

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária

O engajamento poético: linguagem e resistência

*(A hora da estrela, de Clarice Lispector,
e a literatura engajada brasileira pós-64)*

Joseana Paganine

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Regina Dalcastagnè

Outubro de 2000

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras – área de concentração em Teoria Literária – à comissão julgadora da Universidade de Brasília. A presente pesquisa contou com bolsa concedida pelo CNPq.

Dissertação elaborada sob orientação da Prof^a Dr^a
Regina Dalcastagnè e apresentada à banca composta
pela Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires e pelo Prof^o
Dr^o Henryk Siewierski.

A Alvanir e Pedro, *in memoriam*

A Gabriel

O livro é um grito, o direito ao grito.

Clarice Lispector, A hora da estrela.

*Não se pode trabalhar um grito sem que a mensagem
se refira finalmente muito mais ao trabalho do que ao grito.*

Roland Barthes, “Escritores e escreventes”.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus irmãos, Rosa, Luzia, João e Carolina, que me forneceram apoio emocional e financeiro para a realização deste projeto. A Rosa, devo agradecer ainda por seus prestimosos serviços de bibliotecária, que muito me ajudaram a conseguir textos importantes para o desenvolvimento da dissertação.

Agradeço também aos colegas Luciana Mariz, Marcelo Beluco, Marcelo Araújo, Carmem Moretzsohn, Grace Perpétuo e Aedé Cadaxa, que suportaram a sobrecarga ocasionada por minhas ausências. Um agradecimento especial a Gioconda Caputo e Severino Francisco pela paciência carinhosa com que agüentaram os meus “desligamentos” profissionais.

Aos amigos Luciana Barreto e Mário Simões, pelo artigo de Deleuze, canjas, resmas e, principalmente, pelo carinho de sempre. A Simone Amaral, por me mostrar a luz no final do túnel e pela amizade.

A Dora Duarte Silva, pela competência gentil — qualidade rara — sem a qual teria sido difícil terminar este trabalho dentro dos prazos estabelecidos.

Às professoras Lígia Cademartori e Maria Isabel Edom Pires pelas valiosas contribuições ao desenvolvimento da dissertação quando ela era ainda um projeto. E ao professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ronaldes de Melo e Souza, que gentilmente leu o que era ainda um pré-projeto e me avalizou o caminho teórico a ser percorrido.

À minha orientadora Regina Dalcasgagnè, que me ajudou a superar com seriedade e competência as pedras que encontrei pelo caminho durante o percurso de confecção da dissertação.

Agradeço à minha tia e madrinha Maria Neila Geaquinto, professora da Universidade Federal do Espírito Santo e desde sempre uma intrépida defensora da leitura, que, quando eu tinha por volta de oito ou nove anos, me deu o meu primeiro livro de Clarice, *A vida íntima de Laura*, do qual confesso não ter entendido grande coisa na época, mas que me deixou uma estranha impressão, a qual mais tarde se transformaria em curiosidade apaixonada.

Resumo

A partir do conceito de “engajamento poético”, elaborado em contraposição ao pensamento do filósofo francês Jean-Paul Sartre sobre o engajamento literário em *Que é a literatura?*, esta dissertação procura reavaliar os parâmetros utilizados para se entender a literatura engajada, em especial a produzida no Brasil após o golpe militar de 1964. No engajamento poético, inserem-se as obras que não apenas formularam conteúdos contestatórios à realidade política e social do país, mas que principalmente problematizaram a apreensão desta realidade pela linguagem romanesca. *A hora da estrela*, romance de Clarice Lispector publicado em 1977, é a obra que serve de referência para a definição e demonstração dos postulados do engajamento poético.

Abstract

From the concept of “poetically committed literature”, based in opposition to the theory of committed literature developed by the French philosopher Jean-Paul Sartre in his book *Qu’est que ce la littérature?*, this dissertation aims to think again through the conventional ways of understanding the committed literature, specially the Brazilian one, after the 1964 military coup. In “poetically committed literature”, we can insert not only works that contested the countrys’s political and social reality but, most of all, works that questioned the apprehension of this reality by the language used in the novels. *A hora da estrela*, a novel by Clarice Lispector, published in 1977, is the work used as reference to define and demonstrate the principles of the “poetically committed literature” concept.

Sumário

Introdução	1
Engajamento social ou engajamento poético	6
O sentido político da arte	10
Literatura engajada	14
Engajamento social e engajamento poético	17
Conteúdo e forma.....	21
Caminhos & descaminhos da literatura brasileira engajada pós-64	31
Panorama político e cultural e literatura engajada pós-64	33
Caminhos e descaminhos	48
A trilha inusitada de Clarice	67
Na trilha da crítica	72
<i>A hora da estrela</i>: engajamento poético e transfiguração	85
O jogo de transfigurações em <i>A hora da estrela</i>	93
Conclusão	121
Bibliografia	133

Introdução

Depois do golpe militar de 1964 no Brasil, diversas instituições da sociedade civil começaram a se manifestar contra a ditadura implantada pelo quartel. Setores da imprensa, das igrejas, dos sindicatos, dos partidos políticos, das universidades — só para citar os mais evidentes — levantaram sua voz contra aqueles que arbitrariamente tomaram o poder e instauraram a lei da violência e do terror. Houve os que também pegaram em armas, na maioria jovens, para enfrentar as armas dos militares, uma luta quixotesca na qual a revolta, a paixão e o idealismo não deixavam perceber claramente o tamanho da desigualdade de forças. Houve também — é preciso não esquecer — os que aplaudiram o golpe, marchando pelas ruas em apoio ao regime dos generais.

Era uma época de confronto em todo o mundo. Revoluções políticas e golpes de Estado, surgidos na esteira da Guerra Fria, conviviam com as revoluções culturais que pediam mais liberdade para o corpo, para a expressão, para o pensamento, para a vida. Radicalismo e polarizações davam o tom das reivindicações: esquerda ou direita, conservadores ou progressistas, capitalistas ou comunistas, modernos ou ultrapassados, vanguardistas ou antiquados, “descolados ou caretas”. No mesmo ano em que a juventude francesa tomava Paris em protestos contra o *stablishment* no famoso Maio de 68, os soviéticos desfilavam pelas ruas da capital da então Tchecoslováquia, tingindo a primavera

de Praga com o cinza de seus tanques de guerra. Do outro lado do Atlântico, na América Latina, os governos democráticos foram caindo quase todos sob olhares aprovadores do “Tio Sam”, que não admitia autonomia e ventos comunistas bafejando em seu “quintal”, traumatizado pela revolução cubana em 1959.

A arte não passou incólume a toda essa movimentação política e cultural. No Brasil, desde o início da década de 60, os artistas voltaram sua atenção para o “povo”, que buscavam conscientizar com peças de teatro, músicas, filmes e poemas. Após o golpe militar, o protesto subiu aos palcos, ganhou canções, materializou-se nas telas de cinema, consubstanciou-se em artes plásticas. E, sobretudo, virou romance, muito romance. Entre os escritores a tônica era: engajar-se. Guerrilheiros, militares, policiais, estudantes, políticos, operários e toda sorte de agentes do conturbado cenário político viram-se enredados pela teia romanesca que autores consagrados e estreantes teceram contra a ditadura.

Foram lidos, foram censurados e, hoje, muitos deles foram esquecidos. Foram bem-sucedidos? Talvez tenha sido essa a primeira pergunta a impulsionar este trabalho. No entanto, ao tentar respondê-la, outras perguntas foram surgindo, se fazendo necessárias, abrindo novos caminhos e perspectivas de entendimento. O que define a literatura engajada? Como a literatura pode atuar no mundo? Quais foram os erros e os acertos do romance brasileiro engajado pós-64? O que dizem hoje aquelas palavras de resistência?

Um autor, especificamente, orientou a reflexão sobre o tema: Clarice Lispector. Mas Clarice não é uma escritora engajada, dirão os mais precipitados. Pelo menos sobre *A hora da estrela* é possível afirmar que sim. Há nesta obra todas as características que definem o engajamento, como teremos oportunidade de demonstrar. E mais do que isso. Do ponto de vista literário — que é o que nos interessa —, bem-sucedidos foram aqueles que, como Clarice, expressaram seu

engajamento não somente em denúncias e conteúdos contestatórios, mas sobretudo em seu material específico por excelência, a linguagem. Questionando os meios de representação literária da realidade, a autora empreendeu um engajamento mais amplo e profundo do que a maioria de seus colegas do período pós-64. É o que demonstraremos utilizando um conceito original, “engajamento poético”, que especialmente forjamos para explicar as obras que incorporaram a tensão histórica à linguagem.

O primeiro capítulo é dedicado à definição do conceito de “engajamento poético”, termo cunhado nesta dissertação como chave hermenêutica para a compreensão de uma literatura que, embora tenha sido criada com o intuito de atuar no cenário sócio-político, não é normalmente incluída no rol das obras ditas engajadas, uma vez que estas costumam ser definidas somente tendo em conta o tema. Partindo do pensamento formulado por Jean-Paul Sartre em *Que é literatura?*, uma das principais obras já escritas sobre o comprometimento literário com questões de ordem política e social, procuraremos rever o entendimento sobre a literatura engajada com base no que postulam teóricos como Walter Benjamin e Theodor Adorno. O engajamento literário vem, em geral, associado a análises sociológicas e políticas, na maior parte puramente conteudísticas, que desconsideram a especificidade do literário, o trabalho de linguagem, na construção do sentido comprometido da obra. No mais das vezes, esse tipo de abordagem procura apenas confirmar teses definidas *a priori*, não raro resvalando no exercício de um limitado sociologismo. A significação de qualquer criação artística só pode ser mensurada levando-se em conta a indissociabilidade entre conteúdo e forma, na esteira do que pensam Mikhail Bakhtin, Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson.

Assim, com o intuito de compreender melhor o comprometimento formulado pelas obras engajadas pós-64, fez-se necessário, no segundo capítulo, traçar um panorama cultural e político de uma realidade que incitou o engajamento dos escritores brasileiros a partir do golpe militar. Essa realidade não somente apelou para o engajamento da literatura, como também influenciou, de modo determinante, na maneira como se configuraram grande parte dos romances elaborados no período.

Apesar de a narrativa clariceana ter sido bastante estudada, tendo se debruçado sobre seus romances críticos da importância de um Benedito Nunes, muitos aspectos ainda restam a ser elucidados. Ressaltamos, em particular, a implicação social de sua obra — dentro da qual o engajamento poético está inserido —, que foi na maior parte dos casos relegada a segundo plano, quando não mesmo renegada. Portanto, no terceiro capítulo, procuramos discernir os diversos momentos de recepção crítica da obra da autora, investigando o porquê da dimensão social de sua narrativa ter sido por tanto tempo esquecida.

Por fim, a análise do engajamento poético em *A hora da estrela* é o tema do quarto capítulo. A partir da história de uma imigrante nordestina, Macabéa, Clarice Lispector enfoca praticamente todos os temas que levaram os escritores a criar na época: a miséria brasileira endêmica, o desamparo e a opressão cotidiana a que está submetido todo um contingente de pessoas, o papel do escritor diante de tal situação. Para além de ser um mero exemplo, este romance constitui uma experiência exemplar de uma literatura que procurou tematizar os problemas que afligiam o país naquele momento sem abdicar de um alto grau de elaboração da linguagem romanesca. Sem palavras de ordem ou determinismos políticos, a autora construiu uma obra que continua atualíssima, poeticamente engajada também na realidade de hoje.

É preciso ressaltar ainda que o conceito de engajamento poético é um critério valorativo, com o qual se pretende redimensionar a importância da produção literária engajada brasileira dos anos de ditadura militar a partir de uma ótica imanente. No entanto, o conceito fornece uma abertura de análise que pode ser útil para se estudar as relações entre literatura e política de outros períodos históricos, brasileira ou estrangeira.

Engajamento social e engajamento poético

Das várias formas de abordagem do mundo e dos contextos em que se insere o homem, a literatura constitui um domínio privilegiado de conhecimento. Em uma época em que o saber se encontra fragmentado pelas ciências, a obra literária tem o poder de congrega, em maior ou menor grau, os múltiplos aspectos da existência humana, pois espelha — numa dimensão reflexiva, vivencial e afetiva — fatores culturais, comportamentais, políticos, econômicos, psicológicos, filosóficos, além de, naturalmente, estéticos.

Essa característica, traduzida na sua amplitude, faz do discurso literário um campo fértil de veiculação de representações e questionamentos sobre o mundo. Por isso, a indagação sobre o compromisso da arte com a sociedade perpassa toda história literária ocidental.

É fato que já com Baumgarten, no século XVIII, a arte começou a conquistar sua autonomia, descondicionando sua existência de outras dimensões da vida e do saber humanos, como a moral e a filosofia. Mesmo assim, a relação entre arte e sociedade suscitou, em vários períodos históricos, uma série de cobranças e conjecturas, tanto por parte do teórico como do próprio escritor, quanto ao compromisso da literatura com a realidade política

e social, muitas vezes relegando a segundo plano a importância da dimensão estética na obra literária.

Já no século V a.C., podemos encontrar um questionamento sobre a relação entre arte e sociedade estruturado em *A República*¹, de Platão, obra na qual o filósofo defende a expulsão dos poetas das cidades gregas ou a submissão deles aos interesses do Estado. Para o discípulo de Sócrates, a poesia, por apelar sobretudo às paixões, não se valendo do processo dialógico-filosófico que fundamentaria a aquisição da Verdade, seria nociva ao Estado gerido pela sofocracia e, conseqüentemente, a todo o tecido social.

Contudo, é particularmente em momentos de agravamento dos conflitos políticos e das tensões sociais que aflora com intensidade a pergunta sobre a função da literatura e a sua possibilidade de se dirigir de modo mais direto à dimensão social e política da realidade humana. É quando, em geral, nos deparamos com o fenômeno da assim chamada “literatura engajada”. Nela, as questões relativas ao compromisso da arte com a sociedade deixam o plano teórico para se resolver como forma elaborada artisticamente.

Foi no calor do segundo pós-guerra, em 1947, quando o mundo se viu diante da revelação das bárbaries praticadas pelo nazifascismo, que o filósofo francês Jean-Paul Sartre publicou *Que é literatura?*, no qual examina a natureza e a finalidade da obra literária, defendendo o engajamento da prosa ficcional em questões da realidade social e política como forma de o escritor intervir objetivamente na realidade.

A obra do filósofo francês é, em grande parte, uma resposta à outra, *La trahison des clercs*, de Julien Benda, cujas primeira e segunda edições saíram em 1927 e 1947. Benda defende o não comprometimento da literatura com

¹ PLATÃO, *A República*, cap. X.

aspectos imediatos da realidade humana, como fatores sociais, políticos e morais, mas sim com um ideal transcendente, expresso nos conceitos metafísicos de Verdade, Liberdade, Justiça, Razão. Não respeitar esse princípio seria, para Benda, trair o compromisso último da literatura².

Sartre também se opõe à idéia de arte pura — identificada pelo autor com a teoria da arte pela arte —, do belo como um simples exercício de esteticismo ou de expressão de uma subjetividade, desvinculado das necessidades da coletividade. Tal idéia de arte significa, para ele, ignorar de forma ingênua, ou hipócrita, a carga social e política que as palavras adquirem quando organizadas artisticamente. O escritor engajado é aquele que, ao contrário, sabe que as palavras são “pistolas carregadas”, cuja munição é o poder de revelar o mundo ao nomeá-lo.

Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. [...] A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar. [...] Calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar — logo, ainda é falar³.

As idéias do filósofo francês refletem ao mesmo tempo uma visão existencialista e marxista da função social da literatura. Mas, apesar da adesão de Sartre a determinados postulados do marxismo, é preciso ressaltar que o

² BENDA, *apud* SARTRE, *Que é literatura?*, p. 53.

³ SARTRE, *Que é literatura?*, p. 20.

engajamento por ele defendido difere bastante da concepção de "cartilha literária do materialismo dialético", imposta pelos dirigentes soviéticos aos escritores russos, que originou a vertente do realismo socialista. Dentro da corrente filosófica existencialista, a liberdade é um pressuposto básico de toda ação humana, sem a qual não há compromisso verdadeiro do homem com o mundo.

No Brasil, o engajamento se manifesta mais nitidamente na literatura produzida após o golpe militar de 1964 e a conseqüente supressão das liberdades individuais e políticas. Grosso modo, duas vertentes podem ser identificadas na produção romanesca de então. A primeira, que esteve mais em evidência e que produziu a maior quantidade de obras durante os anos de ditadura, tinha como característica principal a manifestação de um engajamento calcado na referencialidade. A segunda, na qual se insere *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, vai buscar elaborar os conteúdos sociais e políticos mediante o questionamento da própria linguagem romanesca.

É evidente que em outros momentos da história brasileira a literatura também apresentou obras de cunho marcadamente social, que procuravam reagir a um determinado contexto histórico. Mesmo em escritores filiados ao Romantismo é possível encontrar uma preocupação de contestação da realidade sócio-política, como, por exemplo, Castro Alves, em seu libelo anti-escravocrata, "Navio Negreiro".

O romance regionalista nordestino da década de 30 também é lembrado quando se fala em engajamento em nossa literatura. Atentos à decadência econômica do Nordeste e reagindo à tendência cosmopolita dos modernistas de 22, escritores como José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz e talvez o mais engajado deles, Graciliano Ramos, especialmente em *Vidas Secas*, voltaram seus olhos para os problemas sociais da região.

De fato, não é possível negar o caráter de criticismo social que assumiu o romance nordestino de 30. No entanto, a particular situação política do Brasil a partir de 1964 — ou seja, o regime de “exceção”, que atingia não apenas uma região, mas todo o país — fez com que a questão do engajamento literário fosse mais enfaticamente colocada aos escritores, a ponto de se tornar, de certa forma, uma exigência, sob pena de a obra, ao não assumir explicitamente este compromisso, ser rotulada de alienada. Enquanto a vertente do romance regionalista nordestino de 30 permaneceu vinculada aos contextos do Nordeste, a literatura pós-64 acalentava o projeto mais ambicioso de oferecer uma versão do momento histórico brasileiro em contraposição à versão oficial. O engajamento do romance de 30 sem dúvida apresenta o caráter de denúncia, mas ele se limita à crítica. Não tem a pretensão clara de, arregimentando consciências, atuar politicamente, como o tinha a literatura pós-64, mediante uma escritura que se alia às lutas pela restituição da liberdade suprimida.

O sentido político da arte

Se há períodos históricos em que a necessidade de o escritor colocar sua pena a serviço do questionamento de uma realidade sócio-política se faz sentir com mais premência, é inegável, no entanto, que qualquer obra literária, produzida em momentos críticos ou não, representante da literatura engajada ou não, possui, entre suas várias camadas semânticas, uma comunicação com a série social e com os contextos políticos da época ou lugar em que foi produzida. Como discernem Wellek e Warren, “uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última

análise ou implicitamente, questões sociais: relativas à tradição e à convenção, às normas e aos gêneros, a símbolos e a mitos”⁴.

O teórico norte-americano Fredric Jameson vai além da concepção de Wellek e Warren ao defender, dentro de uma perspectiva marxista, que todo texto literário possui inevitavelmente um caráter social e político. Partindo do entendimento de Karl Marx e Friedrich Engels, expresso no *Manifesto comunista*, de que “a história de todas as sociedades que já existiram é a história da luta de classes”⁵, Jameson entende que por trás de qualquer narrativa há uma outra narrativa, ininterrupta, que diz respeito justamente ao embate de forças sociais antagônicas, identificável em sociedades de todas as épocas e lugares. É a partir dessa constatação que o autor propõe o conceito de “inconsciente político”, com o qual pretende “trazer à superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental”⁶.

Para Jameson, a distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são é mais do que um erro. É um reflexo da compartimentalização da vida em categorias como o público e o privado, o social e o psicológico, o político e o poético, o histórico e o individual, que se destina a potencializar as formas de controle e alienação dentro da sociedade capitalista. E sentencia:

A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico — na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político. A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos

⁴ WELLEK e WARREN, *Teoria da literatura*, p. 117.

⁵ MARX e ENGELS, *apud* JAMESON, *O inconsciente político*, p. 17.

⁶ JAMESON, *op. cit.*, p.18.

que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos⁷.

Para melhor compreender o pensamento de Jameson, podemos tomar como exemplo um movimento literário que se encontra, em princípio, no pólo oposto ao da literatura engajada. Trata-se da “arte pela arte”, talvez a vertente que mais tenha recusado a pretensão de intervir social e politicamente. Por causa disto, esse movimento é normalmente identificado como um fechamento da arte em torno de si mesma, uma espécie de ensimesmamento e, conseqüentemente, uma forma de alienação do mundo. Mas, se todo artefato cultural — incluindo aí literatura — é um ato socialmente simbólico como considera Jameson, mesmo um movimento esteticista por excelência como a arte pela arte possui uma vinculação profunda com a crise da época que o viu nascer.

Em meados do século XIX, quando surge a arte pela arte, a burguesia se fortalecia com o incremento do capitalismo industrial, enquanto crescia a massa de despossuídos e marginalizados sociais nas grandes cidades. O estabelecimento de uma sociedade regida pelas leis de mercado, onde tudo é mensurado pelo valor de troca, vai se refletir no entendimento da arte.

No contexto burguês, os produtos culturais, e a própria arte, passam a ter seu valor reduzido ao aspecto monetário. A criação artística tem sua capacidade de revelar o absoluto, como queriam os românticos, substituída pelo seu “preço”. Assim, a arte é destituída de qualquer função que não seja o seu poder de troca, garroteando, portanto, o seu potencial de crítica à contemporaneidade. Essa situação da arte na sociedade burguesa não passou despercebida a Marx, para quem “o escritor deve naturalmente ganhar

⁷ Idem, *ibidem*.

dinheiro para viver, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro. O escritor não considera seus trabalhos, de nenhum modo, como um *meio*. São *fins em si*”⁸.

O novo contexto gerou uma reação dos artistas, preocupados com a redução dos objetos artísticos às razões de mercado. Fez-se, então, necessária, justamente quando encontra-se no mais profundo impasse, uma forma extrema de se legitimar a arte. Uma forma que não só a redimisse do mercado, como também a libertasse do horizonte dos valores burgueses, tais como a moral, o didatismo e o utilitarismo. Surgia, então, a arte pela arte.

Partindo de uma perspectiva cuja legitimação se opera pelos valores exclusivamente artísticos, recusando qualquer outro fundamento para a sua existência, em realidade constituiu uma crítica veemente da arte à sociedade burguesa. O fator estético passa a ser uma finalidade em si mesma, tal qual já o prefigurara Kant, em termos filosóficos, um século antes, quando afirmou que a arte é uma “finalidade sem fim”, uma finalidade sem finalidade. Segundo Theophile Gautier, uma das figuras centrais desta doutrina estética, “não há verdadeiramente belo senão o que não pode servir para nada; tudo que é útil é feio, porque é a expressão de qualquer necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis. O local mais útil de uma casa são as latrinas”⁹. Oscar Wilde, outro crucial representante da arte pela arte, dirá em seu prefácio a *O retrato de Dorian Gray*: “pode-se perdoar a um homem a realização de uma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é admirá-la imensamente. Toda arte é absolutamente inútil”¹⁰.

⁸ MARX, *apud* CAMPOS, *Mallarmé*, p. 27.

⁹ GAUTIER, *apud* AGUIAR, *Teoria da literatura*, p. 88.

¹⁰ WILDE, *O retrato de Dorian Gray*, p.10.

A arte pela arte, ao recusar o mundo, na verdade o anatematiza. Não constitui portanto um alheamento. Tanto é assim que um autor como Mallarmé, que também se pode considerar representante daquela doutrina, vai buscar, para definir o seu marginalismo de poeta, uma metáfora (“greve”) extraída do vocabulário da luta de classes: “a atitude do poeta em uma época como esta, onde ele está em greve perante a sociedade, é pôr de lado todos os meios viciados que se possam oferecer a ele. Tudo o que se lhe pode propor é inferior a sua concepção e ao seu trabalho secreto”¹¹. Em Mallarmé, o hermetismo de sua poesia constitui a assunção explícita de uma linguagem que recusa a troca comunicativa facilitada, irredutível à natureza de mercadoria.

Assim, se a arte pela arte pode parecer em um primeiro momento uma recusa deliberada de intervir no contexto político e social, esta recusa é, no entanto, política e socialmente significativa. Mesmo que, conforme a visão de Sartre, influenciada por um marxismo extemporâneo, esse movimento tenha sido “uma brilhante manobra dos burgueses do século passado, que achavam melhor ser denunciados como filisteus do que como exploradores”¹². Em resumo, qualquer obra pode ser lida sob o enfoque político e social, já que é uma construção simbólica situada historicamente, que veicula uma representação de mundo, com o qual mantém uma relação axiológica.

Mas, então, se toda arte é social e política, qual a validade de se destacar, do universo literário em geral, uma vertente literária engajada?

Literatura engajada

¹¹ MALLARMÉ, *apud* CAMPOS, op. cit., p. 27.

¹² SARTRE, *Que é literatura?*, p. 24.

A pergunta acima formulada pode soar, em princípio, como uma falsa questão. Não o é na medida que o conceito de engajamento significa uma delimitação dentro do campo literário, o que não implica negar a dimensão sócio-política do restante da produção literária. Como já foi dito, da significação política não pode fugir nenhuma obra, seja ela engajada ou não.

Além disso, o conceito de engajamento, tal como utilizado aqui, não convalida uma distinção entre o texto que é político e social e o que não o é, porque, afinal, todos o são. Parte, de início, da necessidade de definição de critérios de análise em face justamente do inevitável caráter sócio-político de todo artefato cultural. A definição desses critérios é possível já que se encontram em certos textos características comuns que os aproximam e permitem a análise comparativa. Assim, se todo o universo literário possui uma dimensão política, a literatura engajada possui características que a constituem como um subconjunto dentro da produção literária em geral.

Primeiramente, é possível traçar os limites do conceito de engajamento dentro do campo literário a partir da intenção do autor. Se toda obra possui uma dimensão sócio-política, o engajamento só ocorre quando o autor, no processo de criação, possui a pretensão deliberada de fazer da obra um instrumento de atuação no contexto em que está inserido. O engajamento em um romance é um ato consciente, intencional, do autor, ainda que a obra não o realize a contento. Na opinião de Sartre,

o escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. [...] O escritor engajado pode ser medíocre, pode ter até mesmo consciência de sê-lo, mas como não seria possível escrever sem o propósito de fazê-lo do melhor modo,

a modéstia com que ele encara a sua obra não deve desviá-lo da intenção de construí-la como se ela devesse atingir a máxima ressonância¹³.

Em segundo lugar, quando se fala em literatura engajada, via de regra postula-se uma produção comprometida *direta e especificamente*, ao nível do conteúdo, com as questões de ordem social e política. Se toda obra literária interage com os contextos sociais e políticos, a literatura engajada possui como finalidade precípua a formulação de um “criticismo social”¹⁴. Assim, toda obra possui sua dimensão política, mas nem toda obra é engajada. Tome-se novamente o caso da arte pela arte. Ainda que a recusa ao mundo objetivo feita por este movimento fosse socialmente motivada e resultasse em um posicionamento político frente à sua época, não era esse o objetivo principal dos seus representantes, o qual se traduzia principalmente na doação de sentido estético. Portanto, as obras resultantes daquele movimento jamais poderiam se inserir no rol daquelas ditas engajadas.

Por conseguinte, trata-se a literatura engajada de uma vertente literária que se, por um lado, encontra-se centrada na referencialidade, por outro sempre comporta um juízo valorativo face àquelas questões. Esse preceito vale para a literatura engajada de qualquer época ou lugar. É o que acontece com romances como *Germinal*, de Émile Zola, voltado contra o capitalismo violentador da dignidade do proletariado; com peças como *Pequenos burgueses*, de Máximo Górkí, na qual o autor acusa a estreiteza de uma classe que convalida ideologicamente a exploração do homem pelo homem; ou com *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, uma crítica à ascensão do

¹³ Idem, pp.20-1.

¹⁴ WELLEK e WARREN, *Teoria da literatura*, p. 119.

nazismo; e até mesmo com o gênero poético, como é o caso de Pablo Neruda e boa parte de sua poética norteadas por conteúdos revolucionários.

Além disso, a obra engajada deve versar sobre questões sócio-políticas contemporâneas ao período em que foi produzida. Pois, se o engajamento visa a uma tomada de consciência e a uma mudança do *status quo*, não se pode conceber uma obra que almeje mudar um contexto já passado. A não ser que, recorrendo à sátira, à alegoria ou à paródia, confira a uma trama que transcorre no passado um sentido de crítica às situações sócio-políticas do presente. É o que se passa com a peça *Antigone*, de Anouilh, a qual resgata a tragédia clássica de Sófocles e a atualiza pela paródia, dela fazendo uma contestação à ocupação nazista da França na Segunda Guerra Mundial. No Brasil, *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, e *Os sinos da agonia* (1974), de Autran Dourado, podem ser citados como exemplos de romances históricos que atualizam a crítica social; no primeiro caso, por meio da paródia à história oficial brasileira, e, no segundo, pela realização de uma alegoria dos contextos universais e atemporais de dominação e poder.

Engajamento social e engajamento poético

Poucos qualificativos possuirão junto à crítica e ao público uma conotação tão carregada como o “engajamento”, aplicado às artes. Mais do que designar um recorte de obras com certas características comuns, acaba constituindo, por si só, um juízo de valor, quase sempre negativo. *Que é literatura?* foi escrito por Sartre também para responder às acusações de, com sua defesa do engajamento romanesco, estar “premeditando o assassinato da literatura” e “prejudicando a arte de escrever”¹⁵. Não é raro, ainda hoje,

¹⁵ SARTRE, op. cit., p. 22.

desqualificar-se uma obra somente acusando-a de engajada. A boa literatura nunca seria engajada e a literatura engajada nunca seria boa literatura.

Mas esse posicionamento — convenhamos num primeiro momento — nem sempre é desmotivado. Com efeito, freqüentemente nas obras representantes da literatura engajada, as dimensões psicológicas, filosóficas e principalmente estéticas cedem lugar a uma preocupação, sobretudo, de ordem político-social de um dado momento histórico, a qual predomina sobre as demais camadas semânticas da obra literária, muitas vezes atrofiando-as.

É preciso, no entanto, discernir que o juízo negativo não pode se justificar pelo fato de a literatura se engajar em contextos sociais e políticos. O problema está em somente se perceber o fenômeno do engajamento quando a obra atrofia aquelas outras camadas semânticas, em favor da elaboração de conteúdos que visam a uma atuação política determinada. Há obras que podem ser consideradas com toda a legitimidade como pertencentes ao universo da literatura engajada e que não se limitam, no entanto, a expressar o engajamento do ponto de vista exclusivamente conteudístico. Além de se comprometerem com a série social e política, elas ainda apresentam um questionamento dos meios poéticos de expressão. É o que passaremos a designar de “engajamento poético”¹⁶.

Ao contrário do “engajamento social”, que se dá principalmente no conteúdo e permanece restrito aos contextos de ordem política e social, o engajamento poético caracterizaria as obras que, em apresentando igualmente um comprometimento com as questões políticas e sociais de um determinado

¹⁶ É preciso ressaltar que o termo “poético” não é entendido aqui como específico gênero literário, mas na acepção etimológica de construção do objeto literário (poíesis). Não se confunda com engajamento da poesia enquanto gênero. Refere-se “engajamento poético” a um engajamento concomitante no conteúdo e nos elementos de construção da linguagem literária, que poderia indistintamente ser utilizado tanto em relação aos gêneros narrativo, lírico ou dramático.

período histórico, também revelam, do ponto de vista da construção romanesca, uma problematização da realidade, considerada de modo mais amplo do que somente a partir da perspectiva sócio-política. Um engajamento expresso, ao mesmo tempo e de modo inseparável, no conteúdo e na forma.

Enquanto o engajamento social se encontra sobretudo em uma literatura centrada na referencialidade, que busca documentar e reinterpretar um determinado quadro político e histórico, as obras representantes do engajamento poético se concentram na elaboração poética da linguagem como forma de compreensão do mundo e do homem em sua totalidade. Sem deixar de assumir o compromisso político como uma de suas principais finalidades, essas obras procuram expressar, no conjunto dos elementos que compõem a estrutura da prosa ficcional, as contradições políticas e sociais que grassavam em um determinado contexto. Como teremos a oportunidade de demonstrar no decorrer da dissertação, ao engajamento poético pertencem obras que normalmente não são valorizadas como engajadas. É o caso de *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, entre algumas outras. E é também o de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

Vê-se, portanto, que ao articularmos os conceitos de engajamento social e engajamento poético, estamos empreendendo uma reavaliação do próprio conceito de engajamento. Este deve abarcar não só as obras com uma vinculação direta com os conteúdos sociais (engajamento social), mas também aquelas que, partindo dessa mesma motivação, reflitam sobre os meios poéticos de elaboração da linguagem (engajamento poético). Estas duas espécies de engajamento possuem uma mesma motivação — o criticismo social —, mas se distanciam no que tange à realização literária, sem contudo deixarem de ser engajadas.

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector constrói um romance que se destaca do restante de sua obra, justamente por apresentar essa motivação, que a insere no espírito da literatura brasileira engajada pós-64. Se os livros anteriores da autora sempre tiveram comunicação com os contextos sociais, ainda que disso não se apercebesse boa parte da crítica, como veremos no terceiro capítulo, é em *A hora da estrela* que o tema da injustiça social, no âmbito da asfixia política dos anos 70, despontou em primeiro plano. Contudo, esta obra se destaca da produção literária corrente daquele período quanto à realização, na medida que articula altos níveis de reflexão sobre os meios poéticos de expressão. Excluir uma obra como *A hora da estrela* do universo da literatura engajada é desconsiderar a sua comunicação com um contexto político que a vê surgir e também com a motivação de criticismo social que a informa.

Não podemos deixar de referir ao que há de ideológico em uma concepção tão estreita do engajamento. Quando se identifica este fenômeno exclusivamente com aquelas obras que inseriríamos no rol do engajamento social, está-se a dizer, de modo implícito, que uma obra capaz de refletir sobre a linguagem romanesca, com qualidades artísticas, jamais poderia ser engajada. Este procedimento esconde, na verdade, um preconceito pernicioso, radicado em um indisfarçável esteticismo. Pois, desvincularmos tais obras do universo geral do engajamento favorece o entendimento de que a arte — “verdadeiramente arte” — não pode, e como consequência não deve, ter função de criticismo social e político mais direto, devendo se debruçar apenas sobre o material estético.

O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, aliás, já advertia para o perigo de se focar a função da arte somente a partir do diferencial estético¹⁷, traduzido numa elaboração formal. Ao assim proceder, a arte não teria senão a função hedonista, jamais se consubstanciando numa legítima forma de conhecimento, com seu registro específico, mas tão válida quanto outros campos do saber, tais como a ciência, a filosofia, a história, a sociologia etc.

Conteúdo e forma

Se o ensaio de Sartre lançou as bases teóricas da literatura engajada do modo como é mais comumente entendida, o conceito de engajamento poético, que ora articulamos, é, em certa medida, uma contraposição a algumas das idéias do filósofo francês. Para ele, o engajamento social e político seria uma prerrogativa da prosa, estando a poesia, a pintura e a música impossibilitadas de veicular conteúdos revolucionários pela especificidade das matérias que as constituem. Sartre defende que a palavra poética, do mesmo modo que a nota musical ou a cor na pintura, não significa algo, não comunica conteúdos, mas é simplesmente: constitui um ícone. A poesia se utiliza, portanto, da palavra-coisa, a qual não aponta para uma realidade extrínseca, mas para a criação de um cosmos próprio. Diz Sartre:

Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. [...] As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência e desconveniência, como as cores e os sons; elas se

¹⁷ GADAMER, *apud* PALMER, *Hermenêutica*, passim.

atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto¹⁸.

E conclui: “Se assim é, compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético [da poesia]”¹⁹.

O gênero poético, diferentemente do que ocorre com a prosa, trabalharia no plano do significante²⁰, tal como o entende Saussure, o que o levaria a não poder veicular conteúdos comprometidos com o universo social. A prosa seria, ao contrário, o lugar por excelência do significado e, portanto, da veiculação de conteúdos, os quais podem ser engajados ou não, dependendo do grau de consciência política e social do escritor. Este, comprometido com uma visão revolucionária do mundo, desvendaria a realidade ao nomeá-la, impregnando de significação seu discurso e obrigando, com isso, o homem a sair de sua alienação e a se posicionar frente às questões de sua época.

Quanto à forma romanesca, Sartre afirma que, se, por um lado, é ela que determina o valor da prosa, por outro, deve passar despercebida. Para o filósofo, o prazer estético na prosa "só é puro quando vem por acréscimo"²¹. E completa:

Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga... Muitas vezes ocorre que as duas escolhas [conteúdo e forma] sejam uma só, mas jamais, nos bons autores, a segunda precede a primeira²².

Parece claro, então, que, para Sartre, o conceito de literatura engajada convalida a dicotomia conteúdo e forma. Esta última seria apenas veículo —

¹⁸ SARTRE, op. cit., pp.13-6.

¹⁹ Idem, p. 17.

²⁰ SAUSSURE, *Curso de lingüística geral*, p. 79.

²¹ SARTRE, op. cit., p. 17.

²² Idem, p. 23.

mais ou menos elaborado, dependendo do escritor — de idéias e de solicitações da realidade social.

A fragilidade e insuficiência da posição de Sartre quanto ao engajamento literário se revelam ao considerarmos o pensamento do teórico da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, no ensaio “O autor como produtor”, publicado em 1934, portanto anterior às formulações do filósofo francês. Benjamin também questiona as bases da chamada literatura engajada. Mas, para o filósofo alemão, há uma relação intrínseca entre “tendência política” e “qualidade literária”, uma discussão que se aproxima das questões sobre conteúdo e forma. Para ele, “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”²³. O “engajamento poético”, no sentido que lhe emprestamos e que propomos como chave hermenêutica para a compreensão de *A hora da estrela*, apela para a indissociabilidade entre conteúdo e forma no julgamento literário, necessidade apontada por Benjamin.

Outro representante da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, foi um dos principais opositores às formulações do filósofo existencialista sobre o engajamento. O filósofo alemão bateu de frente com as idéias do seu colega francês ao fazer uma análise arguta do que seria a literatura engajada, em termos teóricos e na obra de dois notórios escritores engajados, o próprio Sartre e Bertold Brecht. Primeiro, Adorno contesta a noção, postulada pelo filósofo existencialista, de “significados” que a prosa veicula. Toda arte lida com significados já que não é possível criar nada fora de um universo de conhecimento já definido. Mas os significados da arte se distanciam dos correntes, em primeiro lugar, pelo simples fato de estarem deslocados de seu

²³ BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 121.

contexto cotidiano ao serem dispostos em uma elaboração artística. Conforme afirma:

Os rudimentos das significações externas são os elementos irredutivelmente não artísticos presentes na arte. Não é neles que reside o princípio formal da arte, mas na dialética dos dois momentos, na qual se realiza a transformação das significações²⁴.

Sendo assim, uma literatura engajada, ao privilegiar conteúdos, desconsiderando exatamente a especificidade que a faz arte, estaria mais para tendenciosa, para uma propaganda, do que para um objeto artístico. Para Adorno, “aquilo que dá ao engajamento sua vantagem estética sobre a tendenciosidade também torna inerentemente ambíguo o conteúdo ao qual o artista se engaja”²⁵.

Segundo o filósofo alemão, uma obra, quando iniciada, confronta o autor não só com suas próprias intenções, mas também com as exigências objetivas da composição. Desse modo, o que caracterizaria a arte seria a “dialética de forma e expressão”²⁶. Adorno defende que o apelo de uma obra literária, isto é, sua capacidade de mobilização de corações e mentes, não teria qualquer relação direta com o engajamento temático. Mas sim com uma tensão que ela é capaz de gerar, pela dialética de forma e expressão, com a realidade empírica.

Também Mikhail Bakhtin se dedicou, em *Questões de literatura e de estética*, ao problema do conteúdo e da forma na arte, em particular na literatura, alertando para a indissociabilidade entre eles na criação e na experiência estéticas. O teórico russo critica não somente uma abordagem

²⁴ ADORNO, “Sartre e Brecht, engajamento na literatura”, p. 29.

²⁵ Idem, p. 30.

²⁶ Idem, *ibidem*.

literária puramente conteudística, mas também as análises formalistas, tão em voga na Rússia da segunda década do século XX. Para Bakhtin, os formalistas se debruçaram excessivamente sobre o que ele chama de “material” — no caso da literatura, a língua —, a ponto de relegar a poética a um mero ramo da lingüística. De acordo com o pensamento do teórico, a “forma artística” é muito mais do que simplesmente seu suporte material. Ela não é apenas uma técnica, mas algo artisticamente significativa, que mantém uma relação axiológica ativa com o conteúdo, inclusive transformando-o:

A forma, compreendida como forma do material somente na sua definição científica, matemática ou lingüística, transforma-se de um certo modo na sua ordenação exterior, isenta de momento axiológico. O que permanece totalmente incompreensível é a tensão emocional e volitiva da forma²⁷.

Do mesmo modo, o conteúdo separado de sua “construção arquitetônica” perde sua significação estética e emerge como uma prosa que em nada difere do registro, por exemplo, de um tratado sociológico:

[o] conteúdo que a forma arquitetou e concluiu revolta-se e aparece na sua significação pura e ético-cognitiva, isto é, a contemplação estética termina e é substituída por uma empatia puramente ética ou por uma reflexão cognitiva, por um acordo ou um desacordo teórico, uma aprovação ou uma comprovação prática²⁸.

O filósofo italiano Luigi Pareyson propõe também, em *Estética — Teoria da Formatividade*, que o objeto artístico seja analisado não mais a partir de conteúdos e conceitos exteriores à obra, mas na sua formatividade,

²⁷ BAKHTIN, *Questões de literatura e estética*, p. 19.

²⁸ Idem, p. 58.

isto é, no seu modo de construir poeticamente sentido para a experiência humana. Assim concebida, a arte não executa o já idealizado e pré-estabelecido. Como explica Pareyson, o processo artístico é “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente invenção”²⁹.

Em suas postulações teóricas, o filósofo italiano reage às teorias expressivas em arte, especialmente a Benedetto Croce, para quem a arte é fundamentalmente expressão de conteúdos prévios, notadamente a subjetividade do artista. Neste sentido, a capacidade inventiva da obra de arte estaria submetida a um processo de imitação da subjetividade do autor e, portanto, minimizada. O processo de construção da obra não estaria baseado na invenção de sentidos que se constroem no próprio ato de se fazer, mas sim na mera reprodução da subjetividade, pura *mimesis* (imitação). Pareyson, ao contrário, resgata a concepção grega de arte como *poiêin* (fazer) para estudar o caráter compositivo e construtivo, não só da obra, mas da atividade artística como um todo.

Refletindo diretamente sobre a experiência da criação artística, e não apenas formulando uma teoria estética abstrata, o filósofo italiano deslinda a tradicional separação entre forma e conteúdo, entre obra e subjetividade:

Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. O *conteúdo* é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente “modo de formar”, “estilo”, e de estar presente na obra somente como estilo; o que convida a superar a velha *querelle* de conteudismo e formalismo, porque na arte o espírito é estilo e o estilo é espírito, e permite evitar toda a diatribe sobre o conceito de

²⁹ PAREYSON, *Estética - teoria da formatividade*, p.20.

“expressão”, porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer. A *matéria* é, necessariamente, matéria física. [...] No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicidade são a mesma coisa. A *lei* da arte é portanto o seu próprio resultado. O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. Só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como coisa formada³⁰.

Assim, se, no entendimento de Sartre, o engajamento dimensiona-se exclusivamente pela orientação conteudística, importando de modo secundário a forma em sua caracterização —, mediante a noção de “engajamento poético” procura-se considerar a obra literária a partir de uma perspectiva em que conteúdo e forma não se vejam separados, mas atuem de modo orgânico e indissolúvel para a construção do sentido da obra. O “engajamento poético” ocorre quando não só no plano do conteúdo, mas também na dimensão formal — ambos atuando de modo global e indissociável —, a obra apresenta uma problematização da realidade.

Não se trata apenas de um conteúdo engajado (comprometimento político-social, crítica ao *stablishment*), nem simplesmente de uma forma que questione os meios poéticos de expressão, mero veículo de conteúdos. Mas de uma “coisa significada”, tal qual formulou Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método*, a respeito da qual não mais há sentido em se falar numa separação

³⁰ Idem, p.13.

entre forma e conteúdo³¹. Uma “coisa significada” engajada, em que o engajamento recai sobre a totalidade da obra, seja em relação à dimensão político-social (conteúdo), seja em relação à diferenciação estética (forma, plano de expressão). Este engajamento integra todas as camadas semânticas da experiência artística: existencial, afetiva, ética, filosófica, psicológica, além, naturalmente, das camadas social e estética. Assim como o engajamento deixa de dizer respeito somente ao conteúdo, a abordagem da literariedade deve abandonar a consideração apenas da dimensão estética. A chamada diferenciação estética não é mero fator de elaboração da forma. Mas a forma, ela mesma, atua no plano da significação social engajada. Por isso, o termo “engajamento poético”. Pois conteúdo (engajado) e forma (poética da construção do objeto artístico) são indistinta e concomitantemente engajados ao constituírem uma coisa significada que se expressa no plano social.

Para o filósofo, o fundamental na experiência artística não é nem a forma nem o conteúdo, as quais se encontram completamente imbricados, mas o ser que se revela na experiência artística. Há uma “mediação total” dos elementos que compõem a estrutura da obra — forma e conteúdo —, e não em partes analiticamente perceptíveis. A mediação da experiência artística é viabilizada pela forma, não decorre da forma. O artista tem o poder de plasmar a experiência de revelação de seu ser e do ser social numa imagem, o que a torna duradoura e aberta às gerações³².

O grande perigo da separação entre forma e conteúdo no julgamento do que se entende comumente como obra engajada reside no fato de que tanto a crítica quanto o artista se vêem inclinados apenas a considerá-la do ponto de vista da matéria que abordam. Críticos como Sartre percebem um conteúdo

³¹ PALMER, *Hermenêutica*, passim.

³² Idem, passim.

engajado, com soluções melhor ou pior sucedidas no que tange à construção da obra. O que deveria ser um julgamento literário acaba sendo uma crítica restrita a conteúdos sociais. Assim procedendo, os críticos não diferenciam a especificidade literária em relação ao registro jornalístico, ao discurso sociológico, político etc. De igual modo o artista, que deveria estar engajado em seu específico material de trabalho — o trabalho da linguagem de modo poético —, termina, em momentos de crise social, dando importância somente à crítica ao *stablishment*, sem perceber que sua abordagem, quando apenas engajada socialmente, se empobrece e reduz a capacidade da arte de problematizar a existência como um todo, da qual a determinação de ordem social — certamente importante, mas não exclusivo — é um dos aspectos. Segundo Susan Sontag, “uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte é alguma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo”³³.

Cabe à literatura, mesmo que socialmente engajada, dar um salto que transcenda a mera veiculação de conteúdos comprometidos politicamente. Por exemplo, *Macbeth*, de Shakespeare, ao formular uma acusação ao despotismo monárquico, insere-se numa crítica de ordem política, notadamente dirigida contra os abusos e ilimitação dos poderes da nobreza da época. Mas *Macbeth* vai além dessa dimensão, conferindo à tragédia do rei assassino, usurpador do trono e de um poder legítimo, outras significações, inclusive muito mais fortes do que a questão política que serve de mote à peça. Pelo alto teor simbólico, artisticamente elaborado, Shakespeare transcende esta esfera, conferindo à

³³ SONTAG, *Contra a interpretação*, p. 31.

tragédia de Macbeth um significado filosófico-existencial amplo: o homem diante da culpa, da loucura e do mistério do destino, representado, no palco, pela terrível imagem das três bruxas, pitonisas da glória, desgraça e vingança sofrida pelo protagonista.

Caminhos & descaminhos da literatura engajada pós-64

Jamais, no Brasil, os escritores haviam sentido tanto a necessidade de fazer do livro um instrumento de ação política como nos anos de ditadura militar. De norte a sul do país, de leste a oeste, surgiram obras que procuravam desmascarar e se opor ao poder instituído, dando voz às demandas políticas reprimidas de uma sociedade civil que havia sido silenciada pelos quartéis. Face à impossibilidade de acesso da sociedade às tribunas e ao rígido controle dos meios de comunicação de massa, garroteados pela censura, a prosa ficcional impõe-se a tarefa de denunciar as arbitrariedades cometidas e oferecer um relato que se contrapusesse à história oficial.

Recontar a história, trazer à tona acontecimentos e significações abafados com mão de ferro pelos militares eram, então, as palavras de ordem. Juntamente com outras formas de manifestação cultural, como a música, o teatro e o cinema, a literatura pretendia ser um sucedâneo dos espaços públicos de debate interditados pelo poder castrense. Passam a habitar as suas páginas toda a sorte de marginalizados políticos — exilados, torturados, guerrilheiros, desaparecidos —, e também os que historicamente sempre

estiveram à margem dos processos sociais: favelados, menores abandonados, bandidos, miseráveis, retirantes etc. Diante do iminente naufrágio de uma nação, era preciso posicionar-se frente ao contexto de opressão, levando a literatura a se engajar em um projeto coletivo de mudanças políticas e sociais. Como afirma Silviano Santiago:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional¹.

Assim, a literatura engajada pós-64 — tanto *A hora da estrela*, que adota processos compositivos peculiares para contar a história da imigrante nordestina Macabéa, quanto a grande maioria dos romances contestatórios produzidos no período, os quais se acham altamente dominados pela referencialidade — mantém uma estreita comunicação com os contextos político-culturais da época em que se desenvolve. E o que se percebe, portanto, é que estes contextos influíram não só nas temáticas suscitadas como também nas soluções estéticas adotadas.

¹ SANTIAGO, “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64”, p.12.

Panorama político-cultural e literatura engajada pós-64

Quando os tanques desfilaram pelas ruas de várias cidades do Brasil, anunciando a deposição do presidente civil João Goulart e a assunção dos militares ao poder, não só os rumos da política seriam desviados radicalmente como também os da cultura.

A narrativa que surgiu após o golpe militar representou, em certa medida, uma ruptura com a produção literária brasileira de cunho político que a antecedeu. Para Silviano Santiago, a literatura pós-64 “*não carrega mais o antigo otimismo social que edificava encontrado em toda a literatura política que lhe é anterior*”². Para ele, esse “otimismo social” estava presente no projeto modernista e sua apologia da industrialização do país como forma de diminuição das desigualdades sociais e do atraso cultural. E permaneceu durante os chamados “anos democráticos”, que abarcam de 1945 a 1964. Durante este período, prevaleceu um certo “otimismo” no plano político e econômico, ainda que entremeado pelas crises institucionais dos governos Jânio Quadros e João Goulart. O auge desse “otimismo” se opera na utopia desenvolvimentista dos “50 anos em cinco” do mandato de Juscelino Kubistchek, a qual redonda, inclusive, em um marco simbólico, a construção da nova capital da República, Brasília.

Igualmente, uma certa utopia, embora revolucionária, também se fazia notar na postura da intelectualidade, dos estudantes e dos artistas de esquerda do início dos anos 60. Os primeiros anos da década, mais precisamente até a instauração da ditadura militar, foram de efervescência cultural. Do cinema à literatura, passando pela música e pelo teatro, a tônica era a arte política com um forte viés pedagógico. O agitado panorama político brasileiro — a

² Idem, *ibidem*.

renúncia do presidente eleito Jânio Quadros e a posse do vice João Goulart com suas propostas de melhorias de base, como a reforma agrária, que encontravam uma poderosa resistência de setores da economia e da política nacional, o que acabaria redundando no golpe militar de 1964 — levou os artistas e intelectuais a se debruçarem sobre a realidade brasileira, engajando-se em um processo de conscientização popular com o qual pretendiam contribuir para que o povo passasse de oprimido a agente de um processo revolucionário, visando a um contexto social mais igualitário.

A crença na revolução popular andava lado a lado com um forte sentimento nacionalista e anti-imperialista. No disco *O povo canta*, lançado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a música “O subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, amplificava o espírito daqueles anos: “o povo brasileiro embora pense/ Dance e cante como americano/ Não come como americano/ Não bebe como americano/ Vive menos, sofre mais/ Isso é muito importante/ Pois difere o brasileiro dos demais/ Personalidade, personalidade, personalidade/ Sem igual/ Porém/ Subdesenvolvida/ Subdesenvolvida/ Essa é que é a vida nacional”³.

Criado pela UNE em 1961 no Rio de Janeiro e depois implantando em outros estados brasileiros, o CPC foi o principal pólo irradiador do espírito revolucionário da época. Reunia em suas fileiras artistas e intelectuais como Oduvaldo Vianna Filho, Arnaldo Jabor, Ferreira Gullar, Dias Gomes, Leon Hirszman, Carlos Lyra, entre outros. Era por meio de produtos culturais como a poesia, o teatro, a música e o cinema, sempre enfocando problemas da sociedade brasileira como a disputa fundiária, que os integrantes dos CPCs

³ ABRIL CULTURAL, *Nosso século – 1960/1980*, p. 43.

pretendiam aproximar artistas e intelectuais das massas para levar à frente seu projeto de conscientização e revolução popular.

Um bom exemplo do artista cepecista é Ferreira Gullar, que além de escrever peças de teatro, colocou sua verve poética a serviço do engajamento. Em 1962, o poeta maranhense publicou o poema *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, no qual discutia os problemas enfrentados pelo trabalhador da terra no Nordeste e propunha o engajamento dos lavradores nas Ligas Camponesas, primeiro passo para a revolução. Mas não bastava só falar sobre o povo, era preciso falar como o povo. Depois das experimentações vanguardistas de *A luta corporal* (1954), Gullar adotou a linguagem da literatura de cordel. E precisamente como cordel *João-Boa Morte, cabra marcado para morrer* era vendido nos comícios em prol da reforma agrária, com edições custeadas pela UNE e pelas Ligas Camponesas, alcançando uma tiragem de 25 mil exemplares. Segundo Armando Freitas Filho, os poetas do CPC acreditavam que “o produto cultural deveria ser popularizado, mesmo se isso representasse um rebaixamento estético”⁴.

Em São Paulo, o Teatro de Arena, liderado por Augusto Boal, e o Teatro Oficina, por José Celso Martinez Correa, também não fugiam à regra. Vindo já de uma atuação social, com peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, o Arena radicaliza no final de 1960 com *Revolução na América do Sul*, peça musicada de Boal, com a qual o grupo pretendeu ampliar seu trabalho de conscientização popular excursionando pelo Brasil. Com o mesmo objetivo, o Oficina encena *A vida impressa em dólar*, do americano Clifford Odets, e *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal.

⁴ FREITAS FILHO, “Poesia vírgula viva”, p. 85.

Mas talvez tenha sido o cinema quem melhor conseguiu, nos primeiros anos da década de 60, conjugar as propostas política e estética na arte do período. Vários filmes invadiram as telas com uma mensagem agressiva, sem perder de perspectiva a necessidade de investigação da própria linguagem cinematográfica, dando origem ao movimento conhecido como Cinema Novo. Influenciados sobretudo pelo neo-realismo italiano, que tinha como uma de suas principais características a ênfase na crítica social, os cineastas brasileiros apontaram a câmera para a realidade brasileira. No ano de 1963, foram cerca de 30 filmes produzidos no país, entre eles *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte), este último vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França.

Curiosamente o romance não desfrutou de grande prestígio como meio eficiente de propagar o espírito revolucionário durante os primeiros anos da década de 60. Para Regina Dalcastagnè, o gênero, que teve grande participação política na história literária nacional até então, diminuiu em importância face ao incremento dos meios de comunicação de massa — rádio, cinema e televisão — na época:

A urgência do momento, tido como revolucionário, levava à busca de veículos considerados politicamente mais eficazes. A poesia, o teatro, a música e o cinema estavam mais próximos daquilo que se esperava da arte. Eram formas julgadas mais capazes de atender à função pretendida para a arte e de garantir o acesso rápido e eficaz de um público bem maior do que o esperado para o romance. O romance é um gênero que demanda muito tempo para a sua maturação e produção e que exige um empenho individual e solitário para a sua fruição — condições que não lhe poderiam ser oferecidas numa ocasião pretendidamente revolucionária como a

que se apresentava. Desloca-se assim um papel que já se havia arrogado antes — o de precursor de grandes transformações⁵.

Com o golpe militar, o panorama cultural começa a se modificar. Principalmente depois da edição do Ato Institucional nº 5, em 1968, a crença dos artistas em sua capacidade de conscientizar o povo e contribuir para a revolução popular se viu abalada. A ingenuidade com que as bandeiras revolucionárias eram levantadas pela arte bateu de frente com a arbitrariedade institucionalizada da ditadura militar. Foi a passagem da “promessa de felicidade à contemplação do inferno”⁶, nas palavras de Ismail Xavier.

Se a literatura pós-64 continuou a possuir ainda um caráter marcadamente político, não rompendo na totalidade com a concepção de arte engajada que caracterizou os primeiros anos da década, os objetivos a atingir já não eram mais os mesmos. É possível dizer que, antes do golpe, estava em curso uma revolução cultural. Depois, trata-se não mais de revolucionar, mas de resistir. Analisando a mudança de eixo na literatura ocasionada pelo golpe militar, Silviano Santiago avalia:

A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64. [...] Para descrever o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito, teve o artista brasileiro (e o intelectual contestador de maneira geral) de se distanciar dele. Por isso, a postura política na literatura pós-64 é de total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo programa de integração ou de planificação de ordem nacional⁷.

⁵ DALCASTAGNÈ, *O espaço da dor*, p. 31.

⁶ XAVIER, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 11.

⁷ SANTIAGO, “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64”, p. 18.

A confiança na capacidade de mudança a partir da contestação popular cedeu lugar ao ceticismo. A consciência de que o poder possuía muito mais ramificações do que se supunha, ultrapassando o âmbito nacional e reorganizando a direita pelos países da América Latina em regimes autoritários e violentos, e a dolorosa constatação de que os caminhos para se atingir a revolução eram mais complexos do que se havia imaginado fizeram cair por terra a utopia revolucionária que dominou a produção cultural engajada até então.

O escritor Julio Cesar Monteiro Martins — autor de dois romances publicados na década de 70, *Artérias e becos* e *Bárbara* — resume, em depoimento a Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, o pensamento dos artistas que viveram e criaram naqueles anos:

Se os anos 60 foram de ação, os anos 70 foram de reflexão sobre esta ação, de autocritica e de reformulação de projetos já então obsoletos, através de acréscimo de novos dados e da constatação da complexidade das relações históricas, antes nem mesmo pressentida⁸.

Desse modo, o político deixou de se traduzir em um caráter pedagógico para assumir um tom de denúncia. A conscientização pretendida pela arte já não visava mais à instauração de um processo revolucionário, mas ao desmascaramento das estruturas do poder, exigindo uma reflexão mais profunda do que a permitida pelo didatismo. E até mesmo o papel da militância política e dos intelectuais de esquerda não escapou de se ver questionado, tema com o qual a arte pré-64 não se preocupava muito. Agora, mais do que conquistar o futuro, era preciso não deixar que o presente fosse

⁸ HOLLANDA e GONÇALVES, “Política e literatura - a ficção da realidade brasileira”, p. 68.

narrado só pelos vencedores. Era preciso entender o processo histórico para além do que permitia a História oficial.

Um exemplo sintomático dessa mudança de perspectiva na arte brasileira em geral é a obra de Glauber Rocha. Em seus dois filmes iniciais, *Barravento* (1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), o cineasta enfocou o universo real e mítico dos oprimidos; no primeiro caso, o dos pescadores de uma aldeia no Nordeste, e, no segundo, o do sertanejo, resgatando a história de Canudos e a do cangaço. Na sua obra seguinte, *Terra em transe*, que estreou em 1967, o espaço se transfere para a metrópole e o tema são os jogos de poder. Sem deixar de trabalhar também com os componentes míticos que constituem a nacionalidade brasileira, marca de toda a sua cinematografia, Glauber Rocha empreende uma reflexão sobre o quadro político brasileiro, inclusive sobre a participação da esquerda no cenário nacional. O personagem principal é Paulo Martins, um intelectual e poeta às voltas com a política, vivendo o choque entre a realidade e seus ideais, entre os meios arraigados de ação política e a ética.

Nesse novo contexto, os meios privilegiados pela arte para a atuação política também se modificam. Com dificuldade de atingir as massas por causa da repressão à liberdade de expressão e com o desmantelamento das instituições fomentadoras da cultura como a UNE, o romance voltou a ser, principalmente na década de 70, o grande gênero da arte política, ressurgindo como um dos principais veículos de denúncia.

A solidão em que o romance é gestado pelo escritor e fruído pelo leitor, como apontou Dalcastagnè, não são mais impedimentos para a prosa ficcional se engajar. Ao contrário, o gênero possui as qualidades ideais para aqueles momentos difíceis em que a repressão dificultava o desenvolvimento de artes geralmente dispendiosas, como o teatro e o cinema, e que, por serem de

fruição coletiva, eram ainda mais visadas pela censura. Afinal, se no íntimo da criação literária está o confronto do escritor, do indivíduo, com o mundo, a obra nasce do embate solitário entre o escritor e a folha de papel em branco. Além disso, o processo intelectual necessário para engendrar a narrativa romanesca favorecia a reflexão sobre os caminhos que levaram uma sociedade ao autoritarismo.

Os seis anos que restam para o final da década de 60 são dominados, no romance, por autores já consagrados. Érico Veríssimo e Antonio Callado, por exemplo, já anunciavam a ascensão do romance político nos anos 70 em *Senhor Embaixador* (1964) e *Quarup* (1967) respectivamente. E ambos adentraram a década confirmando a tendência com *Incidente em Antares* e *Bar D. Juan*, ambos de 1971. É o caso também de José J. Veiga (*Sombras de reis barbudos*/1972) e Lygia Fagundes Telles (*As meninas*/1973)

A publicação de obras que abordavam a realidade social e política do país teve um crescimento gradual até constituir, em 1975, aquilo que se habituou a chamar de “o boom de 75”⁹. É claro que esse “boom” teve seu aspecto mercadológico. Durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, de 1969 a 1973, período que ficou conhecido como “anos de chumbo”, o mercado editorial privilegiava, obviamente, obras mais comerciais, dos romances de Jorge Amado, passando pelos *pocket books* norte-americanos vertidos para o português — bang-bang, espionagem, histórias adocicadas — até a literatura de “não-escritores”, como Ibrahim Sued e Chico Anísio. Conforme ressaltam Hollanda e Gonçalves, com o início da “distensão lenta e gradual” promovida pelo general Ernesto Geisel, empossado em 1974, as editoras perceberam o filão comercial que representava o romance político.

⁹ Idem, p. 41.

A busca de mercado para a produção nacional, diversa daquela tão-somente comercial e digestiva que se ampliou nos anos do “vazio cultural”, encontra a partir de meados da década condições um tanto favoráveis. Os espaços que são conquistados, a retomada gradual do debate político mais aberto, a própria crise que cada vez mais se faz presente, despertam um grande interesse pela política, notadamente entre a juventude urbana e setores médios que constituem o público consumidor de cultura¹⁰.

Dentro da complexa movimentação cultural da década — que incluiu desde a proliferação dos “marginais” cinema e poesia, passando pela música popular, até uma indústria cultural em franca ascensão, tendo como carro-chefe a TV Globo, a literatura assume um papel preponderante com relação aos temas políticos:

Na música popular, no cinema e no teatro fazem grande sucesso as produções que conseguem passar pela censura, aglutinando um público jovem perfeitamente sintonizado com as dificuldades dos seus, não seria exagero dizer, ídolos. Mas para a surpresa da torcida é a literatura que de fato explode nesse momento. Menos dependente do investimento estatal e gozando de uma relativa autonomia diante da censura, a literatura experimenta o chamado “boom de 75”, conseguindo atender, privilegiadamente, essa demanda política colocada no momento¹¹.

Só para citar algumas obras surgidas a partir de 1975 que possuem uma ressonância política: *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, *Avalovara*, de Osman Lins, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, *Reflexos do*

¹⁰ Idem, p. 39.

¹¹ Idem, pp. 39-41.

Baile, de Antonio Callado, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro, *Leão-de-cháraca*, de João Antônio, *Mês dos cães danados*, de Moacyr Scliar, *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis.

Com a Lei da Anistia, promulgada em 1979 já por outro general-presidente, João Batista Figueiredo, voltam ao país exilados políticos que trazem na bagagem suas memórias dos anos de chumbo. A literatura de testemunho ou de depoimento se constitui, então, na nova roupagem do romance político. Os personagens das narrativas anteriores tomam a pena e passam a dar sua versão dos fatos da história brasileira ocorridos durante a ditadura militar. É o caso de *O que é isto, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários – memórias da guerrilha perdida*, de Alfredo Sirkis, *Os exilados*, de Cristina P. Machado, *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal, entre outros.

Se a literatura política foi fenômeno em termos de variedade de obras publicadas, alguns romances engajados também freqüentaram a lista dos livros mais vendidos. *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *O que é isto, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, *Leão-de-chácara*, de João Antonio, e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, são algumas das obras que alcançaram grande repercussão junto ao público na década de 70. Segundo Julio Cesar Monteiro Martins, as obras engajadas recebiam, naquele momento, tiragens de 30 a 100 mil exemplares¹², o que é muito, tendo-se em conta que os livros de literatura

¹² Idem, p. 74.

brasileira ficam, normalmente, na casa dos dois ou três mil, não só naquela época como ainda hoje.

O conhecimento desse número surpreendente pode levar a um questionamento: como uma literatura que se pretende contestação ao *establishment* pôde ter sido aceita por ele, aceitação esta que se traduz na condescendência dos órgãos de censura com o teor político de obras que não só estavam sendo publicadas como eram bastante lidas? É preciso lembrar que se, a partir de 1975, os ventos traziam promessas democráticas, a situação ainda não era nada tranqüila. O terror ainda persistia nos porões da repressão, onde morreriam nas mãos dos militares o jornalista Vladimir Herzog e o operário Manuel Fiel Filho, ambos no DOI-CODI de São Paulo em 1975 e 1976, respectivamente.

Em primeiro lugar, é preciso relativizar o interesse suscitado pelas obras engajadas. É certo que o tema abordado possui grande apelo para o momento histórico em que elas foram publicadas, ainda durante a vigência da ditadura militar, e vinha ao encontro de interesses de uma parcela da população que se opunha ao regime autoritário, mas que não encontrava interlocutores disponíveis nos meios de comunicação de massa, os quais se encontravam, ou sob o tacão da censura, ou alinhados com os militares. No entanto, é óbvio que essa parcela era muito reduzida, praticamente se limitando a setores mais politizados da classe média, ficando de fora um grande extrato da população, o das camadas mais baixas, que, quando alfabetizadas, têm, em geral, pouquíssimo hábito de leitura no Brasil.

Em termos comerciais, a literatura realmente foi um fenômeno para os padrões brasileiros. Mas não chegava a incomodar muito a censura já que o romance possui a característica, como já foi dito acima, de ser uma arte de fruição solitária. Na avaliação de Flora Sussekind, a censura no período da

ditadura estava mais interessada naquelas manifestações culturais capazes de atingir um grande público, sendo a literatura um problema menor a ser enfrentado:

Graças ao interesse maior da censura pelos filmes para cinema e televisão, por seu alcance; ou pelos espetáculos teatrais, por seu contato direto com o público; foi possível à literatura utilizar-se de certa margem de liberdade¹³.

Paralelamente, para procurar entender um pouco melhor as articulações que a censura manteve com a literatura engajada a partir de 1975 se faz necessário discernir, em linhas gerais, os três momentos que caracterizam a repressão e a censura à cultura nos anos de ditadura. Do golpe até 1968, as manifestações culturais que conseguiam arrebanhar um público considerável ainda encontravam espaço para se realizar apesar do controle ditatorial. É o caso, por exemplo, do politizado *show Opinião* que, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal, fez grande sucesso em 1964. No ano seguinte, foi a vez dos famosos festivais de música, que revelaram nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Geraldo Vandré, cuja canção “Caminhando” tornar-se-ia um hino da resistência ao regime no período. O teatro continua a abordar temas políticos, com peças como *Arena conta Zumbi* (1965), de Guarnieri e Edu Lobo, *Liberdade, liberdade* (1966), de Millôr Fernandes, e *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, esta última em montagem marcante do Teatro Oficina. Comentando à censura aos produtos culturais nesses primeiros anos de ditadura, mais precisamente durante o governo Castelo Branco, Roberto Schwarz conclui:

¹³ SUSSEKIND, *Literatura e vida literária*, p. 21.

Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contrato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente¹⁴.

Depois da edição do AI-5, com o qual o Executivo se arvorou poderes absolutos, desarticulando o Legislativo e passando por cima do Judiciário, o regime começou a endurecer até atingir o ápice no governo Médici, o que se refletiu também no tratamento dispensado à cultura pelos órgãos de repressão e censura. As cassações se intensificam, começa o desmonte das universidades públicas, com a demissão e a aposentadoria compulsória de professores, estabelece-se a censura prévia aos produtos culturais, os censores adentram às redações dos jornais. Artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, José Celso Martinez Correa, Augusto Boal e Glauber Rocha refugiam-se no exílio. Todo o aparato repressivo volta-se também contra a produção cultural com o propósito de, nas palavras de Schwarz, “liquidar a própria cultura viva do momento”¹⁵. Começam os anos de “vazio cultural”, como definiu Zuenir Ventura em artigo publicado pela revista *Visão* em 1971¹⁶.

No entanto, quando Geisel toma posse em 1974, a situação política e econômica do país havia mudado, exigindo uma reformulação da postura dos aparelhos repressivos. De um lado, o regime de exceção já não se podia justificar somente pela necessidade de combater os agentes da assim chamada subversão organizada, tais como as várias guerrilhas de esquerda, ou as organizações sindicais, estudantis, operárias e camponesas, que a esta altura se

¹⁴ SCHWARZ, “Cultura e política, 1964-1969”, p. 62.

¹⁵ Idem, p. 63.

¹⁶ VENTURA, *Cultura em trânsito – da repressão à abertura*, p. 40.

encontram seriamente desarticuladas. De outro, as dificuldades econômicas resultantes da crise mundial do petróleo, iniciada em 1973, põem em xeque o ufanismo do milagre brasileiro, abalando a imagem do regime, sob o impacto de uma crescente insatisfação popular. O Estado, sem perder sua faceta autoritária, vê-se obrigado a mudar a tática repressiva. Inicia-se um processo de distensão do regime que inclui mudanças estratégicas e pontuais, as quais visam, sobretudo, a não mudar as estruturas de poder, garantindo, com isso, a preservação dos interesses dominantes.

No campo da cultura, o governo procurou passar de opressor a um dos principais fomentadores do pensamento e das artes nacionais com a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), com a qual pretendia ditar as normas da produção artística e intelectual no país. Um exemplo da atuação do Estado na área cultural é a Embrafilme, criada em 1975 e que passou a financiar o cinema nacional. No entanto, essa política normativa, de cima para baixo, inclui também um controle da produção de bens culturais, oscilando “entre a censura, repressiva, e o incentivo, produtivo”¹⁷.

É nesse contexto político-cultural contraditório do governo Geisel que a literatura engajada experimenta seu “boom”. E contraditória foi também a relação que ela manteve com a censura neste período. Se o início da distensão política permitiu às editoras ampliar o leque de livros publicados, inclusive o de romances políticos, o grande número de obras que chegou às livrarias com uma temática engajada chamou a atenção dos censores para a literatura, que até então estava, para estes, em segundo plano.

Algumas obras foram proibidas logo depois de publicadas, como *Feliz ano novo* e *Em câmera lenta*. Por causa deste último romance, que trata da

¹⁷ HOLLANDA e GONÇALVES, “Política e literatura - a ficção da realidade brasileira”, p. 33.

guerrilha urbana que atuou no Brasil durante os anos de 1968 a 1973, Renato Tapajós foi enquadrado, em 1977, na Lei de Segurança Nacional por ordem do então ministro da Justiça Armando Falcão, que determinou também a apreensão de todos os exemplares do livro. O autor ficou preso 28 dias em uma penitenciária de São Paulo sob acusação de subversão. Quando de sua libertação, Tapajós declarou, conforme matéria publicada à época pelo jornal *O Globo*, que, embora tivesse chegado a cogitar que o livro fosse apreendido, não imaginou que pudesse ser preso por causa dele: “é um absurdo uma pessoa ser presa por escrever um livro. Não havia precedentes quando fui preso, realmente fiquei surpreso com isto”¹⁸.

Portanto, a postura do Estado frente à literatura naquele momento não foi de condescendência, mas a de um pai autoritário, capaz de premiar um filho que se comporta bem, perdoar a ousadia de um outro mais contestador e punir exemplarmente aquele que considera tendo ultrapassado os limites da tolerância. Ao mesmo tempo, a crescente insatisfação popular com o regime exigia não acirrar muito os ânimos com o excesso de punições arbitrárias. Pelo contrário, era preciso conquistar o intelectual como demonstra a Política Nacional de Cultura. E isto explica o porquê desta literatura ter podido circular com relativa liberdade na vigência do autoritarismo, ainda que mitigado.

Todas essas questões políticas que perpassaram a literatura engajada pós-64 — da necessidade de desmascarar o poder e denunciar a violência da ditadura, passando pela auto-reflexão empreendida pelas esquerdas, até as relações mantidas com a censura — tiveram suas implicações no plano estético. Como responder literariamente aos apelos de uma realidade imediata

¹⁸ TAPAJÓS, “Renato Tapajós é libertado e diz que pregou antiviolença”, *O Globo*.

tão contundente e, ao mesmo tempo, fazer a mensagem chegar até o leitor, driblando a censura, foi um problema que se apresentou aos escritores. Os impasses suscitados pelo panorama político e social levaram os autores a escolhas estilísticas diversas, que guardam alguns traços em comum, como veremos a seguir.

Caminhos e descaminhos

No complexo panorama da produção literária brasileira pós-64, que abarca um leque de obras e abordagens muito diferenciadas, pode-se discernir, de maneira geral, as duas tendências narrativas que caracterizam os modos de engajamento da ficção, conforme definimos no capítulo anterior, frente à realidade imposta pela ditadura: o engajamento social e o engajamento poético.

A partir do golpe de 1964, surge com grande força uma linhagem de romances realistas que, junto à vertente do realismo mágico, dominou a cena literária nacional tanto em termos de quantidade de obras publicadas quanto de repercussão junto ao público. Dela fazem parte *A festa*, de Ivan Ângelo, *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, e outros. Entre os representantes do realismo mágico destaca-se *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga. De modo geral, essas obras procuram interpretar a sociedade a partir de um engajamento expresso essencialmente pelo conteúdo e têm na referencialidade a base da invenção romanesca, mesmo no caso da narrativa fantástica de *Sombras de reis barbudos*. É o que chamamos de engajamento social.

Todavia, há obras que não se limitam a expressar o engajamento do ponto de vista exclusivamente conteudístico. Pois, além de se comprometerem

com a série social e política, ainda apresentam um questionamento dos meios poéticos de expressão. Se, durante o regime autoritário, floresceu uma literatura centrada na referencialidade, que busca discutir o quadro político e histórico do país sobretudo a partir da elaboração de conteúdos contestatórios, existem também escritores cuja produção ficcional do mesmo período se concentra na elaboração poética da linguagem. Entre eles podemos citar Osman Lins, em *Avalovara*, Raduan Nassar, em *Um copo de cólera*, e Clarice Lispector, em *A hora da estrela*. Cada qual em seu estilo particular, esses escritores realizaram obras que, em assumindo o engajamento político como uma das suas principais finalidades, procuraram expressar, na totalidade dos elementos que compõem a estrutura da prosa ficcional, as contradições políticas e sociais que assolavam o país.

Sem perderem de vista o compromisso com aqueles conteúdos, adotaram uma poética da construção romanesca que os distancia da tônica da prosa de então. Pela elaboração da linguagem, conseguiram transcender naquelas obras o caráter referencial, problematizando não só a realidade imediata, mas principalmente os modos de representação literária dessa realidade e, com isso, alçando níveis de questionamento mais complexos. Por isso estas obras podem ser situadas dentro do engajamento poético.

Mas, normalmente, os estudos sobre literatura brasileira pós-64 não costumam incluir no rol das obras engajadas romances como *A hora da estrela*, *Avalovara* ou *Um copo de cólera*. Na maioria das vezes, não são sequer mencionados, mesmo que tragam preocupações temáticas idênticas aos romances da época. Embora Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, em “Política e literatura – a ficção da realidade brasileira”, e Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária*, demonstrem uma visão crítica sobre os caminhos estéticos trilhados pela literatura do período, suas análises se

restringem à produção narrativa cuja ênfase recai sobre o plano do conteúdo. O mesmo acontece com os estudos de Fábio Lucas (*Vanguarda, história e ideologia da literatura*) e de Silviano Santiago (“Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64”).

Ainda que reconheça as deficiências que apresentou essa literatura produzida no Brasil a partir de 1964, a crítica, em geral, parece ter como pressuposto para a definição do que é a obra engajada o pensamento construído por Sartre em *Que é literatura?*, ou seja, grande investimento na formulação de enredos que veiculem uma contestação ao *stablishment* e pouco ou nenhum questionamento da linguagem.

De fato, os romances do engajamento social se encaixam nas definições do filósofo francês sobre o que deve ser a obra engajada: prioridade à veiculação de conteúdos revolucionários como forma de atuação social e política; uma ficção colada no real, ou seja, que se quer, antes de tudo, reprodução da realidade; e o entendimento de que a linguagem em si mesma não é parte constitutiva do significado da obra e sim mero veículo de transmissão de idéias.

No entanto, apesar de se aproximar mais da noção tradicional de literatura engajada, a maior parte das obras representantes do engajamento social da literatura pós-64 perdeu muito de sua importância como obra literária passados quase 20 anos do fim da ditadura militar no Brasil. Resistem hoje mais como documento de um período negro da história brasileira do que por suas qualidades estéticas. É claro que esses romances cumpriram uma função relevante na época e hoje se mantêm reveladores não só daquele difícil período da história do país, mas também das emoções, angústias e esperanças individuais suscitadas por um drama coletivo, perspectiva que a ciência histórica tradicional costuma relegar a segundo plano. Contudo, via de regra

sem grandes níveis poéticos de elaboração da linguagem, o alcance possível dessas obras se restringiu ao longo dos anos e seus significados perderam muito da força, que caracteriza a arte, de comover para além de épocas e contextos históricos.

Tal constatação nos obriga a uma reflexão sobre os modos como a literatura pós-64 resolveu a relação entre estética e política na obra literária. De início, é possível dizer que a diferença entre os romances que resistiram ao tempo, como os do engajamento poético, e aqueles cuja importância se restringe hoje a de documento é o grau em que “incorporaram a tensão política à sua própria linguagem”¹⁹, tal qual avalia Flora Sussekind, não se limitando apenas a usar a narrativa como veículo de denúncia e contestação ao *stablishment*.

Em *Literatura e vida literária*, a ensaísta se dedicou a analisar a extensa produção do período revelando os recursos estilísticos que a informaram. Para ela, grande parte da literatura pós-64 se constituiu a partir de dois eixos extraliterários: primeiro, a vontade de responder às urgentes questões impostas pelo contexto imediato, suprimindo carências de informação tanto jornalística quanto histórica; e, segundo, a necessidade de driblar a censura sem perder a comunicação direta com o leitor.

Não que uma parte considerável dos escritores não tenha se preocupado em problematizar a narrativa. Se a arte pré-64 admitia um rebaixamento de linguagem em favor de uma comunicação facilitada, determinadas obras da literatura pós-64 procuraram equacionar o diálogo direto com os leitores com a busca por soluções estéticas. A preocupação com a construção romanesca é

¹⁹ SUSSEKIND, *Literatura e vida literária*, p. 27.

visível em obras como *As meninas*, *Sombras de reis barbudos*, *Reflexos do baile*, *Zero*, *A festa*, *Galvez Imperador do Acre*, entre outros.

Mas a situação do país naquele momento — a violência e as arbitrariedades do Estado, a usurpação dos direitos de cidadania da população e a perseguição à liberdade de expressão — se apresentou, nas obras do engajamento social, como uma realidade forte demais para que, no mais das vezes, a prosa conseguisse alcançar autonomia frente aos fatos, influenciando nas formas como a ficção se apresentou. Como discerne Fábio Lucas, é a “lógica do real”²⁰ que predomina na literatura pós-64, lógica esta que perpassa toda a estrutura da obra, transparecendo não só no conteúdo, como também na sintaxe do texto, inclusive nesses romances que procuraram inventar uma nova forma. É o que afirma também Flora Sussekind:

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental²¹.

Refletindo sobre o romance brasileiro pós-64, Davi Arrigucci Jr. identifica traços que os situam dentro da tradição narrativa dominante no Brasil desde as origens. Palco privilegiado para se pensar um país em nascimento, a literatura brasileira se impôs a tarefa, após a independência do Brasil, de formular um projeto de construção da nacionalidade, procurando descrever de modo realista a natureza, os hábitos e os costumes brasileiros, o que acabou exigindo da narrativa uma postura quase documental. Um dos escritores mais exemplares dessa tradição é José de Alencar, em cuja obra

²⁰ LUCAS, *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, p. 98.

²¹ SUSSEKIND, *op. cit.*, p. 61.

estão retratados desde os índios brasileiros (*Iracema* e *O guarani*) até os costumes da nascente burguesia nacional (*Lucíola* e *Senhora*). Inserindo-se nessa tradição da literatura brasileira, a narrativa pós-64 se apresentou, de acordo com Arrigucci, com a preocupação de realizar um trabalho documental e marcado pelo princípio da verossimilhança, que poderia ser classificado como um “neonaturalismo” ou “neo-realismo”²². Para ele, a principal via de acesso ao real utilizada por grande parte das obras foi a representação jornalística.

Sob a denominação de neonaturalismo, podemos situar narrativas que procuram se afigurar como “verdade”, ou seja, esconder o processo artificial que engendra o romance, “naturalizando” o relato. Entre elas estão os romances-reportagem ao qual muitos escritores aderiram, sendo o mais notório no gênero José Louzeiro, e também as narrativas-crônica como os contos de João Antônio. Neles, o predomínio da referencialidade torna o texto quase literal. Na maioria dos romances de José Louzeiro, por exemplo, a narrativa se forja a partir de um fato real, como a história do bandido Lúcio Flávio, em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, que enlouqueceu a polícia com sua ousadia nos primeiros anos da década de 70, ou do bárbaro assassinato da menina Aracelli em Vitória, Espírito Santo, por membros da elite local, caso descrito em *Aracelli, meu amor*. Já João Antônio vai focar os tipos do povo, principalmente aqueles pertencentes ao submundo das grandes cidades, como malandros, bandidos, prostitutas etc.

É o que Flora Sussekind chama de literatura “parajornalística”²³, uma narrativa que pretende preencher o vazio de informação deixado pelo jornal, se construindo como “verdade” e não como ficção. Para isso, se fez necessário

²² Idem, *ibidem*.

²³ SUSSEKIND, *opus cit.*, p. 10.

que a linguagem literária assumisse o tom de objetividade que caracteriza a dicção jornalística e que perseguisse a verossimilhança quase como um fim em si: retratar a vida como ela é.

O recurso da linguagem jornalística foi uma das principais maneiras com que os romances pós-64 mantiveram estreita ligação com a referencialidade não só nas narrativas neonaturalistas. É o caso também de obras como *Zero*, *Reflexos do baile* e *A festa*, que procuram problematizar a narrativa utilizando-se da técnica de montagem característica do jornal. O primeiro, por exemplo, se constitui de uma infinidade de pequenos fragmentos, que incluem manchetes, gráficos, anúncios classificados, notas de rodapé, chamadas publicitárias etc, nos quais o personagem José, um matador de ratos de cinema, transita, em ritmo alucinado, das agruras do amor ao terror da repressão. Reunidos os fragmentos, o romance forma um painel do Brasil naqueles anos: miséria, violência, medo, guerrilha, tortura, arbitrariedades.

No entanto, não são apenas os romances que se utilizaram da linguagem jornalística que mantêm um estreito caráter referencial. Entre os representantes do realismo mágico, a realidade do Brasil pós-64 também se apresenta como o principal fator de orientação da construção da narrativa. É o caso, por exemplo, de *Incidente em Antares* e *Sombras de reis barbudos*.

Na avaliação de Silviano Santiago, sem abrir mão de sua obsessão temática, a literatura pós-64 recuperaria, de um lado, a tradição do romance realista de 30, distanciando-se dos modernistas e da narrativa experimental de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, bem como do concretismo surgido na década de 50. E, de outro, teria se alinhado com a literatura hispano-americana contemporânea a ela, a do realismo mágico, adotando o elemento fantástico

que caracteriza a obra de autores como o colombiano Gabriel García Márquez, e os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges²⁴.

É interessante notar a posição assumida por Silviano Santiago em debate sobre o moderno romance brasileiro com João Alexandre Barbosa e Benedito Nunes, realizado em 1982, a qual caracteriza um pensamento corrente nos anos 60 e 70 não só no plano teórico como também em relação à criação literária. Tanto para Barbosa como para Nunes, as bases da moderna narrativa brasileira foram estabelecidas por Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, todos autores que têm na metalinguagem e no questionamento das estruturas narrativas e das formas de representação simbólica da realidade o cerne de suas obras. Na concepção de Benedito Nunes, nos romances desses seis autores “traduzir-se-ia o desajuste entre a realidade e sua representação, desajuste em suspenso ou recobrado por uma nova articulação estampado na forma ou na estrutura da obra”²⁵.

Consciente de que um entendimento como esse desqualificaria a maior parte da produção literária das décadas de 60 e 70, Silviano Santiago retruca propondo uma nova linhagem para a prosa brasileira moderna, que nasceria a partir de Lima Barreto e Euclides da Cunha. Segundo o ensaísta, os dois autores se caracterizariam pela incorporação do popular e pela “estética da redundância” em contraposição à “estética da elipse” praticada pelos modernistas. A redundância seria um recurso originário das formas seriadas, como o folhetim e a telenovela, com a qual se procura diminuir para o leitor as dificuldades de compreensão do texto. Constitui-se pela utilização de núcleos repetitivos, pequenas interpretações do drama feitas por um personagem para

²⁴ SANTIAGO, “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64”, p. 12.

²⁵ NUNES, “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, p. 45.

outro, nos quais se relembra o que foi mostrado de forma dramática no episódio anterior:

O personagem, ao explicitar a cena anterior, está lendo-a, decifrando-a, descodificando-a para outros personagens e este, em última instância, faz as vezes do leitor comum. [...] Se a estética da elipse requer a existência de um leitor culto, pois a obra é escrita dentro de padrões de linguagem que exigem o melhor que uma elite pode oferecer a si própria no seu tempo, já a estética da redundância, direcionada com fins a uma intervenção crítica no mercado, propicia uma aproximação do texto com um círculo maior de leitores²⁶.

A intenção do ensaísta é clara: valorizar uma prosa de mais fácil assimilação como a literatura pós-64, que incorpora não só elementos da cultura popular como da cultura de massa, visando, com isso, a ampliar a capacidade de atuação política do romance:

O que Lima Barreto conseguiu e o salto que os nossos jovens romancistas estão querendo dar é o seguinte: assim como, na sua época, Lima Barreto liberou processos estilísticos do folhetim publicado em jornal, transformando-os em recurso para uma estética popular do romance, os nossos romancistas mais novos querem liberá-los dos meios de comunicação de massa, tornando-os elementos úteis na planificação de um texto, ainda forte e instigante, mas mais democrático na sua abrangência²⁷.

Sem dúvida, a “estética da redundância”, do modo como é entendida por Santiago, pode ser definida como uma das marcas das obras representantes do engajamento social pós-64. Essa literatura angariou tantos leitores não só

²⁶ SANTIAGO, “Fechado para balanço”, p. 96.

²⁷ Idem, p. 94.

por trazer temas “quentes”, no sentido da atualidade e urgência do assunto, mas porque colocou esses temas em uma linguagem acessível às pessoas que normalmente não costumam ter muita intimidade com uma prosa mais experimental.

Se a estética da redundância serviu para ampliar o alcance do texto literário, foi na alegoria que grande parte dos escritores pós-64 encontrou uma forma de realizar literariamente um projeto de reflexão sobre a realidade brasileira dos anos de ditadura. De acordo com Davi Arrigucci Jr. e Flora Sussekind, a tendência alegorizante dominou a maior parte das criações romaneskas do período. Aludir ao todo, a uma situação geral do país a partir de fatos específicos acabou sendo uma saída utilizada por quase todos os romances de então. A alegoria está presente tanto naqueles romances que procuraram se aproximar da realidade pela linguagem jornalística quanto nos que se utilizaram do elemento fantástico.

Como método de representação literária, a alegoria foi defendida por Walter Benjamin em sua tese de livre-docência, *Origem do drama barroco alemão*, recusada pela Universidade de Frankfurt em 1925, mas que veio a se estabelecer como um dos mais importantes estudos modernos sobre a expressão alegórica. Nele, o filósofo alemão se coloca contra a arte aurática — posição que será desenvolvida mais especificamente em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” —, cuja expressão literária é a representação simbólica. A partir da análise do drama barroco alemão, Benjamin procura recuperar o valor do alegórico, largamente utilizado pelo barroco e colocado em segundo plano pelos românticos e classicistas em favor do símbolo. Este, segundo ele, possui um sentido sagrado, de ligação com o divino. Quer a representação simbólica que uma imagem remeta diretamente a uma idéia, superando sua vinculação histórica em favor de um sentido universal. Desse

modo, o símbolo não representa algo, ele *é* algo, constitui-se na manifestação epifânica de uma idéia²⁸.

Já a alegoria remete não mais a idéias metafísicas, mas a conceitos que possuem um sentido sócio-histórico. A epifania do simbólico, que almeja à universalidade, é, no alegórico, substituída pelo “agora atual”²⁹. Isso porque, para Benjamin, é parte constituinte da alegoria a historicidade. A representação alegórica se desenvolve em um tempo e necessita de um processo dialético para ser construída. É uma expressão que traz em si um pendor ético-político em contraposição à sacralidade do símbolo.

Ao mesmo tempo, a fragmentação em que se apresentam as imagens alegóricas recusa a totalidade pretendida pelo símbolo, fazendo com que a ambigüidade e a polissemia sejam traços fundamentais da alegoria³⁰. Conforme a definição do filósofo, na escrita alegórica, “toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra”³¹.

Para melhor entender o sentido de alegoria em Benjamin, é reveladora a análise que o autor faz da poesia de Charles Baudelaire, o qual possui, na interpretação do filósofo, uma tendência alegorizante. Filho de uma próspera família burguesa, o poeta francês abriu mão de uma “vida ganha”, em busca de uma existência e de uma expressão autênticas. Busca que viverá como uma experiência trágica, que, por sua vez, se manifestará visceralmente em sua poesia. Como afirma Benjamin, “Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico”³². O choque com a multidão que invade

²⁸ BENJAMIN, “Alegoria e drama barroco”, *passim*.

²⁹ *Idem*, p. 35.

³⁰ *Idem*, p. 30.

³¹ BENJAMIN, *apud* SELIGMANN-SILVA, *Ler o livro do mundo*, p. 91.

³² BENJAMIN, *A modernidade e os modernos*, p. 44.

as ruas, com a reificação do trabalhador na tarefa mecânica das fábricas, com o desajuste da condição de poeta na sociedade capitalista emergente.

No satanismo dos três poemas que compõem o ciclo “Revolta”, de *As flores do mal*, Benjamin identifica uma síntese da visão que o poeta tinha dos marginalizados socialmente. Tal qual Baudelaire mostra no poema “Abel et Caïn”, da figura bíblica de Caim — fraticida condenado cuja descendência é amaldiçoada por Deus — descenderiam os deserdados da sociedade capitalista. O Caim baudelairiano seria o “fundador de una raza, y ésta no puede ser outra que la proletaria”³³.

Para o filósofo, nesse poema, Baudelaire se colocou, ainda que inconscientemente, a favor do proletariado, uma classe a qual ele próprio não pertence. Mas, ao mesmo tempo em que o Caim baudelairiano personifica os deserdados do capitalismo moderno, a maldade que a figura do fraticida expressa nos versos do poeta guardaria, na interpretação de Benjamin, traços da visão do dominador sobre os dominados³⁴. Do mesmo modo, o poeta se utiliza do paradigma metafísico — Satã não é senão a outra face do Divino — para subverter a narrativa sagrada, redimindo a raça de Caim ao jogar Deus por terra. Ou seja, tanto a personificação do proletariado quanto a da tradição metafísica trazem em si o seu contrário. A alegoria baudelairiana é ambígua e polissêmica, recuperando o sentido etimológico da palavra que é “dizer o outro”³⁵.

É precisamente em relação a esse caráter polissêmico e ambíguo que reside a contradição e insuficiência da intenção alegorizante da literatura pós-64. Se a alegoria possui uma vinculação intrínseca com o momento histórico

³³ BENJAMIN, *Iluminaciones/2*, p. 34.

³⁴ Cf. BENJAMIN, *apud* KOTHE, *Para ler Benjamin*, p.36.

³⁵ Idem, p. 29.

que a viu nascer, essa característica constitui também o que Luiz Costa Lima define como “o risco implícito na arte alegórica”:

o alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo “isso significa aquilo”, o isso, ou seja a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. [...] Para se manter, a alegoria precisa ser plural³⁶.

Assim, como diminuir os enigmas narrativos, tal qual é próprio da estética da redundância, e ainda conservar uma pluralidade de sentido? A necessidade de passar uma mensagem direta ao leitor, com o mínimo possível de desvios, acabou suscitando uma outra necessidade, a de expurgar do texto a possibilidade de leituras polissêmicas, confirmando o predomínio da lógica do real. Nos romances representantes do engajamento social, a estética da redundância acabou tornando a obra literária redundante em relação a realidade, fazendo do romance um espelho que procura reproduzir o original, duplicando-o. Se, para Silviano Santiago, a utilização da “estética da redundância” é um ponto a favor da produção literária pós-64, já para Flora Sussekind, a recusa à elipse inseriu essa mesma produção na “tradição de tagarelas” da literatura brasileira:

uma literatura tão acostumada à dicção oratória e à redundância que sua resposta aos vetos autoritários poucas vezes passou por um “procedimento menos” (para usar a expressão de Haroldo de Campos), pela elipse e por uma paixão pela lacuna, pelo texto em suspenso, hesitante³⁷.

Com isso, o alegórico viu seu vôo sustado, não conseguindo ultrapassar o sentido inicial da alegoria, aquele que já vem colado ao objeto, no caso, a

³⁶ LIMA, “O conto na modernidade brasileira”, p. 207.

³⁷ SUSSEKIND, *Literatura e vida literária*, p. 66.

ditadura militar. Na avaliação de Davi Arrigucci Jr., seja nas narrativas neonaturalistas de José Louzeiro e João Antônio, seja no mágico *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, ou ainda nas montagens romanescas de *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, e *A festa*, de Ivan Ângelo, houve “uma incompatibilidade entre o desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração”³⁸.

Tomemos como exemplo uma obra que se inscreve em um gênero alegórico por excelência, o realismo mágico. Em *Sombras de reis barbudos*, José J. Veiga conta a história de uma pacata cidade na qual se instala uma fábrica, a Companhia de Melhoramentos de Taitara. Tudo transcorre normalmente até que há um golpe na direção da Companhia. Pouco a pouco, a fábrica vai dominando a cidade, baixando medidas arbitrárias e gerando um clima de terror generalizado entre a população, sem que ninguém saiba o porquê de tanta opressão: sumiço de pessoas, regras rígidas de comportamento, ausência de liberdade de expressão etc. Os funcionários começam a andar fardados, surge na comunidade a figura institucionalizada do dedo-duro, a cidade é cercada por muros que impedem as pessoas de circular livremente, urubus passam sobrevoar constantemente a região. Como única forma de escapar ao medo e ao controle tirânico, os habitantes também começam a voar. Narrada pelo menino Lu, a história se desenvolve sem que o leitor conheça, no texto, as razões que levam à Companhia a atitudes tão arbitrárias.

De fato, a principal característica do realismo mágico é a ocorrência de acontecimentos fantásticos em meio ao cotidiano verossímil dos personagens, sem que recebam, na narrativa, nenhuma explicação sobrenatural ou lógica. Só

³⁸ ARRIGUCCI, op. cit., p. 78.

que, no caso de *Sombras de reis barbudos*, se o leitor não encontra explicação no texto de José J. Veiga para a situação absurda da cidade, ele vai encontrar uma correspondência direta da narrativa com a realidade imediata do período militar. Para os habitantes da cidade, tudo o que diz respeito à Companhia e sua atuação é segredo e mistério; para o leitor, não há segredo nem mistério nenhum. Tudo o que se passa na pequena cidade é uma alegoria quase literal do Brasil pós-64: o golpe na Companhia é o golpe militar, os funcionários fardados são simples transposição dos fardados da caserna, os muros representam o fim das liberdades individuais e a repressão, os urubus — aves de rapina que simbolizam a morte — personificam o terror que tomou conta do país após a assunção dos militares ao poder. Por vezes, o autor não se contém e revela no próprio texto o significado da alegoria, como quando Lu e alguns outros meninos resolvem protestar contra a Companhia, pichando os muros da cidade com a frase “ABAIXO A CIA”³⁹, que soa como uma alusão direta à *Central Information Agency*, órgão de inteligência norte-americano conhecido mundialmente pela sigla “CIA”, o qual, nos tempos da Guerra Fria, fomentava golpes de Estado e colaborava com as ditaduras militares de direita no Brasil e na América Hispânica.

Assim, quando a realidade se mostra tão imperativa mesmo para o texto que não se pretende “realista”, a autonomia da obra literária, a sua capacidade de criar um mundo próprio, se vê obstada. É o caso também de *A festa*, de Ivan Ângelo. Definido pelo autor como um “romance: conto”, o livro é dividido em nove partes, formadas por pequenos fragmentos independentes, nos quais a ficção se mistura com trechos de livros, matérias jornalísticas e depoimentos verídicos. O acontecimento central é uma festa da burguesia de

³⁹ VEIGA, *Sombras de reis barbudos*, p. 53.

Belo Horizonte, realizada no dia 30 de março de 1970 — véspera do sexto aniversário do golpe militar —, para a qual a vida de todos os personagens acaba convergindo: o psiquiatra, a mulher bonita, o pintor homossexual, o camponês, o jornalista, o escritor, o economista, o delegado e outros. Nela se cruzam os destinos da burguesia e dos marginalizados, quando os convidados são acusados de subversão pela polícia por supostamente estarem mancomunados com um grupo de retirantes nordestinos que, no mesmo dia, havia provocado um incidente na estação rodoviária.

Apesar de pretender construir uma obra polifônica pela fragmentação do discurso e pela variação do foco narrativo, o autor fracassa ao manter o tom realista na linguagem e conferir aos personagens uma feição caricatural. Não são seres particulares, mas sim tipos com os quais Ângelo pretende representar a sociedade brasileira da época. Mesmo as reflexões do escritor — que se revela como o autor do romance — sobre o ato de escrever não chegam a influenciar no sentido final da obra. Pois se Ângelo procura quebrar a ilusão de realidade no texto ao inserir essas reflexões no intercurso da narrativa, elas não produzem resultado no modo como o romance se afigura, não conseguem se integrar à narrativa, passando da teoria à criação de uma forma consubstancial à matéria literária. Soam como digressões à parte. Se retirarmos os trechos referentes aos comentários do escritor, a obra continua tal e qual.

A alegoria tem por tarefa, na concepção de Benjamin, “ler o particular, até que ele fale, e nessa fala revele as leis do todo”⁴⁰. Desse modo, sem conseguir alcançar o particular, caindo no estereótipo — ou seja, o contrário

⁴⁰ BENJAMIN, *apud* LÚCIA HELENA, *Nem musa, nem medusa*, p. 22.

do particular —, a alegoria de *A festa fracassa*, pois a imagem da sociedade que chega ao leitor é também estereotipada.

De modo geral, percebe-se que, dada a dificuldade de formular com liberdade discursos estritamente políticos contestatórios ao regime militar, grande parte dos escritores se utilizou da alegoria como uma maneira de fugir à perseguição da censura e estabelecer uma conexão com o leitor, dando ao texto uma forma literária, um caráter de “ficção” em contraposição à “verdade” do discurso político, ainda que a realidade imediata estivesse ali claramente representada. É o que Heloísa Buarque de Hollanda chama de “alegorias táticas”⁴¹.

Assim, a maior parte da produção romanesca pós-64 não alcançou aquele nível de elaboração em que o literário transcende os contextos históricos imediatos, isto é, o particular, para se inscrever na formulação de sentidos mais amplos e universais. Toda obra guarda conexão com o momento histórico que a viu surgir, ou ao qual ela alude, mas sua significação não deve aí se exaurir. Não se negará que um clássico como *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, por exemplo, refere-se diretamente ao quadro político-social da Rússia czarista, levantando questões que se prendem à crise de autoridade, representada pelo conflito familiar, de uma sociedade ainda feudal no século XIX. Mas, se esta obra tem por base a História, seu leque de sentidos assume um caráter polissêmico que ultrapassa o particular, pondo o leitor diante de problemas trans-históricos, tais como o homem colocado conflituosamente entre a liberdade individual e os compromissos éticos.

Se os romances representantes do engajamento social da literatura dos tempos de ditadura no Brasil se encontram hoje quase que inteiramente

⁴¹ HOLLANDA, “Política e literatura - a ficção da realidade brasileira”, p. 18.

datados, é porque, com boa dose de programatismo político, fizeram o caminho da literatura aos contextos históricos. Não conseguiram, contudo, realizar o caminho inverso, da História à literatura, trazendo para a compreensão dos sentidos do particular aquilo que por excelência deve ser o atributo da literatura: o questionamento da linguagem pela qual o homem compreende e avalia o mundo.

É a linguagem que fornece sustentação a todas as instituições humanas, da política à religião. Para além de simplesmente servir como instrumento de comunicação entre os homens, a língua é também o campo de “relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos”⁴². Por isso, sem procurar subverter as formas de compreensão arraigadas, corre-se o risco de se estar apenas a jogar o jogo dentro das regras já estabelecidas pelo poder dominante. Ao deixar de interrogar a sociedade em sua instituição mais basilar, a linguagem, o escritor, para quem a língua — e não as armas — é o instrumento de atuação, pode estar fornecendo os dados para que o jogo possa continuar a ser jogado sem que as regras mudem. Face a isso, Heloísa Buarque de Hollanda afirmou em relação ao engajamento da literatura brasileira pós-64:

o que nunca é demais lembrar é que desejo de intervir no sistema não basta para que essa intervenção se dê. Estar falando da miséria do povo pode ser apenas mais um momento do mero abastecimento do aparelho de produção desse sistema⁴³.

Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, ao contar a história de Macabéa, uma dentre tantas outras imigrantes nordestinas que circulavam e circulam pela cidade do Rio de Janeiro, poderia estar fazendo mais um

⁴² BOURDIEU, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 3.

⁴³ HOLLANDA, op. cit., p. 53.

discurso em prol dos excluídos. Talvez as palavras da autora se perdessem em meio às inúmeras outras que saem diariamente da boca de políticos, tanto de direita quanto de esquerda e que, em seu conteúdo, não diferem em absolutamente nada, sendo, portanto, vazias, de tal forma o uso indiscriminado alienou o verdadeiro sentido. Mas, consciente de que “dizer o outro” exige também inventar uma nova forma de dizer, de que a linguagem sobre a qual o escritor se debruça já traz valores socialmente alocados, a autora fez dessa sua pequena obra uma investigação não só da secular situação de miséria no Brasil, mas principalmente da ética da estética.

A trilha inusitada de Clarice

Qualquer um que se aventure hoje a pensar sobre a obra literária de Clarice Lispector vai se deparar, inevitavelmente, com uma imensa fortuna crítica sobre a autora no Brasil. Já ao estreiar nas letras brasileiras com *Perto do coração selvagem* (1944), a jovem escritora chamou a atenção de críticos, entre eles Álvaro Lins, Antonio Candido e Sergio Milliet, que escreveram artigos, ora elogiosos, ora céticos, mas, sem dúvida, todos instigados por uma escritura singular, cujo estilo era até então sem par na história da literatura brasileira. Passados 56 anos de sua estréia e mais de 20 obras publicadas, Clarice Lispector é hoje uma autora reconhecida nacional e internacionalmente, e seus romances, contos e crônicas figuram entre as grandes criações em prosa no país.

É certo que todo este interesse da crítica por Clarice foi decisivo para consolidá-la no panorama da literatura nacional. No entanto, não se pode afirmar que esta mesma crítica tenha esgotado o potencial interpretativo do conjunto de sua obra. Mesmo depois de sua consagração, Clarice continua sendo objeto da crítica literária, que se debruça sobre sua produção ficcional sempre em busca de novos caminhos de leitura que possam revelá-la em toda a sua riqueza.

O entendimento de Italo Calvino sobre uma obra clássica — a qual, segundo ele, “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”¹ — explica perfeitamente o fato de a obra de Clarice figurar ainda hoje no rol das mais estudadas e justifica a necessidade de continuar perscrutando-a em busca de novos significados. Mas, é verdade também que, embora muitas análises da prosa clariceana já tenham sido efetuadas, ainda há aspectos de sua obra que não foram, ou foram insuficientemente, abordados pela crítica.

Até hoje, os estudos sobre a escritora percorreram diversas fases, mais ou menos bem definidas, de recepção crítica. Da curiosidade inicial pela autora estreante, passou-se em seguida à elaboração de certos conceitos-chave, definidos a partir de postulados extraliterários, como o existencialismo, a epifania e o feminismo, que têm acompanhado a compreensão de sua obra. Apesar da importância que essas leituras possuem, elas também excluíram, ou abafaram, uma dimensão da obra clariceana que acabou sendo pouco explorada: a social, em uma perspectiva mais ampla do que a do feminismo. Ainda que esses conceitos possam ser aplicados à literatura da autora e tenham ajudado a clarificar certas particularidades de sua narrativa, eles se transformaram, ao serem empregados à exaustão durante um determinado período, em rótulos que se colaram às obras clariceanas e, como tal, ofuscaram alguns de seus múltiplos significados.

É o que afirma, por exemplo, Lucia Helena ao analisar a posição dessas linhas interpretativas — de um lado o existencialismo e a epifania, de outro o feminismo — em relação à compreensão da obra clariceana nos dias atuais: “Tornados rótulos pelo epigonismo, estes dois caminhos se revelam hoje em

¹ CALVINO, *Por que ler os clássicos*, p. 11.

dia não só excludentes como insuficientes, dizendo mais de estágios e buscas da teoria e da crítica literárias, do que propriamente da obra da escritora”².

Além das análises que, partindo de pressupostos extratextuais, cristalizaram determinadas leituras em detrimento de outras, há ainda um aspecto tão ou mais importante, o qual também prejudicou a assunção do social em Clarice Lispector, que diz respeito à tradição literária do país. Na década de 40, quando estreou *Perto do coração selvagem*, a narrativa brasileira ainda se encontrava vinculada ao “realismo oitocentista”, para usar as palavras de Silviano Santiago³. Da mesma forma, também grande parte da crítica ainda trabalhava com parâmetros estéticos do realismo-naturalismo. Nesse panorama, uma narrativa como a da autora, que não priorizava fatos ou acontecimentos, nem se encontrava preocupada com a reprodução da realidade tal qual as literaturas realista e naturalista, soou para alguns críticos como um projeto falhado e, portanto, de menor valor.

Enquanto a literatura européia já desenvolvia desde as primeiras décadas do século XX experiências radicais de linguagem, a literatura brasileira até Clarice, e a despeito das inovações do modernismo, ainda se encontrava predominantemente ocupada com a referencialidade, a tal ponto que muito da sua importância como obra literária não era definida pelo grau de inventividade e criação estéticas, mas a partir dos assuntos da realidade brasileira que eram colocados em pauta pela narrativa. Como assevera Silviano Santiago:

Na boa literatura brasileira anterior à Clarice, ou melhor, na literatura brasileira assumidamente boa anterior à Clarice, a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama

² HELENA, “A literatura segundo Lispector”, p.27.

³ SANTIAGO, “A aula inaugural de Clarice Lispector”, p.12.

novelesca naturalista que os metaboliza eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental⁴.

Sem remeter a nenhum acontecimento extraliterário, o romance de estréia da autora foi classificado por um de seus primeiros analistas, Álvaro Lins, como um representante da literatura “feminina”, adjetivo que esconde em si, dentro de uma certa perspectiva ideológica, outros significados para além da definição do sexo do autor: açucarado, impreciso, confessional e, finalmente, inferior na escala de valores do cânone da literatura ocidental. Tendo como parâmetro a narrativa realista, Lins explicou, para embasar sua crítica à “presença visível e ostensiva” da personalidade da autora em *Perto do coração selvagem*, o que supostamente seria a literatura de mulheres: “Este tipo de criação literária [realista] não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos. [...] As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial, embora não seja lícito insistir demais nessa circunstância extraliterária”⁵.

Na avaliação de Silviano Santiago, “nas histórias da literatura brasileira, a trama novelesca que não era possível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história

⁴ Idem, *ibidem*.

como sentimental ou condenável. Caracterizar algo como sentimental ou condenável significava querer demonstrar que o compromisso do texto ficcional não era com a interpretação do acontecimento propriamente dito, mas com certa emoção privada que estava sendo desnudada pela escrita e, em seguida, entregue em letra impressa ao público”⁶. Portanto, a narrativa clariceana se situava, para a crítica da época, no perigoso âmbito do “privado”, distante dos ideais estéticos do realismo oitocentista, e, novamente, alienada da realidade social. Ao contrariar a tradição realista-naturalista nas letras brasileiras e, portanto, não preencher os requisitos para se inscrever na “tradição afortunada”⁷ definida por Afrânio Coutinho, Clarice está sozinha a inaugurar, segundo Santiago, uma literatura que vai na contramão estética e ideológica do momento: “desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna”⁸.

Diante dos descaminhos da crítica em torno de Clarice, se impõe hoje ao estudioso da obra da autora a tarefa de tirar o pó de sobre as interpretações, revelando justamente aquilo que ficou em segundo plano nas análises críticas que é o compromisso social da autora, o qual se expressa não em conteúdos, mas em seu modo particular de lidar com a narrativa romanesca, recriando o social na experiência da linguagem. Portanto, a ressonância social da escritura de Clarice deve ser investigada à luz do que ela traz de invenção em termos de linguagem, desvinculando-a da tônica naturalista que dominou a literatura dita engajada da década de 70. Como afirma Neiva Pitta Kadota:

Uma releitura da obra clariceana, vista agora como objeto único e multifacetado, embasada, portanto, nos mais atuais e também já

⁵ LINS, “Experiências várias: a transbordante, a incompleta e a falhada”, p.186.

⁶ SANTIAGO, op. cit., p.12.

⁷ cf. COUTINHO, *A tradição afortunada*, passim.

cristalizados conceitos de narrativa moderna, evidencia os possíveis deslizes cometidos por alguns críticos da época quando da publicação de *Perto do coração selvagem*, sua obra inaugural, e de outras que a ela se seguiram. Observa-se que o olhar voltado para a obra não rastreou adequadamente a trilha inusitada de Clarice, em um território de pluriinterações e plurissignificações, entretecido com seus próprios fios que simultaneamente se negam e se afirmam em constantes paradoxos para produzir novos sentidos. Essa capacidade de exprimir o inusitado, por não ter sido apreendida em toda a sua complexidade, deu origem, nos parece, a uma análise redutora e superficial⁸.

Mas, para efetuar uma releitura da obra clariceana, se faz antes necessário elucidar um pouco melhor a trajetória percorrida pela crítica em torno da autora.

Na trilha da crítica

Em um primeiro momento, ao lançar *Perto do coração selvagem*, Clarice chamou a atenção da crítica pelo seu estilo particular, que colocava como preocupação central da narrativa o questionamento da linguagem em sua capacidade de apreender o mundo. Depois de mais de uma década de domínio do romance regionalista em terras brasileiras, cuja ênfase recaía na elaboração de conteúdos sociais, finalmente uma obra resgatava os ideais estéticos de vanguarda que vigoraram nos anos 20, dando continuidade ao projeto modernista de investigação da linguagem, do qual são representantes obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Tal fato

⁸ SANTIAGO, op. cit., p.12.

⁹ KADOTA, *A tessitura dissimulada – o social em Clarice Lispector*, p.33.

não passou despercebido a Antonio Candido que, em artigo publicado em julho de 1944, afirmou que Clarice, como os dois escritores modernistas, estendia “o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis”¹⁰. Antes de Antonio Candido, Sérgio Milliet¹¹ já havia ressaltado, em artigo de janeiro de 1944, a capacidade da autora de conferir autonomia às palavras, aproximando sua prosa da poesia e, com isso, alcançando resultados inesperados.

Mesmo Álvaro Lins, que em seu primeiro artigo considerou *Perto do coração selvagem* uma obra ainda imatura, reconheceu nele “um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal”¹². Para Lins, *Perto do coração selvagem* foi “o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf”¹³.

Apesar de reconhecer o parentesco de Clarice com a vanguarda literária européia, talvez tenha faltado ao crítico a capacidade de entender mais profundamente o romance moderno. Informado ainda pelos postulados do realismo e sua tradição narrativa — que comporta uma história com começo, meio e fim, e cujo narrador procura manter, dentro do possível, uma distância do que está narrando —, Lins criticou, além da presença da personalidade da autora na figura da protagonista Joana, a carência tanto de “um ambiente mais definido e estruturado” quanto de “personagens como seres vivos”¹⁴ para que o romance se tornasse uma obra completa. Por “seres vivos”, pode ser entendido que o crítico buscava, em sua leitura de *Perto do coração selvagem*,

¹⁰ CANDIDO, *Vários escritos*, p.126.

¹¹ MILLIET, *Diário crítico*, p.27.

¹² LINS, op. cit., pp.187-8.

¹³ Idem, p.188.

¹⁴ Idem, p.191.

a caracterização de personagens como tipos que podem ser identificados na realidade empírica.

Parece ter passado despercebido a Álvaro Lins justamente aquilo que caracteriza o romance moderno, ou seja, o questionamento dos estatutos narrativos tradicionais, atitude que esconde uma outra preocupação, talvez mais basilar, que é o da capacidade da linguagem de apreender o mundo. No entanto, para ele, a arte do romance é ainda “um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico, o espelho está partido, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos”¹⁵. Se a narrativa se apresenta fragmentária, sem unidade, se os personagens não ganham contornos nítidos, se o espaço e o tempo são caracterizados de modo subjetivo, é porque a realidade já não é mais percebida como uma, obedecendo a uma lógica racionalmente apreensível, nem o homem pode ser definido mais pelo *cogito* cartesiano, “penso, logo existo”. O homem que o romance moderno procura desvelar é um homem que, em pouco tempo, se tornou muito diferente dos seus antepassados do século XIX, que adquiriu “consciência de sua inconsciência”, ou seja, de um universo interior desconhecido e inacessível racionalmente, tal qual Freud revelou em sua teoria psicanalítica. Assim, ao questionar a relação entre linguagem e mundo, a narrativa moderna, na qual a obra de Clarice está inserida, não procura mais imitar a realidade, que se mostra intangível, mas instaurar uma realidade própria, ficcional.

No entanto, as insuficiências de compreensão da crítica de Álvaro Lins não devem ser creditadas somente a uma suposta incapacidade dele como crítico para entender as inovações da obra que tinha em mãos. A verdade é que, em um primeiro momento, o romance de estréia de Clarice produziu uma certa

¹⁵ Idem, *ibidem*.

desestabilização dos parâmetros da crítica literária brasileira. Exercendo sua atividade em um ambiente literário dominado pelo romance regionalista, os primeiros analistas da obra clariceana viram-se diante da necessidade de construir um discurso sobre novos postulados teóricos para interpretar aquela obra que acabava de surgir.

Se o primeiro romance da escritora distanciava-se sobremaneira da produção dominante (o romance regionalista), tampouco poderia ser enquadrado como uma obra modernista, na acepção estrita do termo. Estava claro que sua autora não rezava por nenhuma cartilha literária, nem era uma integrante tardia do movimento modernista brasileiro, do qual fizeram parte antes Oswald e Mário de Andrade e que, a partir de determinados postulados estéticos, pretendia revolucionar o panorama das letras brasileiras. Mesmo Antonio Candido, quando a aproxima dos dois modernistas em seu artigo, o faz não porque perceba em Clarice ecos dos ideais da Semana de Arte Moderna de 22, mas por encontrar neles uma característica comum, qual seja, “um movimento de pensar o material verbal”¹⁶.

Foi esta preocupação em “pensar o material verbal” que fez com que Clarice se distanciasse também do romance de análise psicológica ou introspectivo — que começava a florescer então, tendo como principais representantes Lúcio Cardoso, Otávio de Faria e Cornélio Pena — com o qual sua obra poderia ser identificada em um primeiro momento. *Perto do coração selvagem* trazia, sim, uma faceta de sondagem da psicologia dos personagens, mas principalmente uma proposta de questionamento da narrativa tradicional e da linguagem no próprio tecido romanesco — e não apenas dos conteúdos — em busca de uma expressão autêntica e globalmente significativa. É o que

¹⁶ CANDIDO, op. cit., p.126.

afirma Sérgio Buarque de Holanda, para quem o que distingue a obra de Clarice do romance introspectivo é a sua capacidade “de se apropriar de uma forma mais em consonância com os temas abordados”¹⁷.

No romance psicológico, a paisagem exterior da narrativa regionalista, tanto natural quanto social, cedeu lugar à paisagem interior, sem que uma diferença marcante fosse assinalada na estrutura e na linguagem da narrativa em busca de “uma forma mais em consonância com os temas abordados”. Enquanto um reproduz conteúdos sociais, o outro se ocupa dos conteúdos subjetivos, ambos trabalhando com elementos anteriores à obra, sem atingir o ponto em que a obra inventa seus próprios conteúdos a partir da elaboração romanesca. Buarque de Holanda avalia que os representantes do romance psicológico também foram “supersticiosos do tema” tanto quanto os regionalistas, definindo a literatura introspectiva brasileira como “reportagens de sensação”. E conclui: “Em um, como no outro caso, temos exemplos nítidos da importância primária, e ao cabo exclusivista, atribuída à simples experiência humana, ao material da novela, em detrimento, talvez, da capacidade de organizar esse material numa unidade artística independente e coerente”¹⁸.

Assim, desvinculada de qualquer projeto literário coletivo, isolada no panorama literário da época, a obra de Clarice nasce, com *Perto do coração selvagem*, tendo como principal característica a consciência da linguagem, característica esta que se manterá e se aprofundará nos romances posteriores. Na década de 40, a escritora lançará ainda *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), sobre os quais os mais diversos críticos continuarão se debruçando.

¹⁷ HOLANDA, “Tema e técnica”, p.177.

¹⁸ Idem, p.178.

Mas é a partir da década de 60, quando aparece *Laços de família* (1960), o primeiro livro de contos de Clarice Lispector, que a crítica literária brasileira irá aprofundar-se definitivamente na obra da escritora, situando-a entre os principais autores brasileiros contemporâneos e descortinando em sua narrativa linhas interpretativas que marcarão as análises posteriores. Passado o primeiro momento de perplexidade com a singular escritura clariceana, começarão a se delinear as três vertentes críticas referidas anteriormente: o existencialismo, a epifania e o feminismo.

A partir de 1966, um estudo se faz importante ao dar o tom das investigações sobre a narrativa da autora nesta década: *O mundo de Clarice Lispector*, do filósofo e ensaísta Benedito Nunes. Mais do que se deter em aspectos da estrutura literária, o autor explora o caráter filosófico de quatro obras de Lispector — *Perto do coração selvagem*, *Laços de família*, *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G. H.* —, procurando revelar a concepção de mundo da autora.

Para Benedito Nunes, a prosa de Clarice tem afinidades com a filosofia da existência, ainda que sua obra não tenha sido diretamente influenciada pelo existencialismo ou que a autora comungue, em sua vida pessoal, dos postulados desta corrente filosófica. A narrativa clariceana se aproxima do existencialismo na medida em que os personagens não são tipos sociais ou psicológicos bem definidos, mas seres diante da experiência de existir. E é do existir, do enfrentamento permanente do sujeito com o mundo — enfrentamento este que não surge a partir de acontecimentos extraordinários, e sim se revela como parte intrínseca da condição humana, embora possa ser atizado por fatos ordinários, como o encontro do personagem G. H. com a barata — que surgem todos os conflitos. “Em cada um deles [dos

personagens] é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora dos sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica”¹⁹.

A segunda vertente surge no final da década de 70. Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá introduz uma nova perspectiva de análise ao recorrer ao conceito de epifania, conforme utilizado por James Joyce, para entender a especificidade da obra clariceana. Segundo Olga de Sá, outros críticos divisaram a “escritura epifânica” de Clarice — sendo o primeiro deles justamente Álvaro Lins ao comparar *Perto do coração selvagem* com a narrativa joyceana —, usando expressões que se aproximam do entendimento de epifania, mas sem denominá-la propriamente. Apenas Benedito Nunes e Affonso Romano de Sant’Anna utilizaram-se do termo em suas análises, mas sem aprofundá-lo, em *O mundo de Clarice Lispector* e *Análise estrutural dos romances brasileiros*, respectivamente.

Neste ensaio, Olga de Sá elege a epifania como o ponto crucial da obra clariceana. Conceito de origem bíblica, a epifania, segundo explica o *Dicionário de teologia bíblica*, em transcrição da ensaísta, é “a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente”²⁰. Dessacralizada e utilizada por Joyce como técnica literária, a epifania será empregada pela escritora para transformar, pela especial construção da linguagem,

¹⁹ NUNES, *O mundo de Clarice Lispector*, p.56.

determinados acontecimentos do cotidiano em momentos de iluminação do real e da existência.

Ainda que as interpretações de Benedito Nunes e Olga de Sá não se excluam — até mesmo se complementem — e permaneçam ainda hoje extremamente válidas e percucientes para a compreensão da narrativa clariceana, outras visões foram surgindo ao longo dos anos. Na década de 80, abre-se a terceira trilha crítica ao se descobrir o potencial feminista da obra da autora sob influência dos estudos de Hélène Cixous, ensaísta francesa que contribuiu bastante para tornar a autora brasileira internacionalmente conhecida. A partir de Cixous, Clarice passou a ser lida também como uma escritora feminista.

A assertiva pode parecer não se adequar muito bem a uma mulher que chegou a ser considerada por seus contemporâneos como alienada e que afirmava abertamente ser o papel de mãe muito mais importante para ela do que o de escritora. No entanto, é também verdade que Clarice privilegiou em suas narrativas os personagens e o universo femininos. Só que, se a autora colocou em primeiro plano a figura da mulher e o que é considerado socialmente o espaço do feminino, como o lar e a família, dizer que Clarice elaborou obras de caráter feminista é pouco. Como assevera Lígia Cademartori, “é inegável que a obra de uma escritora que mostrou o lado sombrio dos laços de família torna possível essa leitura [feminista], mas não pode ficar restrita a ela uma obra tão plurívoca. Se suporta bem esse recorte, é fato que o traspassa e instiga muitos outros”²¹.

Então, se a questão da mulher na sociedade moderna está presente nos contos e romances de Clarice, ela não parece ter sido prioridade para a autora,

²⁰ SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, p.133.

que privilegiou não a construção de conteúdos sociais de tendência feminista, mas a inserção da problemática feminina dentro de um questionamento existencial mais amplo, que diz respeito à condição humana, independente de sexo ou gênero. E isto ela o fez ao eleger como tema primordial, não a mulher, mas a linguagem, sem a qual nenhum ser humano se reconhece como tal.

Passadas as três primeiras fases, como fica a recepção crítica da obra clariceana na década de 90? Para Cademartori, atualmente “as análises tendem a examinar a posição de seus textos diante dos diferentes códigos discursivos, uma vez que se trata de uma obra que se esquia dos paradigmas”²². Até a década de 80, a trajetória da crítica iluminou vários aspectos da narrativa de Clarice. No entanto, provou também que não é possível compreender sua obra em profundidade partindo de entendimentos *a priori*, já que a autora não se encaixa em modelos pré-estabelecidos, nem obedece rigorosamente a nenhum paradigma, como afirmou Cademartori. A narrativa de Clarice pode ser considerada feminista ao expor de modo crítico o universo feminino, e não o pode na medida em que a mulher é apenas uma das vozes que se fazem ouvir em uma sinfonia verbal dissonante.

O mesmo acontece quanto a considerar Clarice uma autora de romances de análise psicológica. Ela não privilegia a relação de causa e consequência na conformação psíquica de seus seres de ficção, os quais não podem ser totalmente entendidos a partir de um passado que os determinou.

Ainda que seja possível identificar esta relação em certos momentos do desenvolvimento dos personagens clariceanos, ela não é determinante da

²¹ CADEMARTORI, “A escritura muito Lispector de Clarice”, p.2.

²² Idem, *ibidem*.

narrativa. Sobre isso é esclarecedor o que diz Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, a respeito do romance inaugural da autora:

Muito embora seja a experiência interior o seu âmbito, muito embora tenha no aprofundamento introspectivo o princípio mesmo de seu dinamismo, *Perto do coração selvagem* já se desliga da visão objetivista dos estados d'alma. Nele encontramos, sem dúvida, aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma só experiência interior mutável, que podemos compreender à luz de uma “enfocação microscópica aplicada à vida psíquica”, sem que isso signifique contudo que a narrativa vise, como o realismo psicológico do século passado, a análise de caracteres e a fixação de tipos²³.

Para além do psicológico, a narrativa clariceana investiga os “estados subjetivos de consciência” de um eu ficcional, como afirma Benedito Nunes. Tal conceito remete não para uma narrativa de análise psicológica — o diálogo do sujeito consigo próprio — mas a um diálogo do sujeito com o objeto, do indivíduo com o mundo, um interagindo sobre o outro. Mais do que psicológica, a narrativa de Clarice é fenomenológica.

Assim, hoje, é o próprio texto clariceano, em sua particular construção e em suas diversas camadas de significação, que vai ditar os caminhos interpretativos para a crítica literária. Aquilo que Antonio Candido havia levantado como a principal questão da obra clariceana ainda na década de 40 — “um movimento de pensar o material verbal” — aparece como preocupação central dos estudos críticos atuais.

Ao pensar o material verbal, Clarice dá a sua obra ressonâncias sociais. E é a partir do amplo espectro de significações da obra que a dimensão social

²³ NUNES, *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*, p.12.

da narrativa clariceana se evidencia hoje depois de ter sido negada por diversos críticos ao longo de décadas.

De certa forma, a avaliação de Silviano Santiago sobre o panorama literário brasileiro quando da estréia de Clarice, é válido também para entender o porquê de críticos como Luís Costa Lima e Fábio Lucas terem desconsiderado a comunicação da obra da autora com a realidade social. Se na década de 40, a literatura e os críticos no Brasil estavam informados por parâmetros advindos do realismo oitocentista, os críticos formados na segunda metade do século XX estavam impregnados de uma perspectiva marxista da literatura. Da mesma maneira que seus antecessores, eles ainda procuravam na obra uma referencialidade extratextual que os remetesse diretamente a um quadro histórico e social e não aquela suscitada e elaborada pelo próprio texto. Mais uma vez, o romance é avaliado não pelo que ele constrói em termos ficcionais, mas pelo fato real a que ele se refere e pela importância que esse fato tem dentro do contexto histórico e político. Em um ensaio sobre Clarice Lispector, Costa Lima conclui a respeito dos romances da autora publicados até 1961: “Trata-se de uma obra de pouco fôlego, por efeito da sua desarticulação com a totalidade concreta, em que a subjetivação intelectualizada preenche a falta de realidade e termina por esmagar personagens e matéria novelesca”²⁴. Já Fábio Lucas chama de “desligamento do contexto social”²⁵ a “desarticulação com a totalidade concreta” de Costa Lima.

Mudam as palavras, mas o entendimento é o mesmo. O que faltou a ambos foi perceber que, em Clarice, a “desarticulação com a totalidade

²⁴ LIMA, “Clarice Lispector”, p.461.

²⁵ LUCAS, *O caráter social da literatura brasileira*, p.32.

concreta” é um dado altamente significante e não carência de domínio da “matéria novelesca”.

É claro que a recepção crítica de uma obra literária está presa ao momento histórico no qual esta é lida. O que a crítica pretende é fornecer elementos que desvendem um universo simbólico, mas o entendimento está submetido ao tipo de perguntas e de respostas que uma dada época permite formular. Como explica o teórico da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual: *‘parole qui doit, em même temps qu’elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l’ entendre’*. [...] A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete²⁶.

Clarice, ao duvidar da capacidade da linguagem em designar objetivamente o real, pode ser entendida como uma escritora que, subvertendo os padrões verbais de compreensão, se dedicou a desvendar a realidade ao tirar o véu de sobre a linguagem. A realidade, em Clarice, só pode ser entendida poeticamente transfigurada.

A partir disso, pode-se depreender que a autora entende que a linguagem não é neutra, já é avaliação e transporta valores. Se Clarice apenas designasse o fato sem refletir sobre o modo de designá-lo, estaria meramente

²⁶ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p.25.

veiculando de maneira irrefletida os valores alocados na linguagem. O que Clarice almeja é recriar as possibilidades de significação do mundo através do questionamento do meios de expressão. Ela não pretende dizer o mundo através da linguagem, mas recriar o mundo na linguagem. Esta não é mero instrumento de designação da realidade, mas possibilidade de construção e avaliação do significado do mundo.

Assim, o engajamento da escritora não se manifesta na simples exposição de temas sociais. Clarice é uma escritora engajada na linguagem. É pela desarticulação da linguagem automatizada e da busca de novos significados pela recriação poética do romance que Clarice procura revelar a realidade social. E é o que se procurará mostrar no capítulo seguinte.

A hora da estrela: **engajamento poético e transfiguração**

O romance *A hora da estrela* (1977) é uma obra singular dentro da trajetória romanesca de Clarice Lispector. Se ao longo da maior parte da ficção da autora, num arco que vai desde *Perto do coração selvagem* (1944) até *Água viva* (1973), seu penúltimo romance publicado em vida, a abordagem da série social está presente, ainda que subordinada a um alto grau de investigação da linguagem, é somente em *A hora da estrela* que se verificará o engajamento poético de Clarice Lispector.

Nele, podemos encontrar todos os elementos que caracterizam a ficção da autora, em um diálogo evidente com as obras que a precedem, e ainda os atributos inerentes ao engajamento poético. Em seu último romance publicado em vida, Clarice inovaria não só em relação à tendência literária dominante no período pós-64 — que, para efetuar uma denúncia política e social, optara por uma linguagem de cunho realista — quanto em relação aos seus escritos anteriores. De um lado, novamente a escritora destacar-se-ia por criar uma narrativa que questionava os meios poéticos de expressão, como o fizera quando da publicação de *Perto do coração selvagem*. De outro, ao dialogar

com seus próprios romances, colocaria em xeque suas escolhas estilísticas e conteudísticas.

Depois das experimentações narrativas e dos mergulhos existenciais, a autora construiu, pela primeira vez, um romance com intenções claras de atuar politicamente, empreendendo um criticismo social. *A hora da estrela* foi em grande medida uma resposta de Lispector aos que a condenavam por manter sua literatura alheia aos intensos acontecimentos políticos e sociais da época: o autoritarismo e a violência praticados pela ditadura militar.

É fato que Clarice Lispector declarou, certa vez, que não se considerava uma “escritora participante nem engajada em movimentos de qualquer espécie”¹. Voltada para a investigação da experiência interior individual, a autora parecia se auto-posicionar no pólo oposto de seus colegas escritores que, como afirmou, “por opção e engajamento defendem valores morais, políticos e sociais, outros cuja literatura é dirigida ou planificada a fim de exaltar valores morais, geralmente impostos por poderes políticos, religiosos etc., muitas vezes alheios ao escritor”².

Mas, se Clarice recusou toda e qualquer ordem de cartilha político-literária, a consciência da função social da literatura emerge em *A hora da estrela* com uma força até então inédita na obra da autora. Surgindo em um momento especial de sua trajetória literária, esse romance é o resultado final da angústia criativa que acompanhou Clarice do início da década de 70 até a sua morte, em 1977.

Nesse período, sua obra encontrou um ambiente de recepção crítica contraditório. De um lado, crescia o seu prestígio junto a um certo círculo de intelectuais brasileiros. De outro, Clarice era uma das vítimas das “patrulhas

¹ LISPECTOR, *apud* GOTLIB, *Clarice - uma vida que se conta*, p. 436.

² LISPECTOR, *apud* FUKELMAN, “Escrever estrelas (ora, direis)”, p. 5.

ideológicas”, expressão cunhada pelo cineasta Carlos Diegues para definir a pressão exercida por determinados ativistas intelectuais de esquerda sobre os artistas que não vinculavam suas obras diretamente a uma luta engajada contra a ditadura militar. Para esses, Clarice, além de não fazer obras de denúncia e de não procurar retratar um quadro político e social, era autora de romances excessivamente filosóficos, herméticos, portanto difíceis de serem compreendidos pelas massas. Ao não se enquadrar dentro da maior parte da produção romanesca da época, Clarice recebeu o rótulo de “alienada”.

Sem dúvida esse ambiente contraditório levou a autora a uma reflexão sobre sua própria obra. Comentando o seu repentino sucesso nacional e internacional depois da publicação de *Água viva*, Clarice perguntou: “E por que as pessoas se queixam de não me entender e agora parecem me entender?”³. Em carta a amiga Olga Borelli, datada de 1971, confidencia: “tenho [...] que arranjar outra forma de escrever”⁴. É nesse período também que a escritora telefona ao compadre, poeta e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna pedindo conselhos literários:

Ela me telefonou uma vez [...] me dizendo que queria pedir opinião sobre literatura, que tinha chegado à conclusão de que não sabia mais escrever. Queria que eu explicasse para ela o que estava acontecendo na literatura, novas tendências... [...] Depois eu fui saber que tinha telefonado, com a mesma conversa, para o Renan, que era o cabeleireiro dela, para Ana Maria Machado, que fazia uma seleção infantil no *JB* e tal...⁵.

O caminho percorrido pela narrativa clariceana de *Água viva* até *A hora da estrela* reflete bem as angústias criativas da escritora. Em *Água viva*, o predomínio do processo escritural leva o enredo a se limitar a um tênue fio

³ LISPECTOR, *apud* WALDMAN, *A paixão segundo C.L.*, p. 91.

⁴ LISPECTOR, *apud* GOTLIB, *op. cit.*, p. 398.

⁵ *Idem*, *ibidem*.

narrativo. É verdade que em obras anteriores já se faz nitidamente presente a ênfase da linguagem sobre o enredo, ou seja, do processo escritural sobre o encadeamento de ações. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), por exemplo, a história é minimizada, se restringindo ao encontro epifânico da narradora com uma barata. A partir daí, a personagem sofre uma catábase, mergulhando em seu universo existencial conduzida pela escritura.

No entanto, *Água viva* — obra definida pela autora simplesmente como “ficção”, sem gênero narrativo bem delineado — distendeu ao extremo os limites da prosa ficcional, constituindo, na verdade, um anti-romance: sem personagens, sem tempo, sem espaço, apenas uma narradora, uma pintora que escreve uma carta para um amante, destinatário que poucas vezes é percebido no decorrer da narrativa. O livro é todo ele um longo monólogo interior, na fronteira entre o diário íntimo, autobiográfico mesmo, e a reflexão filosófica, da qual não escapam nem as coisas mais simples, como uma rosa, nem as idéias mais metafísicas, como a noção de Deus. Ao mesmo tempo, a linguagem tenta objectualizar-se, evitando o discurso analítico, para conseguir alcançar o íntimo das coisas, em uma perspectiva fenomenológica: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real”⁶.

Em seguida a *Água viva*, Clarice publica dois livros de contos *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, ambos de 1974, que podem ser considerados a antítese da obra anterior. Neles, a autora aumenta a ênfase na fábula, ainda que em seu estilo particular, o qual recusa o naturalismo literário em favor de uma linguagem inovadora. É o que afirma, por exemplo, Nádia Batella Gotlib:

⁶ LISPECTOR, *Água viva*, p. 13.

A linguagem, que desliza em fluxo contínuo em cada um dos fragmentos justapostos na construção de *Água viva*, contrasta com o seu inverso: textos com enredo excessivamente forte, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo, marcas dos dois volumes de contos publicados em 1974⁷.

A hora da estrela vai manter um diálogo direto com os caminhos narrativos, em princípio antagônicos, de *Água viva* e de *A via crucis do corpo e Onde estivestes de noite*. No último romance da autora, a história, a fábula, cresce em importância ao mesmo tempo em que a reflexão sobre a linguagem e o ato de escrever também ganham *status* de protagonistas da narrativa. No plano estilístico, a “linguagem concretíssima” dos dois livros de contos vai se misturar às cores impressionistas e ao meta-romanesco de *Água viva*. No plano temático, Clarice fez nascer uma trama de ressonâncias sociais, que recupera a tradição do romance regionalista nordestino de 30 ao mesmo tempo em que a subverte.

Para empreender uma crítica social em *A hora da estrela*, Clarice apresenta uma escritura que, por vezes, é metafórica e elíptica e, por outras, mostra-se descarnada e direta. Assim — ao contrário de certos autores de 30, como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, que relegaram a preocupação com o questionamento da linguagem a segundo plano, construindo obras centradas na referencialidade —, é na problematização do processo de escritura, mais do que na simples enfocação da vida miserável de uma imigrante nordestina, que se encontra o engajamento poético da escritora.

Para além de mostrar-se engajada somente em um conteúdo de conotação política e social, Clarice Lispector incorporou “a tensão política a

⁷ GOTLIB, *Clarice – uma vida que se conta*, p. 415.

sua própria linguagem”⁸. Ao questionar os estatutos narrativos tradicionais, ao duvidar da capacidade de sua própria escritura em apreender o real, a autora transpôs para a tessitura do texto o impasse do escritor contemporâneo diante das mazelas brasileiras.

A idéia de transposição da tensão política do conteúdo para a linguagem na obra literária se aproxima do entendimento de Benedito Nunes sobre a prosa moderna. Como já citamos no segundo capítulo, para o filósofo e ensaísta, o que caracteriza a prosa moderna — o termo “moderno” entendido de modo mais amplo do que o modernismo como movimento literário — é o “desajuste entre a realidade e a sua representação, desajuste em suspenso ou recobrado por uma nova articulação estampado na forma ou na estrutura da obra”⁹.

O conceito formulado por Nunes é, na verdade, uma síntese do pensamento de João Alexandre Barbosa, pronunciado no mesmo Seminário de Literatura Brasileira. No entendimento de Barbosa, esse desajuste é resultante do entrechoque entre indivíduo e história e se manifesta não só no nível da expressão, mas também no da composição, provocando uma ruptura com os modelos literários “realistas”:

Nesse sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto. [...] É, deste modo, muito conseqüente que o Moderno, em literatura e nas artes, esteja saturado pela consciência *en abîme* que a crítica traz em seu bojo e que se instala como substância do texto criativo, abrindo sulcos de grande tensão no próprio tecido da composição¹⁰.

⁸ SUSSEKIND, *Literatura e vida literária*, p. 27.

⁹ NUNES, “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, p. 45.

¹⁰ BARBOSA, “A modernidade no romance”, p. 23.

Machado de Assis, que é para o ensaísta o primeiro autor moderno das letras brasileiras, apresenta, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um estilo narrativo altamente consciente de sua ficcionalidade, o qual expressa o descompasso entre a representação e a realidade não no enunciado, que está impregnado de temas da época do autor, mas na enunciação, a qual realiza a tarefa de conjugar metalinguagem e história. Com isso, Machado alcança que os aspectos da realidade — sociais, psicológicos, históricos — sejam “sempre percebidos e tratados sob ótica textual: linguagem ficcionalizada pela operação incessante da própria linguagem literária”¹¹.

Toda a trajetória literária de Clarice Lispector é marcada pela consciência *en abîme* de que nos fala o ensaísta e pela necessidade de reinventar a linguagem para alcançar sentidos que escapam à observação da realidade aparente e à comunicação cotidiana desgastada pela automatização. E, em *A hora da estrela*, ao empreender um criticismo social, nem por isso Clarice se submeteu à “lógica do real” — que orientou o engajamento da maior parte da produção literária da década de 70 —, procurando expressar os problemas sócio-políticos do Brasil a partir de uma “ótica textual”.

Se a consciência da linguagem está presente em todos os romances da autora, em *A hora da estrela* a linguagem assume explicitamente o lugar de tema da narrativa, fazendo com que a crítica da realidade social e política presente na obra seja percebida como crítica da linguagem. É transformando “a linguagem da realidade em realidade da linguagem”¹² que o romance vai se engajar no mundo.

Assim, tal qual postula o conceito de engajamento poético, formulado no primeiro capítulo, o engajamento de *A hora da estrela* não pode ser

¹¹ Idem, p. 25.

¹² Idem, *ibidem*.

entendido apenas em relação ao tema, mas sim como indissociável do questionamento metapoético. Ao desestabilizar as formas de compreensão arraigadas numa tradição literária de tendência realista, a escritora termina por também desestabilizar os discursos que legitimam os mecanismos de dominação social.

Se fosse possível fazer um resumo do enredo, identificando o engajamento exclusivamente a partir do conteúdo do romance, contaríamos as desventuras da jovem imigrante nordestina Macabéa na cidade grande. Mas entender o engajamento do romance apenas a partir de sua trama mais evidente seria desconsiderar as diversas camadas semânticas que esta obra possui e que a fazem singular no quadro literário brasileiro da década de 70 e até mesmo na literatura atual. Além do tema, o engajamento em *A hora da estrela* se dá em sua singular estrutura, também portadora de significado, repercutindo no plano das categorias narrativas que compõem o romance — principalmente autor, narrador e personagens —, que terminam por colocar em xeque os fundamentos da representação literária. *A hora da estrela* é, portanto, um meta-romance, o que o faz ir além da manifestação de um compromisso imediato do escritor com a crítica de um quadro social vigente, propondo uma reflexão mais ampla e complexa: a relação da estética com a ética, relação esta que transcende épocas e lugares.

Dessa forma, as opções narrativas da autora são muito mais do que apenas opções técnicas, transcendendo a mera questão estilística. São também elementos atuantes na construção do sentido poeticamente engajado da obra. Forma e conteúdo, em *A hora da estrela*, estão intimamente ligados.

À necessidade, que perpassou a literatura pós-64, de dar respostas às urgentes questões políticas e sociais do Brasil, Clarice Lispector contrapôs:

“este livro é uma pergunta”¹³. Mais do que fornecer respostas, *A hora da estrela* é uma narrativa que se interroga todo o tempo e, sem fornecer conclusões pré-acabadas, provoca o leitor, obrigando-o a formular suas próprias perguntas. Ao interrogar *A hora da estrela*, é o leitor que acaba se descobrindo o grande interrogado diante de um romance cujo sentido muitas vezes se instala nos desvãos da linguagem, tal o grau de problematização da narrativa:

Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? (*HE*, 22)

Ao fazer recair a ênfase de seu processo construtivo sobre a ficção da realidade, e não sobre a realidade da ficção, *A hora da estrela* não expressa conteúdos anteriores e externos à obra. A realidade e seus conteúdos sociais, políticos, econômicos e psicológicos são na verdade construídos, poeticamente, *na* obra, ao mesmo tempo em que a própria obra se constrói. Sujeito e objeto, isto é, autor/leitor e obra não se relacionam com a realidade em estado bruto, mas poeticamente transfigurada. Assim, o último romance de Clarice deve ser sondado no seu próprio processo de construção, no que ele tem de inventivo, realizativo e poético.

O jogo de transfigurações em *A hora da estrela*

A hora da estrela constrói a realidade *na* escritura com base no princípio compositivo da transfiguração identitária, definido pelo filósofo Benedito Nunes como um “jogo da identidade”¹⁴. Autor, narrador e personagem apresentam seus desempenhos e posições constantemente intercambiados, “quebrando” a objetividade típica de um romance que meramente buscasse

¹³ LISPECTOR, *A hora da estrela*, p. 31. Toda vez que houver alguma citação deste romance no decorrer do capítulo usaremos as iniciais *HE*, seguida do número da página.

¹⁴ NUNES, *O drama da linguagem*, p. 160.

copiar a realidade. O autor não se “esconde” por trás de um narrador, mas com ele se confunde. O narrador não se distancia da personagem para apreendê-la com neutralidade, mas nela se projeta, projetando-se assim sobre ela também a escritora.

Em última instância, as fronteiras com que trabalhou a literatura engajada pós-64 entre realidade e ficção são questionadas. Pois a narrativa ficcional de *A hora da estrela* não é um espelho que devolve uma imagem que se pretende fiel à realidade. Na verdade, ela empreende um movimento “especular”, nas duas acepções da palavra, movimento refletor e questionador ao mesmo tempo, ou seja, especulação, sondagem da realidade *na* linguagem. O eixo principal de tensão em *A hora da estrela* é a relação entre autor, narrador e personagem. Explorando os limites entre as categorias narrativas, Clarice vai questionar a tradicional oposição entre representação literária e realidade, comumente identificada a primeira como “ficção” — ou seja, algo que não é real, invenção ou mentira — e a segunda como a “verdade”.

Desse modo, deteremo-nos aqui na análise dos intercâmbios identitários entre autor e narrador, bem como entre narrador e personagem, procurando demonstrar como o princípio compositivo do romance, baseado em um jogo de transfigurações, quebra a noção de verossimilhança e de cópia da realidade, por intermédio de uma desrealização e um explícito artificialismo da narrativa. É este processo de transfiguração de identidades, como demonstraremos ao final, que viabiliza a ficção da realidade social, gerando o sentido poeticamente engajado da obra.

Em *A hora da estrela*, a escritora nos apresenta três histórias que se entrecruzam. Primeiro, a do escritor Rodrigo S.M., que narra a história da imigrante nordestina Macabéa no Rio de Janeiro; segundo, a da própria Macabéa, cujo “retrato” vai sendo construído ao longo da obra. Terceiro, o

narrador conta as desventuras da jovem imigrante no próprio ato de escrever. Se, na narrativa realista, a narração não costuma ser tematizada, neste romance, o ato de narrar avulta como um tema, que se entrecruza com o que é narrado. Assim, *A hora da estrela* é um romance sobre uma imigrante nordestina, sobre um escritor no ato de criação e também sobre o processo escritural.

Rodrigo S. M. é o primeiro narrador homem no conjunto da prosa romanesca de Clarice Lispector. Mais do que uma escolha de ponto de vista, expressar no feminino a voz narrativa é uma marca da escritura clariceana. Antes de *A hora da estrela*, somente uma vez em seus romances um personagem masculino assumiu o lugar central na trama, ainda que não o de narrador: Martim, de *A maçã no escuro*.

A autora não optou à toa por um narrador masculino em seu único romance engajado. Como já exposto no terceiro capítulo, uma das críticas mais recorrentes à obra clariceana foi a de verter um subjetivismo excessivo, demasiadamente lírico e quase confessional, o que, segundo Álvaro Lins, seria uma característica da literatura “feminina”¹⁵.

Ao eleger um narrador masculino, o que Clarice desejava não era enquadrar sua escrita nos moldes do cânone literário, dominado por escritores homens, mas responder às críticas que viam a revelação de uma “escritura

¹⁵ É certo que a poesia lírica foi inaugurada no Ocidente por uma mulher, Safo de Lesbos, a única poetisa a figurar entre os poetas da Grécia arcaica. Debruçando-se basicamente sobre sentimentos, a poesia sáfica se contrapunha ao tom épico que reinava entre os poetas gregos, o que levou Werner Jaeger a afirmar: “Nos primeiros tempos somente a mulher era capaz daquela entrega total da alma e dos sentidos, único sentimento que, para nós, merece a designação de amor”. Portanto, no entender do helenista, ao contrário do que pensava Lins, a perscrutação dos sentimentos não é por si só uma característica negativa. Pelo contrário. Para Jaeger, “a poesia grega masculina nunca atingiu na Grécia a profundidade espiritual da lírica de Safo” (JAEGER, *Paidéia*, p. 115). Assim, o crítico brasileiro pode estar certo ao atribuir à mulher uma tendência à dicção lírica, ainda que esta tendência seja determinada culturalmente e não biologicamente, como parece sugerir Álvaro Lins. Mas estava errado ao achar que, mesmo depois do mundo helênico, o lirismo continuou a ser privilégio de mulheres.

feminina”, e o que quer que isso possa implicar, como um defeito. Ironicamente afirmou:

Aliás — descobro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (*HE*, 28).

É possível deduzir, por oposição ao que afirmou Álvaro Lins sobre a literatura feminina, que “escrever como homem” é produzir uma narrativa que se pretende objetiva, que se debruça sobre o real supostamente munida de uma neutralidade quase científica, que procura descrever o mundo como uma sucessão de acontecimentos, de causas e efeitos. Os parâmetros adotados pelo crítico para julgar a obra de Clarice são, obviamente, os da tradição realista-naturalista.

Consciente disso, o narrador de *A hora da estrela* se propõe a construir uma “história exterior e explícita”, com começo, meio e “gran finale” (*HE*, 27). Ao contrário da tônica de toda a ficção da autora, na qual os fatos são quase meros pretextos para uma sondagem da existência interior — o narrador se diz apaixonado por fatos e propõe se debruçar exclusivamente sobre eles:

Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura — fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (*HE*, 30).

Clarice opta, portanto, por desenvolver uma narrativa a partir de uma *persona ficta* que prega, em princípio, o oposto do que se poderia identificar como características gerais de sua ficção, acostumada a centrar sua investigação em “fatos” subjetivos, e não objetivos, através do processo da escrita. Ainda que Rodrigo S. M. deixe deduzir que esse não era a seu estilo no

passado, o modo como ele decide inicialmente narrar é o inverso da escritura clariceana.

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

Como vimos, o narrador é uma resposta aos que acusavam a escritora de escrever “femininamente”. Mas a escolha de um suposto ponto de vista masculino em *A hora da estrela* não se deve apenas à vontade da autora de se contrapor às críticas. Para aqueles que vinculavam seu estilo ao seu sexo, analisando sua obra a partir de conceitos apriorísticos, Clarice propõe um jogo de transfiguração, assumindo de maneira explícita um fingimento que afirma a autonomia da literatura face à realidade, seja ela a externa ou interna ao autor.

Primeiro, a autora começa por quebrar a ilusão de realidade da narrativa ao assinar “Dedicatória do autor (Na verdade, Clarice Lispector)” (*HE*, 21). Ao contrário da narrativa realista — que adotou inúmeros estratagemas para disfarçar a voz do narrador e assim dar a impressão de que a narrativa se conta a si própria —, Clarice não só inventa um narrador que expõe seu processo criativo, como também revela a verdadeira pessoa que há por trás da escritura, o autor. Rodrigo S. M. não é um personagem refletor, como idealizou o romancista Henry James, pelo pensamento de quem o autor poderia desenvolver suas idéias sem comprometer o caráter verossímil da história ao revelar ao leitor a presença de um autor e, por conseguinte, a artificialidade da narrativa.

Por outro lado, o narrador clariceano pode, em princípio, se aproximar da definição de “autor implícito” formulada pelo teórico Wayne Booth, tal qual explica Lígia Chiappini:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história¹⁶.

Entretanto, o autor em *A hora da estrela* vai além, é mais ousado. Longe de se mascarar todo o tempo atrás de personagens ou vozes narrativas, ele muitas vezes se revela claramente, é “explícito”, confundindo o leitor ao colocar em dúvida, logo no início da obra, a autoria da narração. Quem enuncia é o autor, “na verdade Clarice Lispector”, ou Rodrigo S. M.?

Em *A hora da estrela*, a simbiose entre autor e narrador acontece tanto no enunciado quanto na enunciação. É sabido que este romance possui um certo nível autobiográfico. Primeiro, Clarice teve a idéia de escrever *A hora da estrela* na Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro), reduto popular tradicional entre os imigrantes nordestinos que a escritora costumava freqüentar aos domingos com a amiga Olga Borelli. Ali mesmo produziu as primeiras páginas do romance, como conta a biógrafa Nádia Battella Gotlib¹⁷. O narrador diz: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (*HE*, 26). E completa afirmando que, como Clarice, cresceu no Nordeste: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (*HE*, 26). A infância passada no Recife deixou na escritora fortes lembranças que perpassam vários de seus contos de inspiração autobiográfica, como “Felicidade clandestina”, do livro homônimo.

A hora da estrela também é uma obra agônica, publicada pouco antes da escritora falecer, em dezembro de 1977. Ao escrever o romance, Clarice já

¹⁶ CHIAPPINI, *O foco narrativo*, p. 19.

¹⁷ GOTLIB, *Clarice – uma vida que se conta*, p. 473.

sabia de sua doença incurável e pressentia que não permaneceria no mundo por muito tempo. Assim, a consciência da morte perpassa toda a narrativa a ponto de Rodrigo S. M. declarar: “a morte que é nesta história o meu personagem predileto” (*HE*, 103). O mesmo acontece com a obra póstuma *Um sopro de vida* (1978) — escrita concomitantemente à história de Macabéa —, cujo início se assemelha a uma despedida:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranqüila. O beijo no rosto morto.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos¹⁸.

No entanto, nem sempre o leitor tem as informações biográficas que ajudam a perceber o diálogo da obra com a vida do autor. E quase sempre a biografia do romancista não é necessária para apreender o sentido de seu romance. Mas, desde *Água viva*, a autora vinha trabalhando com as fronteiras entre o relato autobiográfico e a criação ficcional, ainda que privilegiando neste anti-romance o mergulho existencial conduzido pela escrita à narração de fatos de sua vida. Assim, o autobiográfico em Clarice Lispector não pode ser entendido do modo como se convencionou defini-lo: uma narrativa que pretende reconstruir a trajetória existencial do autor, reavivando fatos passados de sua vida. Em *Água viva*, a narradora afirma: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”¹⁹.

Parece evidente, portanto, que também no caso de *A hora da estrela*, e no de *Um sopro de vida*, Clarice quis manter a dubiedade vida e obra, realidade e ficção, para afirmar que a literatura é uma “experiência” que quebra fronteiras entre o real e o imaginário:

¹⁸ LISPECTOR, *Um sopro de vida*, p. 11.

¹⁹ LISPECTOR, *Água viva*, p. 36.

Não se trata de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira (*HE*, 27).

No plano da enunciação, as figuras da autora e do narrador também se confundem. Na dedicatória, o autor, assumidamente Clarice Lispector, faz uma oferenda inusitada. Ao contrário das dedicatórias tradicionais — em que normalmente se homenageia, em linguagem econômica, pessoas queridas ou marcantes para a trajetória do escritor —, a autora faz desse recurso também um espaço de criação, cujo tom poético vai estabelecer uma continuidade com as primeiras linhas do romance. Ou seja, a dicção de Clarice Lispector-autora não se diferencia da de seu personagem narrador.

Por exemplo, a autora invoca na dedicatória seres mágicos e mitológicos de diversas culturas — “gnomos, anões, sáfides e ninfas que me habitam a vida” (*HE*, 21) — para em seguida afirmar o mistério que envolve a condição humana em contraposição à defesa da estrita racionalidade:

E — e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova de existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando (*HE*, 22).

Do mesmo modo, estabelecendo uma continuidade com as palavras de Clarice ela própria, a narrativa de fato “ficcional” se inicia com uma descida do narrador às origens, com uma religação do homem à natureza, com o reconhecimento da parcela de “desconhecido” que envolve qualquer manifestação de vida:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre

houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (*HE*, 25).

É significativa também a passagem que a autora empreende, na dedicatória, da forma transitiva direta do verbo “dedicar” para a pronominal. Do “dedico esta coisa aí”, Clarice passa em seguida ao “dedico-me” (que, etimologicamente, significa *dizer através de si para*), levantando a questão do indivíduo que existe por trás de uma obra literária e que nela vive, do criador que se confunde com sua criação. Ao oferecer a si e a sua obra a vários compositores mortos — de Bach a Schönberg — que se imortalizaram através de sua arte, evocando as impressões sinestésicas que a música suscita nela, a autora estabelece uma indiferenciação entre a vida e a arte:

Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino?
(*HE*, 21)

Clarice não esconde, dessa forma, que Rodrigo S. M. é uma máscara, sua imagem refletida pelo espelho mágico do fazer artístico. E também não o é na medida que a autora busca uma capacidade de “ser o outro”, de despersonalizar-se para captar a existência do outro pelo exercício da linguagem, por um certo estado de transe induzido pela palavra. Este processo de transfiguração lembra aliás uma frase de Fernando Pessoa, que dizia: “Quero ser todos para ser cada vez mais eu próprio”. Algo como uma despersonalização mediante a qual o escritor, superando os seus limites, reconhecendo o outro, — “outrando-se”, como afirmava o poeta da heteronímia —, busca uma essência que não diz respeito somente à sua

subjetividade, mas à condição humana, o que se consegue pelo fingimento artístico. Na dedicatória, Clarice assume:

Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação (*HE*, 21).

Assim, Rodrigo S. M. é e não é Clarice Lispector ao mesmo tempo. Brincando com o leitor, a autora o induz a confundi-la com o narrador, para depois negar o autobiográfico ao conferir vida própria à narrativa frente à realidade. Refletindo sobre o foco narrativo em *A hora da estrela*, Clarisse Fukelman afirma:

A intrigante “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” nos apresenta um ser duplo. Uma das faces, externa, masculina neutra, sugere uma categoria ou função; a outra face, mal escondida nos parênteses, é a de Clarice Lispector, pessoa individualizada. Ao colocar entre ambas a expressão “na verdade”, somos tentados a confrontar as duas imagens. Mas este ser não pode ser visto como um ou outro lado. É fruto da articulação de ambos²⁰.

É possível dizer ainda que também a personagem Macabéa participa dessa articulação. A nordestina constitui o terceiro vértice desse espelho triangular no qual as identidades narrativas se confrontam.

Como Rodrigo S. M., Macabéa é também uma criação original na trajetória literária de Clarice Lispector: a primeira mulher de seus romances a não pertencer a uma classe média letrada. Em um universo onde circulam Joana, Lucrécia, Virgínia, G. H., Lóri e Ângela, personagens que, apesar de em permanente conflito com o mundo, possuem na linguagem uma arma para enfrentá-lo, Macabéa é de um abandono desconcertante.

²⁰ FUKELMAN, “Escrever estrelas (ora, direis)”, p. 17.

Normalmente identificada pela crítica com suas personagens femininas — como Joana, de *Perto do coração selvagem*, na qual Álvaro Lins apontou a “presença visível e ostensiva da personalidade da autora”²¹, Clarice criou como figura central de seu último romance publicado em vida um ser que, pelo menos na camada mais aparente, é o oposto de si: pobre, feia, iletrada e ignorante. A autora foi buscar nos lugares onde a classe média e alta evitam circular — o subúrbio, o cais do porto, a zona e as ruas sujas do centro da cidade grande — aquela que é talvez a sua mais comovente personagem e em torno da qual construiu uma das mais contundentes críticas à sociedade brasileira levadas à frente pela literatura nos anos 70.

De Macabéa, o leitor saberá que nasceu no interior de Alagoas, tem 19 anos, perdeu os pais muito cedo e foi criada desde pequena pela tia sem nenhum amor. O Rio de Janeiro surge para a personagem depois que sua única parenta no mundo também morre. O melhor que a tia legou a ela foram alguns poucos conhecimentos de datilografia, com os quais a nordestina, apenas semi-alfabetizada, tenta mediocrementemente se sustentar na cidade grande. Trabalha em uma firma de representante de roldanas, da qual será em breve demitida por não conseguir realizar um trabalho correto e limpo. Divide um quarto de pensão com outras quatro moças, as “Marias”, e alimenta-se somente de cachorro quente. É magra, encardida e murrinhenta, estando abaixo das prostitutas na escala mercantil da sociedade porque nem ao menos tem um corpo digno de ser vendido. “Nada nela era iridescente” (*HE*, 42), conta o narrador. E, além de tudo, era “incompetente para a vida” (*HE*, 39).

Quando não está no trabalho, circula pelas ruas do centro da cidade e pelo cais do porto, e uma vez por mês vai ao cinema. Sua atriz preferida é Marilyn Monroe. De madrugada, ouve baixinho a Rádio Relógio, que fornece

²¹ LINS, *Os mortos de sobrecaçaca*, p. 186.

hora certa e informações culturais, as quais ela não entende, tendo especial atração pelos anúncios. Namora o metalúrgico Olímpico de Jesus até ser trocada por sua colega de trabalho, Glória, carioca da gema, oxigenada e robusta, na qual Olímpico vê a promessa de entrar para o clã do Sul. O ápice de sua vida se dá ao consultar uma cartomante indicada por Glória, que lhe revela a mediocridade de sua existência e lhe prevê um futuro de estrela de cinema. Porém, a cidade grande se mostra tão ou mais implacável com os socialmente marginalizados quanto o sertão nordestino. A personagem, depois de também “sub-existir” no Rio, acaba sendo atropelada por um Mercedes Benz ao deixar a cartomante e morre uma morte ordinária, solitária e miserável. Ser humano socialmente invisível, “que não faz falta a ninguém” (HE, 28), Macabéa reúne em si todo um contingente de pessoas que circulam anônimas pelas grandes cidades do país, alimentando uma “sociedade técnica” para a qual são meros “parafusos dispensáveis” (HE, 44). A alagoana é, para Eduardo Portella, uma “alegoria regional”²².

Só nomeada quinze páginas depois do início do romance, a nordestina é previamente definida por Rodrigo S. M. como uma moça “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (HE, 46). De fato, o nome Macabéa é derivado de Macabeu, apelido de um judeu chamado Judas, filho de Matatias, que formou e liderou, no ano de 166 a. C., um exército de resistência à ocupação grega de Jerusalém. Os dois “Livros dos Macabeus” que constam da Bíblia são dedicados a narrar a valentia dos israelitas comandados por Macabeu frente à violência e às arbitrariedades da ocupação inimiga. Ao nomeá-la assim, Clarice resgata sua origem judaica e a própria trajetória de sua família — que deixou sua terra natal, a Ucrânia, ao fugir dos conflitos gerados pela Revolução Russa —, ressaltando a força e a perseverança que caracterizou a

²² PORTELLA, *apud* GUIDIN, *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 50.

história do povo judeu diante da intolerante e cruel perseguição a que foram submetidos ao longo de séculos.

Mas, face à absoluta subserviência de Macabéa às pessoas e às regras sociais que a cercam, seu nome — que remete a uma resistência vitoriosa à opressão — sugere uma ironia do narrador. É verdade que a nordestina não possui nem resquícios da identidade pessoal e coletiva a qual, ainda que fornecida pela religião, fez a força militar e política dos judeus contra os gregos no episódio relatado pelo “Livro dos Macabeus”. Macabéa, as “Marias”, Olímpico e Glória não se reconhecem uns nos outros como “oprimidos”, não têm “consciência de classe”. O fato de Macabéa e Olímpico se aproximarem por serem ambos nordestinos, “bichos da mesma espécie que se farejam” (*HE*, 59), se deve mais ao desajuste cultural que enfrentam ao migrar para o Sudeste brasileiro do que a uma identidade sócio-política, que não costuma ocorrer nem mesmo no próprio Nordeste. Somente uma vez na narrativa, a nordestina parece estar prestes a vislumbrar sua condição na sociedade contemporânea ao ser atraída pelo título de um livro sobre a mesa do patrão, “Humilhados e Ofendidos”. No entanto, conclui logo em seguida que “ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível” (*HE*, 56).

Mas, se o nome de Macabéa é uma ironia por contraste entre o que ela é e o que foram os personagens bíblicos, ele não deixa de ser também uma referência à luta trans-histórica dos oprimidos contra os opressores. Para além da alegoria regional, Macabéa representa o lumpem do sistema capitalista do Brasil e de onde mais prepondere a lógica da mais-valia, personificação do fracasso social do tecnologicamente avançado mundo contemporâneo, tal como assinala o narrador:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (*HE*, 28)

A dimensão simbólica de seu nome a tira de um isolamento, de uma solidão na História, para dar-lhe a identidade social que ela, como pessoa, não tem. Como personagem individualizada, Macabéa é única, mas o seu sofrimento e a opressão de que é vítima são antigos. Sem querer entrar em um tema específico da Filosofia da História, sendo ou não “a história de todas as sociedades que já existiram a história da luta de classes”²³, seu nome a conecta a um processo político atemporal, inserindo-a na linhagem de “uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (*HE*, 99).

Assim, a abertura de significados vinculados à personagem indica que ela não é personificação pura e simples de uma determinada situação social. Macabéa é um ser particular, que não surge diretamente do cotidiano, mas vai se construindo no texto. Construção difícil, pois Rodrigo S. M. parte não da cópia de um ser que existe na realidade, mas de algo que pegou no ar de relance, “o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (*HE*, 29). Desrealizando o seu relato, recusando a imitação de tipos sociais, ele revela que as informações sobre a nordestina que surgem da observação empírica são poucas. O narrador tira Macabéa de si como o ator que busca, a partir de um texto prévio, compor um personagem, que só se materializa, passa

²³ MARX e ENGELS, *apud* JAMESON, *O inconsciente político*, p. 17.

a “existir” realmente, quando o corpo e a sensibilidade do artista são capazes de emprestar-lhe vida:

Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são pouco e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria (*HE*, 28).

Rodrigo S.M. não copia realisticamente um tipo social representativo de uma classe oprimida. Ele nos dá a conhecer a personagem não a partir do ambiente social, das práticas comunitárias, dos influxos hereditários. Não procura construir um painel da sociedade para que a personagem se revele. Pelo contrário. É na construção da personagem, efetuada nos impasses da própria narrativa, que a sua singularidade humana desponta para além das suas características de classe social. Com isso, Macabéa foge dos clichês que costumam servir de base para a formulação de personagens oprimidos nos romances de compromisso social. Já não a vemos como mero produto da sociedade, mas em sua complexidade humana.

Desse modo, Macabéa vai nascendo *pari passu* com a narrativa, se delineando em meio, e de modo inseparável, às considerações do narrador sobre o ato de escrever. O vago sentimento captado na rua é impelido a tomar forma literária por uma culpa do escritor em relação à nordestina. Ao mesmo tempo, o narrador confessa sentir medo diante da pobreza da personagem e de seu destino. Mais do que denunciar, já que ele não sabe o quê nem para quem diante da “maquinaria anônima”²⁴ que rege o mundo, Rodrigo S. M. realiza uma catarse social pelo processo de escritura: “ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (*HE*, 31).

²⁴ ADORNO, *Sartre e Brecht, engajamento na literatura*, p. 31.

A percepção da indignação social de Macabéa vai conduzir Rodrigo S. M. a tomar consciência do lugar que o mundo contemporâneo destina ao escritor. Os signos da sociedade de massa perpassam toda a narrativa. Marilyn Monroe, coca-cola, Mercedes Benz e anúncios publicitários definem o universo simbólico no qual a nordestina e o narrador circulam. E, nesse universo que transforma o consumo em fetiche, aqueles que estão na contramão do mercado — Macabéa por não ter dinheiro e Rodrigo S. M. por se recusar a ser “vendável” (*HE*, 104) — são desajustados. Em uma dimensão social, do mesmo modo que a nordestina é peça descartável na engrenagem econômica que rege o mundo capitalista, o narrador, cuja profissão é escrever, também se descobre destituído de seu poder e de sua importância na sociedade técnica, já que o que produz possui, em geral, um valor muito mais simbólico do que monetário. E, se sua atividade não se traduz em riqueza material, mesmo o valor simbólico se vê diminuído.

Assim, criando algo que se recusa a ser produto, com um domínio da linguagem que foge ao comum e que o conduz a uma consciência aguda da condição humana, o escritor não é reconhecido e não se reconhece em seus contemporâneos, é um ser à margem do processo econômico-social:

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (*HE*, 33).

Rodrigo S. M. se aproxima mais ainda de Macabéa ao dar a ela uma profissão que, ao menos na parte mecânica, se assemelha ao trabalho do escritor: datilógrafa. A nordestina é, assim como o escritor, uma profissional que lida com palavras. Mas sua atividade se restringe à mera reprodução e ela

não compreende aquilo que datilografa. O escritor, ao contrário, tem na linguagem escrita sua forma de pensar o mundo.

Macabéa não domina a linguagem e, portanto, não é capaz de compreender o mundo e enfrentá-lo. Decora as informações inúteis — porque fragmentadas e desvinculadas de qualquer reflexão, bem ao gosto da comunicação de massa — divulgadas pela Rádio Relógio e as reproduz como um gravador. Não sabe ao menos o que significa “cultura” e se deslumbra com termos distantes do seu universo como “efeméride”, “mimetismo”, “renda *per capita*”, “aristocracia”. Destituída do arsenal lingüístico, a nordestina não é capaz de pensar sobre aquilo que a cerca e nem sobre si própria. Sequer se dá conta de suas tremendas carências.

O fato de ser uma imigrante acentua a sua incomunicabilidade. Culturalmente descontextualizada, Macabéa enfrenta o choque entre o universo do homem do sertão, preso à concretude de sua realidade, e o do habitante da metrópole, que se vê obrigado a decodificar todo o tempo signos e imagens simbólicas da sociedade de massa.

Sem a reflexão que só a linguagem permite formular, a nordestina não é capaz de projetar um futuro, de escolher um destino. Seu viver é um “ir vivendo à toa” (*HE*, 29). A ausência de necessidades e de objetivos e sua total incapacidade de indagar a si e ao mundo fazem de Macabéa um ser primitivo, com uma existência quase animal. Ela é “apenas fina matéria orgânica” (*HE*, 55). Somente a música — linguagem ausente de abstrações e conceitos, que atinge diretamente os sentidos — é capaz de revelar à imigrante uma vida interior.

É nesse ponto que Macabéa se distancia dos outros personagens que ganham voz no romance. Olímpico, Glória e Madama Carlota possuem uma capacidade de se comunicar que os salva de serem simplesmente conduzidos.

O metalúrgico — o qual Clarice, evitando “vitimizar” o nordestino de um modo geral, apresenta como um homem sedento de poder, ladrão e assassino — percebe que dominar o código lingüístico significa ascensão social, e, com seu “palavreado seboso” (*HE*, 63), versão proletária da retórica vazia do beletrismo, vai chegar um dia a deputado. O mesmo acontece com a ex-prostituta Carlota. Depois de velha, já sem os atrativos para exercer a profissão, resolve conjugar a malandragem aprendida no *trottoir* com sua capacidade de falar sem “medo de palavras” (*HE*, 93) para tornar-se cartomante, sobreviver formulando um discurso que dá aos outros uma esperança de futuro, ainda que não seja verdade.

Quando, na narrativa, a nordestina enuncia em discurso direto, sua fala é tosca e limitada. Por não ter a capacidade lingüística, ela é parca de pensamentos e, portanto, de compreensão. Faz perguntas sem propósito e dá respostas igualmente descabidas. E, na sua incapacidade de compreender o mundo, dialogando com ele, Macabéa é “doce e obediente” (*HE*, 41).

Assim, apesar de anunciar uma história sem enfeites e colada aos fatos, o narrador exaspera-se com a “alma exterior” de Macabéa, com o papel social que ela cumpre servilmente, e recusa-se a ser condescendente com a personagem, como também não é consigo próprio. Na pobreza a que foi relegada a nordestina, ele vê sua própria situação como escritor. Mas, ainda que reconheça que ambos são marginais dentro da sociedade capitalista e tecnocrata, há entre eles um abismo social e cultural que não pode ser esquecido. Relevar a distância que existe entre a sua condição social e a da personagem seria uma atitude hipócrita. Rodrigo S. M. diz: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (*HE*, 33). Como discerne Ângela Maria Dias,

a relação entre o narrador e sua personagem excluída não se sustenta por nenhum tipo de paternalismo ou convencional protecionismo narrativo mas, ao contrário, desmascara tais procedimentos. Aqui a exemplaridade distante e bem intencionada do narrador realista do romance politizado é substituída pela aberta confissão de culpa²⁵.

O narrador busca, então, em Macabéa aquilo que os irmana para além da distância imposta pela situação sócio-cultural de cada um:

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 (*HE*, 35).

Assim, é pelas palavras do narrador que o leitor vai ter acesso ao íntimo da alagoana, aos sentimentos que conferem a ela uma humanidade que não consegue se exteriorizar. O narrador não esconde que é ele quem interpreta e revela, com o seu domínio da linguagem, as sensações finas da personagem, que é ele quem procura “adivinhar a realidade” que existe no interior de Macabéa, a qual nem ela mesma tem acesso:

[Macabéa] — Não sei se posso ver sangue.

[Narrador] Talvez porque sangue é coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei (*HE*, 89).

Se a narrativa se engendra inicialmente como forma de o escritor expurgar a culpa que alimenta em relação à miséria da nordestina, o narrador é obrigado, ao perscrutar a condição social e existencial de Macabéa, a uma descida em sua própria condição de escritor e homem. Escrever a personagem

²⁵ DIAS, “A escrita do corpo cariado”, p. 108.

é escrever-se. Aqui o narrador se utiliza do mesmo jogo de regência verbal empregado pela autora, Clarice Lispector, na dedicatória, com “dedicar” e “dedicar-se”. Como assinala Barthes, a palavra “escritor” designa, na origem, “aquele que escreve no lugar dos outros”²⁶, que escreve para e a partir da perspectiva do outro. Assim, escrever não é simplesmente descrever, afastado de seu objeto como um observador neutro, mas “dizer através de si”, ser capaz de entregar a própria subjetividade ao outro para lhe dar voz:

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 (*HE*, 39).

Portanto, esse doar-se ao outro através da escritura não se faz sem riscos. Para mergulhar na alteridade é preciso desnudar-se a si próprio. Se, por um lado, ele dá vida a Macabéa, por outro, é a personagem quem porta uma verdade que será para o narrador o elemento desestruturador de seu estilo narrativo e de sua vida. Diante da moça pobre e ignorante, Rodrigo S. M. está consciente de que não poderá enfeitar a palavra, terá que falar simples, sob o risco de não conseguir revelar a sua “delicada e vaga existência” (*HE*, 26). E, ao concretizar a trajetória da anônima datilógrafa, o narrador vai descobrir “o outro que é com ele”²⁷:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um ruflar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo (*HE*, 37).

É no difícil e tortuoso caminho de construção da narrativa, que Rodrigo S. M. vai tocar Macabéa, confundindo-se com ela. Desse modo, o distanciamento entre narrador e personagem, entre narrador e história, que caracteriza o romance realista, se rompe. O comprometimento do escritor, que

²⁶ BARTHES, “Escritores e escreventes”, p. 33.

²⁷ DIAS, op. cit., p. 105.

se definiu inicialmente pela culpa, passa a se reger pela lógica afetiva da paixão. “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém”, assume o escritor (*HE*, 86). Só ele que a ama, que é capaz de entregar-se à “(con)fusão” amorosa, pode revelar seu íntimo, aquilo que ela tem de humano em sua ignorância e pobreza.

Na tentativa de contornar a afasia que define o ser social de Macabéa, Rodrigo S. M. se vê diante do silêncio que envolve sua própria linguagem. Pois o que ele de fato busca, a verdade de Macabéa que é também a sua verdade, “é sempre um contato interior e inexplicável” e “não tem uma só palavra que a signifique” (*HE*, 25). O íntimo do outro, para além das imposições sociais, o seu “delicado essencial”, só pode ser ouvido em uma linguagem que alcance o silêncio. O silêncio social da nordestina se transformará, então, na linguagem do silêncio de Rodrigo S. M.

Portanto, aquilo que Rodrigo S. M. se propõe a fazer de início — contar fatos em uma história com começo, meio e fim, adotando para isso uma linguagem impessoal e sem grandes engenhos artísticos, à moda realista —, ele não o faz. A história começa pelo meio, o narrador cansa-se dos fatos e confessa:

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama (*HE*, 33).

O narrador — Rodrigo S. M./Clarice Lispector — se diz interessado por fatos, mas seu “material básico” não é a realidade, e sim a palavra. E somente a palavra poética é capaz expressar a verdade escondida no silêncio da nordestina. A autora adota uma linguagem de economia verbal e ao mesmo

tempo um estilo carregado de poeticidade, que preenchem o texto com elipses e associações inesperadas, instaurando o silêncio em meio à própria fala de Rodrigo S. M e, por conseguinte, também em meio à de Macabéa. Mas, paradoxalmente, é no silêncio, naquilo que permanece apenas sugerido nas entrelinhas, que a narrativa consegue “apalpar o invisível” da “história exterior e explícita” da datilógrafa:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases (*HE*, 28).

Ao investigar a verdade da nordestina, Rodrigo S. M., máscara de Clarice, recusa uma narrativa objetivo-descritiva para buscar uma construção poética que alcance superar a defasagem entre o dizer e o ser, entre a palavra e a ação, e, finalmente, entre o eu e o outro. Assim, *A hora da estrela* vai encenar, no processo de escritura, o paradoxo da linguagem: “a distância entre homens e coisas, assim como a vontade de anulá-la”²⁸.

Assim, ao contrário do que propõe o narrador/escritor Rodrigo S.M., a autora desmimetiza a narrativa, colocando em xeque, na estrutura da obra, a representação da realidade. Ao desmimetizar o romance, *A hora da estrela* não pode ser entendido nem como expressão da subjetividade da autora — isto é, expressão de um psicologismo subjetivista —, nem como uma tentativa de reprodução, de imitação e análise do real em sua dimensão política, social, econômica etc. Não assistimos no romance à análise, fundada nas certezas de um sujeito metodicamente municiado, da realidade. A obra inventa sua própria realidade, não em termos de cópia, mas de invenção de um mundo — o mundo da obra, que obedece ao seu próprio princípio compositivo de modo

²⁸ PAZ, *apud* DIAS, “A escrita do corpo cariado”, p. 110.

autônomo. Trata-se de uma narrativa que supera a dicotomia sujeito-objeto, pois, numa postura fenomenológica, *A hora da estrela* antes apresenta a realidade — uma realidade fruto de um artifício explicitamente artístico, que se assume como ficção — do que a explica e analisa.

Na articulação de autor, narrador e personagem, a autora busca revelar a capacidade da literatura de apreender o outro, de transformar um ser em outro para além das exigências de uma coerência lógica. Negando a objetividade de uma narrativa que se pretende onisciente, que almeja se aproximar do mundo com uma consciência cartesiana, o romance mostra que mesmo a subjetividade é “construída”, fruto de um diálogo contínuo e permanentemente renovado com os objetos e com o outro.

Em *A hora da estrela*, não há propriamente a opinião de um autor ou de um narrador. Mais do que como escritor, o narrador clariceano se define como um “ator” (*HE*, 37), o fingidor por excelência, que incorpora máscaras e dramatiza a narrativa, convidando o leitor a participar do jogo que o texto lhe propõe. E a dinâmica textual deste jogo tem por base a incerteza, a errância, tanto por causa do narrador, que não se define de modo estanque, quanto pelas escolhas narrativas, que se dão no próprio ato de escrita.

O leitor é literalmente chamado a participar da construção de sentido da narrativa. Não são poucas as passagens em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, sempre tratado respeitosamente pela terceira pessoa do plural, pedindo que ele duvide do que está sendo narrado e formule suas próprias perguntas. Diante de um narrador cuja identidade é cambiante e de uma narrativa que questiona a si mesma todo o tempo, o leitor é obrigado a dialogar com a obra.

Assim, com a transfiguração do sujeito narrativo e com o caráter dúbio da enunciação, o romance recusa o princípio de percepção objetiva do real que

orientou a literatura realista e pelo qual a visão do autor, disfarçado em narrador, é a que vale, eliminando a perspectiva do outro do horizonte de entendimento. Ao procurar um intercâmbio de subjetividades, o resultado não é uma verdade absoluta, normativa, que corresponderia à objetividade absoluta do romance realista-naturalista, mas uma verdade multiperspectivada.

O primeiro e único romance engajado da trajetória literária de Clarice Lispector, ao não apresentar um ponto de vista delineado de modo realista, também não julga propriamente a realidade, mas a expõe em todas as suas contradições:

Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidar e perguntar quem de vós me trucidar. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja (*HE*, 100).

Em acordo com o entendimento de Adorno sobre a obra de arte, “ambígua” por natureza, *A hora da estrela* recusa o dirigismo político, pois se afasta da intenção primeira de seu autor, que poderia ser expressa unicamente por um narrador ou personagem, ao inviabilizar qualquer “objetividade categórica” pela “dialética forma e expressão”²⁹.

Também para Barthes, o sentido do trabalho do escritor, aquele cuja preocupação central está na elaboração da linguagem e não em referir-se à realidade, é ambíguo:

[o escritor] sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por favor, inaugura uma ambigüidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa

²⁹ ADORNO, *Sartre e Brecht, engajamento na literatura*, p. 30.

senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda*³⁰.

No pólo oposto ao do “escrevente” — que para Barthes é aquele cuja escrita é “transitiva”, sendo a palavra apenas um “meio”, um veículo de idéias e representações do mundo —, o escritor, ao centrar-se sobre a linguagem, se afasta da “doutrina” e do “testemunho”, distanciando-se também de uma “consciência ingênua” que acredita ser possível dar às palavras um sentido único:

identificando-se a uma palavra, o escritor perde todo direito de apreensão da verdade, pois a linguagem é precisamente aquela estrutura cujo próprio fim, quando ela não é mais rigorosamente transitiva, é de neutralizar o verdadeiro e o falso³¹.

A dubiedade do narrador encena, na estrutura da obra, as incertezas diante de um mundo que pretende se dividir em opostos, que excluem o outro e sua diferença ao subscrever uma “verdade única”, gênese de toda intolerância, seja ela de esquerda ou de direita. Tal como avalia Ronaldo de Melo e Souza,

o narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da representação da alteridade. Este narrador caracterizado como fingidor cumpre a sublime função de transmissor credenciado de todos os sentidos culturalmente consentidos pelos diferentes estratos sociais de uma comunidade histórica. Não apresenta nenhuma ideologia em particular. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias em luta³².

³⁰ BARTHES, “Escritores e escreventes”, p. 36.

³¹ Idem, p. 34.

³² SOUZA, “O estilo narrativo de Machado de Assis”, p. 65.

Assim, sem prejuízo da caracterização da nordestina como autêntica representante de uma classe oprimida ao longo de nossa História, em tudo o que no âmbito social a personagem tem de exemplar, a transfiguração de identidades que rege a composição da obra enseja um reconhecimento e uma identificação muito mais profundas. Macabéa é Rodrigo S. M. que é Clarice Lispector, ou seja: no romance, autor e narrador não apenas se *solidarizam* com o sofrimento da personagem, mas *são* a personagem e seu sofrimento. O jogo de transfigurações em *A hora da estrela* permite reconhecer o outro na sua humanidade, para além de sua classe social, raça, credo ou convicções políticas.

Esta identificação, aliás, tem, na trama, um momento que sintetiza todo o espírito do romance: a morte de Macabéa. No derradeiro instante da nordestina, na sua tristemente irônica “hora de estrela”, para além da condição social da personagem, o narrador não se limita a descrever o evento, mas experiencia a sua própria morte — a sua e a de todos nós. Morte que, além de abolir as diferenças dos desempenhos sociais, obriga a indagar, numa perspectiva filosófica, o sentido da existência. No “sim” — última palavra do livro —, a despeito do absurdo da morte e da inutilidade de uma existência, a afirmação da vida:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo (*HE*, 105).

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 (*HE*, 106).

Por estas razões o romance se revela como a manifestação de um humanismo, comprometido não com projetos literários a serviço do político, mas com o ser humano numa amplitude já filosófica. *Macabéa* não é somente uma alegoria dos oprimidos no período pós-64, mas, como acima sustentamos, uma alegoria da opressão, personificação da diminuição do homem em sua humanidade. Trata-se de um reconhecimento do humano para além das diferenças das “ideologias em luta”. Sem deixar de se alinhar com uma causa libertária, Clarice recusa reduzir sua literatura ao tipo de compromisso exigido pela esquerda no período ditatorial, ou seja, não pretende articular no romance uma tese de defesa dos oprimidos. Pelo contrário, ela opta por figurar a ambigüidade das relações entre dominador e dominado, para além de uma postura judicativa. Clarice não *julga* — antes *encena* o drama vital que se desenrola em comunicação com as representações ideológicas que se entrecrocaram na sociedade. Longe dos maniqueísmos, inclusive escapa de uma visão paternalista para com a indignação, geralmente fruto do enfoque que reduz a significação da vida a um papel social, e que funcionaria, de um lado, por uma homologia entre miséria social e bondade, e, por outro, entre egoísmo e maldade. A vida é apresentada em seus paradoxos, para além de uma cisão, de uma delimitação estanque entre bem e mal. Tanto é assim que Olímpico e *Macabéa* são, ao mesmo tempo e de modos diferentes, exemplos de força e fraqueza. O primeiro, em seu egoísmo e maldade, traz uma energia vital que o salva e que, por outro lado, esconde “um frágil machinho”, um homem que, na

verdade, “não passava de um coração solitário pulsando com dificuldade no espaço” (*HE*, 83). Já Macabéa, em sua ingênua bondade, é a encarnação da pusilanimidade. Mas, em seu caráter inofensivo, ela guarda uma capacidade silenciosa de resistir, afirmando a vontade de viver.

E não se diga, enfim, que uma vez empreendendo uma reflexão sobre a condição humana, ao invés de optar por uma simples denúncia social, a escritora teria articulado no romance uma visão metafisicista e a-histórica, em suma, politicamente alienada — visão que não levasse em consideração as dimensões política, econômica e social como atuantes na determinação da existência. Pois é justamente um evidente compromisso com o histórico — em particular com o contexto político do Brasil nos “anos de chumbo” — que permite situar a obra no plano do engajamento poético: “engajamento” pela preocupação com a tematização da série social e política através da oprimida Macabéa; “poético” por não se limitar a exprimir conteúdos de ordem política, como fizeram as obras representantes do engajamento social.

Como se vê, Clarice realiza na estrutura da obra a tensão da História, pois a transfiguração de identidades, que pareceria à primeira vista tão-somente um processo estético de composição romanesca, em última instância resulta num compromisso ético alcançado pela arte. A obra encena um chamado, no horizonte histórico-social da época — e de todas as épocas —, ao reconhecimento da alteridade e ao diálogo entre as diferenças.

Conclusão

*O ofício da arte não é focalizar alternativas,
mas sim resistir ao ritmo do mundo,
que está permanentemente apontando uma pistola
em direção à cabeça dos homens.*

Theodor Adorno

Se, para Sartre, as palavras são como pistolas carregadas com as quais o escritor deve atuar no mundo, o filósofo defendia também que, quando a democracia é ameaçada pelo autoritarismo e pela barbárie, o escritor deve abandonar a metáfora e lançar mão de fuzis reais: “a arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas”¹.

Mais de 20 anos depois dessas palavras de Sartre, em outro continente, um escritor era levado a se indagar, frente a uma situação de afronta aos princípios democráticos e aos direitos humanos, sobre o papel do escritor na sociedade e as implicações do ato de escrever. Em 1969, quando a ditadura militar vigente no Brasil desde 1964 já mostrava toda a força de seu poder arbitrário, instaurando um clima de tensão e terror no país, Osman Lins — para quem a literatura não é apenas uma opção momentânea e circunstancial

¹ SARTRE, *Que é a literatura?*, p. 53.

de um indivíduo, mas uma missão a qual o escritor consagra uma vida inteira² — dava uma resposta discreta, porém direta, ao filósofo francês:

assim como o político, quando utiliza ocasionalmente o livro, não se transforma em escritor, continua político — apenas valendo-se, na oportunidade, de uma técnica de ação útil a seus fins —, o escritor, se se afasta do livro e lança mão de outros instrumentos — uma metralhadora, por exemplo —, assume perante os demais um comportamento ilusório. [...] Com a obra literária, e por nenhum outro meio, é que realmente age o escritor: sua ação é o livro³.

Em um período da história brasileira em que a violência do Estado militarizado apelava para uma resposta também violenta da sociedade civil, consubstanciada na ação da guerrilha, o escritor pernambucano reafirmava sua confiança na capacidade da literatura de resistir aos desmandos da realidade. Pegar em armas para defender vidas e ideais humanitários que estão sendo esmagados é, sem dúvida, uma decisão legítima, mas não é a única frente de combate diante da barbárie, como quer Sartre. Ao contrário. É principalmente quando a democracia está sendo sufocada por uma ditadura que a literatura se faz imperiosa, uma potente arma a favor daquilo que o autoritarismo mais teme: a liberdade de expressão e o diálogo.

De fato, a diferença entre o guerrilheiro e o escritor cuja obra tem preocupações políticas é de meios, não de fins. Ambos tem como finalidade atuar no campo político, um com armas, o outro com o livro. O primeiro empreende uma atuação direta contra as forças do Estado. O segundo agirá no campo da linguagem, pois a palavra é o seu instrumento. Todavia a linguagem não está desconectada da esfera do político. De todas as instituições — família, escola, religião, Estado etc. — a linguagem é a mais basilar, porque

² LINS, *Guerra sem testemunhas*, p. 220.

³ *Idem*, p. 219.

dela se valem todas as outras. Ela é, portanto, essencialmente política. Afinal, o homem não *tem* a linguagem, ele *é* linguagem. Ele vê e compreende *na* mediação simbólica. Se as demais instituições veiculam ideologia, modos de representar e explicar as relações sociais, elas o fazem sempre através da linguagem, que propõe e institui códigos de entendimento. Longe de representarem as palavras meros substitutivos das coisas, elas fundam o sentido do mundo humano, são portadoras de mundivisão, por conseguinte de ideologia⁴. Por isso, uma atuação mais ampla — e que é própria da literatura — na vida social e política deve passar pelo questionamento das bases ideológicas alocadas na linguagem. Esse é o papel de um escritor que se proponha a atuar no domínio sócio-político: revolucionar a linguagem, e, com isso, colocar em xeque as representações que dêem sustentação a um poder arbitrário.

Como vimos ao longo da dissertação, Osman Lins não estava sozinho em sua defesa do poder de atuação da literatura. Suas palavras traduziam uma preocupação corrente no país, formulada por vários escritores nas mais diversas formas. *A hora da estrela* é, sem dúvida, a contribuição de Clarice Lispector para o debate que vigorava naquele momento. Embora tenha sido publicado precisamente em um período — o da ditadura — em que ocorria um clamor pela atuação das artes no campo político, a posição assumida por A

⁴ Outra não é a posição de Nietzsche, no tocante à linguagem, o qual, para desconstruir os valores da tradição metafísica judaico-cristã (o Bem, o Justo, a Verdade, o Belo, Deus etc.), transformou a filosofia numa filologia. Ele foi buscar, no sentido histórico das palavras, as representações veiculadoras da ideologia dominante. O autor de *Assim falou Zaratustra* denunciou que por trás daqueles princípios metafísicos se escondiam na realidade ocultas relações de dominação. A palavra “bom”, por exemplo, que, no mundo cristão, estaria associada à renúncia, à piedade, ao “dar a outra face”, provém do latim *bonus*. Todavia, na antiguidade, queria designar “guerreiro”, justamente o contrário dos valores cristãos. Esta noção cristã de bondade, reflexo da bondade de deus, teria instaurado, segundo o filósofo, em nossa cultura, uma “moral de rebanhos”, a serviço daqueles que propagam e impõem um valor de renúncia à vida, valor este responsável pelo niilismo da tradição metafísica do Ocidente, isto é, pela negação da vida terrena em favor de um paraíso celeste. Em Nietzsche, portanto, “bondade” não é um conceito que meramente designe um princípio metafísico, assim como as palavras não são simples substitutivas das coisas, mas portadoras de valores, aberturas de sentido, de mundivisões que se inscrevem no horizonte cultural.

hora da estrela, no tocante às relações entre literatura e sociedade, constitui um motivo permanente, para além do contexto histórico que o viu nascer. Além de trazer à cena aqueles que não costumam ter voz na sociedade, a autora elevou a primeiro plano o questionamento do papel do escritor, e do artista, face às desigualdades e injustiças sociais. De fato, o grande tema do romance se prende à função social do escritor, como *escritor*, e, em última instância, à questão da ética da literatura. Por que a arte, aparentemente uma necessidade do espírito, se há pessoas oprimidas e morrendo de fome? Esta é uma das perguntas que jaz nas entrelinhas do último romance da escritora.

Escrever uma história de sofrimento exige do romancista uma postura ética. Se o escritor age com palavras, tal qual colocou Lins, como apreender literariamente o sofrimento do outro, sem com isso resvalar no mero exercício estético? Como falar da dor sem falsear a verdade do outro, “embelezando-a” ou reduzindo-a, em sua amplitude, a um mero apelo sentimentalista? É possível engajar a literatura em um contexto histórico e político sem abrir mão da reflexão sobre a linguagem — sua matéria constitutiva por excelência?

Refletindo sobre a arte comprometida, Theodor Adorno afirmou que “quando o genocídio se incorpora à herança cultural através dos temas da literatura engajada, torna-se mais fácil compactuar com a cultura que deu origem à matança”⁵. Esta colocação do filósofo da Escola de Frankfurt, embora partindo especificamente da experiência do holocausto judeu, inscreve-se em uma preocupação mais ampla: a das relações entre arte e engajamento. Adorno defende que não basta trazer à tona uma temática comprometida. A única forma de não banalizar o sofrimento do outro é incorporar à linguagem a violência histórica:

⁵ ADORNO, “Sartre e Brecht, o engajamento na literatura”, p. 35.

A arte é praticamente o único lugar em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem se ver imediatamente traído. Os mais importantes artistas de nossa época perceberam este fato. O radicalismo intransigente de suas obras, aquelas características denunciadas como formalistas, lhes garantem um poder terrificante, inexistente nos poemas impotentes feitos para as vítimas de nosso tempo⁶.

O radicalismo citado por Adorno, muitas vezes confundido pela crítica como experimentalismo formal, vai muito além do fator estético. Uma obra com conteúdos ditos progressistas pode utilizar-se de uma linguagem que, por não efetuar qualquer tipo de ruptura, acabe por compactuar, involuntariamente, com a ideologia que pretende combater. É o que ele diz, por exemplo, a respeito do teatro de Sartre: “Muitas de suas frases poderiam ser retomadas literalmente por seus inimigos mortais”⁷. Portanto, na visão de Adorno, cessam de fazer sentido as separações entre forma e conteúdo. Pois a linguagem, especialmente no caso da arte, é constitutiva daquilo que ela pode significar, havendo uma mediação total entre o que ela diz e o como ela diz.

Assim, se o sentido é construído na relação inextrincável entre forma e conteúdo, a obra de arte não apenas significa algo exterior a ela (que seria o conteúdo visto isoladamente), mas *é* algo. Trata-se, portanto, de uma experiência a que é convidado o leitor, por intermédio daquela mediação viabilizada pela linguagem. Deste modo, não deve a arte apenas reproduzir o mundo, mas construir, no drama da linguagem, o sentido do mundo que ela encena. Dito isto, clarificam-se ainda mais as palavras de Adorno: ele não confere validade à mera comunicação da violência histórica, mas propugna,

⁶ Idem, p. 34.

⁷ Idem, p. 31.

isto sim, a possibilidade aberta pela linguagem do compartilhamento da violência.

“Escrever poesia lírica depois de Auschwitz constitui um ato bárbaro”⁸, sentenciou o filósofo referindo-se a um dos mais terríveis episódios da história humana, o genocídio judeu. Mas Adorno abriu uma exceção ao poeta judeu romeno Paul Celan, cuja poesia considerava uma das mais importantes experiências literárias do pós-guerra. O filósofo viu nele não o verter de sentimentos, mera expressão da subjetividade, mas a incorporação da negatividade da história à linguagem. Celan — que se expressou em alemão, na língua dos verdugos de sua família e identidade cultural, vítima da perseguição nazista e cujos próprios pais foram eliminados em um campo de concentração — recusou o sentimentalismo ao falar do holocausto. Nele, o silêncio, a incomunicabilidade, a violência e o genocídio manifestam-se por meio do hermetismo de sua poesia. Mediante uma linguagem torturada, de cortes abruptos, de frases e palavras que desconstroem o suporte comunicativo, mediante imagens que cifram o sentido de seus escritos, o silêncio introduz-se no poema encenando a experiência do horror. O não-dito, em Celan, é o mais significativo: o que o poeta espera que o leitor compartilhe, o horror, não tem como ser expresso sem que se perca sua dimensão terrível, a não ser no ponto em que a palavra falha, naquilo que ela silencia:

NO MORE SAND ART, no sand book, no Masters.

Nothing on the dice. How many
mutes?
Seventeen.

⁸ Idem, p. 34.

Your question — your answer.

Your song, what does it know?

Deepinsnow,

Eepinnow,

E – i – o⁹

Foi essa percepção de que para se falar da violência é preciso incorporá-la à linguagem que faltou à maior parte da literatura brasileira engajada pós-64. Como procuramos demonstrar, esta literatura tinha por objetivo a contestação da ordem sócio-política. Para isso, os representantes daquilo que chamamos de “engajamento social” procuraram adotar recursos literários que, em última instância, não obstassem a apreensão da mensagem. Não se duvida aqui da intenção humanitária que orientou os romances que ousaram se rebelar contra a ordem instituída. Mas muitos acabaram por exercitar aquela “consciência ingênua”¹⁰ de que nos fala Barthes, a qual tende a considerar a palavra como um meio, um veículo de idéias, e não como a própria estrutura do pensamento, sem a qual não existe idéia nenhuma.

A polissemia do texto literário acabou sendo obstada pela necessidade de comunicar determinadas posições diante da realidade da ditadura militar. Ao privilegiar a referência direta àquele momento histórico, a grande maioria dos escritores não considerou que sua arma, enquanto escritores, não estava só no conteúdo contestatório, mas na linguagem. Refletindo sobre o trabalho do escritor, Barthes ponderou: “não que o escritor seja uma pura essência: ele

⁹ Neste poema, Celan alude a uma cerimônia da religião judaica que, para se realizar, demanda a presença de 18 homens. Como falta um, os outros 17 ficam mudos, impossibilitados de falar e de consumir o ritual. Onde está o décimo oitavo? Talvez morto sob a neve profunda. Dito isto, a linguagem se desintegra até restar apenas o balbúcio, a incomunicabilidade, o vazio. O que sua canção significa é agora silêncio. O décimo oitavo pode ser entendido como o próprio o povo judeu, conhecido como “o povo do deserto” ou “o povo do livro” (de onde “*sand art*” e “*sand book*”). Após a experiência do holocausto, os dados, a sorte, já não prevêm futuro. Não há mais esperança. Citamos o poema na tradução para o inglês de John Felstiner por não termos encontrado versão para o português.

¹⁰ BARTHES, “Escritores e escreventes”, p. 34.

age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem”¹¹.

Consciente de que “palavra é ação” (*HE*, 29), Clarice engajou-se na linguagem quando o momento político exigia uma resposta urgente e direta ao autoritarismo, problematizando a representação da realidade pelo romance. E, sem se furtar ao risco, colocou em xeque seus próprios meios de expressão. Longe de emitir juízos definitivos, Clarice desfez-se da onisciência para jogar o jogo da narrativa.

Na transfiguração das identidades de autor, narrador e personagem, isto é, na subversão dos estatutos narrativos, a autora demonstra que o sentido da obra não está no conteúdo construído com base em uma realidade empírica que o romance procura reproduzir, e sim no que a linguagem é capaz de inventar. Embora tematizando o contexto político e social do período ditatorial, fugiu no entanto de uma reprodução realista, assumindo a arte como artifício, manifestando o engajamento poético na medida em que estes conteúdos são inventados na aventura de construção da linguagem romanesca.

Clarice não defende *uma* verdade, seja ela política ou moral, nem almeja utilizar-se do romance como instrumento de informação contra a ditadura militar. Em *A hora da estrela*, a percepção da realidade sócio-política passa pelo processo de elaboração da linguagem e, nesse construir-se da narrativa — que se dá no próprio ato mesmo de narrar —, o engajamento da obra ultrapassa sua significação imediata. A forma confere ao conteúdo um outro valor, transformando o sentido do romance ou mesmo emprestando-lhe vários sentidos, que podem ser inclusive contraditórios.

Em suma, a ambigüidade da obra encena a ambigüidade da vida, característica que a maior parte dos romances engajados pós-64 tentou sufocar

¹¹ *Idem*, p. 33.

em favor de palavras de ordem. Não há propriamente uma verdade contraposta ao falso, que excluiria a verdade do outro do horizonte de compreensão. Por mais paradoxal que possa parecer, o romance que se preocupa em questionar a mediação simbólica do mundo acaba sendo mais “realista” do que aqueles que pensam estar sendo fiéis à realidade, mas estão na verdade idealizando-a. Como discerne Ronaldo de Melo e Souza:

o real não é meramente dado, mas sempre construído. [...] As coisas são inefáveis, porque entre elas e os homens interpõem-se os esquemas da inteligibilidade e as formas da sensibilidade. [...] Histórica e socialmente construída, a realidade é cultural, e não natural. A falsa consciência é que pretende fazer passar por natural o que é convencional. A perpetuação de todo e qualquer poder depende desta mistificação ideológica¹².

Não é outro o entendimento do escritor argentino Ernesto Sábato ao pensar sobre o realismo em arte. Qualquer representação do real passa pela mediação simbólica exercida pela linguagem. A realidade não é algo dado, mas algo que aparece para um sujeito, é fenomenológica, portanto, infinitamente interpretável. Toda representação é uma interpretação:

Uma árvore de Van Gogh não é uma árvore de Millet, embora as duas tenham o mesmo modelo. Pintar ou relatar “tal como é” é o alegre propósito do que se costuma chamar *realismo*, mas na prática é a forma mais eficiente de incorrer na simplicidade do *realismo ingênuo*. Porque os artistas não se dividem entre aqueles que descrevem a realidade “tal como é” e aqueles que a descrevem “tal como a vêem”; todos a descrevem como a vêem, todos dão dela uma pintura subjetiva e pessoal¹³.

¹² SOUZA, Ronaldo de Melo e. “O estilo narrativo de Machado de Assis”, p. 72.

¹³ SÁBATO, *Nós e o universo*, p. 112.

Consciente de que o real é cultural e sua percepção passa pelo olhar de um sujeito, a autora, uma escritora mulher, se transmuta no narrador masculino, também escritor, que novamente assume a identidade feminina, agora de uma moça iletrada e pobre. Neste movimento identitário, as visões de mundo se sucedem. Rodrigo S. M. é capaz de amar o ser humano Macabéa, perceber a chama vital que resiste à miséria que apequena a nordestina. É capaz de emprestar-lhe sua voz para procurar perscrutar o seu íntimo e compreendê-la. Mas é capaz também de exasperar-se com o papel social que Macabéa cumpre servilmente, com sua total ausência de revolta com o destino que a sociedade lhe conferiu, recusando o paternalismo. Ao mesmo tempo, pensar a situação social de Macabéa é pensar também a sua própria. Se o escritor age, como age? Qual o destino que a sociedade lhe conferiu? Qual a sua parcela de culpa na miséria social? Enfim, o romance instaura um grande círculo onde as respostas conduzem sempre a mais perguntas.

Figurar o outro exige abertura para as múltiplas verdades que constituem a condição humana. Em *A hora da estrela*, esta abertura se configura no jogo de identidades entre autor, narrador e personagem, e também no papel participante que o leitor é chamado a cumprir. A ambigüidade decorrente da transfiguração de identidades, princípio compositivo da obra, permite que o leitor, uma vez jogando o jogo proposto pela narrativa, formule a sua verdade, de acordo com a sua singular experiência. A autora não impõe *uma* leitura dos contextos políticos, mas uma *leitura*: a possibilidade aberta, a cada leitor, de revelar-se existencialmente face ao que ali se encena.

Assim, *A hora da estrela* assume a obra de arte como invenção. E o engajamento político surge como inventividade poética. E, em última instância, a inventividade artística como metáfora da própria aventura

existencial. Uma aventura renovada pelo leitor a cada novo ato de leitura. Fazendo da narrativa um jogo que incorpora a voz do outro, *A hora da estrela* encena a construção de um mundo onde a tolerância e a comunhão se realizam, onde o ético realiza-se no estético.

Evidentemente, do ponto de vista das conseqüências no plano histórico, pegar em armas parece mais efetivo do que escrever um livro. Todavia, a literatura e as artes em geral, como depositárias de um humanismo, como reveladoras das potencialidades criadoras do homem ao longo das épocas, funcionam tal qual um horizonte de valores a serem atingidos pelo processo histórico. O papel da literatura é, portanto, orientar a História através das utopias, daquilo que embora ainda não tenha lugar, como revela o étimo da palavra (*u-tópos*, isto é, “não lugar”), concita no entanto à busca de sua realização.

Pensando a especificidade da criação artística, o filósofo francês Gilles Deleuze afirmou que a obra de arte não é comunicação, nem veículo de informação. Ela é, sim, um ato de resistência. Resistência à bárbarie, à diminuição do homem, ao tempo, à morte. E nisso ela se assemelha, ainda que no plano utópico, às lutas sociais e políticas que conseguem se configurar também como resistência:

O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será

clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe¹⁴.

Se a arte apela para um povo que ainda não existe, como fica, então, a literatura engajada? Se a obra atua, portanto, no plano das utopias, o que pode se esperar de um escritor que almeja engajar-se? Engajar-se na linguagem, assumindo as ambigüidades resultantes de sua “profissão de fé”. É o que nos responde Barthes:

O que se pode pedir ao escritor é que seja responsável; e mesmo assim, é preciso entender: que o escritor seja responsável por suas opiniões é insignificante; que ele assuma mais ou menos inteligentemente as implicações ideológicas de sua obra, mesmo isso é secundário; para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um *engajamento fracassado*, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real¹⁵.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. Folha de S. Paulo, caderno Mais!, p. 5.

¹⁵ BARTHES, “Escritores e escreventes”, p. 35.

Bibliografia

Obras de Clarice Lispector

Romances

- Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 18ª ed., 1994.
- A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed., 1983.
- A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 18ª ed., 1990.
- O lustre*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 8ª ed., 1992.
- A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 8ª ed., 1992.
- Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 16ª ed., 1995.
- Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ª ed., 1980.

Contos

- Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 7ª ed., 1991.
- Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 28ª ed., 1995.
- A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 4ª ed., 1983.
- Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 6ª ed., 1992.
- A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 4ª ed., 1991.

Crônicas

- A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 4ª ed., 1994.

Infantis

A mulher que matou os peixes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 16ª ed., [s/d].

Quase verdade. São Paulo: Siciliano, 5ª ed., 1995.

A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 12ª ed., 1991.

Entrevistas

De corpo inteiro. Rio de Janeiro: Artanova, 1975.

Outros romances

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 10ª ed., 1985.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1996.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

LOUZEIRO, José. *Infância dos mortos*. Rio de Janeiro: Record, 3ª ed., 1981.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª ed., 1992.

SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9ª ed., 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

VEIGA, José J.. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 19ª ed., 1991.

Sobre Clarice Lispector

- AZEVEDO Fº, Leodegário A. de. “A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector”. *Revista de Cultura Vozes* nº 10. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 785-794.
- CADEMARTORI, Ligia. “A escritura muito Lispector de Clarice”. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 de julho de 1998, Caderno 2, p. 2.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”, in *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- DIAS, Ângela Maria. “A hora da estrela ou a escrita do corpo cariado”. *Tempo Brasileiro* nº 82. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, julho/setembro de 1985, pp. 103-114.
- FUKELMAN, Clarisse. “Escrever estrelas (ora direis)”, in LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1998.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.
- _____. “A literatura segundo Lispector”, in QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice e o feminino/Tempo Brasileiro nº 104*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, pp.25-41.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Tema e técnica”. *Remate de Males* nº 9. Campinas: Unicamp/Instituto de Estudos da Linguagem, 1989, p. 177-178.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada – o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 2ª edição, 1999.
- LIMA, Luís Costa. “Clarice Lispector”, in *A literatura no Brasil*. Dir. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, volume V, 1970.

- LINS, Álvaro. “Experiências várias: a transbordante, a incompleta e a falhada”, in *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice em questão - 20 anos sem Clarice/Tempo Brasileiro nº 128*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- REIS, Fernando G.. “Quem tem medo de Clarice Lispector”, in *Revista Civilização Brasileira nº 17*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 225-234.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *Clarice Lispector – a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. “Laços de família e Legião Estrangeira”, in *Análise estrutural de romances brasileiros*. Rio de Janeiro: Vozes, 5ª edição, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. “Aula inaugural de Clarice”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 de dezembro de 1997, Caderno Mais!, pp.12-14.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “A poética dionisíaca de Clarice Lispector”, in *Tempo Brasileiro nº 130/131*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, julho/dezembro de 1997, pp. 123-143.
- WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.

ZILBERMAN, Regina *et alii*. *Clarice Lispector - a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios: EDIPUC: Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

Geral

ADORNO, Theodor W. “Sartre e Brecht, engajamento na literatura”, in *Cadernos de Opinião* nº 2. Rio de Janeiro, 1975, pp. 28-37.

_____. “Discurso sobre lírica e sociedade”, in *Teoria da literatura em suas fontes*. Org. de Luiz Costa Lima. Trad. Maria Cecília Londres e Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 3ª ed., 1973.

ARRIGUCCI JR, Davi. “Jornal, realismo, alegoria – o romance brasileiro recente”, in *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini *et alii*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”, in PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

BARTHES, Roland. “Escritores e escreventes”, in *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”, in *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

- _____. “Alegoria e drama barroco”, in *Documentos da cultura, documentos da barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção de Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa *et alii*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Iluminaciones/2*. Trad. de Jesús Aguirre. Madri: Taurus, 1972.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. de Heindrun Krieger Mendes da Silva *et alii*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço do romance*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Céu, inferno/Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. de Sergio Miceli *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli *et alii*. São Paulo: Edusp, 1996.
- BOURNEUF, Roland. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Augusto *et alii*. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas – orgulho e preconceito entre a intelligentsia, 1880-1939*. Trad. de Ronald Kymrse. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, 1978.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor - o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. Trad. de José Marcos Macedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999, Caderno Mais!, pp.4-5.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ENGELMANN, Magda Shirley. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1996.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus*. Trad. de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FOSTER, E. M.. *Aspectos do romance*. Trad. de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FREITAS FILHO, Armando. “Poesia vírgula viva”, in FREITAS FILHO, Armando *et alii. Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método - traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

- GASPARI, Elio *et alii*. *Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HELENA, Lúcia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1985.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos Augusto. “Política e literatura – a ficção da realidade brasileira”, in FREITAS FILHO, Armando *et alii*. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- HOWE, Irving. *A política e o romance*. Trad. de Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- JAEGER, Werner. *Paidéia – a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura - linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1981.
- _____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. de Ana Maria M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. “O conto na modernidade brasileira”, in PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário* São Paulo: LR Editores, 1982.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- LUCAS, Fábio. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- _____. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, série Rumos da Cultura Moderna nº 36, 1970.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____ e SEGHERS, Anna. *O escritor e o crítico*. Trad. de António Landeira e Carlos Araújo. Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- _____. “Arte livre ou arte dirigida?”, in *Revista Civilização Brasileira* nº 13. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 159.177
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70 - fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Seleção de textos Arthur Nestrovski. Trad. de Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix: Universidade de São Paulo, 1982.
- Nosso século – 1960/1980*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- NUNES, Benedito. “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, in PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário* São Paulo: LR Editores, 1982.
- PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Estética - teoria da formatividade*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PICON, Gaëton. *O escritor e sua sombra*. Trad. de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970.
- PLATÃO. *A república*. Trad. de Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, 1956.
- PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete *et alii*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- RIEDEL, Dierce Cortês (org.). *Narrativa - Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SÁBATO, Ernesto. *Nós e o universo*. Trad. de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64”. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. “Fechado para balanço”, in PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário* São Paulo: LR Editores, 1982.
- SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. de Antônio Chelini *et alii*. São Paulo: Cultrix, 10^a ed., [s/d].
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “O estilo narrativo de Machado de Assis”, in SOUZA, Ronaldo de Melo e *et alii*. *Machado de Assis – uma revisão*. Rio de Janeiro: In-fólio, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária - polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura - formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro *et alii*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- VASSALO, Ligia (org.). *Narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras - itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 2ª ed., 1955.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.