da angústia, do pecado e da autoconsciência, a criança exerce sua escolha instintivamente, sem o peso da responsabilidade e da culpa – também relacionadas à ilusória liberdade de escolha. Macabéa parece viver nesse nada, sem quaisquer pensamentos:

Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhe faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. Meditava enquanto batia à máquina e por isso errava ainda mais. (LISPECTOR, 1977, p.38).

O constante abismo que a acompanha interfere, inclusive, em sua competência – Ou falta de competência – para a datilografia. A protagonista não possui sequer consciência do que sente ou faz. Assim, embora sinta a angústia, é uma sensação inconsciente enquanto que o narrador possui a angústia e consciência de duas emoções.

Apesar de, aparentemente, ser perturbadora ou inapropriada, Kierkegaard afirma que a angústia é um modo de salvação da humanidade uma vez que indica, através da autoconsciência, a imensidão de possibilidades de escolha do ser humano. A angústia é, portanto, um meio de adquirir autoconhecimento e autorresponsabilidade. Ela transforma o sujeito de um estado de imediatismo não-autoconsciente para uma reflexão autoconsciente, ou seja, através dela o ser humano descobre suas verdades, suas aflições e potencialidades e, de acordo com o autor, ainda que seja uma oportunidade de pecado, pode ser, também, o caminho para o reconhecimento ou realização da identidade e da liberdade de cada um.

O filósofo defende, diante dessas constatações, a existência de três *estádios*, que seriam modos pelos quais o indivíduo vive uma existência verdadeira, são eles: o estético – em que o prazer é o único e supremo bem da vida humana; o ético – no qual o sujeito ultrapassa o estético e se submete à lei moral e à disciplina; e o religioso – o último proposto por Kierkegaard, que ultrapassa o ético e é, portanto, o mais elevado, quando o ser humano está diante de uma escolha que implica uma finalidade maior. O filósofo oferece o exemplo de Abraão que aceita sacrificar seu próprio filho para que se cumpra uma promessa divina e superior – embora transgrida uma lei divina.

Ao viver de modo estético e ético, o sujeito está sempre diante da duplicidade de viver o que é particular (e diz respeito a si mesmo) e o geral (que diz respeito ao todo). Kierkegaard considera, ainda, que a plenitude da vida ocorre quando o homem consegue encontrar um equilíbrio para viver em ambos concomitantemente, o que poderia ser realizado por meio de um contato com o absoluto e a divindade. É o terceiro estágio, o da fé.

Em relação à angústia, em suas palavras: “A angústia constitui o possível da liberdade e apenas essa angústia forma, pela fé, o homem, no sentido completo da palavra, absorvendo todas as finitudes, descobrindo todas as ilusões” (KIERKEGAARD, 2007, p. 185). Ou seja, a infinita possibilidade ou a ilusória sensação de liberdade, inerente ao ser humano é angustiante já que este é, ora ou outra, forçado a decidir e mesmo a não tomada de decisão consciente já é uma escolha.

Na obra de Clarice, o narrador manifesta sua opinião e reflete a respeito da liberdade afirmando que busca exercê-la do seu modo. Como é possível perceber no trecho a seguir: “[...]E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muito acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico”. (LISPECTOR, 1977, p.20).

Após conhecer a definição de Kierkegaard, é necessário entender a ideia de existencialismo, proposta por Jean-Paul Sartre. O autor afirma que a palavra chegou a uma amplitude tal e uma tal extensão a ponto de não possuir rigorosamente nenhum significado.

Profundamente revoltado pelo tema estar sendo bastante utilizado e por pessoas que não entendem sobre o Existencialismo, chegou a afirmar que o existencialismo deveria ser restrito aos técnicos e aos filósofos. Entretanto, ainda assim, define-o como “uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1978, p.209).

O autor explica que um dos problemas relacionados ao existencialismo que dificultam a discussão sobre o tema é a existência de dois tipos de existencialistas: os cristãos (como Kierkegaard, por exemplo) e os ateus, entre os quais Sartre cita Heidegger e a si mesmo. Diante disso, o que ambos concordam é que “a existência precede a essência, ou [...] que temos de partir da subjetividade” (1978, p. 213). Se para os existencialistas cristãos, Deus produz o homem segundo técnicas e uma concepção, por outro lado, para os ateus, o homem, se não é definível é porque, primeiramente, não é nada. “O homem não é, apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência” (1978, p.216).

Até o século XVII acreditava-se que Deus era quem criava os homens a partir de uma técnica e para determinada concepção, ou seja, a ideia de que a essência precede a existência. A partir do século XVIII, o existencialismo ateu suprime a noção de Deus e, portanto, acredita-se que exista, no mínimo, um ser no qual a existência preceda a essência, que está livre de qualquer conceito: este ser é o homem e, segundo Heidegger (apud SARTRE, 1978, p.216), a realidade humana. Isso significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo e apenas depois disso se define. O homem inicialmente não é nada, apenas depois será alguma coisa, será aquilo que fizer de si mesmo. Nas palavras de Sartre (1978, p.216-217) “o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que se chama a subjetividade[...]”.

É, pois, justamente esta linha de raciocínio que inverte o pensamento filosófico adotado até então, de que emerge a ideia de angústia associada à liberdade, uma vez que, para Sartre (1978), o ser humano existe antes que sua essência seja definida. Nessa perspectiva, o autor nega a existência de uma suposta "essência humana" pré-concebida uma vez que o indivíduo se torna o que é ao escolher – o homem é responsável por aquilo que vier a se tornar independente de qualquer força ou divindade que justifique ou explique suas ações.

Ao falar sobre a angústia, o autor explica que ela resulta da liberdade e da responsabilidade que o indivíduo possui no ato de escolher, que será sentido por todos ao seu redor. O existencialismo de Sartre é, muitas vezes, acusado de levar ao quietismo, à inação. Isso porque ao se questionar e apenas fazê-lo, o indivíduo ficaria preso em si mesmo

infinitamente, incapaz de decidir. Contudo, o autor se defende ao afirmar que se trata de uma angústia simples, comum a todos que, em algum momento, tiveram a responsabilidade de escolher algo. No existencialismo, o homem é a angústia, ou seja, o homem é aquele que percebe que ele não é apenas quem escolheu ser, mas também alguém que escolhe a si mesmo e a humanidade inteira. A angústia provoca o indivíduo à constante desconfiança de si mesmo e de seus atos: o que irá fazer? Como irá fazer? Poderá aguentar? Diante disso, o ser humano, ao experimentar essa liberdade e responsabilidade de escolha, sente-se incompleto, vazio e, finalmente, angustiado.

Neste sentido, no romance, o narrador Rodrigo S. M. apresenta reflexões e questionamentos interiores semelhantes ao explicar os motivos pelos quais escreve e sente-se angustiado:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui. (LISPECTOR, 1977, p.21).

Diante da imensidão de escolhas mais ou menos adequadas que poderia ter feito e do peso que cada uma representa em sua vida, Rodrigo justifica sua razão de escrever para sentir-se mais compreendido ou, talvez, apenas para sentir qualquer coisa. A angústia se manifesta, também, através da aceitação da possibilidade ininterrupta da morte e do peso das decisões tomadas durante a vida. A possibilidade, o *se* e o plano das ideias, da imaginação podem ser mais belos e atraentes do que a realidade – embora ela possa surpreender positivamente, o que é extraordinário.

É possível identificar infinitas diferenças entre Rodrigo e Macabéa no que diz respeito a sua condição cultural, social e econômica. Além disso, de acordo com a narrativa, ela é incapaz de formular qualquer pensamento, reflexão ou autoconhecimento. Já o narrador, por sua vez, usa a escrita para essas três atividades e, ao que tudo indica, não vive sem elas. Apesar das diferenças, é possível identificar pontos em comum no que se refere a subjetividade humana. O trecho a seguir ilustra um momento em que tanto o narrador quanto a nordestina se expõem ao terreno instável do questionamento existencial:

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” Cairia estatelada em cheio no chão. É que “quem sou eu?” Provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (LISPECTOR, 1977, p.15-16).

[...]

Só uma vez se fez uma trágica pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto à ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa. (LISPECTOR, 1977, p.32).

A contínua comparação que Rodrigo faz com Macabéa também é um aspecto relevante a ser observado no sentido de que ele reconhece a sabedoria intuitiva da personagem. Ao final do fragmento acima, o narrador chama a atenção para a sensibilidade da protagonista que, apesar de completamente necessitada financeiramente, se permitia comprar uma rosa, vez ou outra. A beleza estética, a delicadeza e, ao mesmo tempo, a complexidade presa à ideia e à constituição física de uma rosa são aspectos importantes para meditação. Ou seja, apesar de sua total inconsciência e falta de si, apesar de tudo o que Macabéa visivelmente não possui, há nela capacidade contemplativa. Neste sentido, cabe refletir sobre a potência da arte, como bem expressa Pablo Picasso: “A arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade.”

No romance, Rodrigo também reconhece o poder da arte no trecho a seguir:

“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 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. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. 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. Muitas coisas sabia que não sabia entender. “Aristocracia” significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se é assim, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara. E junto de Olímpico ficou de repente corajosa e arrojando-se no desconhecido de si mesma disse:

– Eu acho que até sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá.

– Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada. (LISPECTOR, 1977, p.51).

A arte possui essa capacidade fascinante de afetar o ser humano em mais ou menos níveis. Ao que tudo indica, Rodrigo reconhece que até mesmo Macabéa (apesar de todas os predicados pouco atraentes a ela atribuídos) era capaz de transcender através da arte. Infelizmente, no caso da alagoana, o real – materializado no trecho anterior pela figura do namorado grosseiro – surge para lembrá-la de sua condição. Embora fosse constantemente humilhada e maltratada, Macabéa via no namorado uma possibilidade de *ser* – independente

do que isso implicasse. “Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava. Mas Olímpico não só pensava como usava palavreado fino. Nunca esqueceria que no primeiro encontro ele a chamara de “senhorinha”, ele fizera dela um alguém” (LISPECTOR, 1977, p.54). A ideia de ter um namorado parecia apropriada para a alagoana:

Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido. Uma vez ele falou assim:

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

Ela disse consternada:

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

– Claro! Mas viver bem é coisa de privilegiado. Eu sou um e você me vê magro e pequeno mas sou forte, eu com um braço posso levantar você do chão. Quer ver?

– Não, não, os outros olham e vão maldar!

– Magricela esquisita ninguém olha.

E lá foram para a esquina. Macabéa estava muito feliz.

Realmente ele a levantou para o ar, acima da própria cabeça. Ela disse eufórica:

– Deve ser assim viajar de avião.

É. Mas de repente ele não agüentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando. Mas era delicada e foi logo dizendo:

– **Não se incomode, foi uma queda pequena.** (LISPECTOR, 1977, p.52-53).

Embora uma espécie de solidão ou de não pertencimento acompanhe a protagonista desde o início da narrativa, mesmo quando está rodeada de pessoas – isso porque estar só é uma escolha tanto quanto ser feliz, por exemplo, não é determinado pelo que está fora do indivíduo, mas dentro –, ao não refletir sobre isso, talvez a personagem atribua o fato de estar em um relacionamento com alguém, como uma perspectiva de vida mais atraente do que a que levava até o momento. O mais reflexivo, porém, está na resposta dela ao tombo já que é incapaz de ser indelicada com o rapaz. Comportamento semelhante se dá no início da narrativa, quando Macabéa pede desculpas ao chefe Raimundo Silveira, após ser brutalmente destrutada por ele. Rodrigo, diante disso, emite sua opinião sobre a falta de atitude da personagem:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce obediente) (LISPECTOR, 1977, p.26).

Outro momento do enredo em que a alagoana também não expressa o comportamento esperado e que é carregada de angústia é o término de seu namoro:

[...]Diante da cara um pouco inexpressiva demais de Macabéa, ele até que quis lhe dizer alguma gentileza suavizante na hora do adeus para sempre. E ao se despedir lhe disse:

– Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?

– Não, não, não! Ah por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus!

[...]

Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar. Surpreendido. Olímpico, sem entender, deu gargalhadas.

Ficaram rindo os dois. Aí ele teve uma intuição que finalmente era uma delicadeza: perguntou-lhe se ela estava rindo de nervoso. Ela parou de rir e disse muito, muito cansada:

– Não sei não...

[...]

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero, etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo. (LISPECTOR, 1977, p.60-61)

É importante enfatizar que, apesar de, aparentemente, odiar Macabéa, o narrador cria um vínculo emocional fortíssimo com ela: é uma personagem que instaura e nutre o estado de angústia do narrador.

Sim, estou apaixonado por Macabéa a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

– Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém; todos mentem, às vezes até na hora do amor, **eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.** (LISPECTOR, 1977, p.68-69)

No trecho destacado Rodrigo alerta sobre a solidão a qual Macabéa e ele estão presos continuamente. Isso pode ser explicado pelo fato de que o ser humano expressa monólogos internos constantemente e mesmo quando dialoga com o outro está a conversar consigo mesmo. Nessa perspectiva, é possível interpretar, inclusive, que o indivíduo tenha poucos verdadeiros diálogos em sua vida – o que ocorre, porém, ocasionalmente, é uma espécie de interação ou afinidade de pensamentos com outras pessoas. Além disso, a literatura, por exemplo, oferece essa experiência como uma amiga sábia e sempre presente.

Na sequência da concepção de existencialismo proposta por Sartre (1978, p.217), o autor afirma que o homem é, antes de mais nada, uma projeção que vive subjetivamente. Ele não pode ser aquilo que quer ser pois o querer já é uma decisão consciente do indivíduo e, portanto, sempre posterior ao que se fez. Contudo, o autor ressalta que, apesar disso, se a existência realmente precede a essência, o ser humano é plenamente responsável pelo que é – num duplo sentido de subjetividade: não apenas responsável por sua restrita individualidade,

como também, por todos os seres humanos. Diante disso, o ato individual envolve toda a humanidade. Nesta perspectiva, o homem “está condenado a ser livre”. Condenado no sentido de que não criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo é responsável por tudo o que fizer.

Para compreender o peso dessa responsabilidade, ou ainda, o peso da existência – que o ser humano carrega em si – pode-se imaginar a situação seguinte: um indivíduo, ao ter que escolher determinada profissão ao invés de outra, é responsável não apenas pela que escolheu, mas por todas as quais abdicou.

O autor problematiza, ainda, a questão da angústia explicando que ela é uma constante na vida do ser humano – não, necessariamente, quando este é obrigado a escolher entre banalidades como um lanche, por exemplo – mas no sentido de que a escolha original é uma constante. Isto porque a angústia é “[...] a ausência total de justificação e ao mesmo tempo a responsabilidade relativamente a todos” (1978, p.274). Ou seja, a angústia é a consciência de que a escolha carrega a responsabilidade não apenas de quem escolhe, mas do universo, como um todo. De que o ser humano, ao escolher algo, não afeta apenas a si, mas a tudo e a todos – e isso numa completa incerteza do resultado de suas ações.

Para complementar a ideia de Kierkegaard e Sartre e compreender a complexidade dessa náusea inquietante e inerente ao ser humano apresenta-se Compte-Sponville que, por sua vez, afirma que o primeiro sentimento com certeza é o medo, pelo menos até o nascimento já que entende que nada pode ser mais angustiante do que nascer. A partir disso, questiona o que pode ser mais angustiante do que morrer. E conclui, finalmente: “Aí está: nascemos na angústia, morremos na angústia. Entre os dois o medo quase não nos deixa” (1997, p.11).

Desde que nasce o indivíduo está sempre diante da possibilidade imediata da morte, mais do que isso, na realidade, o indivíduo está constantemente diante de *tudo* – uma imensidão de possibilidades às quais – conscientemente ou não – deve escolher e, posteriormente, lidar com as consequências. Ao tomar consciência de *si* e refletir sobre essa angústia permanente o indivíduo pode conseguir lidar melhor com as circunstâncias – o que também não é uma regra – muitas pessoas sem qualquer autoconsciência de si parecem conseguir lidar melhor com certos problemas agindo totalmente por impulso ou intuição. Quando se trata de atribuir sentido a algo, aparentemente, a incerteza é uma constante.

Compte-Sponville (1997, p.12) também reflete sobre a angústia como um sentimento mais sensível e refinado do que o medo – sem o qual o ser humano não poderia viver. Assim, defende que a angústia é necessária ao homem e ao pensamento. O que seria do homem se

não tivesse esse sentimento de angústia? A vida é um eterno risco e a angústia é o que dolorosamente lembra as pessoas desse risco. Nas palavras do autor:

Não há vida sem sofrimento. Não há vida sem morte. [...] Fazem-me rir nossos pequenos gurus, que querem proteger-nos dela. Ou nossos pequenos *psis* que querem curar-nos dela. Por que não nos curam, em vez dela, da morte? Por que não nos protegem, em vez dela, contra a vida? Não se trata de evitar, mas sim de aceitar. (COMPTE-SPONVILLE, 1997, p.12)

No trecho o autor critica os profissionais ou pessoas que tratam a angústia como se ela não fizesse parte da vida, como se ela não devesse fazer parte da vida, sendo que ela é tão necessária quanto outros sentimentos como a felicidade, por exemplo. Além disso, o autor cita que o que torna o indivíduo angustiado é a possibilidade. A possibilidade no sentido de poder escolher qualquer coisa. Isso porque, ao escolher o indivíduo abre mão de uma imensidão de outros caminhos na incerteza de que sua escolha seja a adequada. O ser humano escolhe algo (que, nem sequer sabe o que é – e abre mão de um tudo, que também é nada – mas do qual ele não gostaria de abrir mão já que ele também não sabe o que é). Por isso vê-se angustiado. Sponville se posiciona no sentido de que o indivíduo aceite a angústia e aprenda a conviver com ela e não, necessariamente, medique-a como ocorre na atualidade.

O autor (1997, p.12) salienta, ainda, que existem sim ansiedades patológicas que exigem tratamento, porém, explica também que a angústia é fundamental: “Vai-se renunciar a pensar, porque isso angustia? A viver, porque isso causa medo? A amar porque isso causa dor? Aceitemos, ao contrário, tanto quanto pudermos, [...] e esse é justamente o sinal de nossa sanidade, aceitemos em vez de sofrer e de tremer” (1997, p.17).

Toda a angústia é imaginária e o real é seu antídoto. Entretanto, isso não evita que a vida seja insatisfatória enquanto se espera (a esperança e a angústia são sentimentos unidos). O sujeito apenas espera aquilo que não possui, aquilo que ignora ou aquilo que foge do seu controle: diante disso, como não se angustiar? O autor explica, entretanto, que é preciso aceitar a vida com todas as implicações inerentes a ela: difícil e arriscada, cansativa, angustiante, incerta, etc. Nada, além da morte, é certo. Portanto, só se pode escapar à angústia aceitando o que ela percebe, recusa e que a transtorna: “a fragilidade de viver, a certeza de morrer, o fracasso ou o pavor do amor, a solidão, a vacuidade, a eterna impermanência de tudo...Essa é a vida mesma, e não há outra. Solitária sempre. Mortal sempre. E tão frágil, tão fraca, tão exposta! ” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p.18). No romance interpretado, assim que deixa a casa de Madame Carlota, Macabéa se sente diferente, otimista, uma vez que a cartomante acertara em tantos aspectos de sua vida, e projeta um futuro promissor para ela.

Sua emoção é tamanha que até sente vontade de chorar, mas reprime as lágrimas e, ao pisar na rua, é atropelada por uma Mercedes amarela:

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.

(Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada — mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas um atropelamento.) (LISPECTOR, 1977, p.80).

Neste ponto da obra há uma longa discussão envolvendo a angustiante decisão de escolha sobre o destino de Macabéa: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (LISPECTOR, 1977, p.81). “Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam” (LISPECTOR, 1977, p.82).

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. **Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago.** (LISPECTOR, 1977, p.83).

O narrador explica que muitas pessoas se reúnem ao redor de Macabéa, já em agonia, mas nenhuma delas tenta socorrê-la e, finalmente, a felicidade a atinge: “Então — ali deitada — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (LISPECTOR, 1977, p.84)

Os trechos da obra explicados anteriormente são fortemente carregados da angústia do narrador ao precisar escolher o destino da protagonista. Finalmente, é nos próximos fragmentos que ele anuncia o desfecho da história com cansaço e ironia: “Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que — que Macabéa morreu” (LISPECTOR, 1977, p.85).

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa.  
Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre.  
Mas — mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.  
Sim. (LISPECTOR, 1977, p.87)

A partir dos estudos realizados identifica-se que a escrita clariceana se diferencia do texto linear e organizado. Seja pela escrita subjetiva ou por não priorizar os acontecimentos e as ações no texto, *A hora da estrela*, de modo geral, é marcada pela reflexão sobre os sentimentos, pensamentos e individualidades do narrador e da personagem por ele criada. O final da obra, o fim de Macabéa é, em alguma medida, perturbador, caótico, entretanto e, em suma, o que não é?! A certeza da morte pode assolar o indivíduo, contudo, refletir sobre ela pode ser pertinente, hora ou outra.

#### 4.3 A autoconsciência do Narrador

*Eu sou consciência!*

*A minha consciência tem mais peso pra mim do que a opinião do mundo inteiro.*

- Cícero

Esta etapa do trabalho centraliza-se sobre a definição de autoconsciência a partir de Larrosa (1999) e Rousseau a fim de propor relações entre a angústia de Rodrigo S.M. e a consciência de si, por ele conquistada, à medida que se dedica ao desenvolvimento do enredo e à construção da subjetividade da protagonista alagoana. Antes de aprofundar os estudos relacionados ao tema da autoconsciência, porém, é necessário elucidar o conceito de consciência. Neste sentido, destaca-se que ela pode surgir a partir do contato com as narrativas:

Talvez, o que prende o leitor seja um possível processo de identificação com os sentimentos, as ideias, as verdades que constituem as duas vozes narrativas. É nisso que se manifesta a consciência do ser humano; e o texto constrói uma atmosfera em que o leitor se sente mergulhado e perplexo, porque não entende, tal como as personagens, esse mundo fragmentado. Colocado nessa perspectiva, é instado a construir sentidos mínimos, aos poucos, a partir das diversas situações que são narradas. A unidade de sentido estabelecida pelas histórias completas que obedecem a uma ordem sequencial, tal como é conhecida pela ou na tradição romanesca, não se verifica nesse romance onde se revela uma nova consciência pulverizada em termos de valores e interesses (GAI, 2008, p.26).

Numa perspectiva semelhante, Benedito Nunes propõe uma definição de angústia e consciência bastante contundente e relacionada à produção clariceana. Para o autor, as protagonistas de suas obras, num dado momento de suas histórias, adquirem consciência do

mundo em que vivem, da sua existência e, por isso sofrem, assemelhando-se aos seres humanos, uma vez que:

A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente (NUNES, 1966, p. 17).

Larrosa explica a autoconsciência através da história de Ulisses e de Cristo. “A história de uma viagem e de um sacrifício” (1999, p.21). Para o autor, talvez seja nessas narrativas, bem como na de Rousseau, escrita em primeira pessoa, que seja possível compreender um aspecto importante da condição humana: “E, talvez nessa história em que um homem se narra a si mesmo, nessa história que talvez não seja senão a repetição de outras histórias, possamos adivinhar algo daquilo que somos.” (1999, p.21). Isso porque nas inúmeras personagens marcantes, nos contos e lendas que capturaram a imaginação do Ocidente, que se repetiram e se renovaram inúmeras vezes está refletida a subjetividade de cada indivíduo. “Suas histórias ocupam o lugar de nossa inquietude, o vazio essencial e trêmulo em que se abriga nossa ausência de destino. (1999, p.22)” Diante disso, talvez o ser humano não seja outra coisa além de uma maneira particular de contar aquilo que é. Para contar o que é, o ser humano precisa buscar, dentro de si, as referências que possui. Daí a importância de ler bons livros. Daí a importância de visitar os clássicos, os cânones, que possuem personagens complexas, profundas e, sobretudo, humanas. Se o indivíduo precisa se autonarrar para existir, como ele irá fazê-lo se não tiver, em sua memória, em suas leituras ou em sua bagagem, bons exemplos em quem espelhar-se?

Desse mesmo modo, que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude em uma história? E, para essa transformação, para esse alívio, acaso contamos com outra coisa a não ser com os restos desordenados das histórias recebidas? E isso a que chamamos autoconsciência ou identidade pessoal, isso que, ao que parece tem uma forma essencialmente narrativa, não será talvez a forma sempre provisória e a ponto de desmoronar que damos ao trabalho infinito de distrair, de consolar ou de acalmar com histórias pessoais aquilo que nos inquieta? É possível que não sejamos mais do que uma imperiosa necessidade de palavras, pronunciadas ou escritas, ouvidas ou lidas, para cauterizar a ferida. [...] E cada um dispõe, também, de uma série de tramas nas quais a entrelaça de um modo mais ou menos coerente. E cada um tenta dar um sentido a si mesmo, construindo-se como um ser de palavras a partir das palavras e dos vínculos narrativos que recebeu (LARROSA, 1999, p.22-23).

Larrosa cita Ulisses, D. Quixote e Rousseau para exemplificar o quão o indivíduo é um pouco de cada um desses ícones da literatura. “Cada um deles configura o que ele próprio é, sua própria história, a partir dos fragmentos descolados das histórias que recebeu. (1999, p.22)”. Entretanto, mais do que isso, o autor defende que uma maneira de aceitar, lidar ou conviver com a angústia, intrínseca da condição humana, é a escrita. “Que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude”. Diante disso, escrever é a maneira através da qual o sujeito pode sanar ou remediar essa inquietude. Nas palavras de Clarice: “Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada. Porque no fundo a gente não está querendo alterar as coisas. A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro...”. Neste sentido, a escrita não é o que irá mudar a vida prática do ser humano. Também não é o que vai resolver os problemas sociais, econômicos, políticos do planeta. Mas isso não quer dizer que a escrita, bem como a leitura e, sobretudo, a literatura não tenham um papel fundamental na constituição da subjetividade do indivíduo – sua relevância está naquilo que *vem de dentro*. Sua potência está na capacidade transformadora das palavras. A literatura produz conhecimento, um conhecimento *diferente*, que está ligado ao *sentido*, à *autoconsciência* do indivíduo.

A fim de exemplificar esse processo de autoconsciência e como ele pode ser identificado na literatura, Larrosa cita a obra *Confissões* de Rousseau – que possui um caráter paradoxal uma vez que “por um lado é uma constante e orgulhosa reivindicação da soberania do eu; por outro lado, é uma luta interminável com o desmoronamento desse eu, contra sua radical ausência” (1999, p.24). Ou seja, o paradoxo é o fato de que, ao eliminar tudo o que é alheio a si, tudo o que lhe é estranho, Rousseau (1979) não consegue outra coisa a não ser afastar-se de si mesmo, aumentando a sensação de vazio que sente. Mesmo após concluir essa obra, e escrever outras, nas quais, expõe, de modo explícito, a constante busca por si mesmo, Rousseau mantém sempre a pergunta central “Que sou eu? Eis aqui o que me resta procurar”. Diante disso, “tendo já se convertido num longo conjunto de folhas escritas, só lhe resta seguir escrevendo para ver se, entre a multiplicação indefinida das palavras, consegue ouvir aquele que, seja quem for, diz *eu*” (1999, p.24).

Nesse paradoxo, a escrita de Rousseau diz algo como o seguinte:...sou palavras, estou feito de palavras, mas as palavras não me dizem, tenho de fazer calar as palavras que não me dizem, tenho de calar, e quando as palavras calam e me encontro na intempérie pergunto ‘que sou?’[...] e estou só, e, para não me sentir completamente desgraçado, tenho de continuar contando meu conto a mim mesmo, mas meu conto não me diz, e logo o contar já me escapa, e a pergunta por quem sou volta a me inquietar, e tenho de falar, e não posso falar, e estou só. (LARROSA, 1999, p.25)

Assim como a escrita de Rousseau, em *A hora da estrela* pode-se identificar o mesmo estilo ou técnica utilizada, na qual, o narrador descreve o processo de construção da obra, ao mesmo tempo em que toma consciência de si, num fluxo de pensamentos que emergem. Neste sentido, no trecho destacado a seguir é possível perceber a “ineficácia ou a falta de alcance da linguagem” de dizer o que o indivíduo – ou o narrador quer dizer, embora muitas vezes nem mesmo o próprio indivíduo tenha plena consciência do que quer ou está dizendo:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem bola. O fato é um ato? **Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.** (LISPECTOR, 1977, p.16-17).

Diante disso, reflete-se que a angústia e a autoconsciência são paralelas e emergem, entre outros motivos, porque a linguagem é incapaz de transmitir o significado preciso das palavras. Nisso se reflete o posicionamento de Bosi (2003) de que as palavras são diáfanas até o limite da opacidade.

Obviamente existe um campo de sentido no qual as palavras estão presas, mas cada uma delas ganha um novo significado para o indivíduo à medida que ele amadurece, por exemplo. A consciência e a autoconsciência são um modo de tornar a angústia suportável – de lidar com ela. O ser humano lida com as angústias que o afetam como pode – ele inventa maneiras de lidar com elas. Na obra interpretada, ao criar Macabéa, o narrador transforma em linguagem as forças e sentimentos que possui. Posteriormente, durante a leitura da obra, o leitor pode vivenciar emoções semelhantes ou totalmente distintas dependendo de sua subjetividade. Entretanto, é importante destacar que, ao escrever, o narrador talvez consiga expurgar a angústia e torná-la aceitável e superável a partir da consciência que possui de si mesmo e do que sente. “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo”. (LISPECTOR, 1977, p.33). Assim, a autoconsciência se torna um caminho para suportar o vazio, a falta e a angústia que acompanha o ser humano em diferentes momentos da vida, pois a partir da escrita autoconsciente o indivíduo vê o que o afeta de modo distanciado.

É possível compreender isso da seguinte maneira: quando o ser humano está em algum momento difícil, de caos ou alguma circunstância de desespero, ansiedade, etc. a escrita é um caminho que possivelmente torne mais fácil visualizar o todo sob novas perspectivas, o que promove uma auto-organização e facilita a resolução do que quer que seja. É o que Rodrigo faz na obra. Talvez seja o que a própria Clarice faz para lidar com a morte que se aproxima. A sua própria morte.

Além disso, é importante refletir sobre o fato de que, na atualidade, a internet, a tecnologia e tudo que, de um modo geral, é externo (o real) ao indivíduo é supervalorizado. E mais: as redes sociais, as propagandas e a mídia “vendem” a ideia de “felicidade constante e interminável” na qual o ser humano jamais pode se sentir triste – o que é preocupante uma vez que nessa busca constante pela alegria o ser humano acaba se tornando solitário, individualista e incapaz de reflexão, compaixão com o outro. De algum modo a tecnologia está des(humanizando) e afastando as pessoas (ao menos, fisicamente) – o que, por sua vez, aumenta a sensação de incompletude, de vazio e angústia – já que a ideia de presença está vinculada ao estar próximo, fisicamente, de alguém. Entretanto, como isso está relacionado à *Macabéa*? A personagem reflete um dos lados do ser humano atual. A depressão, a solidão e a falta de autoconsciência são evidentes na atualidade. Distrair-se se tornou a escapatória viável e é o que as pessoas fazem o tempo inteiro. O estilo de vida, a velocidade e a incapacidade de reflexão são o espelho da sociedade contemporânea. *A hora da estrela* é contundente, válido, e atual. Sobretudo *Macabéa* – a jovem alagoana incapaz de formular um único pensamento é o retrato de alguns seres humanos dos dias atuais que, embora tenham muita informação disponível e uma capacidade de comunicação (através da internet e da tecnologia) imensa, são, muitas vezes, incapazes de um pensamento crítico, uma reflexão mínima – indivíduos que não pensam sobre si, em momento algum. Vivem de maneira automática. Cada um oferece o que tem. O ser humano lida com o que acontece a si como pode.

O ser humano é, naturalmente, incapaz de lidar com o que há. Não é possível compreender. É preciso aceitar a incompreensão, a incerteza. Rodrigo S. M. capta essa angústia do ser humano e dá “forma” a ela com a personagem. É sua maneira de se esvaziar – é na autoconsciência que consegue desabrochar, amadurecer, não sucumbir, superar a angústia, por assim dizer.

Neste sentido, para Larrosa (1999) o paradoxo da autoconsciência não está no fato de o autor querer contar uma história externa, uma série de fatos que fazem parte de sua vida, mas sim, o estado de sua alma no decorrer dessa história: a história interna, que é complexa e

secreta de seu íntimo, o que apenas ele pode contar – como é possível perceber na citação seguinte, em que o narrador compara a condição humana da nordestina com a dele:

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero”.) Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho. (LISPECTOR, 1977, p.69).

O trecho acima destaca a ideia discutida anteriormente por Larrosa e apontada pelos estudos até então realizados de que a escrita clariceana não é direcionada aos fatos que desencadeiam o enredo que compõe o texto, mas sim aos sentimentos que emergem durante a narrativa. O mesmo pode ser percebido na frase destacada a seguir:

Afinal saiu dos fundos da casa uma moça com olhos muito vermelhos e madama Carlota mandou Macabéa entrar. **(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas.** Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo). (LISPECTOR, 1977, p. 72).

Em continuidade à discussão teórica, Larrosa lembra também que um texto é sempre fruto de outros textos – o que o autor define como um palimpsesto, ou seja, como “um desses antigos pergaminhos que eram apagados para se escrever em cima, mas nos quais ainda eram legíveis os restos das escritas anteriores. Toda escritura pessoal, enquanto escritura, contém vestígios das palavras e histórias recebidas”. (LARROSA, 1999, p.25). Nesta perspectiva é possível refletir sobre o ser humano, também, como um tipo de palimpsesto que é reescrito a cada segundo. Cada amanhecer permite ao indivíduo reescrever-se como este assim o desejar. O que já foi vivido vai sendo substituído por novas narrativas, mas as anteriores sempre ficam registradas de algum modo, ainda que distorcidas pela memória – depende da interpretação que recebem. O sujeito é constituído de palavras como uma folha de pergaminho.

A partir desta perspectiva, o autor (LARROSA, 1999) narra um conto nos moldes da obra *Confissões*: “Narremos um dos muitos contos que pode inventar reescrevendo alguns fragmentos desse conto que Rousseau nos contou na primeira pessoa e no qual desenhou seu próprio personagem.” (LARROSA, 1999, p.25). Nesta experiência, o autor expõe esse modo específico de escrita, na qual o narrador – “um duplo satírico de Rosseuau, que houvesse sobrevivido a ele, uma espécie de Jean Jaques cômico e um pouco cruel” (LARROSA, 1999, p.27), numa constante busca por si mesmo, utiliza a linguagem como um alívio para o vazio

existencial que o perturba. O conto inventado por Larrosa se assemelha à obra de Rousseau (1979).

Nesta mesma perspectiva, em *A hora estrela* é possível identificar estilo de escrita semelhante:

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara — e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo.) (LISPECTOR, 1977, p.57).

Outra característica identificável, tanto no conto de Larrosa quanto em *A hora da estrela* é este narrador que explica o processo de narrar e as artimanhas que utiliza durante a narrativa, como pode-se perceber a seguir: “Mas me permitam deixar o bom Jean Jacques ali caído, o pobre, durante um momento, manter um pouco o suspense [...] e começar uma pequena “digressão metanarrativa”: isso é, se me permitem, vou interromper o conto e vou falar do próprio conto”. (LARROSA, 1999, p.28).

Já na obra clariceana:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não marcharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebidos é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair. (LISPECTOR, 1977, p.36-37).

Outros recursos identificáveis nos dois textos são o rompimento abrupto da exposição do enredo para comentários reflexivos. Como se percebe a seguir: “Porque vocês sabem que um livro, ainda que aparentemente se refira às coisas das quais ele trata, na verdade é com os outros livros que ele se relaciona – essa coisa que agora se chama intertextualidade –, e quando se lê um livro, é nos outros livros que se pensa.”(LARROSA, 1999, p.29). Através deste conto é possível perceber diversas características da escrita autoconsciente na qual o narrador apresenta um modo “[...] de tomar consciência de si mesmo, isso de ver-se a si mesmo, para Jean Jacques”(LARROSA, 1999, p.31).

Na citação a seguir da obra clariceana, verifica-se a característica citada anteriormente, em que a reflexão é inserida no mesmo parágrafo do enredo de Macabéa, sem qualquer transição ou marcação no texto:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordadoo nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. **Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida?** Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (LISPECTOR, 1977, p.36-37).

O trecho anterior ilustra também o fluxo de informações misturadas de modo caótico, porém compreensível. A personagem, o enredo, o narrador e os conflitos existenciais do mesmo são apresentados no mesmo parágrafo. Pensamentos aparentemente distintos vão sendo relacionados e costurados sem nenhuma separação de parágrafos nas ideias propostas. O narrador propõe um questionamento existencial pertinente sobre a condição humana: quem não é um acaso na vida? Independentemente da situação econômica, social, histórica, etc. existe alguma alma humana que não seja um acaso na vida? Nestes trechos o texto clariceano ganha um tom filosófico profundo

Larrosa (1999) conclui que a oposição básica evidente na obra (ROUSSEAU, 1979) é o *ser* e *parecer*. Diante disso, o esforço do narrador é denunciar a aparência e denunciar o véu ilusório que cobre as coisas e se coloca entre um indivíduo e ele mesmo e destaca que a primeira consequência ou efeito da tomada de consciência pelo sujeito é, justamente, a necessidade de reescrita, a partir desse momento de mudança, de sua própria história.

Outro aspecto relevante abordado pelo conto de Larrosa (criado a partir dos parâmetros de Rousseau) é a ideia de que, após ter consciência de si, o narrador deve avançar nessa lucidez rumo a uma conquista de si mesmo, ou seja, assumir a si mesmo e converter-se naquilo que é verdadeiramente: “[...] e uma vez estabilizado seu próprio juízo, Jean Jacques se põe a estabilizar seu próprio personagem, a fazê-lo sólido e durável, a mantê-lo valentemente ao resguardo de tudo o que poderia fazê-lo falso e volúvel, de tudo o que não é ele” (1999, p.36).

Os paradoxos da autoconsciência é o título do capítulo da obra de Larrosa (1999) e inicia com outra digressão metanarrativa, na qual o narrador retoma os três momentos anteriores: total inconsciência de si, tomada de consciência e mudança na busca por autenticidade, que desencadeia uma conversão do indivíduo do conto. Diante da transformação – na qual a pessoa buscava alcançar seu eu mais profundo através de uma reforma pessoal, ela acaba convertendo-se em algo totalmente oposta à sua primeira tomada

de consciência. Contudo, em nenhum dos momentos de escrita, alcança seu eu: “o estúpido e, ao mesmo tempo, nobre orgulho que o levou a converter-se num autor através de seus livros e um exemplo através de seu personagem: ambos igualmente mentirosos, nada mais que véus ilusórios que cobrem e ocultam o verdadeiro Jean Jacques.” (1999, p.37).

Diante disso, o conto criado por Larrosa (1999, p.39), de algum modo, afirma que alcançar a si mesmo, através da escrita autoconsciente, nada mais é do que literatura. Quer dizer, ainda que seja uma busca por esvaziar-se, transcender, buscar por si mesmo ou independente da nomenclatura, ainda é um tipo de ficção: “Acreditando sair da ficção, Jean Jacques havia criado uma ficção” – que não deixa de ser o que o indivíduo faz cotidianamente – cria personagens com as quais está – ou não – de acordo, baseado nas referências que possui, e representa. Além disso, o autor também conclui que encontrar a si mesmo é impossível: “[...] o eu não é senão uma contínua criação, um perpétuo devenir: uma permanente metamorfose” (1999, p.39).

Para ser fiel às palavras, ser fiel a si mesmo, é preciso se reinventar diariamente, ou seja, “[...] reaprender continuamente a ler e a escrever (a escutar e a falar). Só assim se pode escapar, ainda que provisoriamente, à captura social da subjetividade[...]”. A cultura social é o que torna o ser humano incapaz de se reinventar de modo autêntico, obrigando-o a permanecer em um padrão estável. Só assim o ser humano pode escapar, ainda que por pouco tempo, dos textos que o moldam, fugir do perigo das palavras que, embora verdadeiras, tornam-se falsas uma vez que fazem com que o sujeito se contente com elas. (LARROSA, 1999, p.40).

Assim, ao buscar a si mesmo o ser humano descobre sua própria inexistência, ao buscar o centro é lançado aos limites. Ao tentar eliminar o que é estranho ao eu, encontra a estranheza mais radical. Ao procurar uma identidade substancial e sem falha, encontra uma identidade narrativa, aberta e instável. “Uma identidade em movimento assegurada por uma linguagem em movimento, onde a autoconsciência surge ao se colocar em questão o que se é: dialética viva e infinita de identificações e desidentificações.” (LARROSA, 1999, p.41).

O homem se faz ao se desfazer: não há mais do que o risco, o desconhecido que volta a começar. O homem se diz ao se desfazer: no gesto de apagar o que acaba de ser dito, para que a página continue em branco. [...] Perde-te na biblioteca. Exercita-te no escutar. Aprende a ler e a escrever de novo. Conta-te a ti mesmo a tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira. Recorda-te de teu futuro e caminha até a tua infância. E não perguntes quem és aquele que sabe a resposta, nem mesmo a essa parte de ti mesmo que sabe a resposta, porque **a resposta poderia matar a intensidade da pergunta** e o que se agita nessa intensidade. Sê tu mesmo a pergunta. (LARROSA, 1999, p.41).

Não há resposta. O ser humano é transitório, mutável, inconstante, vago, aberto, inalcançável. Assim como a linguagem e como a narrativa ele não pode ser delimitado e, em função disso, ao buscar a si mesmo, encontra o vazio e o nada. Na obra *A hora da Estrela* o narrador expressa essa constante busca por si mesmo na citação a seguir:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois mata-los e beber-lhes o sangue.. (LISPECTOR, 1977, p. 70).

*A hora da estrela* é uma das obras em que Clarice se propõe, efetivamente, a escrever uma história com início, meio e fim, e com um cunho social, isso é inegável. Entretanto, através de seus textos, de sua escrita e, de alguns traços marcantes de sua personalidade – é possível inferir uma ironia na escrita dessa obra: Não é que ela não tenha um objetivo de retratar uma parcela desfavorecida da população ou evidenciar os problemas sociais enfrentados por milhares de brasileiros que se mudam para capitais do país, como o Rio de Janeiro por exemplo, em busca de condições de vida mais dignas e acabam sendo *atropelados* pela realidade que encontram. Contudo, a obra de Clarice tem um objetivo outro, antes. A escrita é, para a autora, uma maneira de lidar com a angústia da morte – tema recorrente em seus últimos anos de vida. Diante disso, o romance é, sobretudo, um expurgo da angústia, mas uma angústia remediada: cujo medicamento é a autoconsciência. O narrador se constitui enquanto ser humano quando se narra. Assim ele dá sentido a sua própria existência.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após conhecer a trajetória biográfica e bibliográfica de Clarice Lispector é possível compreender sua relevância literária. Seja pela escrita mais subjetiva ou por não priorizar os acontecimentos e as ações no texto, o que pode ser observado, de modo geral, nos estudos anteriores sobre a autora, referente a seu modo de escrever é que ele está mais voltado a reflexões sobre os sentimentos, pensamentos e individualidades do narrador e da personagem e não ao enredo em si. O narrador Rodrigo, ao criar essa personalidade sem quaisquer “predicados aparentemente atraentes”, expõe um ser humano em sua essência e subjetividade. A angústia emerge na obra através, entre outros recursos, da total inconsciência que a protagonista possui de si mesma.

*A hora da estrela* faz pensar sobre a psicologia humana, sobre o vazio da vida, sobre o nada. Neste sentido, é possível perceber a literatura com outro olhar. Um olhar para si. A literatura transcende o ser humano e o eleva a um plano de reflexão íntima e profunda – um saber que é próprio da leitura – um saber silencioso, íntimo e particular. Mais do que contar uma história sobre uma nordestina infeliz, o narrador problematiza o profundo vazio existencial inexplicável – experiência complexa, profunda e partilhada por todos durante a vida. No romance, Rodrigo é obrigado a enfrentar o *nada*, a angústia, e através desse enfrentamento pode encontrar a autoconsciência – uma possível maneira de lidar com as emoções, acontecimentos, etc.

Além disso, ao construir essa personagem, ele, de algum modo, sente-se acusado por sua própria indiferença ou falta de atitude em relação ao ser humano social e economicamente desfavorecido. Ao expor os dilemas e questionamentos que o perturbam ele é capaz de despertar no leitor um sentimento semelhante. O narrador, de algum modo, aceita a angústia intrínseca do ser humano, mas a trata em uma medida na qual consiga superá-la através da confissão e da autoconsciência. É importante destacar, diante disso, que *A hora da estrela* não faz uma apologia ao sofrimento. Ao contrário, o alter ego de Clarice utiliza a linguagem, a narrativa e a personagem para expurgar sua angústia: para melhor conviver com ela, ultrapassá-la e, até mesmo, oferecer pistas de como o sujeito pode lidar melhor consigo mesmo.

A partir dos estudos apresentados anteriormente e das teorias literárias conceituadas no subcapítulo dedicado à teoria da narrativa, é possível observar o modo como o vazio existencial e a angústia são expressos no romance. Muito da visão de mundo da autora pode ser percebido através do narrador Rodrigo S. M. que, neste trabalho, é considerado como seu

alter ego. Este narrador deposita sua angústia, suas profundas incertezas existenciais e, mais do que isso, exercita sua autoconsciência através da análise mental com o monólogo interior e o fluxo de consciência. Transformar o seu autoconhecimento em linguagem, neste sentido, torna-se um modo de enfrentar os abismos que a angustiam. O ser humano, em alguma medida, precisa e, até mesmo, aprecia o sentimento de angústia. Não para desfalecer diante dela, mas sim como um meio de reflexão sobre o *sentir algo*. Escrever, contar, narrar, é ser. É um modo de suportar a angústia, um modo de esvaziar-se.

Na tentativa de organização, categorização e classificação o indivíduo acredita encontrar abrigo, conforto, estabilidade. Talvez precise apenas se distrair. A partir dos estudos realizados identificam-se, portanto, características sobre a obra estudada. Identifica-se um narrador – que não possui uma classificação única, mas predominante.

As categorias evidentes no estudo se manifestam através de um narrador onisciente intruso, que constrói o enredo a partir do estilo “indireto livre” e de recursos como a “análise mental”, o “fluxo de consciência” e o “monólogo interior”. Identifica-se, ainda, o que Kierkegaard (1979, p.329) denomina como “um estado latente de enfermidade” – a angústia e uma possibilidade de remédio para ela: a autoconsciência. Para além destes aspectos, o caráter existencialista do presente estudo alerta para o fato de que o indivíduo pode ser a interpretação e a consciência que possui do que acontece e entende-se a angústia como um sentimento intrínseco à subjetividade humana. No mais, apenas incertezas.

A busca constante de si e a inclinação por narrativas em que a angustia emerge com mais densidade revelam, em alguma medida, o fascínio que o tema pode despertar no sujeito. É impossível precisar, no entanto, as causas ou consequências disso. É impossível precisar qualquer coisa. Parece, no entanto, que a literatura é capaz de provocar, desestabilizar, confrontar, o que por sua vez pode desencadear reflexões. Parece, também, que a angústia oferece algum conforto. Se fugir dela não é o caminho e mergulhar nela com a mesma intensidade também não, qual seria o ideal? Encontrar o equilíbrio que permita reflexão, lucidez interior, autoconsciência, autocrítica, autoconhecimento e amadurecimento. O tão almejado equilíbrio. Ele existe?

A obra é também importante no sentido de sua pertinência e atualidade: o indivíduo contemporâneo está (e sempre esteve) diante de uma constante busca (a angústia): por algo que nem mesmo ele sabe o que é. (E, de fato, alguém descobre? Alguém descobriu?) O ser humano é a interpretação ou a [in]consciência de tudo o que já viveu. A realidade “concreta” é só o que ele foi capaz de captar, de interpretar, de inventar. Como nas palavras de Clarice “Cada um de nós é um universo”. Será? Até mesmo os mais sábios escorregam em afirmações

contundentes, verdades absolutas, mas, a literatura, assim como Clarice e a presente dissertação concordam que, em síntese, no final, *é tudo tão incerto!*

No que diz respeito à hermenêutica, é preciso observar que um texto sempre é fruto de uma série de textos. O ser humano é, em alguma medida, um “ser de palavras”, um ser de textos, de narrativas, de histórias que ouviu desde sempre. A subjetividade humana é um grande emaranhado de tudo o que o indivíduo ouviu, observou e sentiu e dos sentidos que deu a cada um desses pequenos acontecimentos – desde o mais simples até o mais complexo. A hermenêutica pode ser uma filosofia de vida tão profunda e abrangente quanto a psicanálise, a meditação ou a fé, por exemplo. Uma interpretação demanda estar atento à escuta interior e ao todo exterior. Ela é o ponto de vista que se tem de tudo o que acontece na vida. Um ponto de vista que está em constante construção. A hermenêutica é a ciência da interpretação. Ela compreende a consciência de que “os fatos” são o que são a partir dos sentidos que o indivíduo atribui a eles. Ela é a consciência do próprio significado do que é interpretar: uma atividade humana natural, involuntária e indispensável.

Aí está a importância de estar, efetivamente, atento à obra – de não subestimar a expressividade das palavras, de conhecer o contexto. O hermeneuta não apenas escuta o texto, escuta o autor do mesmo, escuta a si mesmo. O leitor é, também, em alguma medida esse texto mesclado ao conhecimento de mundo do autor. Ao construir o sentido de uma obra, o sujeito constrói sua própria subjetividade, ressignifica suas concepções. Assim, a hermenêutica não é, apenas, um modo de ouvir o texto, mas de ouvir ao todo, de *ser* o texto. Neste sentido, através da atitude hermenêutica, a autora passa a encarar a interpretação com outra percepção: o romance deixa de ser um objeto isolado do qual é possível extrair um sentido e passa a ser um *evento* no qual o leitor precisa mergulhar, com entrega, porém cautela – considerando a própria percepção da interpretação, o autoconhecimento, o texto, o contexto e o autor. Para absorver o sentido do texto é preciso conhecer a si mesmo e se colocar no lugar do outro. Finalmente, essas foram as diretrizes e os posicionamentos adotados na elaboração da presente dissertação.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Ítalo Moricone. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2945137/mod\\_resource/content/1/ADORNO%2C%20Theodor%20-%20Posic%CC%A7a%CC%83o%20do%20narrador%20no%20romance%20contempor%CC%82neo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2945137/mod_resource/content/1/ADORNO%2C%20Theodor%20-%20Posic%CC%A7a%CC%83o%20do%20narrador%20no%20romance%20contempor%CC%82neo.pdf)>. Acesso em 25 de set. de 2017.

ALENCAR, Katya Queiroz. *Mito e paródia em A hora da estrela*: ressonâncias de tradições secularizadas. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora. 2010.

AZEREDO, G.; SANTOS, J. A . “Então Eu Grito”: encontro entre narrador, personagem e leitor em *A hora da estrela*. *Palimpsesto*. nº 20, ano 14, 2015, p. 36-50. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/Palimpsesto20dossie03.pdf>>. Acesso em 14 de set. de 2017.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; Clarice Lispector e a crítica. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007. Disponível em: acesso 14 de ago. de 2017

BORGES, Tânia Cristina Souza. *"A culpa é minha" ou "A hora da estrela"?: uma análise do romance A hora da estrela de Clarice Lispector*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. (Título original *The Retic of Fiction*). Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Artes e Letras/Arcádia, 1983.

BLEICHER, J. *Hermenêutica contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 1992.

COMTE-SPONVILLE, André. *Bom Dia, Angústia!* Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

CULT, Revista. *Dossiê Clarice Lispector rara e inédita*. Ano XX, nº 229, nov. 2017.

DUTRA, Homero Bergamaschi. *O direito ao grito: a metáfora em A hora da estrela*, de Clarice Lispector. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) - Universidade de Caxias do Sul. 2007.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). Clarice Lispector - fortuna crítica. Templo Cultural Delfos, maio/2015. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2015/05/clarice-lispector-fortuna-critica.html>> Acesso em 10 ago 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa. 4.ed.rev.ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FOLHA de São Paulo. A bruxaria literária de Clarice Lispector. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/08/1662854-a-bruxaria-literaria-de-clarice-lispector.shtml>>. Acesso em 10 de set. de 2017.

FRANÇA, Valdelice Nascimento de. Da angústia e do gozo: um percurso psicanalítico na escrita de Clarice Lispector. (Dissertação Mestrado em Psicanálise). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2012.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, 2002.

G1. Portal de Notícias. Rio ganha estátua da escritora Clarice Lispector. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/rio-ganha-estatueta-da-escritora-clarice-lispector.html>>. Acesso em 03 set. de 2017.

\_\_\_\_\_. Estátua de Clarice Lispector é a 1ª de uma artista mulher no Rio. Disponível em: <[http://www.huffpostbrasil.com/2016/05/16/estatueta-de-clarice-lispector-e-a-1-de-uma-artista-mulher-no-rio\\_a\\_21696511/](http://www.huffpostbrasil.com/2016/05/16/estatueta-de-clarice-lispector-e-a-1-de-uma-artista-mulher-no-rio_a_21696511/)>. Acesso em 03 set. de 2017.

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 1998.

\_\_\_\_\_. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GAI, Eunice T. P. A ruptura de valores e mitos no romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 26-29, out./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. A leitura de narrativas literárias como ato de conhecimento e modo de experiência: a presença de autor e leitor implicados. In: João Luís Pereira Ourique. (Org.). *Literatura e formação do leitor: escola e sociedade, ensino e educação*. 1ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2015, v. , p. 173-190.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

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

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *Qui raconte le roman?* Poétique. Paris, n. 4, 1970.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor ; Temor e tremor ; O desespero Humano*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. – São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa do pecado hereditário*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascarados*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LEFEBVRE, Maurice Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 87 p

LODGE, David. *A arte da ficção*. 2004, p. 20.

MOSER, Benjamin. *Clarice*,. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector* (ensaio). Série Torquato Tapajós. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. 175 p.

PALMER, Richard. E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2011.

POSFACIO. “O grande problema da internet é que ela tende à superficialidade, à fragmentação”, entrevista com José Castello. *Márzio Câmara* em 18 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/11/18/entrevista-jose-castello/>>. Acesso em: 11 de set. de 2017.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotiá: Ateliê Editorial, 1999.

REBLIN, Iuri Andréas. A Angústia Kierkegaardiana. *Rev. Elet. do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia*. Vol. 16, p. 105 -127 mai.-ago. de 2008.

REVISTA do Instituto Humanitas Unisinos IUH OnLine. EDIÇÃO 228 | 16 julho 2007. “Ninguém lê Clarice sem ser devastado pelo que lê”. Edição 228. 16 de julho de 2007. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1137&secao=228](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1137&secao=228)>. Acesso em: 11 de set. de 2017.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. 548 p.

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

SALLENAVE, Daniele. Sobre o “monólogo interior”: leitura de uma teoria. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van. et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Veja, s.d.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 4. ed.. Lisboa: Presença, 1978.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre a Hermenêutica*. Edipucrs: Porto Alegre, 1996.

SOUZA, Wilker Leite de. O fim do eu e o mim sem fim - A crise do narrador em *A hora da estrela* e *Malone Meurt*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2015.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. In: *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas, 1989, v.9.

WALDMAN, Berta. O Estrangeiro em Clarice Lispector; Uma leitura de *A hora da estrela*. In: Clarice Lispector: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultura Judaico Marc Chagal, 1998.

B333a      Batista, Bianca Cardoso  
              Angústia e autoconsciência : o narrador em *A hora da estrela*,  
de Clarice Lispector / Bianca Cardoso Batista. – 2018.  
              100 f. ; 30 cm.

              Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa  
Cruz do Sul, 2018.  
              Orientadora: Prof. Dra. Eunice T. Piazza Gai.

              1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 2.  
Narrativa (Retórica). 3. Ficção brasileira – Crítica e interpretação.  
I. Gai, Eunice Piazza. II. Título.

CDD: B869.309

Bibliotecária responsável: Jorcenita Alves Vieira - CRB 10/1319