

**RAIANE CORDEIRO DE SOUZA MOREIRA**

**FABIANO E MACABÉA: A MOLDAGEM DA TERRA DURA DO SERTÃO**

**Dissertação apresentada à  
Universidade Federal de Viçosa, como  
parte das exigências do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, para  
obtenção do título de *Magister  
Scientiae*.**

**VIÇOSA  
MINAS GERAIS- BRASIL  
2011**

**RAIANE CORDEIRO DE SOUZA MOREIRA**

***FABIANO E MACABÉA: A MOLDAGEM DA TERRA DURA DO SERTÃO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de fevereiro de 2011

---

Profª. Thereza da Conceição Aparecida Domingues

---

Prof. Angelo Adriano Faria de Assis  
(Coorientador)

---

Prof. Nilson Aduino Guimarães da Silva

---

Profª Maria Cristina Pimentel Campos  
(Orientadora)

*Uma cidade é construída por  
diferentes tipos de homens;  
pessoas iguais não podem  
fazê-la existir.*

Aristóteles

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos, professores, funcionários do departamento de Letras, colegas de curso e amigos que, de alguma maneira, me ajudaram a superar as dificuldades para a realização deste sonho.

Ao programa de Bolsas REUNI/CAPES, pelo apoio financeiro ao meu projeto.

Aos professores Nilson Adauto, Angelo Adriano e Thereza Domingues que, prontamente, se dispuseram a fazer parte da Banca Examinadora deste trabalho, acrescentando a ele o profissionalismo que permeia suas carreiras.

Em especial ao meu marido, Gustavo, pelo apoio incondicional e, principalmente, por me fazer enxergar além do que se pode ver.

Ao meu filhinho, Arthur, por superar as minhas ausências com seu sorriso de criança.

A meus pais e irmãos, pelo incentivo de uma vida inteira.

A minha sogra, por despertar em mim o gosto pela Literatura.

Aos tios Renato e Lulude, pelo carinho desde a época da graduação.

E, finalmente, à professora Maria Cristina Pimentel Campos, mais que orientadora, amiga e conselheira nas horas de necessidade, acreditando sempre em meu potencial.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUÇÃO.....	01
1. Literatura e sociedade: a realidade através da pluralidade de discursos e comportamentos.....	13
1.1. Origens e reflexos dos comportamentos psicoemocionais das personagens.....	25
1.2. A palavra: arena onde se confrontam os valores sociais.....	30
1.3. O silêncio textual: revelando o antidiscurso.....	34
2. <i>Vidas secas</i> : um ciclo em movimento.....	41
2.1. A publicação de <i>Vidas secas</i> : uma literatura sem bijuterias.....	41
2.2. Tempo e espaço: a circularidade da obra .....	42
2.3. Os capítulos-quadros: a vida em fragmentos.....	45
2.4. O foco narrativo.....	47
3. <i>A hora da estrela</i> : o silêncio discursivo.....	49
3.1. Clarice Lispector: a reinvenção do mistério.....	54
3.2. A construção de <i>A hora da estrela</i> .....	57
3.2.1. A relação narrador/personagem.....	58
3.2.2. A relação narrador/texto/leitor.....	62
4. A delimitação das personagens de Clarice Lispector e Graciliano Ramos.....	67
4.1. A contextualização das expressões verbalizadas (ou não) de Fabiano e Macabéa.....	67
4.2. Os sonhos de Fabiano e Macabéa: a vida em potencial.....	75
4.3. O universo interior das personagens: o avesso do avesso.....	79
Considerações finais.....	84
Referências bibliográficas.....	87

## RESUMO

MOREIRA, Raiane Cordeiro de Souza M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2011. **Fabiano e Macabéa: a moldagem da terra dura do sertão.** Orientadora: Maria Cristina Pimentel Campos. Co-orientadores: Ângelo Adriano Faria de Assis e Gerson Luiz Roani.

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo comparativo entre as obras *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, dando ênfase à trajetória existencial das personagens de Fabiano e de Macabéa, no que se refere à figura do indivíduo isolado, alienado, hermético, por decorrência de um ambiente pouco estimulante, seco, árido. Pensando na modernidade e em todos os aspectos que a envolve, seja de ordem econômica, social e política, torna-se imprescindível a análise do ser humano, identificando sua relação tanto com o meio social quanto com o natural. Busca-se investigar, através de uma visão bakhtiniana, sob o viés do dialogismo, como se revelaria esse indivíduo colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Seria ele sufocado por esse meio, engolido por ele? Seria um dos agentes modificadores, que tornaria a sociedade uma entidade em mutação contínua, globalizada, pluricultural? Ainda como possibilidade, questiona-se se o sertanejo, ao se transferir para a metrópole, na ânsia de perspectivas de melhoria de vida, seria um ser adaptado ou marginalizado ao novo ambiente social, tornando-se, talvez, mais um elemento de exclusão social. Na formação das novas identidades advindas do meio, poder-se-á constatar uma desconstrução do ser humano exposto a outro meio diferente daquele de origem. Na verdade, o que se percebe é que existem valores e representações do mundo que acabam por excluir as pessoas. Os excluídos não são simplesmente rejeitados fisicamente, geograficamente ou materialmente, não somente do mercado de trabalho e de suas trocas, mas de todas as riquezas espirituais, visto que seus valores não são reconhecidos, ou seja, há, também, uma exclusão cultural.

## ABSTRACT

MOREIRA, Raiane Cordeiro de Souza M.Sc. Universidade Federal de Viçosa, February, 2011. **Fabiano e Macabéa: a moldagem da terra dura do sertão**. Advisor: Maria Cristina Pimentel Campos. Co-Advisors: Angelo Adriano Faria de Assis and Gerson Luiz Roani.

The objective of this research is to develop a comparative study between the literary works *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos and *A Hora da Estrela*, by Clarice Lispector, emphasizing the existential path pursued by the characters Fabiano and Macabea, in relation to the figure of isolated, alienated and hermetic human beings, as a result of a dry, arid, and little stimulating environment. Taking into account modernity and the aspects that it involves, concerning the economic, social and political order, it is fundamental to analyze the human being related to the social and natural environment. This analysis attempts to investigate, under Bakhtin's perspective of dialogism, how this individual would reveal himself when set against the crowd or the anonymous and impersonal metropolis. Would he be overwhelmed by this environment or swallowed up by it? Would it be one of the modifying agents, which would make society an entity of an ever-changing, globalized and multicultural world? Still as a possibility, a question arises about the country man's condition, when moving into the big city, eager to improve his life style, would he be adapted to a new social environment or marginalized, becoming, perhaps, one more element of social exclusion. In the formation of new social identities, there may be a deconstruction of the human being exposed to another environment different from his origin. In fact, what we perceive is that there are values and representations of the world that end up by excluding some people. The excluded ones are not simply physically or geographically rejected, not only from the market and from its exchanges, but from all spiritual richness, since their values are not recognized and, as such, they also suffer from cultural exclusion.





## INTRODUÇÃO

A Literatura reflete a vida, a sociedade, o meio social, tanto no momento em que o autor faz disso seu objetivo principal, quanto no momento em que se entrevê na obra características de microcosmos fictícios análogos à realidade circundante de lugares e épocas distintos. Essa perspectiva é ressaltada por Antonio Candido, quando ele aborda as relações entre o artista e o meio, o escritor e sua arte, na obra *Literatura e Sociedade*:

O poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (CANDIDO, 2000, p.18).

Ora, o escritor apresenta sempre um olhar crítico sobre a sociedade. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1995), a literatura brasileira, em particular, assiste, a partir da terceira década do século XX, à substituição do trabalho destruidor (tão presente na primeira fase modernista) pelo trabalho construtivo, ou seja, a piada virulenta cede lugar à seriedade nas discussões, surgem preocupações novas, de toda ordem: de um lado, no sentido do avanço no nível político, social e econômico; do outro, na atenção pelos problemas religiosos e filosóficos.

O segundo tempo modernista configura-se, assim, como período de “construção”. Acontecimentos no cenário político brasileiro levam os escritores a uma literatura mais social, mais reflexiva. O universo temático se amplia e os artistas passam a preocupar-se mais com o destino dos homens, com o “estar-no-mundo”. Amplia-se a temática na direção da inquietação filosófica e religiosa, ao mesmo tempo em que a prosa alarga a sua área de interesse para incluir preocupações novas de ordem política, social e econômica, humana e espiritual. Sobressai-se nesta época a obra de Graciliano Ramos, nordestino que se separa dos demais por preferir extrair suas matérias do nada, do “improvável”. *Vidas secas* (1938) é a representação ideal desse espírito insatisfeito. Ao construir *Vidas secas*, com ênfase na personagem Fabiano, o escritor mostra um discurso poderoso “através de personagens quase incapazes de falar” (CANDIDO, 2006, p. 145). Assim, consegue ressaltar a humanidade daqueles que estão nos níveis

sociais e culturais mais humildes. Graciliano, dessa forma, dá voz aos que mal sabem perceber os próprios sentimentos.

Na terceira fase, a literatura brasileira, assim como o cenário sócio-político, passa por transformações. A prosa, tanto no romance quanto nos contos, busca uma literatura intimista, de sondagem psicológica, introspectiva, com destaque para Clarice Lispector e a personagem Macabéa, da obra *A hora da estrela* (1977). Criada através de contradições, a personagem reúne em si todo tipo de falta: econômica, física, alimentar e intelectual, de saúde e de costumes.

Dessa forma, os escritores modernistas, tanto os da segunda, quanto os da terceira fase, adotam uma nova postura temática: questionar mais a realidade e a si mesmos enquanto indivíduos. Mostram uma tentativa de interpretar o “estar-no-mundo”, seu papel de escritor e o aprofundamento das relações do eu com o mundo.

Considerando-se as características da Literatura Modernista, em suas três fases, na perspectiva crítica da interação homem e sociedade, este estudo, de caráter comparativo, prevê a análise das trajetórias de Fabiano, protagonista da obra *Vidas secas* de Graciliano Ramos e Macabéa, personagem principal de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Ambas as personagens são retirantes. Ele, Fabiano, sujeito fechado, tolhido pelo meio, pelo sertão, incomunicável, alheio. Ela, Macabéa, vítima da articulação malfadada da vida, envolvida pela solidão do homem moderno, pela complexidade da existência humana, pela exclusão social. Os dois são cercados pelas maneiras deterioradas através das quais os gestos humanos se cosem e (des) cosem num tecido em que natureza e cultura se confundem em aspereza, esterilidade, animalidade, azedume, seca, alheamento, vazio e todo tipo de carência (verbal, física, emocional, psíquica, afetiva e biológica).

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos, peculiarmente, leva ao limite o clima de tensão presente nas relações entre o homem e o meio natural, o homem e o meio social. Mostra que essas tensões são capazes de moldar personalidades, transformar comportamentos e, até mesmo, gerar violência. A luta pela sobrevivência é o ponto essencial de Fabiano. Segundo Sodré (1995), Graciliano Ramos, minucioso e exato no traço, reconstitui a paisagem física muito menos que a paisagem humana, mas mostra na segunda a influência da primeira, como nos quadros da seca. Para o crítico, o regionalista, de uma maneira geral, entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence. A natureza absorve, na ficção regionalista, o papel do homem, e este vive

em função dela, esmagado pela sua imponência. Seriam traços da literatura naturalista, a que podemos chamar de neonaturalismo dentro da estética modernista.

O crítico Alceu Amoroso Lima, sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, refere-se à década de 30, quando a obra de Graciliano Ramos ganha destaque, como o momento em que a hora das coisas bonitas já não existe. Com efeito, um grupo de escritores nordestinos mobilizou-se para tomar os problemas da região como pano de fundo de sua experiência literária. *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, é considerada o marco inicial do ciclo do romance regionalista nordestino.

Ora, desde o Romantismo, o regionalismo se constituiu num dos filões temáticos mais explorados pelos escritores brasileiros. A convicção de que o verdadeiro Brasil é o do sertão é decorrência do modo como se processou a colonização portuguesa, que procurou se concentrar no litoral, dada a dificuldade de penetração no interior do país. Essa convicção, de fundo nacionalista, reforça-se com a Independência, levando escritores a enveredar pelo sertanismo. José de Alencar (*O sertanejo*, 1876) e Franklin Távora (*O cabeleira*, 1876) são os escritores que melhor representam essa tendência. No Realismo, em sintonia com a teoria do determinismo que influencia a estética, o regionalismo se “desidealiza”. Os autores mostram-se agora empenhados em revelar como a realidade é influenciada por pressões exercidas pelo meio, pela raça e pelo momento histórico. Escritores como Rodolfo Teófilo (*A fome*, 1888), Domingos Olímpio (*Luzia Homem*, 1903) e, principalmente, Oliveira Paiva (*D. Guidinha do Poço*, 1891, publicado em 1952) passam a denunciar aspectos retrógrados de nossa organização rural, como o regime de apropriação da terra, o aproveitamento e a transformação dos recursos naturais, a permanência das relações de trabalhos nos mesmos moldes da era colonial.

A prosa pré-modernista ainda alinhada com a concepção de arte como instrumento de crítica social, instaurada pelo Realismo, alargou essa visão problematizadora da sociedade rural brasileira, incorporando ao texto literário as particularidades sintáticas, fonéticas e vocabulares do falar regional. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, já anunciava o que, mais tarde, viria a ser denominada “geração de 30”, fase regionalista do modernismo brasileiro.

Representante desta fase, Graciliano Ramos, ao construir a obra *Vidas secas*, analisa traços de isolamento das personagens diante do mundo. Assim, visualiza-se o discurso indireto livre, que cria uma convergência solidária entre a expressão do narrador e a da personagem. Falas ou pensamentos dos membros da família sertaneja (incluindo a cachorra

Baleia) vêm inseridos no relato do narrador, o que permite ao autor sondar verticalmente o universo mental das personagens para revelar o quanto ele se encontra esgarçado.

É importante que se destaque igualmente o fenômeno do mutismo introspectivo das personagens. Silenciosas e circunspetas, elas substituem o diálogo, forma mais natural de trocarem informações, pela linguagem gestual ou gutural. Para compensar a quase ausência de diálogos, o narrador registra, com absoluto poder de síntese, planos da realidade exterior, atos, gestos e movimentos das personagens.

Ainda em *Vidas secas*, dentro do aspecto de circularidade, de fuga, percebe-se que a família de Fabiano, na tentativa de se transferir para o sul, como acontece com milhares de nordestinos em busca de uma vida mais razoável, precisa de ter a consciência de que um retorno ao passado seria impraticável, pois seria buscar a seca, a fome, a miséria. Huysssem (2000), na obra *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, apresenta-nos uma colocação interessante a respeito desse crescente deslocamento em direção às grandes metrópoles:

Numa era de limpezas étnicas e crises de refugiados, migrações em massa e mobilidade global para um número cada vez maior de pessoas, experiências de deslocamento, realocação, migração e diásporas parecem não mais a exceção e sim a regra. Mas tais fenômenos sozinhos não contam toda a estória. Na medida em que as barreiras espaciais se enfraquecem e o próprio espaço é globalizado por um tempo cada vez mais comprimido, um novo tipo de incômodo está se enraizando no coração das metrópoles. [...] quanto mais rápidos somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto

(HUYSSSEM, 2000, p. 31, 32).

Por outro lado, a obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, enquadra-se num momento em que os escritores buscavam uma literatura mais ligada à análise psicológica da personagem: Clarice mostra uma relação visceral de Macabéa com o mundo. Desligada da vida e de si mesma, a principal característica de Macabéa é a sua completa alienação. Ela se torna aos próprios olhos “impossível, grotesca e maldita” (SPERBER, 1983, p. 156). A moça de fisionomia desfavorecida mora numa pensão em companhia de quatro moças que são balconistas nas Lojas Americanas (Maria da Penha, Maria da Graça, Maria José e Maria). Macabéa recebe o apelido de Maca e é a protagonista da história. O nome Macabéa sugere uma possível alusão aos sete macabeus bíblicos, criaturas teimosas e destemidas demasiadamente no enfrentamento do mundo. No entanto, a alusão parece se

fazer pelo lado do avesso. Ao retratar Macabéa, Clarice Lispector coloca em questionamento justamente o cotidiano alienado, de indivíduos herméticos que não se descobrem como cidadãos. É a repercussão deste cotidiano nas pessoas que preocupa a autora, sendo, assim, altamente comprometida com o homem e a sua realidade. Inserir Macabéa numa grande metrópole seria imaginar que este ambiente possa representar um lócus onde seres díspares se adaptariam a uma vida social comum?

Macabéa é uma personagem passível ao adestramento. Até mesmo os anúncios que coleciona dão a tônica dessa passividade, ela que está sempre disposta a obedecer. Propensa à disciplina, e o corpo dela dá conta disto, a personagem em *A hora da estrela* sofre, portanto, os procedimentos narrativos que resultam em sua anulação no texto. De “esvoaçada magreza” (LISPECTOR, 1998, p.19), grande parte da invisibilidade da protagonista na obra passa, metaforicamente, pela insuficiência do corpo dela. O próprio fato de possuir ovários “murchos” já é indício de sua falta, impedida de continuar na cadeia da perpetuação.

Suficiente o bastante para encerrar-se em si, ela, para se aquecer nas noites frias de inverno, “enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor” (LISPECTOR, 1998, p.24). Desde sempre “ilhada” e fadada ao fracasso, a primeira imagem da protagonista é assim anunciada pelo narrador: “[...] numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p.12).

Do ponto de vista sensorial, nem a cor, nem o cheiro, nem o gosto, eventualmente a ela associados, são agradáveis. Na verdade, somente no momento da morte é que Macabéa mostra a grandeza do seu ser, sempre diminuído, fruto de preconceito, sumido frente às disparidades da cidade grande, a qual em vários momentos se mostra mais árida que o sertão. Macabéa representa o nordestino, visto fora de seu espaço natural, sem apoio de seu grupo, perdido na cidade. Morre atropelada pela velocidade do progresso da cidade grande, à qual não soube se adaptar, animal frágil e do mato que era.

Ora, o que se confirma no contato entre os protagonistas de Clarice Lispector e Graciliano Ramos, que se aproximam pelo sofrimento trazido pela mudança radical no ritmo de vida, é a dificuldade de se adaptar a um meio inóspito, que valoriza muito pouco o que eles carregam de herança cultural, conforme afirma Marx e Engels sobre a modernidade:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos. Todas as relações fixas e congeladas [...] são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar

(MARX, ENGELS, 1990, p.69).

De fato, o que se percebe é que existem valores e representações do mundo que acabam por excluir as pessoas. Os excluídos não são simplesmente rejeitados fisicamente, geograficamente ou materialmente, não somente do mercado e de suas trocas, mas de todas as riquezas espirituais, seus valores não são reconhecidos, ou seja, há, também, uma exclusão cultural.

Ginzburg (2001) nos dá a perfeita idéia do sertanejo retirante, quando retrata a idéia que Voltaire apresenta sobre os selvagens:

Entendeis por selvagens certos aldeões que vivem em cabanas com suas mulheres e alguns animais, incessantemente expostos à inclemência das estações; que não conhecem nada além da terra que os nutre, e o mercado aonde às vezes vão vender seus produtos e comprar alguma roupa rústica; que falam um linguajar que nas cidades não se entende; que têm poucas idéias e, por conseguinte, poucos instrumentos para expressá-las; que são sujeitos, sem que saibam porquê, a um funcionário a quem levam todos os anos a metade do que ganharam com o suor do rosto

(GINZBURG, 2001, p 31).

O que se observa na modernidade em relação a essa segregação retoma as ideias de Voltaire, uma vez que esta situação tende a criar, universalmente, indivíduos inteiramente desnecessários ao universo produtivo, para os quais parece não haver mais possibilidades de inserção. Poder-se-ia dizer que os novos excluídos são seres descartáveis, inadaptáveis, solitários.

Como assinala Berman (2007), na obra *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, a cidade moderna é um ambiente que:

[...] promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos tudo o que sabemos tudo o que somos [...] pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia

(BERMAN, 2007, p. 24).

Ao perceber que o passado é um tempo que não pode ser resgatado, os retirantes têm que procurar formas de sobreviver em meio à lógica moderna; ameaçados de degradação, precisam de se assimilar à sociedade. Ainda imbuídos de valores antigos, mas vivendo em meio à modernidade crescente, precisam reconstruir seu lugar. Sem dominar os códigos da cidade, resta, para eles, uma existência mesquinha e, às vezes, pouco duradoura.

A partir dessa reflexão, buscar-se-á a análise das personagens de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, que, caracteristicamente retirantes, seguem para as grandes metrópoles e se deparam com a própria lei que rege a geografia dos seres vivos: a idéia de que pode existir um meio dotado de uma potência capaz de agrupar e de manter juntos seres heterogêneos sem coabitação e correlação recíproca.

Sendo assim, busca-se investigar como se revelaria o sertanejo retirante, através da análise das personagens de Macabéa e Fabiano, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Seria ele sufocado e engolido pelo meio? Seria um dos agentes modificadores, que tornaria a sociedade uma entidade em mutação contínua, globalizada, pluricultural? Ainda como possibilidade, o sertanejo, ao se transferir para a metrópole, na ânsia de perspectivas de melhoria de vida, seria um ser adaptado ao novo meio social ou marginalizado, tornando-se um elemento de inclusão ou exclusão social? Na formação das novas identidades advindas do meio, poderá haver uma desconstrução do ser humano exposto a outro meio diferente daquele de origem?

De acordo com a ótica de Giddens (2002):

Em certo sentido, o indivíduo não existia nas culturas tradicionais, e a individualidade não era prezada. Só com o surgimento das sociedades modernas e, mais particularmente, com a diferenciação da divisão do trabalho, foi que o indivíduo separado se tornou um ponto de atenção (GIDDENS, 2002, p. 74).

Dessa forma, o indivíduo deve enfrentar novos riscos decorrentes da ruptura com os padrões estabelecidos de comportamento\_ inclusive correr o risco de as coisas piorarem. Assim argumenta Giddens em *Modernidade e identidade* (2002), ao comentar a trajetória que o homem moderno atravessa: “Para que sua vida mude para melhor, você precisa arriscar, você deve sair de seu caminho, encontrar novas pessoas, explorar novas ideias e mover-se por vias pouco conhecidas” (GIDDENS, 2002, p. 77).

A partir desse ponto de vista, é importante ressaltar os pensadores “pós-estruturalistas”, que têm constantemente enfatizado essa visão de uma linguagem e de

um mundo descentrados. Foucault (1971), por exemplo, vê as ciências humanas não em termos de uma história, de uma gênese centralizadora, mas em termos da dimensão espacial de uma arqueologia onde um discurso inconsciente constantemente reordenado age como algo determinante. Da mesma forma que Foucault, Derrida (1970) refere-se constantemente à noção de descentramento. Em um determinado momento da história do ocidente, a noção de um centro começa a deteriorar-se, conclui Derrida:

A partir deste momento, tornou-se necessário começar a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado em termos de um estar – presente, que o centro não tinha uma localização natural, que não se tratava de um ponto fixo, mas de uma função, uma espécie de não local onde ocorria um número infinito de substituições de signos. Esse foi o momento em que a linguagem manifesta-se como problemática universal: o momento em que, na ausência de um centro ou de uma origem, tudo se torna discurso- uma vez que se entenda o sentido dessa palavra- isto é, quando tudo se torna um sistema onde o significado central, o significado original e transcendental, nunca está absolutamente presente a não ser em um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende o domínio e o jogo da significação até o infinito

(DERRIDA, 1971, p. 249).

Bellei (1984, p. 317), no artigo *Um novo humanismo: formas de descentramento*, apoiando-se nos pressupostos destes teóricos pós- estruturalistas, argumenta: “É preciso encontrar novos símbolos para um humanismo que já não antropocêntrico, histórico e realista, e para um homem que se viu, de súbito, deslocado da posição central em que o imaginou Leonardo da Vinci”. É preciso, assim, desconstruir, “deslocar” para, depois, reconstruir. É justamente nesse sentido que as artes brasileiras trabalham desde as primeiras décadas do século XX, com o advento do Modernismo.

Dessa forma, temos como objetivo realizar um estudo comparativo entre as obras *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *A Hora da estrela*, de Clarice Lispector, dando ênfase à trajetória existencial das personagens de Fabiano e de Macabéa, no que se refere à figura do indivíduo isolado, alienado, hermético, por decorrência de um ambiente desumano, hostil, seco, árido.

A preocupação com o destino dos homens e com o “estar no mundo”, características tão marcantes dos escritores modernistas, justifica esta pesquisa, que busca retratar o clima de tensão presente nas relações entre o homem e o meio natural, o homem e o meio social. Ao analisar personagens como Fabiano e Macabéa, pretende-se



mostrar o cotidiano inglório de pessoas que não ocupam sequer um papel na sociedade. São os “diferentes”, aqueles que por algum motivo nos faz repensar nossos gestos e atitudes, nos faz constrangidos e ao mesmo tempo, nos faz crescer maiores, à altura da vida, nos faz “aceitar como possível e aceitável no organismo da comunidade aquele que costuma ser estigmatizado - e que por isto é marginalizado” (SPERBER, 1983, p. 161).

Vale ressaltar que o *corpus* desta pesquisa constitui-se de duas obras que têm sido o alvo de estudos críticos que focalizam o homem e a sociedade, ou seja, a expressão da vida em potencial. Nesse sentido, ao se propor a análise da trajetória das personagens retirantes em busca constante do êxodo do sertão para a urbes, visualiza-se a projeção delas no ambiente desejado que pode ser tanto de inclusão quanto de maior alienação. É este ponto de adaptação ou não ao sistema urbano, isto é, a grande preocupação político-social dos tempos atuais sobre a questão da inclusão, que constitui a contribuição maior deste trabalho à fortuna crítica dos autores estudados. Além do mais, os problemas sociais retratados através das obras produzem um efeito surpreendente nos pequenos ambientes e na própria intimidade do leitor, que se conscientiza das condições do homem em sociedade, buscando assim uma transformação. A atualidade temática presente nas duas obras analisadas é instigante e de certa forma recai um “sentimento de culpa” sobre quem observa o indivíduo inconsciente de sua miséria. São personagens que levam o leitor a (re) ver, (re) pensar e mesmo a (re)agir diante das turbulências pelas quais atravessa. E somos nós, leitores, que diante destas personagens “ingênuas” de uma ordem social, sentimos a necessidade de uma identidade entre o outro e o eu. Esse sentimento (re) instaura em todos nós um mundo onde se faz necessário pensar o diferente, onde se faz imprescindível doar desinteressadamente.

Justifica-se, ainda, por estar vinculada ao Grupo de Pesquisa “Estudos Comparativos” e inserida na Linha de Pesquisa “Literatura, Cultura e Sociedade” do Programa de Mestrado em Letras-Estudos Literários, do DLA/UFV. O estudo do literário a partir da interlocução com outros campos do conhecimento humano, como a Sociologia, a Psicologia, a História, faz-se relevante no aprofundamento das reflexões desse Grupo de Pesquisa, assim como no desenvolvimento da Linha de Pesquisa do Programa de mestrado em Letras do DLA-UFV “Literatura, Cultura e Sociedade”.

Para a condução do estudo, torna-se significativa a fundamentação teórica baseada primeiramente nas abordagens de Bakhtin (1978, 1981, 2002, 2003,2004), visto

a importância dos textos de teor marxista, através dos quais ele busca observar o mundo de um ponto de vista que permite captar da melhor forma o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade, priorizando a interação social. Nesse sentido, cabe analisar as idéias de Bakhtin sobre o homem e a vida, que, na visão do teórico, são caracterizadas pelo princípio dialógico. A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua constituição. Como afirma o teórico, a vida é dialógica por natureza. Assim, a dialogia é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um mesmo campo de visão:

Na vida agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem

(BAKHTIN, 2006, p.35-36).

Bakhtin argumenta que cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo, e que cada um de nós é responsável ou “respondível” por nossas atividades. Estas ocorrem nas fronteiras entre o eu e o outro, e, portanto, a comunicação entre as pessoas tem uma importância fundamental.

Analisar Fabiano e Macabéa através de uma visão bakhtiniana remete-nos a perceber a diversidade social de tipos de linguagens, a que podemos denominar heteroglossia. Mesmo diante das limitações a que a estas personagens são impostas, percebemos neles sonhos por se realizar, vontades, desejos de outra vida. Através dos códigos de linguagem, sejam verbais ou não, poderemos traçar um perfil mais amplo destas personagens, levando em conta o comportamento psicoemocional e social delas, num contexto em que a palavra funciona, na lógica proposta por Bakhtin, como indicador das mudanças.

Refletindo sobre o romance moderno, nos deparamos aqui com duas personagens que apresentam uma complicação crescente no lado psicológico. Devido a esse aspecto, os romances em que estão inseridas sofrem uma consequente e inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização, denominado na obra *A personagem de ficção* (CANDIDO, 2000), como romances de enredo simples com personagens complicadas, complexas. Personagens estas que, como seres complicados, não se esgotam nos traços físicos, mas têm certos poços profundos, de onde podem jorrar, a cada instante, o desconhecido e o mistério.

O isolamento e o universo desconhecido a que se subordinam as personagens analisadas remetem a Freud em *Psicologia de massas e análise do eu*. Segundo Freud, os dois campos - o social e o individual - são vistos como absolutamente contínuos; toda a psicologia humana, isso é afirmado, deve ser psicologia do homem associado, visto que o homem como animal solitário é algo desconhecido para nós e todo indivíduo deve apresentar as reações características do animal social.

A ampla visão sobre a modernidade, principalmente nos escritos de Stuart Hall (2005) e de Bauman, (2009) auxilia na compreensão do envolvimento humano com o espaço social. Viver nesse mundo em dissonância envolve várias tensões e dificuldades distintas ao nível do eu. A primeira problemática é a que opõe unificação e fragmentação. A modernidade fragmenta, e, ao mesmo tempo, une. Em relação ao eu, torna-se complicado manter ou construir uma identidade diante das extensas mudanças que a modernização provoca. Numa ordem pós-tradicional, a sociedade apresenta um indeterminado número de possibilidades ao indivíduo. Nesse sentido, é interessante observar até que ponto essas possibilidades se tornam alienantes e opressoras, já que os sistemas sociais são espacialmente distantes de todos.

À proporção que vai se caracterizando o herói da modernidade (anti-herói por natureza), percebemos o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do texto moderno; na ótica lukacsiana, “é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento”. (LUKÁCS, 2000, p. 82). O maior dos heróis, segundo Lukács, “ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares” (LUKÁCS, 2000, p.65), o que confere ao indivíduo-herói moderno, certa dose de isolamento, a partir do qual se torna mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo.

Partindo principalmente dos pressupostos acima, essa dissertação se divide em quatro capítulos, todos voltados para a investigação da trajetória existencial das personagens Fabiano e Macabéa. Dessa forma, o primeiro capítulo trata da relação entre o homem e o meio social, e ainda, o homem e o meio natural. Ressalta-se a diversidade de comportamentos inseridos dentro do espaço social, o que, caracteristicamente, reflete a pluralidade de discursos.

No segundo e terceiro capítulos, procede-se à análise das personagens Fabiano e Macabéa, bem como alguns dados biográficos dos autores, contextualização das obras, e

ainda, o estudo do processo narrativo de ambos os textos, fatores que se tornam imprescindíveis quando se pretende traçar o perfil das personagens e a relação que elas mantêm com o espaço em que estão inseridas.

No quarto capítulo, delineiam-se as atitudes e as escolhas das personagens, focalizando, para tal, na linguagem (expressões verbalizadas ou não), nos sonhos e no universo interior das personagens, para que se concretize a proposta inicial deste trabalho, no que se refere à investigação da trajetória de dois migrantes nordestinos, Fabiano e Macabéa em busca de sobrevivência e de dignidade.

## **1. Literatura e Sociedade: a realidade através da pluralidade de discursos e comportamentos**

Na sociedade moderna, observa-se com certa frequência a tendência a analisar a obra literária como “ilustração” dos quadros sociais. Assim, tanto a Sociologia quanto as outras ciências sociais, geralmente, lançam mão do texto literário não em favor da discursividade; ao contrário, o texto representa para estas vertentes um indicador, um mero documento daquilo que acontece dentro da sociedade. Partindo desse pressuposto, a literatura, como espaço de liberdade e consciência crítica, fica “reduzida a instrumento de manipulação ideológica sob o véu da arte” (KOTHE, 2002, p. 13).

Por outro lado, observando a obra literária enquanto agente modificador da sociedade e formador de discursos exclui-se a possibilidade do “mero enfeite”, subestimada ao papel de preencher as tardes de uma “elite burguesa requintada e, ao mesmo tempo, alienada do poder político e da sociedade” (LIMA, 2002, p. 116).

Dessa maneira, Literatura e sociedade não devem ser analisadas separadamente. O que não implica em dizer que a Literatura apenas se alimenta de fatos sociais para se manter viva. Envolver-se com a Literatura significa manter certa cumplicidade com o discurso. E quando se pensa em discurso, fala-se em poder, em interesses sociais, políticos e econômicos. Sendo assim, ela pode ser considerada o espaço em que se experimenta a realidade, em que se permite uma introdução ao novo, o não-institucionalizado. É a partir dela que se cria espaço para o não-lugar, a não-representação.

Na Literatura, de um modo geral, percebemos textos construídos sobre a ruína do indivíduo, os quais refletem a decadência do ambiente social. A arte apresenta, assim, uma tentativa de reconciliação entre o indivíduo e a sociedade.

No Brasil, o rumo tomado pela sociedade ao longo dos tempos levou os artistas a reverem a Literatura. A apatia política, aliada ao conservadorismo, incitou os escritores, a partir do século XX, a tratarem mais abertamente temáticas de caráter denunciante: a tradição patriarcal, o preconceito de raça e classe, o indivíduo marginalizado, entre outras.

A partir desta época, percebemos características que nos levam a uma cultura pluralista e fragmentada. As diferenças passam a ser vistas como múltiplas e provisórias. Assim, os escritores e a Literatura de um modo geral procuram propor uma

sociedade em que a realidade social seja estruturada através da pluralidade de discursos e de comportamentos.

Linda Hutcheon (1988) analisa os valores que os textos literários adquirem ao produzir o que Derrida chama de “rupturas ou infrações”. Segundo a autora (1988, p. 79), “o que a prática estética” pós-moderna tem em comum com grande parte da teoria contemporânea (psicanalítica, linguística, filosófica, analítica, hermenêutica, pós-estruturalista, historiográfica, semiótica e de análise de discurso) é um interesse por estratégias interpretativas e pela localização dos enunciados verbais na ação social.

Ora, é difícil imaginar o ser humano desvinculado de seu espaço social. Nesse sentido, podemos entender o texto como elemento social da Literatura, visto ser instrumento mediador que faz com que a experiência vivida do poeta se comunique aos outros, ao público. Além do mais, a arte só assume um valor social a partir do vislumbramento da possibilidade de exercer certa influência. De acordo com os pressupostos de Luiz Costa Lima (2002, p. 127), “a obra literária é o instrumento ótico, construído pelos elementos técnicos da forma, através do qual o autor formula além do que percebe, além de suas próprias crenças”. Sob essa perspectiva, compreendemos a palavra e, conseqüentemente, a pluralidade de discursos que se criam ao redor dela, como fator que registra as menores variações das relações sociais. Todo o panorama social que se cria dentro de uma sociedade está regido pela interação verbal. Assim, na ótica bakhtiniana, a palavra, contextualizada, serve como indicador das mudanças. Todas as relações humanas traçadas dentro do espaço social estão principalmente no material verbal. De acordo com Bakhtin (2006), é a partir dessa visão que se constrói o ser social. O signo, para o teórico, se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes.

Ao se confrontar as ideias expressas acima e refletir sobre a inserção das duas personagens, Fabiano e Macabéa, num meio social que os repele, notamos, através de uma visão bakhtiniana, que é justamente através da percepção destes indivíduos como seres sociais movidos pela comunicação, ou paralisados pela falta dela, que temos a língua como refletora de conflitos sociais no interior do sistema de comunicação verbal.

Compartilhando com os pressupostos de Bakhtin (2006, p.14), a comunicação verbal é inseparável das outras formas de comunicação, já que “implica conceitos, relações de dominação e de resistência à hierarquia...”. Dessa forma, ver o homem como ser social implica em considerá-lo um indivíduo, capaz de se inserir em qualquer tipo de sociedade.

Fabiano e Macabéa, como seres sociais já inseridos ou em processo de se inserirem numa sociedade que os castiga pela falta da palavra – signo ideológico por excelência, que registra as menores variações das relações sociais – apontam para as idiosincrasias sociais. O silêncio textual dessas personagens sugere desligamento social. Eles são desprezados, humilhados, silenciados por um sistema social que não lhes oferece a oportunidade de “dizer”. Assim, o “não-dizer” das personagens sugere aceitação, submissão e passividade frente a uma situação de exclusão.

O próprio narrador de *A hora da estrela* aponta ser Macabéa uma pessoa sem qualquer articulação com as palavras: “Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz.” (LISPECTOR, 1998, p. 69)

Fabiano, por outro lado, via sua relação com a sociedade cada vez mais distante, visto que, diferentemente da protagonista de Clarice, tinha plena consciência de sua rudeza. Viviam longe dos homens e só se dava bem como os animais:

Montado, confundia-se como o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. [...] “Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas  
(RAMOS, 2006, p. 20).

Através da criação de obras marcadas por uma linguagem nova e especial, tanto Clarice quanto Graciliano buscam traduzir, através de Macabéa e Fabiano, a vida interior. Para tal, usam, entre outros, o recurso do discurso indireto livre, o qual nos permite, através do narrador, que capta com o monólogo interior seus conflitos íntimos, adentrar no interior dessas personagens e conhecer seus anseios e medos. Dessa maneira, ambos compõem textos com uma espécie de silêncio que deseja ser ouvido.

As relações sociais, dessa forma, dentro de uma sociedade materialista, são inteiramente interligadas às forças produtivas, que são responsáveis por propiciar aos homens a possibilidade de modificar essas relações. Dessa forma, os questionamentos sobre busca de identidade, autonomia, origem, transcendência, totalização - aspectos estes interrelacionados - levam a literatura e a arte, de uma maneira geral, a se vincularem ao humanismo liberal. Sem dúvida, essa postura interrogativa de

contestação da autoridade, sugerida por Clarice e Graciliano, são resultados de revolta descentralizada, onde se verifica a existência de um desafio a uma estrutura, denominada por Linda Hutcheon (1988), como modelos de unidade e ordem. Segundo a autora, essa dificuldade deve-se ao fato de a vida se tornar mais fragmentada e caótica, com a chegada da modernidade. “Se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna” (HUTCHEON, 1988, p. 85). Os espaços das margens e dos marginalizados relacionam-se com os conceitos de eterno e universal: “o local, o regional e o totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção” (HUTCHEON, 1988, p. 86).

Apesar da busca cada vez maior por pluralidade, após o advento do Modernismo, vive-se, ainda, uma vida local, com limitações sociais, financeiras, e até mesmo física. O indivíduo vivencia o dilema da intrusão da modernidade nas atividades locais, fator altamente perturbador, já que cabe a ele impor sua própria ordem a essa diversidade. Fechar-se para o mundo seria negativo, seria uma recusa a considerar seriamente posições e ideias divergentes daquelas que o indivíduo já tem; mas por outro ângulo, evitar a disparidade faz parte do casulo protetor que ajuda a sustentar a segurança ontológica. Obviamente, há amplas variações em termos de abertura dos indivíduos a novas formas de vida, e também no nível e na duração da dissonância que se é capaz de tolerar.

Na ótica de Giddens (2002), não se pode observar a diversidade contextual apenas como promotora de fragmentações. Essa diversidade também pode, pelo menos em muitas circunstâncias, “promover uma integração do eu. Uma pessoa pode fazer uso da diversidade a fim de criar uma auto-identidade distinta que incorpore positivamente elementos de diferentes ambientes numa narrativa integrada” (GIDDENS, 2002, p. 176).

Retomando a discussão acerca da personagem de Clarice Lispector, Macabéa, e do retirante construído por Graciliano Ramos, Fabiano, percebe-se evidentemente que a batalha travada entre fragmentação e unificação propostas pela modernidade deve-se ao fato de que somente uma pessoa cosmopolita ficaria à vontade numa variedade de contextos. Analisando a trajetória dessas duas personagens, fica evidenciada a discussão em Giddens a respeito desse deslocamento do sujeito dentro da sociedade moderna:



O indivíduo deixa de ser ele mesmo; adota inteiramente o tipo de personalidade que lhe é oferecido pelos padrões culturais; e, portanto, torna-se exatamente igual a todos os outros e ao que os outros esperam que ele seja. Esse mecanismo pode ser comparado à coloração protetora que alguns animais assumem. Eles parecem tão semelhantes ao seu entorno que só podem ser distinguidos dele com grandes dificuldades

(GIDDENS, 2002, p. 177).

A partir dessa perspectiva, o autor elucida que o que sobra do verdadeiro eu é “experimentado como vazio e inautêntico; e esse vácuo não pode ser preenchido pelos pseudo-eus exibidos pelo indivíduo em diferentes contextos” (GIDDENS, 2002, p. 177).

Ambas as personagens, Macabéa e Fabiano, experimentam sentimentos de impotência em relação a um universo social muito amplo e hostil. Contrastando com o mundo tradicional, em que o indivíduo tinha controle das influências que davam forma à sua vida, os indivíduos criados pela modernidade entregam o controle das circunstâncias de sua vida à sociedade, que o acua, oprime, massacra. O indivíduo sente-se privado de sua força, de seu poder de dominar a própria vida, como se percebe na fala de Macabéa: “\_ Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... Quer dizer não sei bem quem eu sou (LISPECTOR, 1978, p. 68). Em *Vidas secas*, Fabiano adota postura semelhante a de Macabéa. Sem saber o que realmente representa para si e para os filhos, questiona-se sobre sua condição humana: “\_ Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...] “ E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros” (RAMOS, 2006, p. 18). Adotando a postura dos teóricos da “sociedade de massa”, Giddens (2002, p.177) reforça: “É como se cada um fosse apenas um átomo numa vasta aglomeração de outros indivíduos”.

O comportamento social adotado pelas duas personagens reflete o papel que ocupam dentro da sociedade. Considerando ser praticamente impossível a existência do homem fora das relações que o ligam ao outro, essas duas personagens são construídas sob o signo da alienação, do distanciamento social. São assim, representantes do nordestino construído através de faltas, do “não ser”. São alienados já pelo fato de não conseguirem se comunicar. Para Todorov (1981, p. 318), “Viver significa participar de um diálogo, interrogar, escutar, estar de acordo”. Em Macabéa e Fabiano, percebemos um afastamento social, que os faz estigmatizados, marcados pela falta de envolvimento com o Outro.

Macabéa é o retrato da mulher solitária. Ironicamente, seu único contato com o mundo se faz pelo programa cultural da Rádio Relógio, que ela não chega a compreender. Uma descrição minuciosa da personagem, no capítulo “Jovem com ferrugem”, publicado na obra *Os pobres na literatura brasileira*, leva-nos a acreditar que tudo naquela moça era ao “avesso”:

Macabéa é tudo que é não: é feia-mas não chama a atenção, nem pela feiúra; não é branca, não é preta, não é mulata, é pardacenta, ou encardida, é tuberculosa - mas não sabe os riscos da doença; é burra-mas é datilógrafa, o que já é ter pelo menos o status de alfabetizada; é nordestina - mas vive na cidade do Rio de Janeiro; tem total inconsciência da sua condição. [...]. Enfim, tão jovem e já com ferrugem. (SPERBER, 1983, p. 155)

Macabéa é diferente no sentido mais radical do termo. É construída para representar a exclusão social: o físico, o grotesco, a condição feminina, a pobreza, o comportamento primitivo. O sentimento precário de identidade da personagem se manifesta diretamente na sua falta de familiaridade com o próprio corpo. Ela nunca se despe, raramente se lava e tem cheiro morrinhento. Na esfera da alteridade social, o outro indigesto, que não se enquadra nos moldes tradicionais da sociedade, contrariando as expectativas do grupo social a que pertence, converte-se no outro excluído.

Entender o feminino proposto por Clarice vai além de simplesmente entender as teorias feministas. Clarice expõe a tentativa de tolerar e interpretar a ambivalência, a multiplicidade. Ao inserir Macabéa num ambiente totalmente inóspito, a autora enfatiza a necessidade de saber ser mulher numa sociedade feita para homens.

Ao descrever Macabéa como uma “incompetente para a vida”, Clarice inclui na luta de classes, a incompetência feminina: A moça “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Retomando Sperber, observa-se que:

Macabéa, feita de contradições, reúne em si a pobreza econômica, física, alimentar e intelectual, de saúde, de costumes, de lazer, sempre segundo os padrões dominantes. Além disto, é mulher, meio mestiça na raça e na religião. Ela é minoria. Representa, pois, os grupos minorizados. Por isto não tem espaço na sociedade  
(SPERBER, 1983, p. 155).

A moça nordestina é símbolo de fraqueza. Ela se vê como alguém que não precisa vencer na vida. Assim, tudo nela se dá pelas avessas. Como não obtém respostas para as perguntas que faz, tem sempre uma relação visceral, de onde provém a náusea que ela sente em relação a si mesma, traduzida como expressão do grotesco, do impossível, do maldito. Na verdade, a falta de vitalidade de Macabéa, aliada à sua inconsciência já a destinam à morte. Não por acaso, Macabéa morre quase no instante em que é forçada a se reconhecer como infeliz: “só então vira que a sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que até então se julgara feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 79).

Através da descrição física de Macabéa apresentada por Clarice podemos nos remeter ao conceito de grotesco proposto por Rabelais em sua obra. O corpo grotesco para Rabelais sugere algo inacabado, que está sempre em estado de construção. Assim Clarice imagina sua personagem: inacabada, esperando sempre um acontecimento, algo que transforme sua vida. Também a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo, as quais se fundem numa única imagem: “Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carnes” (LISPECTOR, 1998, p. 62).

As imagens grotescas, voltando ao que elabora Bakhtin sobre Rabelais (2002, p. 278), “constroem um corpo bicorporal, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho”. Assim, diferentemente do que se vê representado pelo cânone, Clarice nos apresenta, através de uma visão distorcida e grotesca da realidade, uma personagem que simboliza incompletude. O próprio corpo, de acordo com os moldes modernos, deveria representar algo perfeitamente pronto, acabado, bem delimitado, individual. No entanto, Macabéa é vazia, está à espera de algo que preencha sua parca existência. Apresenta todos os sinais que denotam o inacabado, o despreparo do corpo para perpetuar a vida (possui ovários murchos, sendo incapaz de criar outro ser, de se subdividir).

Clarice, seguindo uma linha rabelaisiana, mostra a morte coincidindo com o nascimento. Macabéa morre e faz nascer uma nova esperança dentro da sociedade. A morte daquela moça infeliz incomoda mais que a apagada vida que nos é apresentada. O elemento grotesco perpassa toda a obra: gestos simples que equivalem às necessidades naturais do ser humano caracterizam a natureza grotesca da moça:

Esqueci de dizer que às vezes a datilógrafa tinha enjoão para comer. Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido gato frito. Assustou-se para sempre. Perdeu o apetite, só tinha a grande fome. Parecia-lhe que havia cometido um crime e que comera um anjo frito, as asas estalando entre os dentes.

(LISPECTOR, 1998, p. 39)

Ao ser atropelada Macabéa nos dá a perfeita ideia do ser grotesco que representa: acomoda o corpo em posição fetal, sugerindo volta às origens, morte e renascimento, uma vida nova. E justamente na hora da morte Macabéa pensa como será sua vida, e num rasgo de consciência, pergunta: “\_ Quanto ao futuro.” (Lispector, 1988, p. 85). Macabéa não terá futuro, no entanto nos fará repensar o nosso futuro. É interessante atentar para a maneira como a nordestina faz a pergunta: ao invés de usar a interrogação, temos propositalmente o ponto final, que sugere o não dizer, o não questionar. O não-ser de Macabéa, assim, representa o não ser do Nordeste, como aponta Portella, “o retrato sem retoques é a decidida renúncia do sublime” (SPERBER, 1983, p. 157). No entanto, Macabéa se apresenta como um ser desligado do mundo e de si mesma, ela quase não tem memória de passado, nem de presente social, não está inserida na história. Na perda de sentido histórico para sua vida, aliena-se de si mesma. Clarice coloca Macabéa num cotidiano inglório, mostrando-a como alguém sem um papel na história e nem mesmo na luta de classes. O silêncio, o impossível de ser dito, ou sobre o que não se pode falar, o interdito, é um ponto de fuga que se revela em Clarice Lispector.

O discurso clariceano, de caráter aparentemente apenas introspectivo, se revela questionador do mundo organizado e da cultura do dominante, resgatando do preconceito os ofendidos e humilhados: “Esta é a forma de resistência dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são.” (SPERBER, 1983, p. 160).

As personagens de Clarice, que configuram o não-lugar, a não-representação, encontram-se a uma época em que a diluição do tudo se configura na inevitável experiência do nada. Este vácuo deixado pela fragmentação das certezas pode ser a transição para o começo de se tentar reorganizar o que se perdeu.

Similarmente, ao analisar Fabiano dentro do espaço social, percebemos nele um “bicho acuado”, “arredio”. A dificuldade de interação, imposta pela geografia, cresce em função da crise do trabalho e da sua demanda. Além do mais, Fabiano é vaqueiro, atividade na qual sua parca linguagem lhe basta. No capítulo “Cadeia”, constata-se que o isolamento de Fabiano é pleno e definitivo. Anda sem rumo pela cidade, num meio

estranho, cheio de situações e desafios constrangedores. As pessoas, o comércio e as instituições deixam-no acuado, reduzido à sua inferioridade e impotência. Mirrado, reage passivamente, retrai-se. O ilhamento impõe às personagens de Graciliano, e, principalmente a Fabiano, certa afasia: incapacidade de ler a realidade. Falam pouco, e, ainda assim, o discurso apresenta-se emaranhado e desconexo.

Se o trabalho duro na fazenda dava a Fabiano alguma consciência de utilidade, a cidade<sup>1</sup> dissolve isso, pois o reduz, explora e corrompe. As instituições sociais – genericamente designadas por ele como “governo” – são entidades abstratas e distantes, associadas permanentemente a algo que se deve temer. No capítulo “Festa”, onde Graciliano mostra Fabiano numa de suas poucas aventuras na cidade, fica evidente o conflito resultante do contraste entre campo e cidade:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso, desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam, vendo-o passar nas ruas tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes [...] Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins

(RAMOS, 2006, p.76).

Nesse sentido, Fabiano, ao se confrontar com as imposições de uma organização social impermeável, arcaica e preconceituosa, é massacrado; por reagir contra a arbitrariedade do soldado amarelo, é preso e espancado; por questionar a contabilidade do patrão, é ameaçado de expulsão da fazenda; por tentar vender carne de porco na feira, é multado.

Analisados sob o viés do dialogismo, estas duas personagens não podem ser concebidas como seres sociais. Falta-lhes a interação com a sociedade. Falta-lhes traquejo com a palavra e, por mais que se use o gestual, o sensorial, ainda é precária nestas personagens a cumplicidade com o meio no qual estão inseridas. Ironicamente, essa inclusão a que são sujeitos insere as personagens novamente no universo social. A

---

<sup>1</sup> Fabiano não se transfere para a cidade, o contato se dá apenas para a satisfação de algumas necessidades pessoais, como comprar alimentos, panos para confeccionar roupas, e outros materiais de que a família precisa.

ausência de voz representa um silêncio impregnado de múltiplos discursos, desvelados na desigualdade social, no inconformismo, na denúncia, no debate. O mutismo de que são acometidos representa desejo de expressão tolhido, massacrado. A Literatura apresenta um olhar sobre o marginal visto que procura mostrar que aquele que vive à margem deve ser visto de forma pluralizante, que agrega à sociedade seus valores, ainda que estes não sejam reconhecidos. Nesse contexto, o excluído deve ser socialmente agregado, e não se fazer uma vítima.

Clarice, dialogando com outros escritores de sua época, insere o imprevisível em suas crônicas, contos, romances, levando o leitor a um estado de “choque”, como postula Walter Benjamin (1987)<sup>2</sup>. Dessa forma, Clarice elabora uma Literatura que visa um efeito de estranhamento. Olga de Sá (1979) corrobora com essa idéia:

Radicalmente [...] ela insurge contra a linearidade discursiva, num momento literário em que a ficção, salvo raros exemplos, estava amarrada à noção de causa e efeito. Torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é produto digerível  
(SÁ, 1979, p. 132).

Adotando essa postura de não-enquadramento aos padrões literários, a escritora torna-se porta voz das experiências humanas, sejam elas de ordem psicológica, sentimental ou social. Por tudo isso, Clarice foi por vezes acusada de ser uma escritora burguesa e alienada. Considerando-a descomprometida com as causas políticas e desprovida de engajamento social, Henfil (1999) “enterrou” a escritora no “Cemitério dos Mortos-vivos”, do Pasquim, como costumava fazer com personalidades que julgava não possuir nenhum tipo de pacto com a sociedade e, por algum motivo, se viam ligado ao movimento da ditadura.<sup>3</sup>

Posteriormente, de maneira irônica, o cartunista rebate a insatisfação da escritora, que se mostra indignada e tenta se explicar em sua tira “Cabôco Mamado”:

---

<sup>2</sup> Benjamin mostra através de sua percepção do mundo moderno capitalista que dentro da sociedade houve o enfraquecimento da experiência em função de outro conceito, a experiência vivida por um indivíduo solitário. O teórico mostra que a Literatura deve chegar ao leitor causando-lhe certo “choque”, visto que esse leitor quase não tem experiência com os fatos sociais.

<sup>3</sup> Alguns famosos enterrados por Henfil: os cantores Wilson Simonal e Eduardo Araújo, o dramaturgo Nelson Rodrigues, o sociólogo Gilberto Freyre, a apresentadora de tv Hebe Camargo, A escritora Rachel de Queiroz, os atores Jece Valadão e Bibi Ferreira, o poeta Décio Pignatari, entre outros, cf. Denis de Moraes, Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim. *Revista Ciberlegenda*, número 2, 1999.

Clarice aparece chorando e confessando-se chocada, traumatizada com tanta agressividade contra ela por parte do humorista. O cabôco responde que Henfil não está livrando a cara nem dos intelectuais de centro. A “escritora argumenta que ‘é uma simples cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver...’”. O Cabôco replica que ela foi parar no cemitério devido a uma reencarnação: no passado era Pôncio Pilatos! A seguir, Henfil coloca Clarice dentro de uma redoma de vidro, lavando as mãos, cercada por pássaros e flores, enquanto Cristo é crucificado

(MORAES, 1999).

Em depoimento a *O Jornal* (20/07/73), Henfil explicitou as razões do severíssimo castigo à autora em suas colunas:

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem a sensibilidade enorme que tem se coloca dentro de uma redoma. [...] Ela escreve bem à beça, um potencial excelente para entender as angústias do mundo. O maior respeito todo mundo tem por Clarice Lispector. No entanto, ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que botei a Clarice lá. Ela não gostou, e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la. (MORAES, 1999)

Causa estranheza nomear a obra de Clarice de alienada, de julgar a escritora como alguém que não toma conhecimento das causas e motivos dos problemas existenciais, se é justamente pelo viés transgressor que ela caminha. Clarice escreveu obras marcadas pela ruptura, pelo experimental como é o caso do livro de contos *Laços de Família*, publicado em 1960; das obras *A paixão segundo G.H.* e *a Legião Estrangeira*, ambas de 1964, sem falar da obra que mais explicitamente revela seu empenho social, *A hora da estrela*, escrita em 1977, alguns anos depois do suposto “enterro” da escritora por Henfil.

Nesse mesmo sentido, Graciliano Ramos, apesar de toda discussão crítica acerca de sua obra, ainda hoje é denominado escritor do ‘romance social nordestino de 30’:

A crítica de natureza histórica ou sociológica, que se debruçou sobre o chamado Romance de 30, no geral ainda não concedeu ao texto de Graciliano Ramos a temporalidade que marca os clássicos da língua, como Machado de Assis e Eça de Queiroz. A razão disto reside no fato de que estamos acostumados a ler Graciliano Ramos como materialização singular de um gênero, 'o romance social'. (DÓRIA, 1993, p. 27)

Em virtude disso, os críticos quase não percebem em *Vidas secas* o universal, mas tão somente o regional, a seca, a miséria. No entanto, é a temática de Graciliano na obra que leva Fabiano e sua família a manterem um pacto ficcional com o leitor. Ao tratar de temas comuns a todo ser humano, como o desejo de viver, a força para superar as adversidades e, principalmente, a esperança de dias melhores, Graciliano traz o leitor para dentro de sua obra, o qual muitas vezes se vê passando pelos mesmos dramas da família nordestina. O ponto principal da obra, nesse sentido, deixa de ser a seca e até mesmo a denúncia social que perpassa a escrita dos escritores regionalistas, mas antes mesmo é a preocupação em mostrar a tentativa de sobrevivência do homem no meio em que vive. Assim, o que é enfático em *Vidas secas* é a forma brilhante como Graciliano mostra “paradoxalmente a riqueza interior das vidas, culturalmente pobres” (CANDIDO, 1992, p. 106).

Nesse sentido, a retratação de questões sociais na Literatura é sugestiva da possibilidade da inserção do homem em qualquer ambiente, mesmo que isto lhe custe a dignidade ou a vida, como nos romances estudados. Graciliano e Clarice, apesar de alguns percalços, tiveram a chance de mostrar essa possível inserção humana, o que nos dias de hoje denominaríamos de inclusão social. Através da denúncia, o silêncio do texto se transforma em grito, em pedido de ajuda, devido à reflexão a que submete o leitor. Sabiamente, os autores têm consciência de que vitimizar o sujeito dificultaria o seu reconhecimento como alguém que busca uma situação de mais conforto.

Pelo viés da modernidade, a Literatura, enquanto arte aberta à atualização das linguagens sociais, à incorporação das mais diversas visões de mundo, tem no romance, um gênero inacabado, à espera de múltiplas respostas e reflexões. Assim, à luz do dialogismo bakhtiniano, o discurso do romance da modernidade não conta apenas uma história, mas principalmente, se articula com a fala de uma multiplicidade de vozes. Macabéa e Fabiano se calam para representar essa pluralidade de discursos que refletem o homem e o mundo.



Concretiza-se, sob esse aspecto, a forma de romance caracterizada por George Lukács (2000, p. 82): o surgimento de um herói romanesco, a que ele denominou de “herói problemático”. O romance, segundo o teórico, é a história de uma investigação degradada, num mundo também degradado, onde se percebe uma ruptura insuperável entre o herói e o mundo. Dentre os tipos constitutivos do gênero, podemos analisar as obras *Vidas secas* e *A hora da estrela* como “romances psicológicos”, orientados para a análise da vida interior, caracterizado pela passividade do herói. Percebemos nos “heróis” destes textos, Fabiano e Macabéa, o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do texto moderno, “é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82).

### **1.1. Origens e reflexos dos comportamentos psicoemocionais das personagens**

Um aspecto importante a se observar tanto no texto de Graciliano Ramos quanto no de Clarice Lispector são as marcas do próprio “eu” do autor dentro das personagens, já que, para eles, não seria concebível a obra literária e mesmo a criação das personagens desvinculadas da realidade da própria vida. Graciliano, dessa forma, mostra características que o igualam a Fabiano: “o que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente...” (CANDIDO, 2006, p. 10). Clarice também se funde com Macabéa a todo o momento. Verificamos, no decorrer da história, que o narrador de *A hora da estrela* se desloca para dentro do texto, transformando-se em personagem da narrativa que escreve ao mesmo tempo em que assume o papel de autor da história. Assim, Clarice se insere por entre as várias camadas do texto, refletindo sobre a identidade, o ato de escrita, ora aproximando-se da personagem, ora do narrador-personagem.

Outra relação presente nas duas obras diz respeito à ligação com determinado grupo social (neste caso, com os nordestinos marginalizados). Ambos os escritores sentiram a responsabilidade de relatar sobre fatos com os quais, de certa forma, tinham

envolvimento, seja de ordem emocional ou afetiva, social ou, até mesmo, de natureza política e econômica, mesmo sendo a literatura romanesca uma das formas de criação cultural que pode ser desenvolvida sem se ligar à consciência de um determinado grupo social.

Assim, recorrendo à biografia de Graciliano, encontra-se um sujeito com fortes tendências a desvendar o ser humano perdido no meio do sertão. Nada lhe escapa ao meticuloso olhar. Literatura e experiência confundem-se na obra de Graciliano Ramos, já que sempre buscou escrever o que ele foi. Envolvido sempre com o povo do sertão, foi prefeito de Quebrângulo, em Alagoas. Sério e carrancudo, foi gerado por essa terra e seu estilo se particulariza pela escrita seca, direta, característica que mais o aproxima do sertão. As palavras em *Vidas secas* desvelam o sentimento do autor; a secura, a rispidez.

Em Clarice Lispector também, especificamente, em *A hora da estrela*, autor, narrador e personagem se fundem, configurando um processo inovador de escrita.

A escritora possuía uma maneira de expressão singular. A criação de Macabéa justifica o discurso da autora: como se utilizasse as palavras a fim de retirar delas o excesso de significação ou a pluralidade de sentidos, concentrando-se em sua forma mais pura e simples. Daí o caráter simplista da narrativa. Macabéa representa esse minimalismo, e assim, sua existência só faz sentido para demonstrar o pensamento melancólico de Clarice a respeito da impossibilidade concreta de ajudar através da Literatura. Sua posição de escritora a incomoda. Assim, ela se transfigura o tempo todo em Macabéa.

O que importa, no entanto, é que sua inquietação é habilmente articulada, já que pretende contaminar com o mesmo sentimento seus futuros leitores. Desse modo, desperta o necessário incômodo no leitor, como uma forma de afetar a realidade e, assim, impor aos leitores uma reflexão renovada sobre suas próprias vidas: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Nesse sentido, tanto Graciliano Ramos quanto Clarice Lispector imprimem em suas escrituras certa predisposição ao projeto estético e ideológico do Modernismo, à medida que projetam a confrontação com a maneira tradicional de observar o mundo. Assim, é por meio, ora do silêncio, ora da fala interior das personagens, ora pela interação do narrador com a fala das personagens, que ambos os escritores trazem à tona um discurso que vem de encontro ao discurso dominante e opressor da sociedade. Através do “não-dito” revelam-se pensamentos, opiniões, críticas. A dificuldade de

expressão oral das personagens é uma metáfora da tentativa de aliar-se a essa nova linguagem proposta pelo Modernismo.

Lafetá (2000, p.20), em *A crítica e o modernismo*, ressalta esse tipo de discurso como um ataque à maneira de “ver” de uma época: “[...] é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade)”.

Ainda de acordo com os pressupostos de Lafetá (2000, p. 22), devemos analisar a “deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academicista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional”.

Segundo o crítico, a partir da década de 30, a consciência da luta de classes penetra em todos os lugares, causando importantes transformações, inclusive na maneira de os escritores idealizarem suas personagens. Seguindo essa vertente, tem-se início a discussão sobre a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. Configura-se, assim, a denúncia dos males sociais, bem como a descrição do operário e do camponês.

Dessa forma, caracteriza-se a passagem para a “consciência pessimista” do subdesenvolvimento. A realidade passa a ser assimilada de outras maneiras. Alguns escritores e intelectuais, ao apresentarem a figura do marginalizado, revelam forte repúdio às estruturas que os mantêm em condições de subumanidade. Outros, ao se vincularem ao conservadorismo católico, ao tradicionalismo, buscam reagir contra a própria modernização.

Na prosa, acompanhamos o surgimento do romance “social”, “político”, “proletário”, “nordestino”. Lafetá (2000) descreve a maneira como alguns escritores passaram a agir:

Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e a presença do popular, este tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário

(LAFETÁ, 2000, p. 35)

No entanto, Graciliano Ramos e Clarice Lispector mostram-se eficazes tanto na linguagem quanto na análise do ser humano enquanto fruto do descaso social. Ao se apresentarem enquanto escritores que se pretendem exploradores de um quadro social um tanto precário, buscam construir personagens que refletem essa decadência, essa precariedade. Mesmo conscientes de que deve ocorrer a interação do ser humano com o meio, preferencialmente, de maneira exteriorizada (na palavra, no gesto, no ato), devendo, assim, haver troca, pluralidade, já que o material verbal, de certa forma, comanda nossos atos, Graciliano Ramos e Clarice Lispector nos apresentam duas personagens, Fabiano e Macabéa, cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a criar um expressivo universo interior.

Ambas as personagens, ao se inserirem num meio social inóspito, que os repele e os maltrata, notam suas condições de não-pertencimento. A diferença que se estabelece entre eles, entretanto, é a consciência (ou não) da situação de subumanidade em que se encontram, quer como cidadão quer como retirantes, ou apenas como seres humanos.

Fabiano, apesar de toda rudeza e brutalidade, percebe, constantemente, a necessidade de mudança. Ele é consciente de que precisa deixar o sertão, educar os filhos, e, principalmente, pressente toda a dificuldade que enfrentará para isso. Macabéa, por outro lado, norteia-se pelo mundo que ela própria constrói. Sua conexão com a realidade é mediada pelo namorado Olímpico e pela amiga Glória. Programas de rádio também constituem um vínculo com a realidade. Assim, fica à mercê de seu meio, deixando-se explorar por quase todos com quem se relaciona. No entanto, essa “inconsciência”, essa “alienação” a protege da infelicidade consciente, ao contrário do que acontece com Fabiano, que se torna um amargurado por estar ciente de suas limitações, chegando a duvidar de sua condição humana: “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2006, p. 19).

Ora, a condição das personagens desvela suas complexidades diante do espaço social. Sofrem como animais acudados, presos por um discurso dominante, que lhes determina o caminho: “Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará, sempre os passos, sufocado pelo meio” (CANDIDO, 2006, p. 67).

Desprovidos de recursos econômicos, culturais ou sociais (exceto da capacidade de realizar trabalhos manuais), percebemos esses indivíduos, representados por Fabiano e Macabéa, excluídos de qualquer tipo de adequação social.

Segundo Bauman (2005, p. 35), a exclusão não deve ser percebida como resultado de uma momentânea e irremediável má sorte, mas como algo definitivo. O

excluído passa a ser recusado, “marcado como supérfluo, inútil, inábil para o trabalho e condenado a permanecer economicamente inativo”. O sociólogo define esse tipo de indivíduo como cidadão da “última fila”, classificando-o como aquele que está fora das redes mundiais de comunicação com as quais as pessoas da primeira fila vivem conectadas e com as quais sintonizam suas próprias vidas. Dessa maneira, ele caracteriza esse novo rumo tomado pelos excluídos depois da “intrusão” da modernidade da seguinte maneira:

A segregação das novas elites globais; seu afastamento dos compromissos que tinham com o *populus* do local no passado; a distância crescente entre os espaços onde vivem os separatistas e os espaços onde habitam os que foram deixados para trás; estas são provavelmente as mais significativas das tendências sociais, culturais e políticas [...] (BAUMAN, 2009, p. 28) .

Graciliano e Clarice expõem suas personagens como seres humanos sem espaço, sem lugar pré-determinado, traçando, dessa maneira, o retrato de uma sociedade implacável, que delimita espaços e estigmatiza as pessoas que, acudadas, deixam-se dominar. A segregação imposta pela sociedade traz consigo a marca das diferenças, que vem à tona, emerge para legitimar as fronteiras. No entanto, os diferentes só são notados porque de certa forma tentaram ultrapassar fronteiras, chegar a locais para onde não foram convidados. São, devido a várias circunstâncias, mensageiros de desventuras. Carregam consigo a marca da miséria, da seca, da escassez, do preconceito, ou seja, representam a fragilidade e a precariedade da condição humana. Assim, por inúmeros motivos, são os imigrantes os principais portadores das diferenças que nos provocam medo e contra as quais demarcamos fronteiras.

Nesse contexto, as metrópoles se configuram, usando um termo que o sociólogo Bauman (2005) compartilha com Steven Flusty, como “espaço vedado” e penetrar-lhes as entranhas seria tarefa altamente perturbadora, que gera seres humanos confusos, alienados, insatisfeitos e, por fim, derrotados. Transpor as barreiras de uma metrópole configura-se numa tarefa que é desencorajada por aqueles que preferem conviver apenas com os semelhantes, não acreditando ser possível ser diferente e viver junto.

## 1.2. A palavra: arena onde se confrontam os valores sociais

Através da ótica bakhtiniana sobre o discurso, devemos imaginar a impossibilidade do homem imerso dentro da sociedade, porém distante das relações que o ligam ao outro, já que, de acordo com os pressupostos do crítico, viver em sociedade significa participar, interagir, comunicar-se. O espaço social, dessa forma, depende do discurso. A palavra, assim, funciona como mediadora e a ausência dela expõe o sujeito a todo tipo de manipulação social.

Ao recordarmos em *Vidas secas*, a ocasião em que Fabiano está na feira da cidade com o intuito de comprar alimentos e outros produtos de necessidade básica, percebemos ali um universo de signos que ultrapassam sua capacidade de entendimento, uma linguagem que ele não domina. Fabiano, “dono” de um vocabulário mirrado que, nas horas de aperto se enriquecia com algumas expressões de seu Tomás da Bolandeira, apenas repetia sons, num emaranhado de frases desconexas, se transformando, assim, em presa fácil. Essa situação se torna evidente quando Fabiano é convidado por um soldado para jogar cartas; na verdade, um pretexto para que seja roubado: “Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da Bolandeira: \_ Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme (RAMOS, 2006, p. 28).

Graciliano, através dessa visível escassez da palavra, deu o tom de sua obra. Assim, a pobreza e suas consequências mais graves são evidentemente representadas por uma atrofia da linguagem e pela escassez do pensamento.

Conforme já explicitado anteriormente, a fala caracteriza o ser humano. O ser social se define pela linguagem. Sem o poder da palavra, Fabiano não conseguirá modificar o estado de miséria que o identifica. Por exemplo, no capítulo “Contas” Fabiano desconfia que seu patrão o esteja enganando. No entanto, não tem conhecimento de números nem argumentos suficientes para contestá-lo:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco,

entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem, não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar

(RAMOS, 2006, p. 94).

A partir desta perspectiva da palavra como promotora de mudanças, têm-se uma personagem passível de dominação. Ao tirar dos retirantes a força das palavras, Graciliano, de forma surpreendente, cria em nós leitores uma aproximação com o sofrimento daquela família de retirantes. Sem o poder de comunicação, seriam enganados o tempo todo; daí talvez a impressão quase que unânime de que a obra tenha sido criada com o aspecto de circularidade, sob o signo do pessimismo, onde as mudanças acontecem sucessivamente sem se ter esperança de encontrar lugar melhor, longe das secas. No entanto, o que notamos em *Vidas secas* é que existem dois panoramas, o da fatalidade, onde as palavras são raras e o pensamento inarticulado, e o panorama da esperança, quando, no capítulo final, os viventes se fortalecem através da linguagem. Essa estrutura se concretiza no capítulo “Fuga”, onde ocorre justamente o contrário do primeiro capítulo. No início, os retirantes se mudavam de uma fazenda para a outra, mas em nada alteravam a condição de quase uma rês na fazenda alheia. Já no último encontramos os retirantes imaginando um lugar, uma terra desconhecida, a cidade grande. E eles tentam fugir do círculo perverso que os intimida através do controle inesperado da linguagem que Graciliano impõe ao texto. Nas páginas finais, a palavra “conversa” aparece em diversos momentos, como forma de justificar que naquele momento a palavra passa a ser conexa e o discurso dos dois, Fabiano e Sinhá Vitória, se torna coerente. Dessa forma, é através da linguagem que os retirantes se fortalecem. E pela primeira vez Fabiano sorriu confiante nas palavras da mulher, que agora faziam todo o sentido: “As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida” (RAMOS, 2006, p. 127).

Por outro lado, em *A hora da estrela* existe uma situação ainda mais conflituosa. A nordestina Macabéa se mostra inexperiente com as palavras, e seu discurso revela sua total alienação em relação ao ambiente da cidade grande. Nesta obra, a ausência da palavra e o sofrimento devido a essa falta se tornam mais evidentes, já que Macabéa, diferentemente de Fabiano, já se encontra num ambiente de cidade grande.

A linguagem experimental na obra apropria-se não somente da subjetividade lírica, mas também recorre à mobilização do diálogo, tal como se verifica no gênero dramático:

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o quê?

Ele: – Eu só disse pois é!

Ela: – Mas “pois é” o quê?

Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: – Entender o quê?

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?! (Lispector, 1998, p. 48).

No diálogo entre Macabéa e Olímpico, o narrador ausenta-se para ilustrar a dificuldade de comunicação entre a protagonista e as personagens que a cercam. Suas tentativas de socialização – namorar, trabalhar, ter amigos, passear – são todas frustradas, justificada pela sua incapacidade de compreender a si mesma. A comunicação deficiente dá margens a estereótipos e preconceitos; a diferença favorece as relações de poder dentro do ambiente social. É apenas em seu momento de morte que essa personagem encontra aquilo que lhe faltou em vida: a consciência de si mesma como pessoa e mulher. Nesse momento, sente-se renascer: “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (Lispector, 1998, p. 80). Assim, encolhida no chão da rua, ela deseja vomitar o âmago de si, a essência de seu ser que não se revelou para a vida: “Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas”(Lispector, 1998, p. 85). A náusea, sentida pela personagem, pode ser explicada como Sartre a descreve em *A Náusea*, como a “forma emocional violenta da angústia que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida no momento em que nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência”. (SARTRE, Apud NUNES, 1969, p.93-95). As náuseas sentidas pelas personagens clariceanas são sinal de fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto. Manifestam-se como um



mal estar súbito e injustificável que se apodera do corpo e se transmite à consciência. Apesar disso, percebemos a criação de um mundo ritmado por pulsações, nauseante, repleto de odores fortes, crus, podres e até mesmo sensuais. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos possuem na obra clariceana um aspecto grotesco.

As personagens de Clarice Lispector, sempre reflexivas, sentem náusea no momento em que se descobrem existindo solitariamente no mundo. A personagem Ana, por exemplo, do conto “Amor”, do Livro de contos *Laços de Família*, é uma dona de casa que vive tranqüila com marido e filhos, numa casa confortável. Bastou prestar atenção em um cego dentro do bonde para que seu mundo interior desmoronasse: deixa cair do seu colo as compras, o saco de tricô e os ovos se esparramam no bonde e ela sente uma espécie de náusea. Ana se angustiava com a vertigem da consciência, e por isso sentia um mal estar estonteante:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca

(LISPECTOR, 1998, p.19)

O que aflige a personagem, a qual pensara ter a vida perfeitamente em ordem, é justamente a percepção da falta de correspondência entre ela e as coisas, os seus projetos e o mundo. É a falta de sentido que a asfixia. Assim, a viagem no bonde torna-se sem destino, e a sacola de compras, um objeto áspero, estranho. Em Sartre como em Clarice Lispector, a náusea é o ponto de ruptura entre o sujeito e a praticidade do dia-a-dia.

Macabéa, por sua vez, diferencia-se de outras personagens criadas pela autora, pois não possui consciência de sua identidade pessoal. Apenas ao morrer, nessa hora solitária que é a “hora da estrela”, a nordestina descobre seu íntimo; adquire consciência de si no mundo, libertando-se de sua própria alienação.

A metalinguagem na narração de Rodrigo permite desvelar o processo de formação da protagonista e a intenção clara de sua criadora. Macabéa é construída para simbolizar a frágil existência humana. Sua trajetória curta é a mesma trajetória de um

ser doente, solitário e ignorante, vivendo às margens de uma sociedade que o exclui constantemente.

### **1.3. O silêncio textual: revelando o antidiscurso**

A literatura projeta a realidade de forma ampliada, até mesmo hiperbolizada. O autor do texto literário, diante dessa situação, encontra-se muitas vezes entre o real e o imaginário e, por meio do dito e do não-dito, expressa sua visão da sociedade. O pensamento ocidental, no entanto, esteve sempre atento para que o discurso ocupasse o menor espaço possível entre o pensamento e a palavra. Assim, percebemos que o silêncio age como um meio de comunicação e ferramenta de justiça social e política.

Há, sem dúvida em nossa sociedade, certo temor pelas palavras, diríamos que uma espécie de logofobia, de temor pelas coisas ditas, e por tudo o que nelas pode haver de violento, de “perigoso”, de verdade, de sólido e de palpável. A linguagem, tanto escrita como oral, tem como um dos seus componentes o silêncio. A ruptura no curso da linguagem, assim, pode ser reveladora. O silêncio evidencia constantemente vários aspectos da formação social do homem nacional que é também universal. No caso de nosso objeto de estudo, *Vidas secas* e *A hora da estrela*, o silêncio é revelador de uma realidade sem futuro, sem articulações com a história e com o presente. Segundo Orlandi (1997, p. 29), “quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem”. O silêncio não é o nada. É uma linguagem “fundante” [...] “quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante”. Através dele, surgem as significações. Para Campos (1995, p. 11), a linguagem do não-dito é “uma continuidade do e uma oposição ao dito. Sua expressão dá-se quando a palavra se faz silêncio, ou melhor, quando expressa por meios indiretos, metafóricos, o proibido pelo super-ego. É um dizer no pseudo não-dizer”. Assim, o silêncio não é falta ou ausência, mas ao contrário, linguagem significante; o silêncio assume uma perspectiva de significado, de sentido. No entanto, há uma dificuldade maior no estudo do silêncio, pois este não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele permeia as palavras, escorre por entre a trama das falas.

A gestualidade está embasada na fala. O indivíduo procura ter uma expressão que esteja em consonância com o dito. Isso é a legibilidade que se representa e nos representa. A linguagem constitui-se para assegurar e unificar os sentidos (e os sujeitos).

A relação, silêncio-linguagem, processa-se através da sociedade (mundo) e do pensamento introspectivo e contemplativo. O silêncio media as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resistindo à pressão de controle exercida pela urgência da fala. Segundo Campos :

Analisar uma obra é perceber o dito e o não-dito. É distinguir os elementos presentes no discurso que contribuem para a comunicação, para a transmissão de mensagens, para o desvendar do que está presente no tempo e espaço da obra e que toma sentido no contexto temporal e espacial do receptor(CAMPOS, 1995, p.12).

Nesse sentido, o silêncio não pode deixar de ser percebido pelo leitor, pois atua na formação do sentido, isto é, entre pensamento, palavra e objeto.

O silêncio, segundo os pressupostos de Orlandi (1997), pode ser visto por dois prismas: como parte da retórica da dominação, ou da opressão, e a retórica do oprimido, ou da resistência. É o que acontece nos romances em estudo. O narrador onisciente de *Vidas secas*, por exemplo, faz entrever o silêncio que se constitui na vida da família de Fabiano que não é falante. Mas o silêncio evidenciado por esse narrador grita ao leitor que se identifica com o sofrimento dos retirantes. Graciliano identifica completamente as personagens com o mundo narrado, através de absorção da realidade pela linguagem. Dessa forma, em *Vidas secas*, Graciliano propõe uma recusa ao pitoresco, onde o discurso do narrador cresce, de maneira que se apropria do discurso da personagem, deixando-a quase que totalmente em silêncio. A ausência de diálogo é, assim, paradoxal porque é um anseio da aproximação da linguagem literária à expressão oral, ou seja, a tentativa de reproduzir espontaneamente a realidade e as reações do homem, mesmo que emudecido.

*A hora da estrela*, por outro lado, traz à tona o discurso de uma sociedade que se incomoda com o silêncio de Macabéa, personagem que, quase sem pretensões, não se encontra articulada com o mundo. O silêncio da nordestina é revelador de um ser humano excluído. Clarice reitera sempre a secura de sua personagem, simbolizada pela escassez de palavras em sua obra: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR,

1998, p. 17). A todo o momento, tem-se, na narrativa, a justificativa para o estilo seco e “sem palavras” da obra:

Será que eu enriqueceria esse relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa

(LISPECTOR, 1998, p. 36).

Assim, o silêncio, embora não verbalizado, diz. É impossível expressá-lo em palavras, mas é possível compreender seu sentido no contexto discursivo, especificamente em *A hora da estrela*, cuja ênfase de Clarice no mutismo de Macabéa é expressa pela metalinguagem.

Segundo Orlandi (1997), há duas formas de silêncio: o fundador, que torna toda a significação possível, e a política do silêncio, que dispõe a distinção entre o dizer e o não dizer. Nesse viés, a imposição do silêncio não é de intimidar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Por outro lado, adverte-nos de que o silêncio e o implícito não coincidem. O implícito é o não-dito que se explica em relação ao dizer. Já o silêncio, por sua vez, é tudo aquilo que é apagado, deixado de lado, excluído. O silêncio assim, se configura no antidiscurso.

Partindo desses mesmos pressupostos apresentados acima, Flávio Kothe (2002) conclui:

Quando se fala em discurso, fala-se em poder, em interesses sociais, políticos e econômicos que levam a uma determinada palavra e escamoteiam e reprimem outras, ainda que com as melhores intenções. Isto não quer dizer que a palavra não institucionalizada - a palavra que não se torna discurso - seja por si mais verdadeira. Ela pode estar tão ou mais errada que a dominante, mas de qualquer modo ela é um espaço em que se experimenta (a verdade?): pode até mesmo conter o afloramento de algo novo, capaz de institucionalizar-se e tornar-se antidiscurso

(KOTHE, 2002, p. 13).

*Vidas secas* se perfaz no silêncio. Fabiano representa total carência de palavras. O protagonista é de pouca fala, mas de muito desejo, o que o leva além de si, passando a representar o homem universal. Fabiano é um homem simples, mas a convivência com Seu Tomás da Bolandeira lhe desperta o desejo da palavra.

Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. [...] Lembrou-se de seu Tomás da Bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da Bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciasse de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo

(RAMOS, 2006, p. 22).

O desejo de Fabiano pela palavra demonstra o seu anseio pelo poder. Considera que a situação de vida próspera do amigo Tomás decorre da maneira como ele lida com as palavras. Para Fabiano, viver dignamente traduz-se em saber se expressar verbalmente.

Uma técnica importante dentro da obra diz respeito ao discurso indireto livre, que por vezes se repete dentro do texto com o intuito de tornar o silêncio audível:

[...] Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (RAMOS, 2006, p.35 ).

[...] Não se conformou: devia ser engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! (RAMOS, 2006, p. 94).

O uso de linguagem crua e desnuda é revelador de um silêncio que se inquieta e agita protagonista e leitor. Fabiano tem a consciência do quanto a palavra lhe faz falta. Todavia, sem dominá-la, ele não tem como se explicar. Assim, o matuto se dá conta do quanto está desarmado naquele meio, onde a palavra é expressão de poder. Ele, privado da palavra, não tem acesso ao poder. Ele tem consciência demasiado vasta para não se contentar com o que o mundo da convenção lhe pode propiciar. A incompetência lingüística importuna Fabiano, que se sente inferiorizado, ao comparar-se aos outros tipos da cidade. Por isso desconfiava que os outros “mangavam” dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversa. O silêncio torna-se couraça de dureza que defende Fabiano da própria realidade.

Nesse contexto, o silêncio de Fabiano reflete opressão, pois o seu sistema lingüístico inábil denuncia um conflito com o sistema social. O silêncio em *Vidas secas* assume o papel de tradição, ou seja, um sofrimento inquietante e paralisador, de quem tem o destino traçado. Tradição que se revela no conformismo: “e pudesse mudar-se (...) mas estava acostumado” (RAMOS, 2006, p. 97). Além do mais, a ética inerente a sua postura social dá-lhe consciência de sua ignorância: “Bruto, sim Senhor, mas sabia respeitar os homens” (RAMOS, 2006, p. 94).

Tal tradição se apresenta também em toda a família: na fidelidade canina, pois a cachorra Baleia “não poderia morder Fabiano, tinha nascido perto dele [...] e consumira a existência em submissão” (RAMOS, 2006, p. 89). Na teimosia de Sinhá Vitória, que traz sempre o guarda-chuva com o castão para baixo e biqueira para cima, sem saber o porquê. Dessa maneira, o costume vira tradição. Na festa, submetem-se ao ritual, comparecem à cidade vestidos de forma que acham que serão aceitos pela sociedade.

Segundo Holanda (1992), toda tradição não assumida, não pensada, estagna e impede o processo de continuidade. A falta de tradição daquela família traduz-se, na verdade, na tradição excludente do silêncio, na inabilidade para verbalizar anseios devido à palavra opressora do poder: a palavra do “governo”.

Percebe-se, com a análise minuciosa de *Vidas Secas*, a total falta de identidade de cada um dos membros daquela família, que, em momento algum, consegue um enraizamento, um modo de “fincar pés” na terra, o que os priva de qualquer tipo de memória, de tradição. A própria falta de nome dos meninos representa a evidente insignificância em que eles vivem. A cachorra Baleia tem mais características humanas do que as crianças, pois a ele é permitida uma nomeação, o que se percebe no processo de zoomorfização a que Graciliano submete as personagens.

A memória dos membros da família de Fabiano limita-se a aprendizados rotineiros que lhes são passados pelas gerações anteriores. Constitui, exclusivamente, o essencial para a sobrevivência, como, por exemplo, o trato com os gados, os sinais que a natureza lhes oferece. Apesar disso, Fabiano e a esposa, matutos, mesmo vivendo em completo isolamento e cientes de suas limitações, têm consciência de que educar os filhos é a única maneira de romper com o círculo vicioso imposto pela fome, pela sede e pelo desemprego: “os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (RAMOS, 2006, p. 127, 128).

Santos (2003), no livro *Memória coletiva e teoria social*, alude aos pesquisadores Halbwachs, Barlett e Neisser para discorrer sobre memória. Para Halbwachs, o passado que existe, se existe, é aquele inerente à ação social. Bartlett, nessa mesma perspectiva, confirma que a memória não pode ser analisada como resposta automática, destituída de julgamento. A tese ressalta a memória como processo de conhecimento do mundo o qual se define pela busca de sentido. No ponto de vista desses teóricos, para haver construção da memória, os indivíduos, dentro do processo social, não devem ser vistos como seres humanos isolados, mas interagindo uns com os outros. Em *Vidas Secas*, não há essa suposta interação. O que se percebe é uma alienação das personagens em relação à sociedade e até mesmo aos membros da própria família.

Neisser, considerado atualmente no mundo moderno como uma das grandes autoridades sobre problemas relacionados à memória, defende que a memória é o resultado de reiteradas tentativas de reconstrução do passado. Não ter precisão em relação à memória não implica em esquecimento de eventos passados, mas no processo seletivo pelo qual indivíduos estão sempre reconstruindo experiências passadas através da inserção social.

Sob essa ótica, percebemos que o homem, mesmo infeliz, precisa ter consciência de uma suposta infelicidade, fator este que o estimula a sempre sonhar. Em *Vidas secas*, é justamente a consciência das faltas, inclusive a da palavra, que alimenta Fabiano e o faz ter esperanças.

Vale mencionar, que a questão da consciência social consiste na grande diferença entre Fabiano e Macabéa. A nordestina não percebe sequer o espaço que seu corpo ocupa, diferentemente de Fabiano, que se reconhece oprimido pelo governo e pelos mais “fortes”. Assim, a moça vive ao “deus-dará”, jogada à própria sorte. Embora contrária à maneira de ser das coisas, ela se julga feliz:

Quero afiançar antes que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo á toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu”? Cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade? Quem se indaga é incompleto

(LISPECTOR, 1998, p. 15).

A moça, sem saber se localizar, vive numa cidade “feita toda contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Macabéa, que sempre vivera sem a presença dos pais, busca substitutos para o “objeto perdido”. Para a teoria psicanalítica da sublimação, explorada tanto por Freud quanto por Lacan (COUTINHO JORGE, 2000), todo o desenvolvimento da linguagem do falante está centrado nessa falta de algum objeto; busca-se dessa forma, encontrar o que jamais será encontrado: a plenitude originária, a perda fusão entre a criança e sua mãe. Daí advém toda a vida de faltas de Macabéa, inclusive a sua falta de palavras. A “mudez” de Macabéa poderia ser explicada pela ausência do convívio familiar. Assim, cada palavra da escrita clariceana não se limita ao expresso em palavras, mas enuncia o que oculta. Falta em Macabéa quase tudo, e sua plenitude nunca será alcançada, pois o elemento que falta deixará a moça para sempre incompleta.

A nordestina, diante de todas as circunstâncias que lhe rodeiam a “existência rala”, apenas dá conta de ir vivendo, sem propósito, sem rumo, se julgando feliz, sem ao menos saber se poderia ser importante para si mesma e para a sociedade. De fato, a carência de Macabéa é total; ela é oprimida, mas não sabe como sair desse aperto que a vida lhe impõe, acha que não precisa vencer na vida, e que qualquer coisa, além do que seus olhos estão acostumados, é luxo. É a falta de perspectiva de Macabéa que leva o leitor a ter uma resposta ambivalente sobre a alienação da personagem: em alguns momentos, sente raiva, em outros, piedade. Os possíveis títulos para a obra, que perseguiram a escritora, na busca de acomodação, parecem sugerir que “o direito ao grito”, repentinamente, se transforma em “ela não sabe gritar”.

Clarice, dessa forma, apresenta Macabéa, que segundo o narrador, nunca tinha tido coragem de ter esperança, não chegava a se importar com a falta de passado, e se contentava com o presente medíocre. No entanto, a autora não quer que o leitor se compadeça de Macabéa. Para tanto, ela sente a necessidade de revelar-lhe a vida, mesmo que a protagonista seja inconsciente, alienada, apresentando uma vida que facilmente se descobre o desfecho: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Clarice, dessa forma, faz de sua escritura um instrumento de reflexão sobre a condição social de macabéas, que se constituem em apenas projetos de seres humanos.



## **2. Vidas secas: um ciclo em movimento**

Escrita sob os moldes modernistas, *Vidas secas* projeta, aos olhos do leitor do século XXI, questões sociais que mimetizam a realidade de cidadãos em constante luta por uma condição de vida digna. Assim como Fabiano e sua família, ainda encontramos, seja no sertão, seja na metrópole, após a retirada, nordestinos acuados pela mesma problemática da seca, da miséria, da sobrevivência.

No entanto, a seca não é a única fonte de adversidades do sertanejo. Quer na estiagem, quer na cheia, a situação dessas pessoas é de limitação. A miséria constante, em que vivem Fabiano, sinhá Vitória e os meninos, não se resume apenas ao ciclo natural da seca e da chuva, e sim muito mais ao fator socioeconômico que caracteriza a relação de mão de obra explorada.

Paralisados pelo mundo incompreensível à sua volta, sentem-se dominados, também, pela falta de linguagem, a qual, mais do que qualquer condição de seca e de miséria, lhes tira qualquer possibilidade de mudança. Kothe (2002, p. 20) aponta para a questão do inacabado, do ciclo que perpassa a obra de Graciliano Ramos e nunca se fecha, ao mostrar a importância que é dada à metrópole em relação ao sertão: “No sistema vigente quem pensa é a metrópole, a periferia apenas reproduz. Mimetizar a metrópole tende a ser visto como único modo de ser gente”. Neste sentido, a cidade surge como projeção de utopia, e, diante de um contraditório modo de ser, quanto mais se move, mais preso se encontra.

### **2.1. A publicação de *Vidas secas*: uma literatura sem bijuterias**

Preso em Maceió, sem culpa comprovada, Graciliano Ramos foi libertado da prisão a 13 de janeiro de 1937, no Rio de Janeiro, para onde fora conduzido. Para se recuperar do desgaste físico e emocional acumulado em quase um ano de cadeia, hospeda-se, por breve período, na casa de José Lins do Rego. Transfere-se, a seguir, para um modesto quarto de pensão, localizado à Rua Correia Dutra, 164, no bairro do Catete. Ali, ainda com a cabeça raspada - lembrança da temporada na Ilha Grande -

começa a criação de *Vidas Secas*. Em carta, de sete de maio de 1937, à esposa, Heloísa de Medeiros Ramos, que permanecera em Alagoas, Graciliano conta como foi o primeiro movimento de elaboração da obra:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morreu desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos nós somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. Enfim, parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal. Baleia é como esse poeta que gostava de cheirar roupa de mulher

(RAMOS, 2006, p. 130).

Três meses depois da carta, Graciliano providencia a vinda da esposa e dos dois filhos, que passam a morar com ele na pensão de D. Elvira, no Rio.

O projeto inicial era produzir um romance, mas os compromissos financeiros não podiam esperar. Por isso, cada capítulo ficou sendo uma espécie de episódio, logo vendido para *La Prensa*, um dos mais prestigiosos jornais da Argentina, atendendo a uma encomenda de um amigo, Benjamin de Garay, que solicitara a Graciliano “umas histórias do Nordeste”. Algumas dessas histórias, por intermediação de Rubem Braga, são também vendidas para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, por cem mil réis. Para ganhar dinheiro, Graciliano usou do artifício de publicá-las, com títulos diferentes, em vários jornais e revistas como *O Cruzeiro*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas e Lanterna Verde*.

## **2.2. Tempo e espaço: a circularidade da obra**

As referências temporais na obra são discretas. O capítulo inicial “Mudança” e o final “Fuga” oferecem ao leitor dados suficientes para perceber que a trama se desenrolará entre duas estiagens. Embora a cronologia não seja explícita, os painéis ou cenas autônomas deixam transparecer algumas ordenações temporais mais concretas que outras.

De fato, sabe-se apenas que, dentro do quadro cíclico da seca, uma família se estabelece provisoriamente numa fazenda. A partir daí, é necessária uma investigação

detalhada para levantar indicadores que demarquem com clareza a passagem do tempo. De posse desses dados, pode-se deduzir que marido e mulher aparentam a mesma idade. A diferença de idade ente os meninos também é pequena.

Dentro desses limites, os indicadores temporais têm um duplo movimento; alguns se referem ao presente da narrativa, outros representam experiências do passado, resgatadas pela memória, sequiosa de tempos mais felizes. Sabe-se, por exemplo, que o reencontro de Fabiano com o soldado amarelo, na caatinga, deu-se um ano após sua vexatória prisão. De modo geral, os acontecimentos não estão datados em relação à memória das personagens, como se percebe pelas passagens seguintes: “Recordou-se do que sucedera anos atrás, antes da seca, longe”; “Fazia horas que pisavam a margem do rio”; “Entrava dia e saia dia”; “Viveria muitos anos, viveria um século”. No final, registra-se a seguinte observação: “Dobrando o cotovelo da estrada, Fabiano sentia distanciar-se um pouco dos lugares onde tinha vivido alguns anos; o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia esmoreceram no seu espírito” (RAMOS, 2006, p.120).

Essa dissolução do tempo cronológico produz um efeito psicológico e estilístico notável, na medida em que amplifica a carga de dramaticidade das personagens, intensificando a sensação de viverem num mundo regido pela instabilidade: não se sabe nem de onde Fabiano e a família vêm como também para onde caminham. Ignora-se quando chegaram, quanto tempo demoraram e durante quanto tempo terão de caminhar: “Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam?” (RAMOS, 2006, p. 121).

O esvaziamento do tempo cronológico possibilita ao narrador desviar-se da exterioridade dos acontecimentos, podendo registrar o fluxo mental das personagens, revelador da reificação e do caos instaurados em suas vidas. Ao longo do relato, para intensificar a noção de tempo interior, os verbos vêm conjugados nos pretéritos imperfeito, perfeito e mais-que-perfeito, registrando como essa família rústica reage psicologicamente às pressões da natureza e da sociedade. A angústia, o medo e a opressão revelam, em toda sua brutalidade, a face mais primitiva do país.

Pode-se dizer que o verdadeiro protagonista alegórico de *Vidas secas* está no espaço social e físico. A família sertaneja tem suas possibilidades de vida e de realização bloqueadas tanto pela natureza adversa como pelos limites impostos por aqueles que detêm alguma forma de poder: o dono e o funcionário da fazenda e o “soldado amarelo”.

A paisagem natural é tão hostil que é possível falar na existência de um contra-espço neste romance. Inóspito, o agreste sertão nordestino torna-se o principal responsável pela periódica expulsão dos sertanejos. Essa região apresenta como característica dominante o clima semi-árido, com chuvas escassas e irregulares. Predominam ali os rios “vaziados”, no dizer de João Cabral de Melo Neto (1968), pois eles ficam parte do ano totalmente seco. Apresentam drenagem exorréica, ou seja, em épocas de chuva (o “inverno” sertanejo) suas águas correm em direção ao mar; no período de estiagem, seus mananciais temporariamente se extinguem e seus leitos viram rotas de fuga para o litoral.

A monotonia marca o tom do ambiente: não há florestas nem montanhas para distrair a visão e atenuar a secura. Quase sempre sinistra e desolada, a paisagem permite que se veja longe e fundo, tornando ainda mais ostensivo o drama dos retirantes. Determinador de destinos, o espaço torna essa marcha vã, pois o caminho que procuram se fecha em si mesmo, não leva a parte alguma. Paisagem e linguagem tendem a se fundir: a aridez do semi-árido nordestino encontra seu paralelo na escassez das falas das personagens.

A infalibilidade dos urubus, traçando círculos em torno desses seres, tem efeito similar aos condicionamentos socioeconômicos implacáveis, que lhes impõem como única saída o nomadismo. Fechadas, as aspirações têm de ser adiadas continuamente.

Alfredo Bosi (2003), no livro de ensaios *Céu, inferno*, estabelece uma correspondência bastante esclarecedora entre espaço e comportamento psicológico das personagens. A alternância climática, segundo o crítico, explicaria a oscilação entre felicidade e angústia no comportamento do sertanejo. A estação das chuvas, característica do “inverno” nordestino, dá a Fabiano a sensação de que ele pode se aprumar na vida e até mesmo confiar no patrão; já a seca, com seu sol causticante, o expõe à inclemência da retirada, remetendo-o bruscamente à realidade, um pesadelo com suas marcas de desgosto e pavor. Nessa última circunstância, a natureza assume poder desagregador que, praticamente, decide o destino das personagens. Fabiano conjectura: “Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado” (RAMOS, 2006, p.66-67). A idéia de vingança não se consuma porque chove. Com a chuva, ele “esquecia as pancadas e a prisão, sentia-se capaz de atos importantes” (RAMOS, 2006, p. 67).

### 2.3. Os capítulos-quadros: a vida em fragmentos

Os treze quadros que compõem *Vidas Secas* levam o leitor a acompanhar o passo erradio dos retirantes, o percurso incerto desses flagelados cujo destino é condicionado por um sol que brilha como se existisse unicamente para castigá-los. A seqüência descontínua das cenas possibilita uma leitura aleatória dos capítulos intermediários, porque o romance não segue um esquema convencional de enredo. A estrutura do livro é definida por três movimentos: retirada – permanência na fazenda – retirada.

Mais do que qualquer outra obra da tradição literária brasileira, *Vidas Secas* condensa todas as pressões que circunstanciam a miséria sertaneja. A precisão nos desenhos das imagens, sem concessões sentimentais, revela que a realidade do dia a dia dos retirantes é a ausência de qualquer possibilidade de vida contínua. Tudo permanece estagnado, sem que os membros da família possam alcançar uma comunhão maior entre si: o que os vincula é o silêncio, o não saber fazer uso da palavra para abrir brechas que os levem a conhecer o mundo, para além dos estreitos limites do cotidiano.

As palavras cujo significado Fabiano desconhece são inequívoco sinal de perigo: por meio delas, o poder do patrão, do soldado amarelo, do fiscal da prefeitura consegue subordiná-lo, como já o fizera com seu pai e avô e, provavelmente, virá a fazer com os dois meninos, a despeito do sonho paterno de enviá-los para o Sul, para que possam estudar.

*Vidas secas* é uma composição literária aberta: seus capítulos são autônomos, ordenam-se por justaposição. Esse tipo de estrutura permite leituras variáveis, em seqüência aleatória, numa disposição diversa da proposta pelo autor. Isoladamente, os capítulos são quadros, painéis diversificados a convergir para um mesmo drama.

“Baleia”, o nono capítulo na seqüência da obra, mas o primeiro a ser escrito, é o único que recebe o tratamento de conto, por apresentar características fundamentais deste gênero: apenas um conflito dramático, uma tensão interna apresentada já num pré-clímax, que se atenua num epílogo sem possibilidade de continuação, e uma unidade dramática, fruto de rigorosa condensação de efeitos e pormenores. Os outros capítulos não apresentam tais traços; são apenas quadros autônomos, que se justapõem, com recorrências e cruzamentos entre si. Entretanto, no conjunto, esse “romance

desmontável” tem um todo coeso, homogêneo, que resulta do tema e da organicidade de concepção.

Embora todos os membros da família enfrentem basicamente os mesmos obstáculos, cada capítulo focaliza particularmente uma das figuras do plano geral: Fabiano, sinhá Vitória, os dois meninos, Baleia. A problemática humana – fome, miséria e necessidade de fuga – determina a unidade dramática dos capítulos.

Praticamente, só existe uma seqüência narrativa básica, definida pelos movimentos de partida e de chegada da família sertaneja. Essa arquitetura cíclica se delinea pela repetição da mesma ordem: há uma convergência entre o primeiro capítulo “Mudança” e o último “Fuga”, pois ambos são marcados pela mesma pressão implacável da seca, que afugenta a família e impede qualquer forma de estabilidade. Desse modo, a obra termina da mesma forma que começa. Os capítulos intermediários retratam flagrantes da existência cotidiana desse grupo de pessoas, sem grandes mistérios. O romance abre-se com a caminhada dos retirantes, em busca de um lugar menos castigado pela seca. Encerra-se com outra, que, afinal, é o mesmo caminhar. Tem-se, assim, o efeito de circularidade, pois se prevê a retomada da mesma fuga. Nada se altera: “mudança” e “fuga” distinguem-se apenas no nome; são rotas de quem pretende se desviar da morte. O deslocamento para o Sul – miragem final – não é, ao menos, negado. É apenas uma esperança, e isso é decisivo para manter acesa a chama da vida.

Os episódios independentes facultam ao leitor outras combinações de seqüência, como um leque que se abre para a percepção de outros significados. O drama das personagens pode assim ser vislumbrado sob outras e diferentes perspectivas, pois a realidade se torna menos previsível e mais complexa, envolvendo surpresas e acasos.

Muitas vezes, os títulos dos capítulos indicam circunstâncias em que se encontra a família: “Mudança”, “Cadeia”, “Inverno”, “Festa”, “Contas” “Fuga”. Isso reforça a arquitetura fragmentária do romance: não existe uma transição entre os capítulos, porque não há continuidade no destino reiterado dos retirantes. Essa técnica de justaposição dos episódios confere modernidade à estrutura narrativa, pois rompe com a linearidade e a relação de causalidade, características da literatura do século XIX.

Pode-se dizer também que, ao estruturar seu romance em capítulos compartimentados, Graciliano Ramos consegue espelhar na organização interna da obra, o ilhamento do sertanejo, impossibilitado de constituir uma forma de vida gregária, que conseguisse ordenar um entendimento razoável tanto entre os membros da

família como desta com a sociedade. Isso faz com que as personagens tenham do mundo uma percepção fragmentada, desconexa. Esse aspecto também exige do leitor um permanente trabalho de amarração das imagens, para poder alcançar uma visão da totalidade do drama sertanejo.

## **2.4. O foco narrativo**

*Vidas secas*, único romance de Graciliano com enunciação em 3ª pessoa, apresenta aspecto inovador para esse foco de relato: a onisciência é prismática. Diferentemente do narrador onisciente tradicional, que vê tudo e sabe de tudo, posicionando-se muitas vezes ostensivamente, o relato em *Vidas secas* é conduzido de tal forma que o leitor entra em contato direto com a realidade, enxergando-a pelo prisma da personagem que está em cena. Assim, uma mesma realidade é vista por óticas distintas, variando conforme a personagem que a ilustra. Isso se torna possível graças ao emprego do discurso indireto livre, que dá ao narrador-observador um posicionamento discreto: sua “voz” quase se confunde com a das personagens. Em “Inverno”, o leitor “vê” a chuva, guiado pelo olhar de Fabiano e sinhá Vitória. Em “Fuga”, capítulo que encerra o romance, a retomada da sina de retirantes é focalizada sob a ótica do menino mais velho. Assim, acumulam-se ângulos de visão parcial, próprios de cada personagem do romance. Como o narrador se dissimula por trás do relato, flagrantes aparentemente desconexos, quando reunidos, trazem uma conjugação entre aspectos sociais, naturais e psicológicos distintos, porém complementares, para formar o perfil das personagens e das situações. De fato, enquanto a consciência do social se dá pela vivência de uma situação hostil, que gera fome e incompreensão, o componente psicológico emerge independentemente dessas pressões do contexto, nas lembranças, muitas vezes agradáveis, de festas, vaquejadas e novenas. Tal simultaneidade resulta da decisão do narrador de usar a onisciência não somente para retratar o ambiente, mas como instrumento de análise comportamental e psicológica. Esse traço empresta ao romance um perfil bem mais complexo do que aquele que teria se o narrador se limitasse a descrever fatos e personagens.

A linguagem em *Vidas secas* se encontra em pleno trânsito entre dizer e silenciar. Faz-se parceira da forma andarilha de viver da família de retirantes, de modo que o traço migrante configura o corpo e a alma. Dentro do romance, a posição do

narrador como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico caracteriza a polifonia. O narrador não pode ser visto como um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres colocados à margem pela sociedade. Segundo Candido (1992) o narrador de *Vidas secas*, ao usar o discurso indireto livre torna-se uma espécie de procurador da personagem, simultaneamente presente e ausente. Por não desejar a identificação com a personagem, a voz do narrador apresenta certa objetividade de relator.



### 3. *A hora da estrela*: o silêncio discursivo

Ao observar os textos de Clarice Lispector, percebe-se que eles permitem leituras de diversos níveis de profundidade. As ferramentas utilizadas para a interpretação de sua obra são variadas: psicologia analítica, filosofia, psicanálise e estudos culturais, privilegiando o viés do feminismo<sup>4</sup>.

A arte clariceana apresenta, assim, a tendência em apresentar uma tentativa de reconciliação entre o indivíduo e a sociedade. Apresenta, por isso, elementos de melancolia, usados como maneira de acessar o conteúdo historiográfico oculto no texto. Para Walter Benjamin (1987), os horrores da sociedade contemporânea, principalmente após as duas grandes guerras, causaram um efeito de tamanho choque nos indivíduos e nas comunidades que se tornou impossível narrar como anteriormente.

O texto de Clarice situa-se justamente em meio à produção artística do século XX, tendo como influência os movimentos de vanguarda e apontando para as tensões da sociedade brasileira. Ao constituir suas principais personagens femininas, a autora as associa à problemática do sujeito moderno, sem identidade, fragmentado, sem espaço, pautado pela inutilidade. Essa configuração, para Ginzburg (2003, p. 87), “estaria representando uma condição aquém da integridade humana”.

Clarice rompe com a tradição literária, apresentando um sujeito feminino que a sociedade “não espera”. A postura feminina no mundo moderno, fragmentado, é bem distinta daquela assumida no passado. As personagens femininas clariceanas cumprem, ao se diferenciarem das personagens femininas de outras épocas, a função social de legitimação das diferenças sociais (são humanas demais, aproximando-se, algumas vezes, do grotesco).

Nesse sentido, *A hora da estrela* foi concebida num momento da vida de Clarice em que ela, comprometida com o ato de escrever, e preocupada com o esvaziamento total do seu eu, sente necessidade de introspecção e vontade de se transfigurar, de se autodescobrir. Em *A hora da estrela*, a autora procura aproximar-se do indizível, do intangível, daquilo que a palavra não pode representar.

Clarice é uma autora que se arrisca no abismo da palavra, aquela representante da ausência, ou o registro de algo que já não está. Sua arte se organiza em torno de um

---

<sup>4</sup> A leitura do feminismo em Clarice foi inicialmente realizada por Hélène Cixous (Universidade de Paris IV- Sorbone). A estudiosa despertou o interesse acadêmico internacional para a obra de Clarice Lispector, contribuindo para que os livros fossem traduzidos para vários idiomas.

vazio, já que a Literatura é constante busca, e nunca apreensão da coisa em si. Ela declara não saber transformar suas ideias em palavras:

Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil. E como se não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei ‘vestir uma idéia com palavras’. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com as palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. Ao escrevê-lo [o romance], de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo [...]. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra (LISPECTOR, 1999, p. 285).

A escritura de Clarice em *A hora da estrela* vem marcada pela fragmentação, pela desordem. Diante desse aspecto, o crítico Alceu Amoroso Lima (sob o pseudônimo de Tristão de Atayde) reafirmou o talento da escritora para falar do que “está por baixo e antes da consciência”:

Toda a obra de Clarice Lispector é fruto desse conúbio constante do pré-lógico com o metalógico. O que está por baixo e antes da consciência, com o que está depois e acima dela. Seu estilo foi e continuará a ser a expressão pura de sua pessoa. Sem ter a mínima intenção de fazer surrealismo, de criar uma nova forma ou mesmo escola literária como fez André Breton. Clarice foi surrealista e supra-realista *sem querer*. No sentido total de uma expressão literária, que liga o que está antes da voz e da palavra expressa, isto é, no fluxo do monólogo interior pré-verbal, com a presença superior do deus invisível, sempre presença na vida como na obra dessa alma trágica de mulher, que representou tão bem em nossa vida intelectual, essa realidade perturbadora do Eterno Feminino goetheano. Fusão absolutamente espontânea, que não pode ser logicamente expressa, por viver em nossa sombra interior, antes mesmo de ser eliminada pelo mistério da graça divina. Essa fusão espontânea de luz e de treva será, porventura, o segredo dessa mulher fatídica e do tipo profético de sua genealogia judaica.

(ATHAYDE, *Jornal do Brasil*, 1978)

Na obra clariceana, em especial em *A hora da estrela*, muitos momentos ilustram aquilo que Rosenfeld (1993, p. 76) denominou “radicalização extrema do monólogo interior” em que se reproduz o fluxo de consciência de tal forma que o narrador se confunde com as personagens e quase desaparece no relato. No caso de *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S. M. “morre” junto com a protagonista.

Macabéa, ao justificar seu nome para Olímpico, diz que a mãe o escolheu por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte. A ausência do sobrenome explica seu destino adverso, sem família e sem tradição. Ironicamente, o nome contraria a linhagem de Judas Macabeu, personagem bíblico que travou combates e aterrorizou reis, perpetuando o nome de sua estirpe que se relaciona à força e valentia. Macabéa, embora seja a protagonista dessa história, nada tem a ver com a família de Judas Macabeu. A moça é, antes, uma heroína às avessas: feia, ignorante, solitária e descrente. Compreendida como um ser medíocre, Macabéa pode representar qualquer moça nordestina vivendo solitária e esquecida na cidade grande: “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” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Esta ideia se concretiza em suas companheiras de quarto, que são antes tipos do que personagens. Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria são anônimas como Macabéa.

Toda a tônica em *A hora da estrela* advém da falta. Macabéa é carente de origens. Sua família resume-se a ela mesma. Desligada do mundo e de si mesma, ela não tem memória do passado, assim não poderia ter história. A dificuldade em lidar com as palavras faz a protagonista de *A hora da estrela* sentir que não vive para nada. No entanto, essa gratuidade leva Macabéa ao sublime: no momento em que recebe o salário, por exemplo, ela compra uma rosa. Em meio a cenas desconexas do seu cotidiano medíocre, surge o inesperado. Em meio à miséria, à precariedade humana, nasce o sujeito que interage, participa, e, acima de tudo, surpreende. Victor Hugo (2002) já prevê a coexistência do grotesco com o sublime:

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro”.

(HUGO, 2002, p.77)

O que se observa, dessa forma, remete ao caráter experimentalista dos textos clariceanos. *A hora da estrela* é marcada pela experiência do não-dizer, da simplicidade

formal e pela extrapolação dos limites da metalinguagem. Para tal, intensifica-se a imagem do grotesco, ao mesmo tempo em que se introduz o sublime, o belo.

De acordo com Benedito Nunes (1976, p.93), a temática de sua obra é essencialmente existencial, mas divergente das filosofias centradas em torno do existencialismo sartreano, o qual demonstra que a divergência está na perspectiva mística que prevalece e redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção de mundo de Clarice Lispector. Os romances clariceanos se caracterizam “por rupturas e colisões” - já que não se baseiam no estado canônico da língua, nem da narração, tal como fixados pela escola ou pela tradição.

Sua escritura, impregnada do urbano e do tempo presente, revela a angústia da solidão humana e do mundo contemporâneo. Isto contribui para transformar seu texto em pequenos fragmentos da vida urbana. Narrar, no sentido transgressor e semiológico, é para Clarice Lispector questionar tudo, o mundo e as pessoas, os bichos e a concepção como vivem, até mesmo a forma narrativa e o sentido da realidade da existência, vivendo, assim, à procura da real condição humana.

Possuidora de uma prosa dilacerada e insólita, seu escrever a torna diferente da maioria dos escritores brasileiros. Feita de cortes, interrupções, silêncios, quebra de unidade, sua prosa extremamente poética é, simultaneamente, questionamento de si e do mundo.

O processo metalinguístico de questionar a própria escritura está associado à sua visão de mundo: incerto e insolúvel, relativo e incompleto. O mundo é, para a escritora, uma incógnita, e escrever é apenas uma maneira de tentar compreendê-lo ou de falar da impossibilidade de registrá-lo. A escritura conflitiva é fruto de uma necessidade perturbadora. Assim, se torna, de acordo com os pressupostos de Nunes (1995), “a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance” (NUNES, 1995, p. 156, 157).

Logo no prólogo de *A hora da estrela*, Clarice revela, com clareza, ideia do seu texto e de sua condição de escritora: “O que me atrapalha a vida é escrever”. Faz-se necessário, nesse contexto, transcrever a dedicação intitulada “Dedicatória do Autor”:

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. 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? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante em: eu. 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. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever. E – e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando. Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. “Amém para nós todos”

(LISPECTOR, 1998, p.9-10)

Encontramos vivo nesse trecho todo o jeito de criar Literatura de Clarice, que, desmistificando a ideia do texto original, sem influências, recorre às suas fontes, visto que não consegue “ser sozinha”, no mundo das letras. Precisa de companhia, de compartilhar ideias e pensamentos, de saborear outras escritas, para construir o seu próprio discurso, que se recusa a ser repetitivo, que é enfático em exaltar o “não-ser”, o “não-ocupar” espaço. A prática de escrever, dessa forma, assume para Clarice, um papel relevante no processo de pensar o mundo e o ser humano. A escritora busca “o ponto infinito” andando pelo labirinto de textos:

[...] é um modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. “Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a”. “O que salva então é escrever distraidamente”.

(LISPECTOR, 1980, p. 21)

Sob esta perspectiva, temos em *A hora da estrela* um texto onde perpassa a metalinguagem. O silêncio prevalece quando escrever passa a ser a abordagem daquele ponto em que nada se revela. É preciso haver silêncio quando se quer fazer ouvir.

### 3.1. Clarice Lispector: a reinvenção do mistério

Antes de Clarice Lispector se chamar Clarice, seu nome foi Haia. De origem hebraica, significa ‘vida’. A menina trazia em seu nome a esperança e um futuro melhor para a família judia que emigrava pelo mundo e também a promessa de curar sua mãe. Se não fosse pelo fato de a mãe continuar cada vez mais enferma e vir a falecer poucos anos depois, todo o restante se cumpriu com a transferência da família para terras brasileiras. Foi no Brasil que a menina recebeu o nome de Clarice. A partir daí tudo foi feito de forma tal que se esquecesse aquele passado e que a condição de família nômade fosse apagada. Clarice procurou esconder sua origem judaica, ou pelo menos não tratou da questão; evitou, o quanto pode, falar de sua mãe, como forma de esconder algo que a incomodava, como uma culpa; deu inúmeras justificativas e explicações sobre si mesma, como forma de esconder seu estrangeirismo.

A culpa se torna uma temática recorrente de fundo da escrita de Clarice. Seu conto “Resto do Carnaval” é um exemplo dessa temática biográfico-literária:

O jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso. [...] minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia [...] Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria

(LISPECTOR, 1981, p. 26).

Dessa forma, percebemos que a escritora retoma o cotidiano de menina e a infância perpassada por um carnaval melancólico. Sob esse ponto de vista, podemos imaginar a escrita como reparadora das perdas, como aponta Cioran:

Escrever é desfazer-se de seus remorsos e rancores, vomitar seus segredos. O escritor é um desequilibrado que utiliza essas ficções que são as palavras para se curar. Quantas angústias, quantas crises sinistras. Venci, graças a esses remédios insubstanciais!

Na crônica “Pertencer”, ao falar de seu novo estado de “solidão de não-pertencer”, Clarice mostra-nos, mais uma vez, o quanto seu nascimento está intrinsecamente ligado à sua culpa: “[...] só que não curei minha mãe. “E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei” (LISPECTOR, 1999, p.153).

Notamos que Clarice sente a necessidade de se reinventar dentro do seu próprio texto. Para a escritora, o ato de criar, de escrever é estar em constante análise. Não há como fugir do fantasma da culpa que assombra sua vida (ela se culpa o tempo todo pela morte da mãe, já que seu nascimento representou uma esperança para as enfermidades daquela senhora); dessa maneira ela o transforma em ficção.

Clarice, assim, vai se reconhecendo em seus escritos, e, se não há a cura para os problemas que afligem sua alma, o texto acontece como maneira de amenizá-los. A escrita se transfigura em desabafo.

A escritora, procurando se desvencilhar do sentimento de culpa que circunda sua existência, num tom fatalista, volta-se para a etimologia de seu nome, que não mais significa vida, esperança, e, num tom niilista, procura explicar a sugestão da imagem do morto sobre o túmulo. Em sua última entrevista<sup>5</sup> concedida ao jornalista Júlio Lemer na TV Cultura em 1977, respondendo de onde teria vindo o sobrenome Lispector, diz a escritora:

É um nome latino, né? E eu perguntei ao meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando... Perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que é. Parece uma coisa... “lis no peito” ou em latim “flor de lis”

(LISPECTOR, apud GOTLIB, 1995, p. 453).

A etimologia que Clarice fornece sobre seu sobrenome é a de que *lis* é *lírio* e *pector* é *peito*, isto é, *lírio sobre o peito*. A imagem que ela mesma cria e fornece sobre seu nome remete-nos para a do morto, sustentando flores no peito.

A partir da metáfora de flores em cima do túmulo, podemos observar a construção biográfico-literária de Clarice Lispector que só vai se completar quando, em *A hora da estrela*, a voz narradora assume que é “na verdade” Clarice Lispector. Rodrigo

---

<sup>5</sup> Não sendo possível ter acesso aos originais da entrevista, transcrevemos alguns trechos dos estudos de Nádía Gotlib a respeito da obra da escritora.

S.M. morre no mesmo instante da morte de Macabéa. É como se a escritora soubesse que seu papel estava cumprido dentro da sociedade. Morre enquanto escritora para trazer à tona o verdadeiro papel da literatura no panorama social. Fatalmente, Clarice Lispector falece no mesmo ano.

Caracteristicamente, Clarice explicita ainda toda a lógica do seu processo de criação textual ao definir seu perfil de escritora:

O ato criador é perigoso porque a gente pode ir e não voltar mais. Por isso eu procuro me cercar na minha vida de pessoas sólidas, concretas; de meus filhos, de uma empregada, de uma senhora que mora comigo e que é muito equilibrada. Para eu poder ir e voltar dentro da literatura sem o perigo de ficar. Todo artista corre grande risco. Até de loucura. [...] O cotidiano como fator de equilíbrio das incursões pelo desconhecido da criação

(LISPECTOR apud GOTLIB, 1995 p. 461).

Durante toda sua vida, mostrou-se cansada com relação ao seu ofício e, no entanto, escreveu incansavelmente até o fim da vida. O principal exemplo dessa maneira de encarar a literatura é seu livro *A hora da estrela*. O narrador-escritor Rodrigo S. M. confessa: “estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte” (LISPECTOR, 1998, p.70).

Partindo dessas premissas a respeito da escritura de Clarice Lispector, observamos que o seu texto aponta para a insatisfação do mundo. Dessa forma, a linguagem clariceana se mostra movida por uma técnica pessoal, na busca da realidade e na tentativa de esgotá-la dentro do texto, que, ancorado e construído através de fragmentos, constitui o pensamento da autora na ânsia de reconstruir o mundo. A escrita de Clarice torna-se testemunho de um salto sobre os fragmentos de uma intensa explosão psíquica e criativa. A totalidade da obra talvez seja a única transcendência possível para a luta incansável entre a linguagem e a realidade vivida.

Borelli captou muito bem a sua própria forma de viver a vida, o que se assemelha à escassez de enredo na obra, ao imaginá-la “fragmentada”, “sem enredo”, acontecendo “aos poucos”, fazendo do viver a sua história (BORELLI,1981, p. 15).

A partir do Modernismo, a estética do fragmentário ganhou dimensão peculiar na literatura e nas artes, em geral. Clarice, envolvida com os ideais modernistas, vê a crítica denominar sua obra de fragmentária, desarticulada com o real. Certamente, a implicância advém da projeção da escritora dentro do seu texto, visto que, por motivos



que vão além do estético, emprestava às personagens seus próprios sentimentos, impressões e sensações, ao passo que lhes absorvia tudo que pudesse. Nesse sentido, categorizar Clarice como sendo “desarticulada com o real” parece-nos incoerente com a sua atitude de identificação da autora e texto.

Em função desse caráter fragmentado do texto, sujeito, personagem, narrador e autora sobrepõem-se, um sempre ocupando o lugar do outro: a essência do sujeito se transfigura em “ser no mundo e para o mundo”. Fitz, em *Machado, Borges e Clarice: a evolução da nova narrativa latino americana aponta* a maneira inovadora da narrativa de Clarice:

[...] Clarice também queria cultivar uma “nova narrativa”, um modo de escrever que não seria uma simples descrição do mundo, mas uma sondagem poética da própria existência humana, uma sondagem, contudo, que revelasse que, para Clarice, a existência humana é, no seu sentido mais profundo, uma questão de linguagem, de palavras.

(FITZ, 1998, p. 139-140)

A denominada “nova narrativa”, de autores como Clarice Lispector, busca questionar o próprio conceito de realidade. Diante desse ponto de vista, encontramos, já no final da vida, uma Clarice convicta de seu papel enquanto escritora, em que ela se vê como alguém em busca do outro: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é o outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1999, p. 119) Dessa forma, o romance *A hora da estrela* foi construído sob o signo da incessante busca do outro. Escrito no final de sua vida, reflete a perplexidade da autora diante de um quadro perturbador de miséria social.

Ao criar *Macabéa*, Clarice tem a intenção de exorcizar a vida sofrida de nordestina: “ela é nordestina e... eu tinha que botar para fora um dia o nordeste que eu vivi” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Para tal, autora e personagem percorrem percursos, embora diferentes, similares.

### **3.2. A construção de *A hora da estrela***

Criada sob o ponto de vista da metalinguagem, *A hora da estrela* conduz à extrapolação de cenas do cotidiano de uma migrante nordestina perdida no Rio de

Janeiro. Marcada pela ausência, a obra questiona o intelectualismo a que a geração modernista se submetera. Preza, por este motivo, a coexistência de diferentes valores: sugere o distanciamento do padrão, e para tal, valoriza a inserção do diferente, do novo. A maneira de narrar é inovadora e traz à tona a discussão acerca da criação de personagens moldados sob o signo do inacabado, do incompleto. São construtos que sistematizam um pensamento não-linear, irregular, mas que ao mesmo tempo mescla o real e o imaginário, transportando o leitor para um mundo metaficcional, num lance de pura ousadia.

### 3.2.1. A relação narrador/personagem

Ciente das inúmeras possibilidades de composição do narrador dentro de um texto, pretende-se traçar neste momento uma relação entre o narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. e a protagonista Macabéa.

No decorrer da narrativa, no que concerne a estrutura do texto, temos um narrador que se reconhece, “pouco original”:

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

(LISPECTOR, 1998, p. 13)

É enfática a existência de uma relação hierarquizada que se estabelece entre o narrador e as outras personagens do romance: “[...] eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. (LISPECTOR, 1998, p. 13). O narrador, que se assume como personagem da trama, depois de rejeitar Macabéa, acaba por se aproximar da moça. No início da narrativa, é evidente o distanciamento entre Rodrigo e Macabéa. Para ilustrar, selecionamos algumas citações que demonstram essa rejeição em relação à moça e à sua vida “ao deus- dará”:

[...] brutalidade essa que ela parecia provocar com a sua cara de tola, rosto que pedia tapa (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

[...] vai ser difícil escrever essa história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela (LISPECTOR, 1998, p. 24).

[...] Ela me incomoda tanto que fiquei oco... Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? (LISPECTOR, 1998, p. 26).

[...] Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? é apenas isso mesmo: não tinha. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem. Mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio? (LISPECTOR, 1998, p. 25).

À medida que a história vai se configurando, percebemos uma mudança no comportamento de Rodrigo, que passa a ter certa empatia com o destino de Macabéa. Cada vez mais percebemos a cumplicidade do narrador com a nordestina. Dessa forma, o discurso do narrador vai se tornando mais subjetivo, como podemos observar nos excertos abaixo:

É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre- será isto o símbolo de que a vida iria ter um futuro esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Quando penso que eu podia ter nascido ela- e por que não?- estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa. (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Mas e eu? E eu estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? (LISPECTOR, 1998, p. 57).

Sim, sou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total, pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. (LISPECTOR, 1998, p. 86).

A partir da análise destes trechos da obra, torna-se imprescindível apontar para o jogo que Clarice faz com o narrador, que se transfigura no intelectual das letras. Ao ser criticada pela postura de escritora não engajada, alienada, pretende, através desta obra, mostrar seu posicionamento em relação à sociedade. Assim, constrói ironicamente um narrador masculino, com o intuito de não se mostrar fragilizada, o qual percorre toda a trajetória de um escritor, desde a sua total falta de envolvimento com o texto, até sua cumplicidade total com o objeto de criação. No desenrolar da narrativa, a identificação que vai se processando entre narrador e personagem chega ao ponto de se fundir na representação de suas mortes.

A multidirecionalidade do ser moderno é representada pelo narrador na construção do texto. Ele não se atém a uma ideia linear, mas provoca desequilíbrios por sua instabilidade na relação com a escrita e com a protagonista. O texto construído expõe o leitor ao contato com as digressões e esclarecimentos de Rodrigo S. M., revelando a elaboração minuciosa, movimento que remete à consciência de seus antagonismos e incoerências, e à dificuldade de encontrar sua identidade.

O narrador Rodrigo S. M. está só, fato que o leva a refletir sobre o outro, neste caso, sobre a nordestina que, por acaso, ele encontra perdida nas ruas do Rio de Janeiro. A moça preenche o vazio do seu ser, incomoda e surpreende. É a participação dela que instaura a possibilidade de autenticidade do narrador; e lhe permite o crescimento, pois este só acontece na interação. Assim, o narrador de *A hora da estrela* opta pela reflexão nas escolhas, negando a linearidade romântica, que identifica a personagem com nome e sobrenome e persegue um ideal de liberdade através de sua escrita.

No entanto, a identidade procurada por ele só será alcançada através de angústia e sofrimento. Não a angústia sonhada pelos românticos, imaginária, mas aquela que traz à consciência a sua situação existencial: ser no nada, no absurdo, no vazio. Será esse sofrimento, juntamente com o tédio, que revelarão a essência do narrador completamente identificado ao processo de transitar no que há de mais íntimo na protagonista: seus pensamentos.

A diferença fundamental entre o narrador e Macabéa é a capacidade que ele tem de reconhecer sua existência e tentar explicá-la, preenchê-la e reconstituí-la através dos relatos de fragmentos da história do outro. No entanto, percebemos que sozinhos, ambos são incompletos e impotentes, gerando a necessidade da mútua existência: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, [...] mas eu tenho plena consciência dela” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Narrador e protagonista, inseridos em uma escrita

descontínua e imprevisível, permitem ao leitor a reflexão sobre uma época de transição, de incoerência, como um movimento em busca de uma nova estruturação da obra literária, similar à insegurança, à ansiedade e ao sofrimento do homem moderno. O tema é oferecido de maneira flexível, trazendo à tona a possibilidade de ruptura. O narrador revela seu amor pela personagem principal e sofre com a sua desumanização, mas, também, com a própria tendência em tornar-se insensível. É através da escrita que ele tenta recuperar do “mal” que ele julga padecer: a insensibilidade. “Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte” (LISPECTOR, 1998, p 34). Há, também, a preocupação com a ansiedade que corrompe o homem moderno: [...] deveria caminhar antes do tempo e esboçar logo o final? [...] devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado de horas [...] “apesar da impaciência que tenho em relação a esta moça” (LISPECTOR, 1998, p 21).

Clarice, ao criar este tipo de narrador, explicita que “narrar é sempre narrar-se”. O texto, assim, torna-se reflexão “do si mesmo, indicando, em vez de apropriação subjetiva, a pertença ao âmago impessoal que transborda do pessoal” (NUNES, 1995, p. 158).

Em *A hora da estrela*, três histórias se entrelaçam. A primeira conta a vida de uma moça nordestina que o narrador, Rodrigo S.M., encontrou no meio da multidão: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A segunda história é a da vida do narrador, Rodrigo S. M., que a princípio rejeita Macabéa, e, no entanto, acaba por refletir a sua vida na da personagem, tornando-se dela inseparável, dentro da dramaticidade em que são envolvidos. A partir desse envolvimento, temos uma terceira história, a qual liga o narrador à sua criatura, constituindo-se na história da própria narrativa, das oscilações do ato de narrar, da preparação de sua matéria, das digressões. O texto, dessa forma, ganha vida, se torna material indissolúvel do narrador e da personagem principal:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito [...] Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito

elucidativas, informações estas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A partir dessa tríade, narrador/personagem/texto, criada por Clarice, podemos perceber, através da exigência de simplicidade imposta pelas circunstâncias de vida de Macabéa, a conduta ética e estética do narrador em relação à personagem:

Limito-me humildemente - mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade- limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante, era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra \_ a tia que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar” (LISPECTOR, 1998, p. 15)

### 3.2.2. A relação narrador/texto/leitor

Em *A hora da estrela*, Clarice estreia um narrador masculino e a partir de sua criação constrói a personagem *Macabéa*, que será revelada aos poucos, como uma mulher feia, raquítica, sem cultura, alienada, excluída do mundo e de si mesma, concretizando, dessa forma, a construção de uma identidade feminina altamente estereotipada. Transgredindo novamente todo e qualquer modelo de narrativa presente no cânone literário, a autora, intimista e psicológica, desloca seus leitores para a mais profunda investigação do abismo interior de suas personagens.

Em primeiro momento do romance o narrador apresenta-se hesitante, no início há uma dificuldade de Rodrigo S.M em descrever sua personagem, “[...] como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi” (LISPECTOR, 1998, p.12). Mas aos poucos o narrador vai desvelando e se aproximando do mundo de Macabéa. Ela se “apresenta” a ele como uma datilógrafa, semi-analfabeta, que migra do sertão de Alagoas para a metrópole do Rio de Janeiro, sempre apontada como um ser que assume uma posição desprivilegiada no meio em que vive. Assim, é através da construção da protagonista que Rodrigo vai paralelamente construindo sua própria

história e criando sua própria identidade (suas angústias e frustrações são percebidas por meio de suas constantes intervenções no texto).

A existência do narrador Rodrigo depende da existência de Macabéa como personagem. Rodrigo se sente incapaz de se definir como narrador justamente por que não sabe como abordar sua personagem. O processo narrativo cria personagens, e esta criação conseqüentemente demanda a criação de um narrador. Sem conseguir impor ao seu texto a personagem, Rodrigo se vê sem identidade enquanto narrador. As personagens de *A Hora da Estrela*, nesse sentido, aparecem de forma fragmentada, degradada, de tal modo que os traços sociológicos, culturais, psicológicos e filosóficos se manifestam uniformemente na integralidade dos discursos que se fazem ou se destroem nos fragmentos da narrativa.

O discurso de Rodrigo S. M desvenda para o leitor o processo de criação ficcional. No entanto, esse narrador é também um ser fictício, composto de palavras apenas. Berta Waldman (1979) observa que ele “[...] será então o mediador do dilaceramento de Clarice Lispector, empenhada sempre em tocar a realidade e traduzi-la literariamente, mas será também instrumento seu, isca, porque através dele a escritora se embrenhará na busca da não-palavra” (WALDMAN, 1979, p. 66).

Rodrigo S.M se transfigura no escritor que rejeita a literatura construída “de excessos, de “adjetivos esplendorosos” e de “substantivos carnudos” como ele mesmo define. Assim é que experimentará uma nova forma de narrar, em contraposição a seus hábitos, “uma história com começo, meio e “gran finale” seguida de silêncio e de chuva caindo”. Segundo o narrador, o escritor é visto na sociedade moderna como um ser marginalizado, sem classe social que só se livra de ser um acaso na vida pelo ato de escrever. [...] “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.” (LISPECTOR, 1998, p.19). Através da voz do narrador masculino, verifica-se a presença de elementos sociais presentes nas representações de Rodrigo e Macabéa. O escritor moderno afastado de qualquer camada social, e uma migrante nordestina que tenta sobreviver numa sociedade capitalista toda feita contra ela. A moça nordestina perdida na grande cidade do Rio de Janeiro é vista como estrangeira, diferente, uma ameaça que precisa ser destruída, como tudo que é estranho, já que sua presença pode levar a desordem e contrariar um sistema proposto.

A partir dessas considerações, percebemos certa proximidade entre o narrador e Macabéa, o que não acontece da mesma forma em relação ao leitor. Rodrigo se vê

distante do leitor, pois julga sua história ser alvo somente daqueles que tenham a curiosidade em saber como é ser o outro, sem ao menos se aproximar dele: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente” (LISPECTOR, 1998, p.30). Apesar do pessimismo em relação ao posicionamento do leitor, o narrador entende que a presença da moça nordestina incomoda, e, simplesmente pelo fato de existir, ela suscita direitos. Assim, mesmo descrente, ele ratifica, há o direito ao grito. E conclui: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Nem sei a quem acusar, mas deve haver um réu” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Macabéa é, dessa forma, uma personagem presa a convenções de decadência, fazendo com que o narrador se sinta em processo de anulação dentro do espaço social. Isso faz com que os discursos se integrem no decorrer da narrativa unificando autor, narrador e personagem. Estes estabelecem um contrato de mutualismo, cujas condições de existência se fazem interdependentes, um torna-se subordinado ao outro. Esse processo chega a tal ponto que em *A Hora da Estrela*, o narrador ao matar a personagem, percebe que também morre. Dessa forma, é possível reafirmar, como exposto acima, que há uma integração de discursos em que três histórias se confundem no decorrer da narrativa, pois nos discursos tanto de Macabéa como do narrador, parece estar subjacente o discurso da autora Clarice Lispector, escritora de linguagem introspectiva e intimista, que passou a infância no Nordeste, mudou-se para o Rio de Janeiro e escreveu o romance *A Hora da Estrela* às vésperas de sua morte.

A obra, dessa forma, apresenta uma estrutura flexível, Clarice/Rodrigo/Macabéa, que se espelham entre si. E há uma dialética de gêneros, segundo assinala Nádia Gotlib (1995, p. 468) “O feminino de Clarice tem por contraponto o masculino de Rodrigo, que deságua num neutro de Macabéa”.

Clarice, enquanto escritora, deseja desvencilhar-se do papel incômodo de intelectual e, dessa forma, se aproximar das classes menos favorecidas. Ela sente imensa necessidade de ser o outro. O outro a fará completa, lhe dará plenitude.

Por outro lado, o narrador, que também é um escritor intelectual de classe média, se vê como um “sem classe”, se igualando a Macabéa. A nordestina, vista como subproduto do espaço urbano, chega a se enxergar dentro de uma classe quando se depara com o livro *Humilhados e ofendidos*. Apenas de relance, já que ao mesmo tempo



conclui que na verdade ninguém jamais a ofendera. Assim, Macabéa, miserável, não pertence a classe nenhuma, é inclassificável.

Partindo dessas colocações, percebemos que a narrativa em *A hora da estrela* se configura em uma busca constante de identidades existenciais e sociais. Ainda, o tema do romance é a própria representação do mundo: linguagens, narrativas. É a própria avaliação dos alcances e limites do poder da escrita.

Nádia Gotlib (1995) define de maneira lúcida a posição do romance e consequentemente do escritor enquanto articulador entre o texto e o leitor:

A qualidade desse romance está não propriamente em cada tipo de construção das histórias, mas no sistema de tensão dialética criada pelo conflito entre as várias construções, cada uma trazendo história de amor e morte em relação à outra: criar é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro, que se faz com autonomia, já como sujeito da sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador. A vida da obra supõe a morte do seu autor. Clarice ama Rodrigo, que ama Macabéa, que ama o moço bonito, que a mata, matando assim o narrador, Rodrigo, e por consequência, a autora implícita, Clarice. Mata Macabéa justamente no momento em que esta se insurge como sujeito que deseja o outro, arriscando-se a construir ou inventar uma história sua impossível num sistema fundado nos horrores da discriminação.

(GOTLIB, 1995, p. 470)

Ora, um texto precisa dessa aproximação com o leitor. Em vários aspectos do texto, notamos uma linguagem questionadora do mundo, sem oferecer respostas. Libera a significação, no entanto não fixa sentidos. Fica o leitor livre para dar continuidade, mesmo diante do silêncio agonizante e incômodo da escritura clariceana. Dotado de sensibilidade, transportar-se-á para dentro do texto, firmará convivência com Macabéa, e, por fim, se tornará seu cúmplice. É o que na teoria denominamos de pacto ficcional com o leitor, tão em voga na crítica teórico-literária contemporânea.

Buscamos entender melhor esta relação narrador/texto/leitor proposta por Clarice, à luz da teoria barthiniana: “Um texto que tenta verdadeiramente inscrever nele o corpo do escritor, juntar-se ao corpo do leitor, e estabelece uma espécie de relação amorosa entre esses dois corpos, que não correspondem a pessoas civis e morais, mas a figuras, a sujeitos desfigurados” (BARTHES, 1975, p. 38).

Em *A hora da estrela*, Clarice, já bastante madura enquanto escritora, encontra-se à vontade para expor estratégias semióticas, as quais introduzem o leitor dentro do texto. Ele será seduzido pelo humor, pela crítica, pela sensualidade e pela fantasia, não

por aquilo que é expressamente dito, mas pela forma como é exposto. Em Clarice, o grotesco se torna sublime e o leitor, mesmo distante da realidade de Macabéa, sente vontade de protegê-la, de resgatá-la de seu estado de inconsciência.

## **4. A delimitação das personagens de Graciliano Ramos e Clarice Lispector**

### **4.1. A contextualização das expressões verbalizadas (ou não) de Fabiano e Macabéa**

Na sociedade moderna, a consciência do romancista se orienta para a multiplicidade discursiva que circunda o objeto da apresentação, estando fadada, portanto, a um confronto com as diferentes linguagens que incidem sobre esse objeto, denominado, na ótica bakhtiniana, de dialogismo.

Por elementos dialógicos, entendemos, num primeiro momento, os mecanismos formais dos quais o discurso narrativo entra em interação com vários gêneros, tanto literários quanto extra literários, o que faz dos romances modernos espaço de representação, encenação de diferentes linguagens.

Em *Vidas secas*, o silêncio da família de retirantes representa um tipo de linguagem significativo, pois é a partir dele escutamos uma voz ocultada do oprimido. Por outro lado, em *A hora da estrela*, a falta da linguagem marca a relação do sujeito com o mundo.

Com vistas a refletir sobre a produção de subjetividades do tempo presente, no que concerne ao controle das representações e dos usos da língua e do corpo, e, ainda, ao que diz respeito ao “preenchimento-movimento” do espaço urbano, conforme elucidada Piovezani Filho (2004, p. 133) procuramos, neste último capítulo, traçar um esboço do perfil das personagens em questão.

Sob o ponto de vista do “preenchimento-movimento”, tem-se explicitada a interação do homem com o espaço social, à medida que considera os vários tipos de linguagem que permeiam esta relação:

O espaço que se preenche e se esvazia, o concreto que se ergue e se demole, o corpo que se modela e se disforma, as imagens que se proliferam e se refazem, e ainda o verbo que se multiplica, ecoa e se emudece. [...] O “indizível”, o “impensado” e o “inexistente” de cada tempo-espaço: condições de possibilidades do dizer, da visão, do pensamento e da existência.

(FILHO, 2004, p. 133)

Na sociedade moderna, em relação à gestão social, percebemos que, quando se trata da língua, do corpo e da cidade, existe o movimento que contempla e descarta, que privilegia e ao mesmo tempo segrega. A imobilidade das relações sociais advindas da Idade Média, sob a forma de nítidas fronteiras separando nobres e plebeus, se transforma, na modernidade, em possibilidades, inclusive de discursos. As ideologias feudais supunham a existência material de uma barreira linguística separando aqueles que tinham condições de entender claramente o que tinham a dizer, e a massa de todos os outros, vistos como inaptos para se comunicar. E a cisão ia além do aspecto linguístico. Os “dois mundos” eram ainda divididos pela diferença dos corpos: quem tinha maior estatura, ainda reforçado pelos trajes volumosos (no caso os nobres), prevalecia.

Observando estas normas de comportamento cotidiano, pretendia-se promover uma visível distinção entre a elite aristocrática e os demais estratos sociais, excluídos desde já do poder político.

No entanto, somente na revolução burguesa, e, conseqüentemente, com a derrocada da nobreza, a “questão linguística” passa a ser discutida politicamente. A burguesia viu-se diante da necessidade de proclamar um ideal de igualdade frente a língua para o estabelecimento da liberdade do cidadão. Diante desse panorama, ao invés do término das assimetrias socioeconômicas, o que ocorre, na verdade, é a instauração de uma nova barreira, invisível, que é imposta pelas desigualdades provocadas pelo desnivelamento linguístico que se seguiu a esse processo.

Dessa forma, essa nova barreira atravessa a sociedade, a partir de então, como uma linha móvel, sensível às relações de força. Assim, se para os burgueses, o objetivo era o de reafirmar as fronteiras presentes no mundo feudal-monárquico, para os revolucionários socialistas do século XIX, a intenção era de denunciar as desigualdades meramente formais da sociedade burguesa, de modo que se pudesse enxergar o “invisível” daquela época, e, conseqüentemente, enxergar-se, tornando-se, desse modo, sujeito de si mesmo.

Esse ideal percorreu o século XX, e encontrou na literatura modernista o arcabouço necessário para se proliferar. Reformulando o pensamento sociológico do século XIX, onde as bases políticas e sociais eram visivelmente mais fragilizadas, esse movimento revigorou-se através de escritores que buscaram dar voz ao sujeito moderno,

solitário, perdido em meio a tantas inovações, fruto de um sistema segregador, hierarquizado.

Ao focar as obras de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, nosso intuito é o de resgatar o interesse pelo sujeito que é “separado” pela deficiência do discurso. Tanto Fabiano quanto Macabéa são hostilizados dentro da sociedade, por se mostrarem desarticulados com a palavra.

Diante de todo esse panorama histórico social, é interessante que se reconheça em Graciliano Ramos um autor que vê o migrante nordestino sob a ótica da necessidade. A linguagem de Fabiano e de sua família é vista como impotente, lacunosa, vaga. A palavra escrita é para o sertanejo causa de angústia e opressão, conforme analisa Alfredo Bosi, no artigo intitulado Sobre *Vidas secas*, capítulo da obra *Os pobres na literatura brasileira*:

É a cifra misteriosa rabiscada na caderneta do patrão, são aquelas letras taxativas que se impõem na hora do acerto de contas com o cabra. Ou aqueles livros pateticamente inúteis do seu Tomás da bolandeira que, como todo o seu mundo de papel não resistiu à penúria da seca

(BOSI, 1983, p. 151).

A impotência verbal da família sertaneja espelha o primitivismo e a pobreza social de sua existência. As personagens expressam-se preferencialmente por interjeições guturais, onomatopéias, resmungos, muxoxos, rugidos, gritos. Muitas vezes, estas pobres articulações são substituídas por gestos, olhares, um simples espichar de lábios, que traduzem, em sua rusticidade, a interioridade rala e a dificuldade de ordenação lógica das coisas: “Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes, uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo” (RAMOS, 2006, p. 64). Ainda neste trecho, temos a constatação de como os gestos e os olhares, ou seja, as expressões não-verbalizadas de Fabiano, dizem mais do que as próprias palavras, que, na maioria das vezes, são confusas e desconexas:

Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos atentos. Se pudesse ver o rosto do pai, talvez compreenderia uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande

(RAMOS, 2006, p. 64).

A angústia também perpassa toda a narrativa, e o que mais se observa em Fabiano, através do olhar do narrador (que parece se esforçar para entender a sua fala e os seus devaneios), é a própria voz da inconsciência. Em uma das passagens da obra, Fabiano precisava curar a bicheira da novilha, mas como não encontrou o animal no pasto, curou-o no rastro, ou seja, rezou sobre as suas pisadas na areia. Assim, o narrador descreve como tudo aconteceu e comenta: “Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranqüila e marchou para casa”(RAMOS, 2006, p. 17).

Diante dessa cena, percebemos certo distanciamento entre o escritor e a personagem. O intervalo entre eles é nitidamente grande, tanto é que Graciliano não se recalca ao emitir juízos de valor sobre o sertanejo, já que a identificação entre eles no nível da linguagem e da consciência é praticamente inexistente.

Fabiano, ao voltar de sua operação de cura, percorre o areal que fica na beira do rio com a cabeça inclinada, a espinha curva e os braços a se agitarem para a direita e para a esquerda. Graciliano analisa os gestos e expressões de Fabiano: “Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumados a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário” (RAMOS, 2006, p. 17-18).

Bosi analisa esse posicionamento de Graciliano diante da maneira de se expressar de Fabiano, e observa que o escritor, ao mostrar os costumes do sertanejo, tece também uma crítica, num tom de denúncia, ao discurso dominante: “Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa” (BOSI, 1983, p. 152).

Graciliano tem consciência de que a sociedade não dispõe de outras saídas para o vaqueiro e, dessa forma, expõe o cuidado que Fabiano tem com as palavras, meras desconhecidas. Na sua simplicidade, o vaqueiro as trata com certo receio, por não conhecê-las: “Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis, e talvez perigosas” (RAMOS, 2006, p. 20). Neste momento, as ideias de Fabiano se convergem com as de Graciliano. O matuto não sabia como lidar com as palavras, mas tinha plena consciência disso. Diante dos fatos, nota-se nitidamente que essa consciência é uma verdade política que tanto o sertanejo quanto o escritor conheciam bem. Fabiano se constrói por meio de um processo interativo, no qual sua autoconsciência se define pela alteridade. Ademais,

Graciliano recorreu à narração em terceira pessoa devido à incapacidade das personagens de se comunicar.

Candido interfere a favor do dialogismo em *Vidas secas*, em que a voz do narrador funciona como tradutora:

O narrador não pode ser visto como um intérprete mimético, alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem. Um narrador que, ao usar o discurso indireto livre, trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. [...] sem perder sua identidade sugere a dele (do personagem)  
(CANDIDO, 1992, p. 106-107).

O discurso indireto livre produz, portanto, um efeito plurivocal no texto, pois num mesmo discurso ouvimos ressoar várias vozes, a exemplo a bivocalidade das falas de Fabiano e a do narrador, que tecem relações dialógicas entre si, ora por consonância, ora por dissonância.

Fabiano, representante do ser rude e quase primitivo que mora na zona da mata mais recuada do sertão, mostra-se como um ser instável, que ora é homem e fala alto, ora é bicho e sussurra. É impossível Fabiano permanecer num estado inalterado, visto que ocorre uma espécie de revolução no interior da personagem, traduzidas por uma série de questionamentos, ora verbalizados, ora mudos, introspectos:

Afinal, para que serviam os soldados amarelos? Deu um pontapé na parede, gritou enfurecido. Para que serviam os soldados amarelos? Os outros presos remexeram-se, o carcereiro chegou à grade e Fabiano acalmou-se: Bem, bem. Não há nada não  
(RAMOS, 2006, p. 33).

Macabéa, diferentemente de Fabiano (que vive num estado de quase isolamento com a família no sertão), se vê presa por um sistema que exige das pessoas certa desenvoltura em relação à linguagem. A moça, dessa forma, torna-se um produto “estranho” da sociedade, de acordo com os pressupostos de Bauman (1998) acerca do envolvimento do indivíduo com a sociedade moderna:

[...] não se encaixa no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo  
[...] se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo

que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido-então cada sociedade produz esses estranhos

(BAUMAN, 1998, p. 27).

Para Bauman (1998, p. 28), dentro dessa sociedade, existem, portanto, duas alternativas. Uma delas era “antropofágica”, que consistia em “aniquilar os estranhos devorando-os e, depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia”, o que, de certa forma, decidia tornar a diferença semelhante, destruindo qualquer resquício de herança cultural ou lingüística. A outra seria a exclusão, a que Bauman definiu como “antropoêmica”, que significa banir os diferentes do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com o lado de dentro.

O que se percebe, a partir de então, é que certas pessoas nunca serão convertidas em algo mais do que são. Macabéa, por exemplo, foi construída por Clarice sob esse ponto de vista: será sempre a nordestina que sequer sabe o significado da palavra cultura, predisposta a incomodar com esse seu estado de inconsciência diante de sua própria existência. Em sua relação com o namorado Olímpico, (nordestino também, porém ambicioso e ciente da sua condição), percebemos o estado de precariedade da moça nas expressões através das quais tenta se comunicar:

As poucas palavras entre os namorados versavam sobre farinha, carne-de-sol, rapadura, melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância, porque esta, já que passou, é sempre acre-doce e dá até nostalgia. Pareciam por demais irmãos, coisa que, - só agora estou percebendo - não dá pra casar. Mas eu não sei se eles sabiam disso. Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão

(LISPECTOR, 1998, p. 47).

Conforme já explicitado anteriormente, a precariedade da linguagem de Macabéa reflete a condição de Clarice, que busca minimizar a imposição de intelectual e mostrar seu lado de indivíduo em constante procura da identidade. A simplicidade na maneira como Macabéa se expressa mostra uma Clarice tentando sair da redoma imposta pela condição de escritora, o que fica evidente no diálogo entre a nordestina e o namorado Olímpico:



Ela: \_\_ Falar então de quê?  
 Ele: \_\_ Por exemplo, de você.  
 Ela: \_\_ Eu?!  
 Ele: \_\_ Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.  
 Ela: \_\_ Desculpe mas não acho que sou muito gente.  
 Ele: \_\_ Mas todo mundo é gente, meu Deus!  
 Ela: \_\_ É que não me habituei.  
 Ele: \_\_ Não se habituou com quê?  
 Ela: \_\_ Ah, não sei explicar.  
 Ele: \_\_ E então?  
 Ela: \_\_ Então o quê?  
 Ele: \_\_ Olhe, eu vou embora porque você é impossível!  
 Ela: \_ É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

(LISPECTOR, 1998, p. 48).

Percebe-se, com isso, que a questão da identidade é algo extremamente delicado para Clarice. E é através da literatura que ela busca unir todos os elementos de sua formação numa tentativa de desvendar o enigma: quem sou eu? Dentro do seu texto há a presença de muitos outros. Existe também uma intersecção de identidades quando se manifestam a origem judaica de Clarice e sua adquirida nacionalidade brasileira.

Outro fator que impulsiona Clarice a percorrer a literatura em busca da própria identidade (notório em quase todas as suas obras, inclusive em *A hora da estrela*), é a ausência da figura materna. A perda deste referencial “afeta” a escritura de Clarice, e, em *A hora da estrela*, as expressões de Macabéa são carregadas dessa falta, pois a moça se ressentida da ausência materna: “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Muitas coisas havia que não sabia entender. Ao ouvir a música “Uma furtiva lacrima” chorou pela primeira vez; não por causa da vida que levava, já que, resignada, aceitara sempre tudo como era. No entanto, através da música tivera a impressão de que haveria “outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Vivendo aprisionada em seu próprio mundo, desconhecia a existência de outros mundos, outras línguas, outras realidades: “Ela achava que ‘lacrima’ em vez de lágrima era erro do homem do rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro” (LISPECTOR, 1998, p. 51).

Macabéa, assim, ia vivendo, sem saber muito das coisas, se julgando feliz, e considerando o namorado Olímpico “muito sabedor das coisas” (LISPECTOR, p. 52).

Referindo-se ao jeito de se comunicar de Macabéa, Olímpico, apesar da “esmirrada” cultura, entendia perfeitamente o universo ensimesmado de Macabéa: “\_\_ A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda\_\_ e disse uma palavra difícil \_\_vê se muda de ‘expressão’” (LISPECTOR, 1998, p. 52).

O dialogismo proposto por Bakhtin se configura aqui no momento em que Macabéa se projeta em Olímpico. A vida é dialógica por natureza, e viver significa participar de um diálogo, interrogar, escutar, responder, estar de acordo. Sob essa ótica, exista entre o casal de namorados certo diálogo, mesmo que precário. Apesar de excluídos pela sociedade, eles se entendiam, havia algum tipo de cumplicidade entre eles:

Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava. Olímpico não só pensava como usava palavreado fino. Nunca esqueceria que no primeiro encontro ele a chamara de ‘senhorinha’, ele fizera dela um alguém. Como era um alguém, até comprou um batom cor-de-rosa. O seu diálogo era sempre oco. Dava-se conta longinquamente de que nunca dissera uma palavra verdadeira. E ‘amor’ ela não chamava de amor, chamava de não-sei-o-quê

(LISPECTOR, 1998, p. 54).

Outro momento do diálogo entre os dois evidencia justamente uma troca, um compartilhar de vidas, de experiências semelhantes: “\_\_ Na rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo. Olímpico olhou-a desconfiado: \_\_ Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais?” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

O processo narrativo, tanto em *Vidas secas* quanto em *A Hora da estrela*, demonstra que a dificuldade no controle da linguagem e o conseqüente embaraço na ordenação do pensamento constituem os verdadeiros protagonistas das duas obras. Nelas, as palavras são raras e o pensamento inarticulado. Dentro dessa configuração unívoca de linguagem e personagem, os protagonistas só se fortalecem, no final das narrativas, quando eles se conscientizam da força expressiva da linguagem. Em *Vidas secas*, percebemos um Fabiano confiante, esperançoso e mais articulado com a linguagem, às vésperas de se transferir para o sul, onde a família encontraria uma vida mais digna. Por outro lado, em *A hora da estrela*, as palavras de madame Carlota são reveladoras e conduzem Macabéa à consciência de sua existência.

## 4.2. Os sonhos de Macabéa e de Fabiano: a vida em potencial

Tem-se a tendência, desde os primórdios, de se pensar na cultura como um esforço para se manter a ordem. Na luta eterna entre ordem e caos, o lugar da cultura é, inequivocamente, do lado da ordem. No entanto, as culturas, como as sociedades, não são totalidades, e a tentativa de se criar algo homogêneo vem fracassando na modernidade, visto que a inteireza era somente um reflexo da integridade do poder do estado sobre a sociedade, o que não acontece mais como antes.

Bauman (1998, p. 168), ao tentar identificar uma metáfora que captasse exatamente esse estado de coisas, “a inquietação, adaptabilidade, subdeterminação endêmica e imprevisibilidade das atividades culturais”, chega à expressão “cooperativa de consumidores”. Ora, na cultura pode-se observar um contínuo excesso de signos, “que somente na atividade de seu uso contínuo têm uma probabilidade de satisfazer o seu potencial significativo, de transformar-se em símbolos culturais” (BAUMAN, 1998, p. 172). Sob esse prisma, Graciliano Ramos desprovê suas personagens do poder de comunicação, de relacionamento. No entanto, os dota de ambições e sonhos. Vale mencionar, contudo, que Fabiano só conseguiria realizar seus sonhos se dominasse seus próprios pensamentos. Tradicionalmente, é um fracassado, e a única maneira de atingir seus ideais seria rompendo com os laços de tradição que a vida sertaneja reluta em não desfazer. Lyotard, a quem Bauman (1998, p. 174) alude, argumenta que os seres humanos atingem a mais plena e verdadeira humanidade na infância (pois vivem em um mundo repleto de possibilidades). No entanto, abandonam essas perspectivas em função de um amadurecimento que tolhe, os livra de suas essências mais humanas; a liberdade realiza-se na exposição à dependência e a sujeição, no ato da emancipação.

Para alcançar seus sonhos, Fabiano precisa se sujeitar e fazer escolhas, conforme propõe Bauman:

A liberdade é sempre um postulado e expressa-se numa constante reprodução e reaguçamento de sua força postulativa. É nessa abertura em relação ao futuro, na ultrapassagem de toda situação encontrada e preparada de antemão ou recém-estabelecida, nesse entrelaçamento do sonho e do horror da satisfação, que se acham as raízes mais profundas do turbulento, refratário e autopropulsor dinamismo da cultura

(BAUMAN, 1998, p. 175-176).

Fabiano e sua gente são vistos na sua incompletude, através do viés do dialogismo, como seres que sonham: Fabiano sonha com um mundo sem seca; Sinhá Vitória, com a cama de lastro de couro e Baleia, com um mundo cheio de preás; o menino mais novo em ser vaqueiro como o pai e o mais velho em entender o significado das palavras. Esses anseios lhes impulsionavam o viver e, enquanto se está vivo, a última palavra ainda não foi dita.

Ainda em relação aos sonhos, devemos atentar para os tempos verbais usados por Graciliano. No capítulo “Inverno”, temos a descrição da seca no pretérito mais-que-perfeito: “A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia” (RAMOS, 2006, p. 65, grifos nossos). Este tempo verbal é usado porque há o relato de ações anteriores ao que está sendo narrado no momento.

Em “Fuga”, o narrador relata, com fidelidade, os sonhos e expectativas de Fabiano na cidade grande. Para isso, o autor usa o futuro do pretérito, que sugere possibilidades:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade e os meninos frequenteriam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e a coronha da espingarda da pederneira

(RAMOS, 2006, p. 127, grifos nossos).

Os sonhos de Fabiano passam pela ideia de felicidade familiar, são fantasias que compensam a aspereza do cotidiano. Apesar de conhecer seu lugar no mundo, ou melhor, sua falta de espaço, ele se permite a ter sonhos, a ter esperanças, a acreditar. Assim, interrompe-se a circularidade linear da obra através da escolha final de Fabiano e Sinhá Vitória: “E andavam para o sul, metidos naquele sonho” (RAMOS, 2006, p. 127). Todavia, a circularidade contida na temática social se propaga.

Em relação à obra de Clarice e respectiva “heroína”, os sonhos e desejos, expressos na narrativa, distinguem-se dos de Fabiano, pois os protagonistas claramente possuem concepções distintas em relação à vida. Ele cultivava o sonho de ver a família feliz, os filhos na escola, a mulher cercada de confortos. Macabéa, por outro lado, configura-se como uma pessoa passiva e conformada. “[...] Bem, e você tem

preocupações. \_\_Não, não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

O simples fato de viver era doído para a frágil criatura, que demonstrava total falta de ânimo para planejar qualquer tipo de futuro. Ela simplesmente ia vivendo, sem se dar conta da sua subjetividade:

Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de \_\_ êxtase, digamos

(LISPECTOR, 1998, p. 38).

Macabéa nutria no seu íntimo alguns “ideais” que demonstravam perfeitamente a sua personalidade interiorizada, intimista:

Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer e então perguntou a Olímpico:

\_\_ Você sabe se a gente pode comprar um buraco?

\_\_ Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?

Ela ficou de cabeça inclinada para o ombro assim como uma pomba fica triste

(LISPECTOR, 1998, p. 49).

Sem saber que postura assumir perante o novo que lhe aparece, há na protagonista a sensação de perda da identidade, já que ela chega a afirmar: "Não sei bem o que sou me acho um pouco [...] Quer dizer não sei bem quem eu sou" (LISPECTOR, 1998, p. 56). Nesse sentido, notamos em Macabéa um artifício para fugir de si mesma:

[...] pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos[...]Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa, e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser

(LISPECTOR, 1998, p. 36).

Na tentativa de buscar algo com o que se relacionar, surge a admiração pelo símbolo da modernidade e Macabéa sonha, por vezes, em ser estrela de cinema: no momento, Marilyn Monroe. "A imagem de 'querer ser outro' parece falar aí de uma figura da modernidade e dos procedimentos para lidar com os lugares que vão sendo perdidos ou substituídos" (CAVALCANTI, 2002, p. 145). Clarice Lispector descreve a personagem Macabéa como um ser caracterizado principalmente pela estagnação, invisibilidade e desesperança. Um indivíduo que sai de Alagoas, sua terra natal, na qual tinha uma vida marcada pela miséria, desprezo, privação e passa a viver numa cidade grande (Rio de Janeiro), em pleno processo de modernização. Diante disso, Clarice, no decorrer do romance, mostra dois elementos decisivos para o futuro de Macabéa, tanto a segregação quanto a hibridização. Apesar de estar inserida na sociedade carioca, que naquele momento estava passando por um expressivo processo modernizador, Macabéa pensa em Alagoas através de circunstâncias típicas do Nordeste, como o cantar do galo no morro, das músicas que pressentira ter ouvido quando criança, embora estas músicas fossem de brincadeiras de infância, das quais ela era proibida de participar. Esses momentos nostálgicos caracterizam o nordestino, pela valorização do simples (o cantar do galo) e das tradições (cantigas de roda). Cavalcanti analisa esse processo, dando ênfase ao dilema inclusão x exclusão:

O migrante sai de um universo cultural recebido por herança ao nascer em direção a outro em que é confrontado com o que lhe foi dado a priori. Entre o sair e o chegar, ocorre um processo duplo que vai falar das ilusões dos emigrantes ao sofrimento do imigrante que atravessa a fronteira do estabelecido e do desconhecido

(CAVALCANTI, 2002, p.148).

Este fato enfatiza o sentimento de Macabéa, que confusa, lembra alguns elementos nordestinos, na tentativa de não se perceber nitidamente desamparada naquele lugar. Essa perspectiva reflete a questão da segregação do ser numa sociedade em que a desconsidera por não apresentar laços de identificação. Em relação à hibridização, vê-se, nas atitudes de Macabéa em querer ser Marilyn Monroe e de Olímpico em ser deputado, uma tentativa de encaixamento social. Tal adequação não é influenciada apenas pelo desejo de se enquadrar aos ideais modernos, como também por proporcionar o reconhecimento destes indivíduos naquela sociedade. Clarice, em certas passagens da obra, mostra Macabéa olhando objetos nas vitrines, os quais jamais teria

condições de obter. Tal fato enfatiza a sociedade capitalista, excludente e que supervaloriza os bens materiais, menosprezando aqueles que não os possuem. Macabéa, diante de tantos percalços, não visava nada na vida, não era infeliz, mas também não sabia o que era ser feliz:

Pois não é que quis descansar as costas por um dia? Sabia que se falasse isso ao chefe ele não acreditaria que lhe doíam as costelas. Então valeu-se de uma mentira que convence [...] Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava l-i-v-r-e! [...] tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou [...] Até deu-se ao luxo de ter tédio [...]

(LISPECTOR, 1998, p. 42)

Macabéa não se sentia no direito de ter sonhos, de ser feliz, pois havia internalizado a ideia do nordestino como ser inferior. Naquela sociedade tecnicista, como afirma Clarice Lispector (1998), a personagem Macabéa não representava mais do que um parafuso, era desnecessária. Nesse sentido, a personagem não só representa a visão estereotipada de atraso, mas toda uma classe oprimida, da qual até mesmo os sonhos são roubados.

### **4.3. O universo interior das personagens: o avesso do avesso**

Diante dos vários fatores que envolvem a modernidade, merece destaque nesta pesquisa a questão do desamparo social, que, entre outros prejuízos, submete o sujeito ao discurso dominante, promovendo sua adesão aos fundamentos da organização social que lhes atribui lugares marginais.

Freud já aponta em *O Mal estar da civilização* (1974), que a realidade social é responsável pela ruptura. No momento em que o “eu” descobre o mundo, o “externo”, aquilo que vai além do seu próprio espaço físico, começa o processo que denominamos de busca, onde se faz necessário refletir sobre o marginal, aquele que não ocupa espaço, que por algum motivo é desprezado. Contra o temível mundo externo, só podemos nos defender por algum tipo de afastamento dele. O sofrimento causado por esse distanciamento apresenta uma ameaça ao ser humano, a partir de três direções: do próprio corpo, do mundo externo e dos relacionamentos com os outros homens. Assim, percebemos, nas duas personagens principais, certa angústia que, certamente, advém

desse afastamento, ou melhor, do medo de se inserir numa sociedade que lhes é hostil. Fabiano e Macabéa, contrários à maneira de ser das coisas, demonstram uma angústia que é resultado da consciência de suas fragilidades. Benedito Nunes reitera a ideia de angústia presente nestas personagens:

Quando nos sentimos existindo em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando recebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do ser

(NUNES, 1966, p. 93).

Bakhtin busca situar a psicanálise nesse conceito, chamando a atenção para os conflitos psíquicos humanos, que são considerados interrelações e conflitos complexos entre as respostas verbalizadas e não verbalizadas do homem (conflitos da consciência com a inconsciência).

Buscando a análise das personagens sob esse viés psicanalítico, compreendemos a transformação produzida no sujeito quando esse assume uma imagem. Em *A hora da estrela*, percebemos nitidamente em Macabéa essa necessidade de se identificar, por meio de sua percepção como pessoa através da imagem que produz no espelho:

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

(LISPECTOR, 1998, p. 25)

Tendo em vista que a teoria psicanalítica de Freud se apresenta como uma prática que pretende observar o homem como ser singular, Clarice adota uma postura de investigação humana, com o intuito de demonstrar que não existe verdade absoluta que possa advir do humano. Em sua obra, pretende desmitificar a ideia de que o ser humano deve estar no centro. Com isso, dissemina a questão da pluralidade, da diversidade.

Macabéa passa a representar para a escritora uma incansável busca de si mesma, do autoconhecimento. Desvendar os sentimentos mais íntimos daquela moça nordestina torna-se, para Clarice, uma questão de autodescobrimento. Num dos trechos da obra, através do relato do narrador, a voz da autora se faz presente, no desabafo: “Quando



penso que eu poderia ter nascido ela \_\_\_ e por que não? \_\_\_ estremeço. E parece-me covarde culpa de eu não ser [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Dessa forma, mesmo sabendo da singularidade do eu, não podemos pensá-lo de forma unitária. Precisa haver a referência ao outro. A vida civilizada e em sociedade exige este tipo de conduta. Garcia-Roza (2009, p. 146), em um de seus estudos sobre a teoria psicanalítica de Freud postula: “É por referência ao outro que o sujeito se constitui como um Eu”.

Diante de toda modernidade imposta a Macabéa, ela, bicho acuado, tenta a todo custo se identificar. A princípio, símbolos da modernidade vão construindo a personalidade da moça. O gosto pela Coca-cola e o sonho em ser Marylin Monroe representam, nitidamente, a vontade de libertação. A modernidade, de certa forma, vem acompanhada de uma promessa de libertar o indivíduo da identidade herdada. O eixo da estratégia da vida moderna não é fazer a identidade deter-se, mas evitar que se fixe. A ideia do não pertencimento exposta por Clarice, em *A hora da estrela*, e por Graciliano, em *Vidas secas*, prevalece nos dias de hoje. Tanto Fabiano quanto Macabéa sofrem na pele o sentimento de não pertencer, de não se adequar, matutos e despreparados que são. Inseridos num ambiente diferente daquele de origem, são quase que massacrados por um meio inóspito, que não valoriza a identidade da herança cultural que ambos representam.

Macabéa, ao se deparar com o livro “Humilhados e ofendidos”, vislumbra a possibilidade de definir-se dentro de uma classe social. Todavia, logo desfaz o engano: “Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Fabiano, por outro lado, é consciente de sua condição de retirante. Sem conseguir se fixar, vive às voltas com a vontade de ter uma vida mais digna para propiciar à esposa e aos filhos. Para isso, enxerga em seu Tomás da bolandeira um exemplo a seguir. Nas horas de aperto, o sertanejo busca socorro nas palavras de seu Tomás, mesmo que elas não significassem nada:

O vocabulário dele era pequeno, mas em hora de comunicabilidade, enriquecia com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira. [...]

Seu Tomás era pessoa de consideração e votava. \_\_ Isto é, vamos e não vamos. Quer dizer, enfim, contanto, etc. é conforme  
(RAMOS, 2006, p. 28).

O universo mental de Fabiano é fragmentado. Fechado e ensimesmado, ele tenta o tempo todo digerir o mundo à sua volta, ciente de que somente se libertará através da linguagem, único instrumento que pode levá-lo a enfrentar a hostilidade da cidade, o patrão e a autoridade injusta do soldado.

Sua auto-imagem é construída através da identificação com bichos e objetos manipuláveis, desprovido de terra e obrigado a trabalhar para os outros. Esse sentimento de desumanização pode ser observado nas passagens a seguir:

Movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás  
(RAMOS, 2006, p. 14).

Vivia longe dos homens, só se dava bem como os animais [...] Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (p. 19).

Não, provavelmente não seria homem; seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia (p. 24).

Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros  
(p. 81).

Observa-se, no entanto, que as identidades ou falta delas, em ambos os protagonistas, sofrem na busca, no desencontro, na ignorância, na anulação do sujeito enquanto ser social, uma constante transmutação que conduz, ironicamente, ao mesmo lugar. Compartilhamos, dessa forma, com Stuart Hall (2005) sobre a questão da identidade como algo inacabado, como um processo em andamento. A identidade, segundo o crítico surge

[...] não tanto da plenitude da identidade que está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior. [...] Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude  
(HALL,2005, p. 39)

Na verdade, tanto em *Vidas secas* quanto em *A hora da estrela* tem-se o mesmo processo de encontrar o sentido no avesso do sentido, de buscar vida onde seria improvável. É através de Fabiano e Macabéa que se constrói a trajetória de tantos outros nordestinos, perdidos em meio ao sertão, ou até mesmo em meio aos próprios sonhos. Quem sabe, perdidos de si mesmo? Nesse contexto, ao procurar Fabiano, Graciliano se encontra e, à medida que Clarice refaz a trajetória da moça alagoana, é a sua própria caminhada que se desnuda.

## Considerações finais

Analisadas as trajetórias de duas personagens ícones do deslocamento do sertão para a cidade, torna-se imprescindível a reflexão sobre todo esse processo. Ao serem transportados de um mundo ao outro, Fabiano e Macabéa sofrem as transformações advindas dessa “viagem”. Eles saem do sertão, de uma fixidez sociocultural, onde não são sujeitos a quase nenhum tipo de mobilidade social, mas almejam a metrópole, local representativo de outra dimensão socioeconômica e cultural, que oferece aos retirantes possíveis chances de transformação de suas existências.

Ao contrário do sertão, a cidade simboliza sonhos e esperança. Apesar de todos os percalços, é um ambiente atraente, sedutor. Os seus perigos ficam escondidos, disfarçados. Não se vive numa metrópole sem que se tenha consciência de sua grandeza. O indivíduo deve estar preparado para fazer uma ruptura quase que completa com o passado, e deve contemplar novos cursos de ação que não podem ser guiados simplesmente por hábitos estabelecidos.

Num universo social pós-tradicional, organizado de forma abstrata, o indivíduo sofre uma mudança maciça. A modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e ao mesmo tempo oferece pouca elucidação sobre as opções que devem ser selecionadas. Dessa forma, a tendência é que a metrópole crie indivíduos inadequados, com dificuldades de se adaptar, alheios às transformações pelas quais suas vidas provavelmente vão se submeter.

Em relação ao universo de Fabiano e Macabéa, o que pôde ser observado remete-nos à questão de se ter ou não consciência da condição de retirante, de excluído. Fabiano é simplório e inofensivo, no entanto reconhece seu lugar no mundo. Macabéa, por sua vez, não tem noção sequer do próprio corpo, vive isolada do resto do mundo e, na sua ignorância, julga-se feliz.

*Vidas secas* é feita de ausências: de água, de nomes, sobrenomes, palavra, respeito. A todo o momento podemos perceber a noção de que a palavra deve ser entendida como a via principal do conhecimento e, conseqüente, desenvolvimento. Os retirantes assombram-se com as coisas anônimas que compõem a realidade do cenário urbano, que se propaga no anonimato de cada um à margem.

Sob esta perspectiva, não podemos entender a seca como única fonte dos problemas do sertanejo. Em qualquer estação do ano, a condição de sobrevivência

dessas pessoas é de limitação extrema. Assim, a linguagem reflete as adversidades do sertão na dificuldade de expressão e embaraço na ordenação do pensamento. Assim, Fabiano sente falta da linguagem, sem a qual a dificuldade de sobrevivência numa cidade grande aumenta. Como animal encurralado, Fabiano sempre se mostra sufocado pelo meio.

No entanto, o que se nota em *Vidas secas* é que Graciliano dá voz àqueles que mal sabem entender os próprios sentimentos. Mesmo privado do necessário à dignidade humana, Fabiano simboliza a superação de limites, ao buscar vencer as intempéries da vida dura do sertão e carregar esperança no futuro para os filhos. Sua coragem possibilita a reinvenção da falta, atitude que marca a relação do sujeito com o mundo. Nesse conjunto mesclado de desejos e privações, o silêncio funciona como uma ferramenta em prol da comunicação desesperada de Fabiano, que anseia viver dignamente.

Macabéa, por outro lado, não possui consciência como Fabiano. As palavras também lhe são escassas, mas seu futuro encontra-se traçado, previsível pela percepção limitada da moça. Com poucas chances de sobrevivência num ambiente que repele sua existência marcada pelas faltas, é engolida pelo progresso da cidade. *A hora da estrela*, ironicamente, concretiza-se com a morte da protagonista. Neste momento, o narrador assume o perfil de Clarice e busca entender a morte de Macabéa como um encontro da personagem consigo mesma. Assim, a morte da personagem representa redenção. Ao morrer, ela nos faz refletir sobre o papel da mulher dentro da sociedade. Ela passa a ocupar espaço, passa a ser notada. Mulher, nordestina e pobre, sua condição é de insignificância. Sua morte traz à tona o cotidiano de mulheres que sofrem o revés de não serem reconhecidas enquanto cidadãs.

Desse modo, o universo clariceano propicia ao leitor uma reflexão sobre as incongruências sociais, nas quais os valores humanos se encontram ultrajados. Nesse sentido, o texto de Clarice é socialmente engajado, na retratação de seres humanos massacrados pelo cotidiano. A presença do grotesco confere à narrativa o avesso do feminino que não se espera. Macabéa é a retratação da mulher no anonimato. Mostra-se amorfa, sem coragem de ter esperança, sem se importar com a falta de passado, mas contenta-se com um presente medíocre. Ironicamente, a moça, incapaz de entender e se articular pela linguagem, tem o futuro despertado pela palavra de uma cartomante.

Em ambas as obras, as vozes dos autores, narradores e personagens participam da dialogicidade orquestrada em sinfonia. Graciliano e Clarice projetam o ser humano

em constante tentativa de inserção no ambiente social que habitam. Desse modo, a teoria bakhtiniana é elucidativa na análise das vozes sociais das personagens. Os narradores, tanto em *Vidas secas* quanto em *A hora da estrela*, são vozes fundamentais na mediação e esclarecimento da interação indivíduo e sociedade.

Em *Vidas secas*, notamos a impossibilidade de a história ser contada a partir da visão de Fabiano, visto que a personagem não tem instrução e apresenta sérias dificuldades em se comunicar. Graciliano, assim, dá onisciência ao narrador, que, através de um olhar sensível, revela-nos a precariedade da condição humana nordestina.

Em *A hora da estrela*, o narrador, diferentemente, atravessa uma crise de identidade desencadeada pela incômoda existência da moça nordestina: Macabéa representa a verdade que deseja ignorar. Ironicamente, sua rejeição inicial transforma-se em necessidade de aproximar-se e proteger a moça.

Um dos aspectos mais reveladores dentro da análise nasce do fato de que as personagens de *Vidas secas* são conscientes de sua pobreza verbal, admiram os que possuem a capacidade de comunicação simbólica e aspiram quase que desesperadamente, a linguagem como fator libertador de sua condição subumana. Só a linguagem confere sentido humano à existência. No contexto das obras, a circularidade, responsável pela estagnação, é rompida pela escolha final de Fabiano.

Em contraponto ao que encontramos na análise de *Vidas secas*, percebemos em Clarice, em *A hora da estrela*, a busca da real condição humana. Sua poética, tecida e incrustada na cidade e no tempo presente, revela a angústia do mundo contemporâneo e a solidão humana. Macabéa, na total precariedade de linguagem, de ambições, de desejos e de família, é incapaz de perceber a possibilidade da existência de um futuro.

No processo reflexivo permitido pelos textos de Clarice e Graciliano, o leitor se depara, ao final das narrativas de *Vidas secas* e *A hora da estrela* com a necessidade de repensar a sua responsabilidade social. As últimas palavras do narrador de *A hora da estrela* sugerem tempos de colheita, de novos frutos, do surgimento de novas possibilidades, esperanças, escolhas: Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos...

## Referências bibliográficas

ATHAYDE, Tristão de. Réquiem para Clarice. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de jan. 1978.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Houston: Austin University of Texas Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fratescgo Vieira. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *O freudismo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: SEIL, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (org). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas; Unicamp, 1997.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O novo humanismo: formas de descentramento. *Estudos Germânicos*. Belo Horizonte, Vol. 5, n 1, 1984.

BENJAMIM, Walter - *obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Vidas secas*. . In: SCHWARS, Roberto. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. Editora brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CAMPOS, Maria Cristina Pimentel. *A heteroglossia do silêncio: O perpassar das vozes em The Scarlet Letter e The French Lieutenant's Woman*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE - UFMG, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. 192p.
- \_\_\_\_\_. *et al. A personagem de ficção*. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAVALCANTI, Helenilda. *O desencontro do ser e do lugar: a migração para São Paulo*. In: BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002. p. 143-159.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Prefácio e trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999



- DERRIDA, JACQUES. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas em Escritura e Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n 35, p. 19-34, 1993.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FITZ, Earl E. Machado, Borges e Clarice: a evolução da nova narrativa latino americana. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, n 182-183, 1998, p. 129-144.
- FREUD, SIGMUND. *Civilization and its discontents*. Trade. James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- \_\_\_\_\_. *O Mal Estar na Civilização: obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, 320p.
- \_\_\_\_\_. *A general selection from the works of Sigmund Freud*. New York: Doubleday Anchor Books, 1937.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia das massas e análise do eu*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Trad. Dr. I. Izecksohn. Rio de Janeiro: Delta, s.d. pp. 7-105.
- FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. New York: Random House, 1971.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: novas reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 15-41.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzen. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice- Uma vida que se conta*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

- HOLANDA, Lorival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós- modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. pp. 9-41.
- COUTINHO JORGE, Marco Antônio. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan. As bases conceituais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KOTHE, FLÁVIO R. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: Editora UNB, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Água Viva*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LUKÀCS, G. *Epopéia e romance*. In: *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUIZ, Alfredo Garcia-Roza. *Freud e o inconsciente*. 24 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MORAES, Denis de. Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim. *Revista Ciberlegenda*, número 2, 1999
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. 2 Ed São Paulo: Ática, 1995.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas* – 99ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ROSENFELD, Anatol *Reflexões sobre o romance moderno* São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*- Petrópolis: Vozes/Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.
- SPERBER, Susi. Jovem com ferrugem. In: SCHWARS, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. Brasília: Editora Brasiliense, 1983.
- PIOVEZANI FILHO, Carlos. *Entre vozes, carnes e pedras: a língua, o corpo e a cidade na construção da subjetividade contemporânea*. In :SARGENTINI, Vanice et al. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*- 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p 381-607.
- TELES Gilberto. *Retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

WALDMAN, Berta. Armadilha para o real: (uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector). In: Vários autores. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979.

WHITE, Hayden. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985.